

Мария Шевцова

СЦЕНОГРАФ-РЕЖИССЕР РОБЕРТ УИЛСОН:

ШЕКСПИРОВСКИЕ ПОСТАНОВКИ

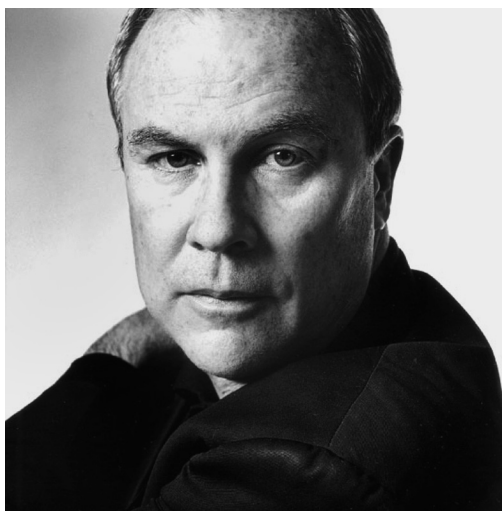
ПОЭТИКА

Отделить Уилсона-сценографа от Уилсона-режиссера невозможно: он соединяет в себе эти две ипостаси на протяжении всей творческой жизни. Уилсон – создатель авторского спектакля, в этом его можно уподобить двум важнейшим фигурам театра XX в. – Всеволоду Мейерхольду и Эдварду Гордону Крэгу. Этим сравнением, впрочем, отнюдь не исчерпывается личность Уилсона, замечательного перформера, писателя, живописца, скульптора, создателя инсталляций, видео и пейзажных постановок. Более того, Уилсон обладает исключительной способностью переходить границы общепризнанных территорий. Это было заметно уже в его ранних, не ограниченных жанровыми рамками спектаклях – «Взгляд глухого» (1971) и «Эйнштейн на пляже» (1976). В них соединяются театр и танец; сценография и другие виды визуальных искусств образуют формы, определяемые в 80-х как «гибриды», позже они получают название «смешанная техника» (*mixed media*), затем интермедиаальный перформанс (*intermedial performance*). Многообразие его таланта проявилось в полной мере в шекспировских постановках.

Уилсон – пионер нарушителей границ; он идет намеченным путем в ногу со временем и наравне с молодыми поколениями композиторов стиля *mix-and-match* (смешивать и сочетать), создавая непревзойденные гибриды музыки и видео в своих клипах.

В начале 60-х студентом архитектурного факультета *Pratt Institute* в Нью-Йорке Уилсон увлекался стилем *Bauhaus* с его строгой функциональностью. В 1978 г. в Англии возникла группа под названием *Bauhaus*, соединявшая визуальные образы с музыкой и движением. Уилсон использовал этот опыт. Позднее он обнаружил глубокое родство с архитектурными и другими пространственными проектами русских конструктивистов. Они были революционерами в художественном и политическом отношении, хотя сам Уилсон – революционер исключительно в эстетическом плане. Среди этих выдающихся художников его поразил Александр Родченко. В 2012 г. Уилсон сделал ему юмористическое приношение: перформанс «Лекция ни о чем» с видеопортретом Родченко, на котором художник подмигивал под вербальную музыку Джона Кейджа.

Александр Родченко Уилсон обязан приверженностью к театральному конструктивизму и поискам Мейерхольда. В начале 1920-х Мейерхольд активно сотрудничал с художниками-конструктивистами. Сценография перестала быть чисто иллюстративной (комната на сцене теперь не выглядела привычной комнатой), обретая собственные контуры, превращаясь в почти автономный объект. Любовь Попова, член конструктивистской группы, оформляя в 1922 г. «Великодушного рогоносца» в постановке Мейерхольда, создала конструкцию из подвижных колес, лестниц, мостиков, платформ разных уровней,



Р. Уилсон

по которым бегали, прыгали и кувыркались актеры, используя установку в качестве своего сценического партнера. Конструкция была полностью интегрирована в действие, определяя характер постоянно меняющихся мизансцен.

В 1929 г. Мейерхольд поставил «Клопа», во втором акте которого была задействована конструктивистская сценография Александра Родченко. Оба были дружны с Маяковским. Сценическое пространство, как и в «Великодушном рогоносце», превратилось здесь в равноправного партнера актеров, представляя своеобразный резервуар, постоянно заполняемый действиями актеров¹. Придуманное Родченко сочетание кругов и прямоугольников было не менее остроумно, чем конструкция Поповой, хотя и не столь динамично. Режиссер сконцентрировал сценическое действие вокруг этой архитектурной структуры, и совокупная энергия актеров проявлялась не только на сцене, но направлялась на публику, понимающую, что ничего подобного она никогда прежде не видела. Для Мейерхольда сценография не была только декоративным фоном. Она была необходима для осмысления сценического действия, и это был пре-

цедент, имеющий историческое значение как радикальный переворот в понимании задач сценографии.

Нельзя пройти и мимо новаторского художественного освоения пространства в тот же период в Германии в спектаклях группы *Bauhaus*, в частности, в танцевальных номерах, поставленных Оскаром Шлеммером. На Уилсона оказали влияние эксперименты, вдохновленные *Bauhaus*, которые проводились в США в 50-е гг. в *Black Mountain College*. Именно там Джон Кейдж и Мерс Каннингем соединяли «звуковой пейзаж», хореографию и живопись (с ними работал художник Роберт Раушенберг), перестраивали пространство зрелища в поисках новых художественных решений.

Непрямыми путями Уилсон пришел к Мейерхольду, в котором его привлекало сочетание режиссера и сценографа. Уилсон стремился к такому же симбиозу. Он был убежден в том, что организация пространства есть основа театра как такового. Уилсон настойчиво утверждал, что он предпочитает *начинать* работу с конструирования пространства, а не с текста или сценария действия, как это происходит в «традиционном» театре, основанном на литературе. Сначала решается проблема сценографии, затем режиссуры, определяющей пространственной структурой или, в терминологии Уилсона – «архитектурой».

Приоритет архитектуры над всеми другими элементами спектакля постоянен независимо от текста, над которым Уилсон работает. Это может быть его собственное сочинение («Я сидел в своем патио, когда появился этот парень, я подумал, что у меня галлюцинация», 1977) или современная пьеса («Гамлет – машина» Хайнера Мюллера, 1986), или классика – Шекспир, Бюхнер, Ибсен. Последнего он ставил не однажды. Схватка Уилсона с классическими авторами произошла в 90-е гг., через два десятилетия после начала карьеры. Это наводит на мысль, что его сдержанное отношение к классике есть едва ли не откровенное ее неприятие.

Тем не менее, он продолжает ее ставить. Последнее обращение Уилсона к классике – «Фауст» Гете в *Berliner Ensemble* (2015).

Уилсон поставил четыре шекспировских спектакля: «Король Лир» (1990), «Гамлет» (1995), «Зимняя сказка» (2005) и «Сонеты Шекспира» (2009). Кроме «Гамлета», все спектакли созданы в Германии. «Король Лир» – во Франкфурте (*Schauspielhaus*); «Зимняя сказка» и «Сонеты Шекспира» – в основанном Брехтом *Berliner Ensemble*, где Уилсон поставил большинство своих спектаклей в XXI веке. «Гамлет» был сделан в Англии как моноспектакль самого Уилсона; эту работу он показывал по всей Европе, и она стала его единственным шекспировским спектаклем, получившим мировое признание. «Сонеты Шекспира» имели громкий успех, но были показаны лишь в нескольких странах. Спектакль оказался очень затратным. В нем было занято пятнадцать актеров и к тому же очень дорогое оформление, установка света для которого (художником по свету был сам Уилсон) требовала трех дней.

По сути, работа над Шекспиром не отличалась от работы над другими драматургами. Он всегда начинал с решения пространства и только потом приступал к анализу текста и к режиссуре, которая, собственно, и выдвигала проблему семантического форм и их интерпретации. Пространственная организация, напротив, приводила Уилсона к поискам смысла ассоциативного, где важна была не интерпретация, но воплощение. Театр Уилсона – театр самодостаточных движущихся форм, задача которых выразить себя и ничего более. Эта эстетика и философия искусства осмыслена Сьюзен Сонтаг в ее знаменитом эссе «Против интерпретации» (1961), в котором Уилсон, как и Каннингем, как и Кейдж и ряд современных художников обнаружили свои стремления отраженными и четко сформулированными.

Форма, сконцентрированная на форме, – принцип и точка опоры при реше-

нии пространства. Это убеждение всех упомянутых выше художников (добавим к ним Раушенберга и Джаспера Джонса). Определение структуры пространства для Уилсона – стимул его дальнейшей работы. Именно поэтому поиск сценографического метода для него превыше всего. Решение Уилсоном вопроса обретения такого метода для театра (где он в равной степени художник и режиссер) требует от него сотворения некоего противовеса гегемонии вербального текста в традиционном западном сценическом искусстве. На этом поле опыт восточного театра (прежде всего НО и танцев острова Бали) казался ему предпочтительнее, поскольку ориентальная традиция оперирует «визуальным языком», в основу которого положен жест.

Аналогом литературной или вербальной книги, если будет дозволен такой плеоназм, для Уилсона стала «визуальная книга». Такая книга крайне важна как противоположность засилью слова, поскольку, по мнению Уилсона, «Шекспир, Гёте, Шиллер, Мольер, Расин, Теннесси Уильямс создавали литературу для театра, где главным было слово», и их наследие – исключительно интеллектуальный театр, в котором не было ни одного актера, понимающего, как сидеть на стуле или ходить по сцене². Уилсон призывает развивать технику тела, соответствующую визуальной гармонии сценического пространства, требуя от актеров кинестетического мастерства и легкости движения.

«Визуальная книга» Уилсона основывается на методе раскадровки, используемом в кино для передачи нарратива. Сначала Уилсон делает серию мгновенных зарисовок, чтобы понять, как будет выглядеть сцена и что может происходить в том или ином «кадре». Иногда появляются наброски каких-то персонажей для того, чтобы представить, как они вписываются в общую картину; это помогает определить и проверить масштаб пространственных пропорций. На этих зарисовках четко выделяются

предметы, которые должны стать частью будущей декорации. Как правило, это скорее абстракции, чем реальные предметы: комната не выглядит как комната. Например, кровать обозначается несколькими горизонтальными линиями, дерево – колонной; гора – треугольником или зубчатым зигзагом. Квадраты или прямоугольники занимают место, где должна быть какая-то часть декорации, задник или занавес. Это делалось для того, чтобы разметить пространство для определенных действий и событий и в то же время представить различные ракурсы глубины и перспективы. Иногда отмечалось, что мрачная сцена происходит в полной темноте. Такая детальная раскадровка независимо от того, что она выражает, говорит о цельности сценографии Уилсона; столь компактной, геометрической формой сценографии он не просто создает декорации, но подобно скульптуру, ваяет пространство, что говорит о его близости к русскому конструктивизму и одновременно к *Vauhaus*.

Работа Уилсона напряженная, хотя он трудится не один. Он собирает команду, некоторые в его команде работают десятилетиями. Это, в первую очередь, режиссер-ассистент Анна-Кристина Роммен. Другие – значительные художники, композиторы, художники по костюмам и драматурги, присоединяются к основной команде на определенный проект. Особенно важно для Уилсона, чтобы драматург входил в штат театра. Этот принцип определился после сотрудничества с Хайнером Мюллером, который с энтузиазмом перерабатывал канонические тексты пьес. Уилсона привлекает именно то, что драматург знает свой театр. Пример такого сотрудничества – два шекспировских спектакля в *Berliner Ensemble* с драматургом Юттой Ферберс: они доверяли друг другу. Ферберс поэтапно создавала вариант «Зимней сказки» – фабулу, сюжет, затем набрасывала тематические линии «Сонетов». Работая над сценарием,

она задавала Уилсону вопросы, он в это время делал эскизы. Он спрашивал, в какое время дня случается то или иное событие, в каких обстоятельствах, где, что происходит, зачем и так далее – бесчисленные вопросы, требующие точной информации, но не интерпретации. Это позволяло Уилсону сфокусироваться на визуальном эффекте или «взгляде» на будущий спектакль и представить себе, насколько этот «взгляд» создает гармонию смыслов и общей атмосферы.

В целом для Уилсона важнее визуальный образ спектакля, чем мотивации, психология, эмоции, желания персонажей, что характерно для миметического и/или психологического театра. Выбор драматурга не всегда был свободным, но в любом случае роль драматурга огромна в творческом процессе Уилсона. Он не только катализатор и информатор, открывающий путь к познанию выбранного текста; он чтец, ведущий Уилсона по этому пути. Драматург читает вслух текст столько раз, сколько это необходимо Уилсону для того, чтобы, как постоянно говорит Уилсон, у него возник «внутренний экран». Ему необходимо услышать звуки, ритмы, каденции слов, которые потом он подвергает стилистической правке, чтобы актеры избежали реалистической игры. Помимо этих обязанностей, драматург обсуждает с ним смысл слов и диалогов. Цель Уилсона – обойти стороной реалистическую игру и психоэмоциональные характеристики, чтобы добиться взамен прозрачной точности показа (*exposition*). Идея такого показа подразумевает комплексный метод, благодаря которому Уилсон проектирует материал: речь, зрительное и слуховое восприятие более передают сенсорный и чувственный опыт, чем мировоззренческую интерпретацию. Показ противопоставлен «интерпретации» и в большей степени рассчитан на гедонизм чувств.

Необходимо также сказать о роли света в спектаклях Уилсона, как неотъемлемой части его сценографии, поскольку вслед

за решением пространства в фокус внимания Уилсона попадает свет. Иногда в его «визуальной книге» можно встретить указания об атмосфере, создаваемой светом. Например – темнота до угольной черноты, возникающая в определенные моменты спектакля. Свет может быть густой, угловой, горизонтальный и так далее. С конца 80-х Уилсон все чаще прибегает к необычной световой палитре, ставшей стратегией его сценографии. В его сценографии почти не встречаются предметы интерьера или декорации экстерьера. Они возникают виртуально за счет насыщения пространства светом. Размытых тонов светлые стены, простые ширмы, узкие полоски ткани – вот модули «архитектуры» Уилсона. Свет окрашивает их, расщепляет на части, передавая публике ощущение места действия. Это особенно проявилось в опере «Мадам Баттерфляй» (1993), в которой огромная панорама была залита постоянно меняющимся колоритом моря, вызывая в воображении гавань, морские волны и небо. Свет, простой или сложный, – не единственный фактор сценографии, но он поднимается в спектаклях Уилсона до символа.

ШЕКСПИР

Двойная роль режиссера и сценографа, принятая на себя Уилсоном, не сошла ему с рук. Она вызывала опасения в связи с предстоящей работой над Шекспиром. Его спектакли рушили привычные представления об исторических, социополитических, моральных проблемах, о нарративе и характерах. «Король Лир» вызвал шок своей новизной, расколов зрителей на два лагеря. «Сонеты Шекспира» получили признание театральной публики, постепенно начавшей привыкать к пониманию своеобразного сценического языка Уилсона, отличного от классического. Язык Уилсона вызывает идиосинкразию даже в современном театре с его различными и противоречивыми выразительными средствами, наследуя в этом

восприятию элементов конструктивистского театра и *Bauhaus*'а.

Эстетика Уилсона требует понимания ее важнейшего качества – абсолютного единства сценографии и режиссуры. Мейерхольд и Крэг не сразу были поняты актерами и зрителями, как и новации Уилсона. Не была принята немедленно и современная хореография Мерса Каннинггема.

На роль Лира Уилсон пригласил Марианне Хоппе, которой было за восемьдесят. Она пришла в негодование от методов художника: «Этот Уилсон не смеет меня дурачить. Я начинала в *Deutsches Theater* с Максом Рейнхардтом. И я знаю, что такое режиссер. Уилсон не режиссер. Он художник по свету. Он заставляет актеров носиться с одного места на другое, потому что для него самое главное – свет. Он третирует актеров. Не спорю, свет важен, но не менее важен и текст Шекспира. Я могу произносить текст, как он хочет, но не думаю, что Шекспир создал роль Лира для ребенка-аутиста»³.

Марианне Хоппе дает почти карикатурный портрет Уилсона, замкнутого на световом решении, но ее характеристика отражает одержимость режиссера поисками светового оформления не только в «Короле Лире», но и во всех его спектаклях. Ее замечание по поводу «аутизма» применительно к чтке текста красноречиво выражает тот лишенный эмоции способ произнесения текста, который Уилсон обычно требует от актеров и на котором он особенно настаивал в «Короле Лире» во избежание трагической риторики. Более того, актеры в этом спектакле не имели между собой физического контакта, они были расположены режиссером на заметном расстоянии друг от друга. Что также делает «аутизм» вполне подходящим определением.

Именно так начинался раздел королевства Лира: Гонерилья и король находятся на противоположных концах огромной сцены. Отдаленность партнеров друг от друга входит в его сценографическое решение: вертикальные, горизонтальные

и диагональные линии возникают за счет стилизованного, точно размеченного медленного движения в пространстве сцены. Эффект необъятности пространства достигался благодаря отсутствию реквизита, создавая суровую, враждебную атмосферу, и «говорил» о непостижимо абсурдных последствиях раздела королевства Лира. Возникшее отчуждение усиливалось тем, что актеры даже в центральных сценах почти не обращаются друг к другу – Глостер не смотрит на Эдмунда, когда находит письмо с клеветой на Эдгара. Помимо создания злой атмосферы, изолированность актеров друг от друга производила впечатление, что спектакль состоит только из монологов, время от времени окрашиваемых внезапно возникающими пронзительными воплями и восклицаниями, которые становились своеобразной акустической пунктуацией речи.

Уилсон разбил пьесу на шестнадцать сцен. Им предшествовал пролог – стихотворение Уильяма Карлоса Уильямса «Последнее слово моей английской бабушки»⁴. Уилсон считал, что это стихотворение являлось комической параллелью к истории Лира. Марианне Хоппе читала стихотворение по-английски; остальные участники спектакля, небрежно расположившись, подобно статуям в парке, были неподвижны. Английский текст в спектакле, игравшемся на немецком языке, воспринимался зрителями как неожиданность, которая выбивает из привычной колеи. Монологическая структура спектакля, заявленная в прологе, усиливалась световой сценографией. Каждый из персонажей находился в отдельном световом пространстве. Особенно это было акцентировано в VII сцене III акта в момент ослепления Глостера. Ценность этой сцены в детальной разработке, которая в полном объеме проявляет, насколько световое решение и сценография взаимно определяют друг друга, составляя единое целое.

Эпизод следует после антракта и начинается с абсолютной темноты, прерываемой потоком света, падающего по

диагонали сверху и достигающего центра площадки. Свет обнаруживает Регану в красном одеянии на фоне задника черного бархата. Внезапно в глубине пространства возникает ослепительно белый световой квадрат. В нем виден Глостер. Неожиданно упавшая сверху сверкающая стальная спираль заключает его как в клетку. Рядом вырастают две фигуры с длинными стальными стреловидными прутьями, одна из них – Корнуолл.

Он втыкает прут в стальную клетку, чтобы выколоть Глостеру глаза. Тот слегка сгибается, делая движение навстречу. Момент ослепления выражен тем, что белый световой квадрат становится кроваво-красным. Предполагается, что ослепительный свет тут обозначает (но и замещает одновременно) ужасающее событие.

Регана, оставаясь в своем световом луче, наблюдает за ослеплением. После того как оно свершилось, Регана посылает своего слугу к Корнуоллу. Тот подходит к нему сзади и наносит удар ножом в спину. Затем Регана и слуга делают полный круг и стремительно уходят. В потоке вертикального света Глостер медленно движется к авансцене. Черный бархатный задник резко падает. За ним возникает панорама, залитая ослепительно белым светом, который становится символом внутреннего прозрения ослепленного Глостера. Соединение квадрата, круга и четко очерченных диагональных, горизонтальных и вертикальных световых линий, движений актеров подчеркивало свое родство с композициями конструктивистов и *Bauhaus*. Эта строгая геометрия, эта точность распорядка знаков рождали не столько чувство эмоционального потрясения, сколько душевного дискомфорта. Свет играл решающую роль, вызывая на уровне подсознания беспокойство, которое заполняло пространство зрительного зала.

Такая же игра света и линий, хотя меньшего масштаба, вновь возникала, когда слепой Глостер вел Лира к скалам Дувра. Их театральным суррогатом становится

флуоресцирующий треугольник на планшете сцены. На пустой сцене только вереск и интенсивный свет. Вероятно, флуоресцентный треугольник – визуальная шутка, которой Уилсон смягчал трагизм происходящего. А быть может, он полагал, что возникший таким образом комический контраст усиливал трагизм. Если так, то треугольник был визуальной рифмой к двусмысленному юмору стихотворения Уильяма Карлоса Уильямса, звучавшего в прологе.

В первой части спектакля (до антракта) сценическая конструкция в основном состояла из низких стен и реек. Во второй сцене II акта разговор Лира и Шута происходил у одной из стен, которая перерезала пространство, создавая иллюзию, что действие происходит на разных уровнях. Распяленный на колесе Кент (шекспировские колодки) располагался на втором уровне под углом, ближе к зрительному залу на значительном расстоянии от Лира и Шута. В какой-то момент большая рама падала с колосников. Еще сильнее отделяя Кента от Лира и Шута, рама в то же время создавала большую глубину, поскольку ей соответствовала другая рама, расположенная на арьерсцене, внутри которой освещение изменялось от голубого к розово-красному и коричнево-желтому. В начале сцены Эдгар наносил себе рану, освещенный узким прямоугольником глубокого синего света на панорамной задней стене. Лир и Шут были помещены на фоне заливающего их коричнево-желтого светового потока и выглядели довольно странно, особенно после того, как половину их фигур визуально отрезала упавшая сверху рама. Вся композиция казалась беспорядочной, воплощая слова Шута о том, что Лир сам вверг себя в безумный абсурд.

Вещи и мебель Уилсон использовал минимально – тем выразительнее становилось их появление. В четвертой сцене I акта предметы разделяли сценическое пространство. На середине сцены стоял неширокий длинный стол, во главе которого лицом к публике сидел Лир. Позади него распо-

лагался узкий вытянутый вверх предмет. Поначалу казалось, что это слишком высокий стул, но то была лестница. Впервые Шут появлялся наверху этой лестницы. С обеих ее сторон протянулись рейки на таких же тонких подпорках, как и ножки стола. Шут, как акробат, шел по этим рейкам и пел. Он терял равновесие и падал. Немного позднее он вскарабкивался на стол, откуда говорил в зал обращенные к Лиру слова, тогда как тот обретался позади него. Эта выгородка обозначала замок Гонериллы; когда она появлялась на сцене, то опиралась на рейки, по которым ходил Шут.

Конструкция не имела функционального назначения – она ограничивала возможность передвижения актеров, что на уровне смысла создавало ауру странности. Похоже именно таково было главное впечатление Уилсона от «Короля Лира». Джон Рокуэлл писал в *The New York Times* о царящей в спектакле безжизненности, «холодной истерии, подобной замороженному крику»⁵.

Вопреки знаменитой мантре 60-х (Уилсон и сам когда-то увлеченно напевал ее) о том, что произведение должно быть озабочено только самим собой, —выраженный в пространственной композиции спектакля образ одиночества и отчуждения соединялся с ощущением ужаса от беспорядочной жестокости, которое рождал этот «замороженный крик».

«Гамлет-монолог» – следующее обращение Уилсона к Шекспиру. Это был моноспектакль. Сделав упор на одиноких размышлениях Гамлета, Уилсон не столько играл остальные роли, сколько обозначал голосом других персонажей трагедии. В содружестве с драматургом Вольфгангом Винсом Уилсон сократил пьесу до 15 эпизодов. Спектакль был чрезвычайно компактным и шел час с небольшим. Режиссер сделал выжимки из всех монологов Гамлета, чтобы подчеркнуть заложенный в них смысл – ни в одной из работ Уилсона не отдается столь сильное предпочтение словесному значению текста.

■ Первые сюжеты

Может быть потому, что «Гамлет» нашел особый отклик у Уилсона, резонируя с его мыслями и взглядами. Для него текст этой трагедии Шекспира – «скала», настолько твердая, что может выдержать любые сокращения, которые он сделал⁶. Скала, точнее огромные куски камня, – основа его сценографии, изощренный символ, рожденный режиссером/сценографом и перформером. Символ разгадывался безошибочно: нестигаемый Шекспир, нестигаемый Гамлет.

Свое ощущение квинтэссенции речей Гамлета (или то, что можно описать как их параболы) Уилсон помещает в игровой контекст, обозначает персонажа и событие, связывает их со смыслами, которые постоянно возникают в ходе представления, и толкает вперед историю, рассказываемую Гамлетом. Компактность моноспектакля, требуя быстрых переходов от одного персонажа к другому, заставляла Уилсона (помимо голосовых изменений, о которых было сказано выше) обозначать смену ролей метонимически. Он поднимал шест с воздетой на него белой перчаткой – это был Полоний; повязка на глазах (своего рода «маска») демонстрировала Короля на сцене – того актера, что в «Мышеловке» декламирует: «В тридцатый раз на конях четвер-

ней / Объехал Феб моря и мир земной...»⁷. Прикрыв наполовину тело золотым платьем в стиле Елизаветинской эпохи, висящим на стойке, он становился Гертрудой. Дотрагиваясь до другого платья, преображался в Офелию. Оба платья Уилсон вынимал из дорожного сундука, на короткий срок появляющегося на сцене. Оттуда же он доставал туфли в стиле Елизаветинской эпохи, никак не обыгрывая их, чтобы избежать дословного правдоподобия. Это были редкие приметы исторических отсылок. Портняжные изыски костюма Гамлета сводились к узким брюкам, камзолу с высоким воротом (скорее в китайском, чем елизаветинском стиле) и шляпе с очень высокой тульей. Как и во всех спектаклях Уилсона, костюмы гармонично сочетались со сценографией.

Равным образом это относилось и к звуковому дизайну, созданному Хансом Петером Кюном, по указаниям не только Уилсона – режиссера и сценографа, но и перформера. Он добивался прерывистого оглушительного звучания – наподобие бьющегося стекла. Эта звуковая фактура то сопровождала монологи Гамлета, то возникала после них. Властный звук бьющегося стекла был столь же важен здесь в ощущении целого, что и насыщенный васильковый свет в «Короле Лире».



«Гамлет».
Сцена из спектакля.
Фото Т. Чарльз
Эрикссон

Звук в «Гамлете» работал как приглашение к ассоциациям в большей степени, чем использовал возможности алеаторической музыки. Он – так же, как предметы и детали одежды, – маркировал различных персонажей. Похожий на звучание колесной лиры добавлял, например, к появлению Гертруды тему ее придворной свиты, подчеркнутую в движении парой танцевальных *pas* и поклонов. Пропущенный через синтезатор звук лиры переставал быть естественным. Он становился странным и сам «остраннял» действие – подобно тому, как это работало у Мейерхольда и русских конструктивистов. «Странное» создавало отличную от жизненной правду искусства. Применительно к свету Уилсон использовал нечто подобное в сцене бури в «Короле Лире»: образ страшных порывов ветра создавался проекцией мрачных темных полос на верхнюю половину светового треугольника, вписанного в прямоугольник, который словно вырезан был прожекторами из плоскости задника-панорамы, в то время как нижний треугольник на планшете светился холодным белым светом.

Главным сценическим объектом «Гамлета» стала возвышающаяся в центре сцены высокая скала, сложенная из крестнакрест лежащих плит. Спектакль начинался с появления Гамлета на вершине скалы. Он лежит на боку, спиной к публике. Свободные рука и нога слегка подняты и напоминают какую-то балетную позу. Силуэт Гамлета залит (как и вся сцена) синим светом. Медленно, чеканя слова, он произносит последний монолог: «Ах, если б только время я имел, / Но смерть – тупой конвойный и не любит, / чтоб медлили» (Акт V, сцена II). Звучание этой тихой, размеренной речи, несущей ауру покоя и одиночества, произнесенной с вершины скалы – нагромождение плит могло читаться и как погребальный костер —определяла тональность всего спектакля, который закольцовывался тем же монологом. В финале мизансцена слегка изменялась: скала становилась ниже,

а Гамлет был обращен лицом к публике. Исчезновение некоторого количества каменной символизовало физическую эрозию – казалось, что скала, выветриваясь, отображает бег времени. И понятый таким образом символ поддерживал намерение Уилсона представить историю Гамлета ретроспективно, как длинный *flashback*. «Ему оставалось жить секунды»⁸ – и вся жизнь проносится перед глазами принца датского.

Сценическая конструкция Уилсона была эпицентром происходящего, отчасти напоминая работу Поповой для «Великодушного рогоносца», хотя основная часть установки Уилсоном не была задействована в такой степени, как в конструкции Поповой и не служила столь явно продолжением актерских тел при помощи лестниц и вращающихся колес. Но все же —начало монолога «Быть или не быть» (Акт III, сцена I) Уилсон произносил на вершине уже претерпевшей изменения скалы. Он лежал на спине, прожекторы высвечивали его руку со всех сторон. Когда он поворачивался к залу и произносил: «Вот и ответ», движение Уилсона подчеркивало завершенность мысли Гамлета. Далее монолог, исполненный множеством смыслов, Уилсон произносил так же, как в начале спектакля – размеренно, чеканя слова. Конструкция позволяла постоянно играть намеками на обозначение разных мест действия, буквально исполняя различные роли. «О женщины, вам имя – вероломство!» (Акт I, сцена II) Уилсон произносил стоя на вершине скалы, края которой благодаря освещению превращались в зубчатые стены замка.

В какие-то моменты Уилсон оказывался около скалы или выглядывал из-за нее, или восседал на отвалившейся от нее гряде каменной близко к уровню планшета, или вновь поднимался по ее обломкам как по ступеням лестницы на самый верх, произнося «Какой же я холоп и негодяй!» (Акт II, сцена II). Перестановки частей конструкции происходили в полной темноте, звучала только лютня, мелодия которой отсылала

■ Первые сюжеты

к теме придворных – преимущественно для того, чтобы публика не утрачивала чувство вовлеченности в действие. Иногда перестановки совершались за спущенным черным занавесом. Тогда Уилсон появлялся перед ним на авансцене в своей шляпе с высокой тульей, представляя сделанные тонким штрихом водевильные «штучки», окрашенные серьезностью и тонким юмором – поистине трагическим, что было свойственно работе Уилсона на протяжении всего спектакля. Он выходил в белых перчатках с набеленным лицом и сильно подведенными глазами, благодаря чему их движения притягивали к себе внимание. Красноречивые движения глаз Уилсона отсылали к традиции Пекинской оперы, а выверенные и точно исполненные жесты – особенно кистями и пальцами – заставляли вспомнить о японском театре⁹. Но каковы бы ни были источники «Гамлета», суть в том, что каждая деталь, будучи результатом продуманного выбора сценографа и осмысленного решения режиссера, гармонично вливалась в целое визуального спектакля. И все эти находки и решения на сей раз подчинялись раскрытию главных сквозных тем творчества Уилсона – время, пространство, неотвратимость страдания, эфемерность жизни, нависающая тень смерти, – убедительно доказывая, что мотивации Уилсона здесь не были формальными.

В отличие от философского «Гамлета», «Зимняя сказка» завораживала даже закаленных зрителей Уилсона иллюзорным миром, красота которого доставляла истинное наслаждение, но не более того. Это впечатление порождал жанр спектакля в стиле, который я называю «*high camp*». Уилсон произвел разведку в этом направлении в своих *folk-rock music* спектаклях – *Time Rocker* (1996) с участием иконы контркультуры Лу Рида из *Velvet Underground*; еще изобретательнее был поставлен «Черный всадник» (1990) с Томом Уэйтсом в гамбургском театре «Талия»¹⁰. В том же ключе

Уилсон создал «Питера Пэна» в *Berliner Ensemble* (2013). Ко всей этой группе спектаклей наилучшим образом может быть применено рассуждение Сьюзен Сонтаг в эссе «Заметки о кэмп» (1964): «Сущность кэмп – в его любви к неестественному: искусственному и преувеличенному»¹¹. Моя модификация термина Сонтаг состоит в добавлении к слову «кэмп» прилагательного «высокий» – *high camp*, поскольку в творчестве Уилсона для этого явления характерна избыточность, плотность, искусное дробление на части и манипуляция гиперболизированной театральностью, которая создает свой собственный порядок вещей. Здесь также есть, конечно, путь к кичу. В «Зимней сказке» перед IV актом Уилсон, будто дурачась, показывает мультфильм, изображающий пушистых овец, которые резвятся... на звездном небе!

В «Зимней сказке» Уилсон продемонстрировал со всей очевидностью, что *high camp* для него есть наслаждение пространством, цветом и светом, рассчитанным с точностью до миллиметра. Ритм пространства

Автолик. «Зимняя сказка».

Берлинер ансамбль. Фото Л. Лесли-Спинкс



■ Pro настоящее



Автолик. «Зимняя сказка».
Берлинер ансамбль. Фото Л. Лесли-Спинкс

управлялся пилонами – это вызывало ассоциации с Древней Грецией или колоннадами Сицилии (требуемой Шекспиром). Уилсон расположил пилоны параллельно – три напротив трех и две напротив двух при перемене мест действия. Значительное расстояние между колоннами позволяло пространству свободно «дышать». Нечетная (седьмая или пятая) колонна замыкала перспективу. Эта последняя колонна была то выше остальных, вызывая ощущение несообразности, то уменьшалась, создавая интимную обстановку. Всякий раз возникала иллюзия портика – колонны элегантно разделяли пространство, по которому временами, как по лабиринту, медленно перемещались фигуры в претенциозных, нарочито неестественных позах, собираясь в группы или расходясь, и эта преувеличенная театральность подчеркивала изысканность приема.

Как в «Гамлете» и «Короле Лире», движущиеся фигуры воплощали принципы сценографии, являлись частью общего хитросплетения художественных средств. Стефан Курт (Леонт) с надменным видом произносил «Слишком пылко! / От пылкой дружбы – шаг до пылкой страсти» (Акт I, сцена 2)¹², почти гарцуя, хотя и в замедленном темпе, поперек площадки (из глубины к авансцене). Сильная линия его движения воспринимается как вертикаль, которая поддерживает композицию организованного колоннами пространства. Пластическое решение персонажей «Зимней сказки» (в отличие от предыдущих спектаклей) характеризовалось чрезмерной насыщенностью движения актеров, очень далекой от прежнего минимализма. Стефан Курт, например, не только слишком нарочито жестикулировал, но и откровенно афишировал злодейскую сущность своего персонажа. Аффектированный способ существования актеров особенно проявлялся, когда они собирались в центральной точке пространства, фланкированной колоннами. Особую изысканность этим композициям придавали мастерски сделанные костюмы Жака Рено, блистательного соавтора Уилсона со времен постановки «Гамлета».

Рено отказался от точного воспроизведения моды Елизаветинской эпохи, ограничившись характерными деталями. Женские костюмы отличали круглые пюлежные жесткие воротники, плотные корсажи, увеличенные плечи и бедра, широкие кринолины и зауженные рукава. Костюмы мужчин менее соответствовали эпохе: свободно стилизованные камзолы и рейтузы, в некоторые были вшиты толщинки, заострявшие или преувеличивавшие ту часть тела, что находится ниже спины. В костюме Леонта бросалась в глаза нарочитая диагональная асимметрия – один рукав его камзола был чрезмерно пышным и длинным, а с противоположной стороны сзади болталась одинокая фалда. Костюмы из бархата насыщенных цветов разных оттенков

■ Первые сюжеты

поражали великолепием. Причудливые парики и сложно построенные прически дополняли общую картину пиршества для глаз.

Костюмы для Уилсона – неотъемлемая часть сценографии, и это единство особенно ощущалось в «Зимней сказке». Такой тотальный *Gesamtkunstwerk* позволяет считать театр Уилсона в полной мере *авторским*. Что касается «Зимней сказки», то главенствующей чертой спектакля был дизайн света. За десять лет, разделяющих «Гамлета» и «Зимнюю сказку», Уилсон стал мастером работы со светом, способным создать в сценическом пространстве тончайшие оттенки цвета. В «Зимней сказке» они были так точно проработаны, что даже в заполненных людьми эпизодах свет мог, например, окрашивать задник зеленым тоном, который, двигаясь вниз почти незаметно, встречался на планшете с идущим из трюма желтым и смешивался с ним, не теряя чистоты оттенков и не смазывая контуров. Эти чрезвычайно искусные метаморфозы света и цвета будто укачивают в колыбели огромную сцену – и все то, что ни есть на ней. Странное чувство приятной неустойчивости захватывает зрителя, происходит какая-то психологическая диффузия, смешивающая в душе чувства и ощущения,

образы и воображение. Визуальная волна оказывается говорящей в гораздо большей степени, чем к этому способны слова во вселенной Уилсона. Исключения представляют лишь «Гамлет» и предшествовавший ему монолог «Орlando», который исполнила по-французски Изабель Юппер (1993).

Уилсон стал способен создавать светом тончайшие нюансы психологии персонажей своих спектаклей – те самые, которые он вполне тиранически запрещал переживать актерам. Всегда испытывавший страх перед гистрионским духом комедиантов, он предписывает им оставить в гримерках привычные средства актерской выразительности и находит способ заставить свет передавать чувства вместо них. Свет таким образом отъединяет эмоции от конкретного персонажа и присваивает их всему пространству в целом.

В тот момент, когда Леонт начинает ревновать Гермению, фигуру Стефана Курта, облаченного в бордовый камзол и рейтузы, окутывал обжигающе-красный свет, который еще более искажал его и так преувеличенные пластику и мимику, поддержанные вдобавок асимметричностью костюма. Образ душевной дисгармонии родился у Уилсона из реплики Леонта – «от пылкой дружбы – шаг до пылкой страсти».



Сонет 148.
«Сонеты Шекспира».
Берлинер ансамбль.
Фото Ф. Кайреа

В подлиннике, кстати, буквально «пылает кровь». Наложение на бордовый костюм более яркого красного света показывало, как закипает кровь Леонта; свет становился знаком адского огня ревности, рождающей нестерпимые муки, конца которым не предвиделось. Другими словами, свет в спектаклях Уилсона более или менее замещал (или, по крайней мере, активно аранжировал) игру выпускников традиционной актерской школы. Подход Уилсона к исключительно богатому значению шекспировскому слову позволял ему лишь перенести некоторое количество смыслов в свой визуальный мир, отчего текст многое, конечно, терял и звучал далеко не в полную силу.

Нам осталось только суммировать впечатление от «Сонетов Шекспира», поскольку все главные свойства театра Уилсона проявили себя в полной мере и здесь. Спектакль этот относится к той же группе музыкальных представлений в стиле *high camp*, что и «Зимняя сказка». Хотя его экстравагантность в какой-то степени и была смягчена холодной элегантностью, столь ценимой Уилсоном, это не помешало ему ввести в зрелище чисто кабарежные интермедии, исполненные тандемом «Королева-зануда» (*drag queen*) и «Козел отпущения» (*fall guy*). Очень сентиментальная музыка известного композитора Руфуса Уэйнрайта была аранжирована применительно к игровым задачам Уилсона. Уэйнрайт пел в спектакле свои песни, появляясь из оркестровой ямы в ярком луче прожектора с микрофоном в руке – словно в кабаре. Ему аккомпанировал живой оркестр, который всегда задействован в спектаклях Уилсона.

Скорее всего, Уилсон объединял сонеты сообразно их темам и образам: глаза, красота, обманчивые ощущения; обращение к возлюбленной (возлюбленному), ускользающая любовь; юность, старость, бег времени, смерть. Спектакль открывали сонеты 43 и 148, в которых доминирующим образом были «глаза». Иногда Уилсон соединял три

или четыре сонета плавно, без явных монтажных стыков, в то время как организация пространства менялась стремительно прямо внутри эпизода. Иногда продолжительность исполнения сонета увеличивалась: сначала текст пропевался или звучал в форме музыкального речитатива, а только затем повторялся в читке. Или наоборот – это обуславливалось демонстрируемой пространственной конструкцией и тем, кто из персонажей с ней взаимодействовал. Иногда один сонет исполняли два актера, словно партии на два голоса.

Время от времени монтажные эпизоды включали в себя безмолвные сцены. Между 10 и 121 сонетом была вставлена такая пантомима: появлялся лысый, приземистый, жирный Купидон (для вящей круглоты персонажа – и для вящего комизма, конечно, – в костюме были вшиты толщинки). Вокруг королевы Елизаветы, которая спала на стульчике с высокой золоченой спинкой, витали стрелы, посланные жеманным Купидоном. В тот момент, когда стрелы останавливались в воздухе прямо возле сердца королевы, Купидон взлетал вверх, комически мельтеша своими пухлыми короткими ручками. Затем он приземлялся и весело протанцовывал замысловатую спираль по всей площадке. Эта сцена была вторым явлением Елизаветы I в спектакле. Первый раз она появлялась в безмолвном прологе представления, ненадолго возникая в одной из двух едва заметных боковых дверей, почти неразличимых на фоне жемчужно-серых ширм, которые обозначали стены некоего призрачного зала. Точная разметка этого пространства Уилсоном приковывала внимание к своеобразному визуальному эху – взаимному отражению полупрозрачных дверей и стен друг в друге. Фигура сидящего спиной к публике старика собирала двоящиеся формы и держала композицию. Старик с белоснежно-седой стриженной головой внезапно поворачивался к публике и становилось ясно, что это Шекспир.



Сонет 66.
«Сонеты Шекспира».
Берлинер ансамбль.
Фото Ф. Кайреа

Вскоре актер, игравший Елизавету I, появлялся в облике Елизаветы II: ее мгновенно узнавали по известным аксессуарам ее туалета – шляпе и сумке. То было характерное для *high camp* «подмигивание» публике.

Иногда плавность монтажа литературной структуры намеренно нарушалась – некоторые сонеты подавались как номера, отделенные кабаретными интермедиями, немymi сценками, подчеркивающими фрагментарность зрелища. Этому способствовал черный занавес, главный сценографический эффект спектакля. Опускаясь наподобие жалюзи, он отделял кабаретные «импровизации», в большинстве непристойные, от кантилены сонетов. Интермедии игрались перед занавесом.

Все персонажи независимо от того, задействованы они в поэтической части спектакля или в интермедиях, были в костюмах противоположного пола, включая исполнительницу Шута, крохотную восьмидесятипятилетнюю Рут Глэсс. У женщин были нарисованные усы и бороды, у мужчин – женские прически. Трое мужчин, которые выглядели как отличная насмешка над самими Грациями, явись они пред ними, поражали изысканностью причесок – гладкие рыжие волосы были закручены в затейливые букли, собранные на затылке. Подобная *травестия* давала Уилсону безграничные возможности

визуально каламбурить на тему, заданную 20 сонетом: *the master-mister of my passion* («царь и царица сердца моего»)¹³. Темой этой Уилсон прослоил весь спектакль. Андрогинные образы отчетливо намекали на тех филологов-ищеек, что вечно ищут запах пола в исследованиях о загадочном *only begetter*¹⁴ и Смуглой леди сонетов.

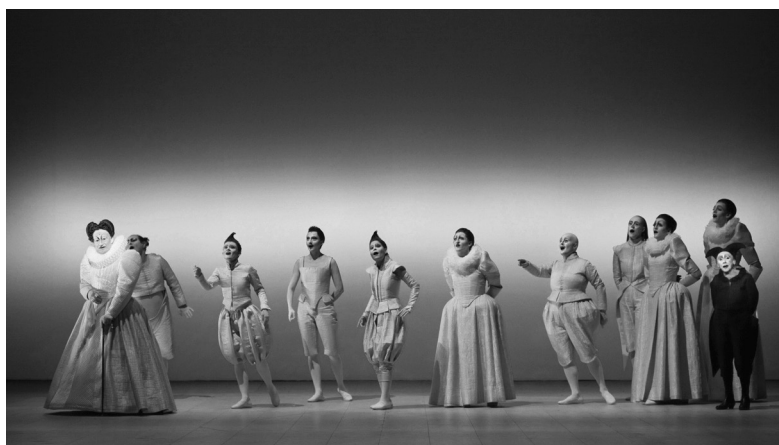
Прямоугольное сценическое пространство, фирменный знак сценографии Уилсона, видоизменялось в зависимости от режиссерских надобностей. То он добавлял ширмы-стенки, образующие диагональ в сцене полета Купидона для того, чтобы его стрелы вылетали как бы ниоткуда, словно прошивая эту преграду. То выстраивал из подвижных стен перспективу. То на задней стене появлялись длинные борозды, когда некто очень медленно ехал на старинном велосипеде с колесами разного диаметра на фоне заштрихованного светом горизонта. Но чаще всего Уилсон предпочитал расширять прямоугольное пространство, чтобы исполнители могли свободно двигаться и без помех составлять изящные композиции. Разнообразие пластических решений в сонетах и в интермедиях позволило Уилсону не дать представлению распасться на куски, а также избежать ловушки «литературного театра», которому он противопоставил свое архитектурное восприятие зрелища.

В нескольких сценах был задействован реквизит, с которым работали перформеры, что часто приводило к сюрреалистическому эффекту. Так в сонете 23, например, площадку украшали три бензоколонки, непропорционально вытянутые в высоту. Три женщины в облегающих трико золотисто-бежевых тонов держали насадки насосов и помахивали ими то так, то эдак, недвусмысленно превращая эти знакомые всем штуки в фаллический символ. При этом они очень громко, форсируя звук, читали сонет – «Моя любовь, которой нет предела». Типичный прием противопоставлений Уилсона – контраст между элегантно выстроенным пространством и бурлеском. Эффект сцены усиливался и тем, что предыдущий в композиции Уилсона сонет (29-й) был сладчайше пропет Уэйнрайтом: «С твоей любовью, с памятью о ней / Всех королей на свете я сильнее!».

Такой же контраст являло решение сонета 66. Открытое пространство разделяло дерево с округлой кроной, омываемое стремительно меняющимися световыми потоками жемчужных, голубых и оранжевых оттенков, что усиливало и без того явную его искусственность. За деревом скрывалось андрогинное существо, женщина-мужчина – видна была только рука в перчатке. Неожиданно в руке появлялось яблоко, затем змея. Двуполое существо являлось из

за дерева, двигалось, покачивая бедрами, к первому плану и низким голосом, иногда срывающимся на фальцет, пело сонет. Справа и слева от дерева, ближе к авансцене сидели Елизавета I и Шекспир. Они повторяли вслед за андрогинном каждый катрен сонета, отбивая ногой ритм простенькой мелодии. Обольстительная Ева с хрустом надкусывала яблоко, и этот звук становился кульминацией эпизода. Подчеркнуто грубой пародийности действия противопоставлялось визуальное равновесие композиции – расположение трех фигур делило пространство на невидимые, но чувственно воспринимаемые равные секторы, создавая гармонию сцены. Именно этот эпизод наиболее красноречиво показывает, как спектакль в целом смешивал знаки *high camp* и *high society* (высшего общества).

Пример в высшей степени пригоден и для того, чтобы показать, как дизайн (в том смысле слова, в котором он раскрыт нами в этой статье) может быть широк в своем смысловом измерении. Сонет, переведенный в сценический текст, отнюдь не следует порядку его слов на книжной странице. Так не всегда бывает в работах Уилсона – по крайней мере в его переложениях Шекспира (что очевидно в случае с «Гамлетом»). Он наглядно показал, что язык слов – всего лишь один из многих компонентов театра, а сценография дает целый набор средств для



Финал.
«Сонеты Шекспира».
Берлинер ансамбль.
Фото Ф. Кайреа

его исследования, способных вести сценическое искусство в неизведанное. В этом он солидарен с конструктивистами и художниками *Bauhaus*'а и, конечно же, с Мейерхольдом, одним из самых радикальных театральных новаторов.

Следуя заданному ими направлению, Уилсон, конечно же, – человек своей эпохи. Он многому научился у этих художников, но уже оставил свой след в будущем, как некогда оставили они.

Подводя итог, можно сказать, что Уилсон в поисках сценического языка адекватного, на его взгляд, тексту Шекспира, в то же время сумел расширить горизонты использования театрального дизайна.

Перевод Г. Коваленко
под редакцией В. Щербакова

1 «Активное пространство» – тема дискуссии с тезисом Анри Лефевра (*La Production de L'espace, Paris: Anthropos, 1974*), считающего, что пространство не бывает пустым: оно всегда заполнено социальными агентами – «посредниками» с соответствующими им социальными, идеологическими и другими ценностями. Поэтому пространство социализировано; более того, – коллективно социализировано, и это данность. Для Анри Лефевра было бы полезным изучение опыта русских конструктивистов как оптимального доказательства его тезиса, который он развивает скорее теоретически, чем дает конкретные примеры художественного воплощения.

2 См.: *Enright, Robert. A clean, Well-lighted Grace: An Interview with Robert Wilson, Border Crossings. 13. № 2, 1994. P. 18.*

3 *Holmberg, Arthur. The Theatre of Robert Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 137–38.*

4 Уильямс Уильям Карлос (1883–1963) – американский поэт-авангардист, оказавший влияние на поколение поэтов 50-х, в том числе на битников.

Последнее слово моей английской бабушки

На маленьком столике

Грязные тарелки,

Стакан молока

Рядом на неопрятной, зловонной кровати–

*Вся в морщинах и почти слепая
Она лежит и зло хрипит
Дайте мне есть –
Они морят меня голодом
Я здорова – я не хочу
В больницу. Не хочу, не хочу
Дайте мне есть!
Тебе будет хорошо
В больнице, сказал я,
Тебе станет лучше.
Она улыбнулась, да
Это тебе станет лучше,
Не мне –
О! О! О! Кричала она,
когда санитары положили
ее на носилки –
И это ты называешь,
Мне будет лучше
У нее была ясная голова –
Ты думаешь, что ты умник,
все вы, молодые, так думаете,
сказала она, но поведаю тебе,
ничего-то вы не знаете.
И мы отправились в путь.
Мы прошли вдоль длинного ряда
Вязов. Она увидела их
Из окна санитарной кареты и сказала.
Что там за окном?
Дерева? Я устала
От них и отвернулась.*

(Примечание и подстрочный перевод переводчика).

5 *The New York Times. 20 июня 1990.*

6 *Kessel, Marion. The Making of Monologue. Robert Wilson's Hamlet. Video. 1995. Arts Alive /Caddell and Conwell Foundation for the Arts.*

7 Перевод Б. Пастернака.

8 *Kessel, Marion. The Making of Monologue. Robert Wilson's Hamlet. Video.*

9 *Kessel, Marion. The Making of Monologue. Robert Wilson's Hamlet. Video.*

10 См.: *Shevtsova Maria. White and Black Magic: Einstein on the Beach and The Black Rider. // Subjekt: Theater. Beiträge zur analytischen Theatralität. Festschrift für Helga Finter zum 65. Geburtstag, ed. Gerald Siegmund and Petra Bolte-Picker, Frankfurt am Main: 2011, Peter Lang. P. 251–256.*

11 *Сонтаг С. Заметки о кэмп. / Против интерпретации и другие эссе. СПб.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 352.*

12 Перевод В. Левика.

13 Сонеты цитируются в переводах С. Маршак.

14 Шекспир посвятил свое сочинение «Тому единственному, кто породил нижеследующие сонеты...». В подлиннике: *To the only begetter insuing these Sonnets...* (примеч. переводчика).