

Зарубежный театр в российской критике

Том 2

2001-2021

20. New European Theatre



Festival

TEATR
TEATR
TEATR
TEATR
POLSKI TEATR W MOSKWE
POLSKÝ TEATR V MOSKVE

TEATR POLSK
ПОЛЬСКИЙ Т



XVII международный
театральный фестиваль
балтийский дом

**ВЕСЬ
СОШТО
ОДКРН**

19-28
ОКТАБРЯ 2007

Адрес: ул. Введенский пер., вл. 10 (Спасский рынок). Билеты 232 35 39

ФЕСТ
IV Inter
МОСКВА / MOSC

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

2019 10 — 24. 10. 2019

МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ-ШКОЛА
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
«ТЕРРИТОРИЯ»

Государственный институт искусствознания

Зарубежный театр в российской критике

Том 2

2001–2021

Москва 2024

УДК 792.072

ББК 85.33

З 34

Публикуется по решению

Ученого совета Государственного института искусствознания

Рецензенты:

В.Ю. Силюнас, доктор искусствоведения

И.В. Климова, кандидат искусствоведения

Редколлегия:

А.В. Бартошевич, З.В. Бороздинова, М.В. Львова, М.В. Хализева, И.В. Холмогорова

Зарубежный театр в российской критике: Сборник статей. Том 2: 2001–2021 /
Отв. ред. А.В. Бартошевич; посл. О.В. Федяниной. – М.: Государственный институт
искусствознания, 2024. – 428 с.

ISBN 978-5-98287-208-1

Двухтомник «Зарубежный театр в российской критике» (I том: 1956–2000 годы, II том: 2001–2021 годы) представляет собой антологию более чем полувековой истории отечественной театральной критики. Он сосредоточен на путях развития критики, обращенной к драматическому театру, и не претендует на сколько-нибудь полный охват процессов, происходивших в жизни театров зарубежных стран. Два тома чрезвычайно разнятся между собой, как разнятся сами эпохи и принятые в эти эпохи стили критического письма. По сравнению со сдержанным первым томом, где представлено гораздо меньше авторов и преобладают многостраничные неспешные рассуждения мэтров, академические по лексике и смыслам, во втором складывается самая настоящая мозаика из имен и событий бурного театрального двадцатилетия. Статьи этой части оказываются гораздо более краткими и в то же время емкими. Во втором томе отражена не только панорама зарубежного театра начала XXI века, но и небывалые для российских критиков возможности в эти годы видеть и осмыслять свежие мировые премьеры.

Сборник посвящен памяти В.И. Шадрина, создателя и генерального директора Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова.

В оформлении обложки использованы фрагменты буклетов и афиш ряда Международных театральных фестивалей.

ISBN 978-5-98287-208-1

© Коллектив авторов и наследники, текст, 2024

© Государственный институт искусствознания, 2024

© Е.А. Сиверс, оформление, 2024

Памяти
Валерия Ивановича Шадрина

СОДЕРЖАНИЕ

- 12 *Мария Скорнякова*
Гольдони в Зазеркалье
- 14 *Ирина Алпатова*
Безумие уставшего героя
- 16 *Анна Шалашова*
«А вас, Бонди, я попрошу остаться...»
- 18 *Видас Силюнас*
Счастливый круг игры
- 22 *Ольга Богомолова*
Конец повтора
- 25 *Наталья Казьмина*
Три Стуруа и еще один
- 33 *Наталья Каминская*
У попа была собака
- 36 *Александр Соколянский*
Минус четыре
- 39 *Марина Шимадина*
Белоснежка и семь самураев
- 41 *Вера Максимова*
Круг ревизора
- 43 *Александр Соколянский*
Сорвавшаяся трагедия
- 46 *Алена Солнцева*
Тесто, тело, Танатос

- 49 *Екатерина Рябова*
Старая новая драма
- 52 *Александр Соколянский*
Путем бушмена
- 55 *Наталья Каминская*
Музыка под надзором
- 57 *Александр Соколянский*
Трагедия нестанцованного вальса
- 60 *Артур Соломонов*
«Следи, как я исчезаю»
- 62 *Олег Зинцов*
Читай сердцем
- 66 *Елена Груева*
Авиньонские распродажи
- 71 *Ольга Фукс*
Прихлопнет ли луна Россию?
- 73 *Марина Зайонц*
Посильнее «Фауста»
- 77 *Ольга Егошина*
Дым из области сердца
- 79 *Владимир Колязин*
Чехов в стиле хайтек
- 82 *Ольга Егошина*
Три часа с неудачником
- 84 *Марина Тимашева*
«Три сестры»
- 86 *Марина Зайонц*
Живее всех живых
- 88 *Марина Зайонц*
Светло и просто
- 90 *Глеб Ситковский*
Быстрое течение

- 92 *Роман Должанский*
Мифологический хай-тек
- 94 *Алла Шендерова*
Слабонервных просят удавиться
- 97 *Глеб Ситковский*
Невеселые картинки
- 99 *Владимир Колязин*
Ураган Фамы
- 102 *Павел Руднев*
Два одиноких домика
- 104 *Роман Должанский*
Божественная трагедия
- 107 *Алексей Бартошевич*
Штайн, Тальхаймер, Някрошюс: интерпретация «Фауста»
- 110 *Алексей Бартошевич*
Образ света у Някрошюса и Брука
- 113 *Алла Шендерова*
Чехов своими словами
- 115 *Татьяна Джурова*
Сумрачный германский гений
- 120 *Марина Токарева*
Внуки великого Чарли
- 122 *Мария Седых*
Членораздельно
- 124 *Дина Годер*
Клоун из сахара и слез
- 127 *Олег Зинцов*
О звучании
- 129 *Дмитрий Ренанский*
«Идиот» Эймунтаса Някрошюса на «Балтдоме»
- 132 *Григорий Заславский*
Матс Эк против Сталина

- 134 *Татьяна Шах-Азизова*
Случай Касторфа
- 137 *Марина Давыдова*
Все о нас и наших папах
- 140 *Дмитрий Ренанский*
«Дети солнца» Люка Персеваля на фестивале «Балтийский дом»
- 143 *Александра Тучинская*
Обнажение души
- 146 *Елена Дьякова*
Лицедеи без границ
- 148 *Владимир Колязин*
Вариации Штайнмейстера
- 151 *Елена Дьякова*
Между гильотиной и Атлантидой
- 153 *Марина Давыдова*
Меланхолия Патриса Шеро
- 156 *Вадим Щербаков*
Простое искусство
- 161 *Елена Строгалева*
Женское счастье
- 164 *Елена Левинская*
Сети и ловушки нового театра
- 172 *Марина Дмитриевская*
Ада нет
- 175 *Видас Силюнас*
В поисках утраченного пространства
- 179 *Камила Мамадназарбекова*
Элегия документа
- 181 *Дина Годер*
Страшные вечеринки завтрашнего дня
- 185 *Алена Карась*
Поэма изгнанников

- 187 *Ксения Ларина*
Блюз для «рогатого Шоко»
- 190 *Владислав Иванов*
Космос Някрошюса
- 196 *Дмитрий Трубочкин*
Антикризисный менеджмент. О летнем греческом фестивале-2012
- 201 *Кристина Матвиенко*
Нефть как мера вещей
- 203 *Наталья Исаева*
Шекспировская трилогия Остермайера: мякоть плоти и решетка формы
- 209 *Алена Карась*
Простая вещь
- 211 *Антон Хитров*
Виноваты вы, вы и вы
- 213 *Николай Берман*
Там, за смертью
- 216 *Татьяна Джурова*
Поезд уходит в небо
- 220 *Марина Давыдова*
Эйнштейн в стране Уилсона
- 224 *Наталья Скороход*
Новелла, драма, спектакль
- 228 *Оксана Кушляева*
Пляши, Пиппо, пляши
- 230 *Николай Песочинский*
«Ешьте людей...»
- 233 *Анна Ильдатова*
Кэти Митчелл: женский взгляд
- 237 *Нина Агишева*
Тартюф, или Второе пришествие
- 239 *Вера Сенькина*
Мир Убю

- 242 *Алена Карась*
У них все хорошо
- 249 *Марина Давыдова*
«Mount Olympus»: революция без конца
- 254 *Дмитрий Абаулин*
Французские линии
- 257 *Нина Агишева*
Боги танцуют
- 261 *Лилия Шитенбург*
«Зимняя сказка» Кеннета Браны: повторное размораживание
- 264 *Мария Хализева*
Как поезда с откоса
- 267 *Ольга Федянина*
Полконя за царство
- 269 *Сергей Николаевич*
Три Федры Изабель Юппер
- 272 *Анна Банасюкевич*
Ненавистное время
- 276 *Елена Ковальская*
Генная инженерия
- 280 *Екатерина Дмитриевская*
Страсть к разрывам
- 282 *Ольга Федянина*
Торжественное закрытие преисподней
- 285 *Анастасия Паукер*
Пустое пространство битвы
- 287 *Вадим Гаевский*
Время уходить
- 289 *Марина Дмитриевская*
Когда мы, мертвые, пробуждаемся
- 292 *Ольга Фукс*
Трепанация гармонии

- 295 *Алла Шендерова*
Новоселье в стеклянном зверинце
- 297 *Александра Дунаева*
Лед и пламя
- 301 *Кристина Матвиенко*
Жизнь после цунами
- 304 *Жанна Зарецкая*
Полное погружение
- 314 *Мария Зерчанинова*
Мы и убили-с
- 318 *Роман Должанский*
Политика тонкой выделки
- 322 *Антон Хитров*
Есть контакт
- 325 *Елена Гордиенко*
Театральность войны в «Situation Rooms». Rimini Protokoll на ВДНХ
- 329 *Елена Горфункель*
На просторах родины чудесной
- 332 *Наталья Шаинян*
Технологии без границ
- 336 *Надежда Таршис*
Про Клятву
- 338 *Екатерина Дмитриевская*
Зазеркалье реальности
- 341 *Наталья Якубова*
«Трехгрошовая опера» Андреаса Кригенбурга: в ожидании Апокалипсиса
- 344 *Ника Пархомовская*
О «Трех сестрах» Саймона Стоуна
- 346 *Анастасия Арефьева*
Колыбельная в стиле хип-хоп
- 348 *Зоя Бороздинова*
А снег не знал и падал

- 350 *Евгений Авраменко*
Эдип без комплексов:
Роберт Уилсон показал сны героя Софокла
- 352 *Елена Дьякова*
Хиросима – город тех, кто выжил
- 355 *Роман Должанский*
Извержение театра
- 360 *Николай Песочинский*
Я, Йозеф К., Франц Кафка, Кристиан Люпа
- 363 *Елена Горфункель*
Иногда нужно немного сбивать спесь
- 366 *Мария Львова*
Без перспективы и горизонта
- 368 *Татьяна Джурова*
Конец истории отменяется
- 371 *Владислава Куприна*
Лучший из возможных миров
- 376 *Зоя Бороздинова*
Ребро на столе: Анхелика Лидделл между Евой и Марией
- 378 *Евгения Тропп*
Истории людей. Люди в истории
- 387 *Оксана Ефременко*
Многообразные миры Юна Фоссе
- 389 *Ника Пархомовская*
Берлин – открытый город
- 396 *Мария Хализева*
Радикально быстро
- 400 *Мария Зерчанинова*
Зелененький он был
- 403 *Юлия Клейман*
О «Гамлете» Элизабет ЛеКомпт

- 405 *Марина Шимадина*
«Три сестры» эпохи изоляции
- 408 *Владислава Куприна*
Цветы добра, или Манифест светлого искусства
- 412 **Послесловие**
Ольга Федянина
Критический роман
- 416 **Указатель имен**

Мария Скорнякова

ГОЛЬДОНИ В ЗАЗЕРКАЛЬЕ

«Независимая газета». 2001. 15 июня

(«Венецианские близнецы». «Пикколо театро ди Милано». Лука Ронкони)

Этой минуты он ждал много лет. Лука Ронкони вышел наконец на сцену московского театра. Аплодисменты были искренними и горячими. Это успех.

Знаменитый автор «Неистового Роланда» и «Орестеи», неутомимый экспериментатор и ниспровергатель всех и всяческих канонов, Лука Ронкони, нынешний глава «Пикколо театро ди Милано», всегда ищет свой поворот в решении любой темы. Нетрадиционно видит он и театр Карло Гольдони, открывая в нем неизведанные глубины и свежие краски. Впервые новый Гольдони на итальянской сцене появился четверть века назад в спектакле Ронкони «Беттина» (по комедиям «Честная девушка» и «Верная жена»). Не меняя текст драматурга, режиссер из комедии сделал драму, представив не веселую Венецию, а город будничных забот, меркантильных интересов и жестоких человеческих отношений. Тогда это было воспринято как открытие.

Спектакль «Венецианские близнецы» в постановке Луки Ронкони, представленный на сцене Театра имени Вахтангова, был сыгран в напряженных растянутых ритмах, он поразил сочетанием комизма и жестокости, фарсовости и драматизма. В реалистической на грани гротеска игре актеров, в декорациях и костюмах, в пластике и манере вести диалог – во всем ощущалась эпоха: жеманный, жестокий, беспринципный XVIII век. Вместе с тем это был спектакль, развернутый в настоящий день. Он весь пронизан характерным для Ронкони скепсисом по отношению к человеку. В нем звучали мотивы иллюзии и реальности, двойничества, всегда ускользающей человеческой сути, возникал мир неустойчивый, тревожный, полный неожиданностей и опасностей. И все это, как всегда у Ронкони, нашло прежде всего отражение в пространственном решении (декорации Маргериты Палли). Пребывающая в постоянном движении сцена – двухэтажная высокая подвижная конструкция в барочном стиле – представляла собой одновременно и интерьер дома, и город с улицами и домами. В лабиринте обитаемых зеркальных шкафов-домов человек терялся, его образ отражался, двоился, множился и, казалось, исчезал вовсе.

Образы традиционных масок слуг в спектакле Ронкони также представляли в новом свете, и не только потому, что на них не было масок. Меланхолично настроенный старик Бригелла был погружен в воспоминания, а молодой Арлекин выглядел и вовсе бродягой-оборванцем.

В хорошо сыгранном актерском ансамбле трудно выделить кого-либо: исполнители пластичны, прекрасно двигаются, и каждый точно ведет свою партию. И все же нельзя не отметить особо Риккардо Бини, создавшего выразительный образ итальянского Тартюфа – Панкратио, и, конечно же, главного героя спектакля – Массимо Пополицио, исполнителя ролей близнецов Дзанетто и Тонино. Актер демонстрирует не только способность к мгновенной трансформации, но и виртуозное владение двумя диалектами – бергамским и венецианским.

Спектакль «Венецианские близнецы» Луки Ронкони производит на редкость законченное, целостное впечатление, в нем все отточено и отработано до мельчайших деталей. В этом строгом, красивом, изысканном спектакле есть свое особое чувство стиля. Это действительно был новый, незнакомый Гольдони, какого нам еще не приходилось видеть.

Ирина Алпатова

БЕЗУМИЕ УСТАВШЕГО ГЕРОЯ

Газета «Культура». 2001. № 23. 28 июня – 4 июля
(«Геракл во гневе». Театр «Аттис», Афины. Теодорос Терзопулос)

Еврипид тут, кажется, ни при чем, хотя имя последнего из великих античных трагиков и значится в афише. Авторство спектакля «Геракл во гневе» греческого театра «Аттис», безусловно, принадлежит режиссеру Теодоросу Терзопулосу. Смотреть (а вернее, слушать) сегодня каноническую и архаичную трагедию было бы невыносимо скучно. У Терзопулоса есть что угодно, кроме скуки, – легкость, стильность, краткость, графичность, определенность эмоциональных оттенков и их мгновенные ненавязчивые переливы.

Терзопулоса вряд ли интересует архаика сама по себе. Ему важно вписать античную традицию в контекст современного театра, где традиции всех эпох и национальных культур неудержимо стремятся к синтезу. Где не в чести строгая чистота жанра, но любопытен переход от трагедии к гротеску и наоборот. В эмоциональной геометрии «Геракла во гневе» встречаются запад и восток, ритуальное действие и комедиантские пассажи, суровая дидактичность Еврипида и отголоски взвинченных ритмов Х. Мюллера.

Терзопулосу, судя по спектаклям последних лет, очень близок Геракл – создан целый цикл постановок. Режиссер словно препарировал этого персонажа, то выворачивает наизнанку, то дает классический образ вершителя подвигов. Нынешний Геракл значится «во гневе», но на деле гнев оборачивается безумием уставшего исполина. Временами Геракл (Д. Актипис) похож на грустного, но страстного клоуна с набеленным лицом и обнаженным торсом. Впрочем, сценическое время, ему отпущенное, невелико.

Чернота кулис и белые концентрические круги, расходящиеся по сцене (сценография Э. Хондолидиса), – все это напоминает мишень, в центре которой, как водится, находится ребенок. Вернее, дети – трио подростков, которым суждено быть убитыми безумным отцом. Всего этого мы, к счастью, не увидим – античная традиция целомудренно скрывает кровавые преступления от глаз публики. Достаточно Хора или Вестника с подробно-эмоциональным «отчетом» о происшедшем.

Герои и хоревты – в едином строю: расходящееся на мужскую и женскую половины острие стрелы. Черные брюки и распахнутые на груди смокинги, темные платья. Ритуальные жесты, ритуальная пластика, ритуальные возгласы – на звуковом фоне змеиного шипения и приглушенного крика. Хор змеится по сцене в затейливых геометрических построениях, смыкается в хоровод, припадает к земле. Взамен традиционных масок – броский, хищный грим.

Едва ли не каждому подарена сольная партия. Мегара (С. Хилл), жена Геракла, ударяя себя кулаками в чрево, ритмично оплачет детей. Царевубийца Лик (А. Калпакидис) совершит недолгий «круг почета», примеряя серебристую корону-маску. Лисса (К. Такалу) и Ирис (Н. Костопулу) впадут в акробатическое безумие. Гонец (Т. Димас) иронично расскажет о страшном, затеявая общий хоровод. Амфитрион (Т. Георгиу) медленно пройдет по сцене с двумя палками, складывая их в крест, – хоронит мертвых. Безумный и жалкий Геракл закроется, как щитом, какой-то хрупкой и полупрозрачной завесой, напоминающей жалюзи, – пора пережить содеянное.

Нам сегодня совершенно не интересны все эти мифологически-сюжетные метания. И даже не нужен «закадровый» голос, по-русски комментирующий происходящее. Властно затягивает в свой круг другое – древняя магия театра, сохранившаяся несмотря на все новейшие сценические ухищрения. А может быть, благодаря им. Затягивают темперамент и органичность актеров. Интонационное звучание чужой речи, где не важен смысл слов. И в финале, кажется, в центре мишени оказались именно зрители. Стрела же Терзопулоса попала точно в цель.

Анна Шалашова

«А ВАС, БОНДИ, Я ПОПРОШУ ОСТАТЬСЯ...»

«Независимая газета». 2001, 30 июня
(«Чайка». Бургтеатр и Венский фестиваль. Люк Бонди)

На предпремьерной пресс-конференции режиссер рассказывал: «В “Чайке”, которую московским зрителям предстоит увидеть, мы собрали лучших актеров Австрии и Германии». И действительно, актерский ансамбль великолепен. Про каждого актера спектакля можно сказать: совершенный Дорн, Сорин, Медведенко, идеальная Маша, Полина Андреевна...

Аркадину в спектакле Бонди играет известная актриса Ютта Лампе. Для нее это не первая встреча с Чеховым: когда-то она играла Машу в «Трех сестрах», Раневскую в «Вишневом саде». Когда Бонди предложил ей роль в «Чайке», она отнеслась к этому предложению с большой осторожностью. «Раневскую и Машу я могла примирить с собой, найти в них какие-то общие, понятные мне черты... С Аркадиной же я долго боролась, я ее долго не могла полюбить», – говорит актриса. Стройная фигурка в белом кружевном платье, небрежно накинутый на одно плечо шифоновый шарф, распущенные рыжие волосы, полуулыбка и грустный взгляд, легкая, изящная походка – такова эта Аркадина. Для нее любовь Тригорина – последняя, и она со всей ясностью осознает это. Когда ей и Тригорину представят Нину, она по-женски пронизательно посмотрит на «соперницу» и, медленно подойдя сзади к Тригорину, тихо обнимет его. Мудрая женщина – она отлично понимает: увлечение Тригорина такими молодыми и наивными, как Нина, неизбежно. Закономерно и кратковременно.

Еще одна удача спектакля – Константин Треплев (Август Диль). Треплев – одна из загадок, оставленных нам Чеховым, и мало кому из актеров и режиссеров удавалось разгадать ее. Сильный он или слабый, талантлив или бездарен? Август Диль и Люк Бонди представляют нервного, издерганного мальчишку. Август Диль – актер, тонко чувствующий и очень точно передающий лихорадочное состояние Треплева. Он словно скрипичная струна, которая при любом неосторожном движении приходит в напряженную вибрацию и долго сохраняет свое тихое диссонансное дребезжание. Во время разговора с матерью Треплев резко вскакивает со стула, отшвыривает в сторону чемоданы, следом бросает в ярости стул: Аркадину пугает внезапная вспышка гнева, его трясущиеся руки,

сумасшедший взгляд и неконтролируемые движения. Треплев срывает повязку, несколько секунд назад бережно повязанную матерью, и бьется головой об пол, вскакивает, бросается по направлению к Аркадиной. Еще совсем чуть-чуть и, кажется, он убьет ее... Но приступ вскоре проходит, Константин успокаивается и обессиленно садится возле матери.

Бонди для каждого из актеров сумел найти ключик к роли. Долго зрители будут вспоминать, как уже обреченно кружится в беспорядочном танце беременная Маша (Мария Хенгге), как, произнося финальное «дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...», Дорн (Игнац Кирхнер) возьмет в руки журнал с последней треплевской статьей и нервно станет теревить его в руках. Ближе к концу на сцену выкатят в инвалидной коляске Сорина (Мартин Шваб). Он уже практически не может двигаться, не в состоянии говорить. Дорн вставляет ему в руку стакан с водой и тут же отходит. Оставшись в абсолютном одиночестве, полупарализованный старик пытается поднести воду к губам, но рука не слушается, и вода узкими нитями расплескивается в стороны. Обреченно он опускает стакан на колени. Треплев, проходя мимо неподвижного Сорина, небрежно забирает его у дяди. Такие мелочи, маленькие цветные стеклышки и составляют мозаику спектакля Люка Бонди.

За сценой непрерывно стрекочут кузнечики, слышны крики чаек, звон посуды. Медведенко усердно бьет нудно жужжащих комаров. При совершенно не бытовом оформлении спектакля – масса бытовых мелочей (сумочки, разные кружечки, аптечка, флаконы с лекарством, холодильник, пишущая машинка Тригорина, затем по наследству доставшаяся Треплеву). Герои этой «Чайки» дотошно и аккуратно отыгрывают заданные режиссером мизансцены. Кажется, что любой актер спектакля с легкостью сможет ответить на вопрос, что делал его персонаж, допустим, вчера в пять часов вечера, он посекундно сможет восстановить его возможные действия. Даже на минуту появившаяся на сцене служанка имеет свою жизненную историю.

Бонди, казалось бы, пользуется уже давно известными открытиями и приемами. Но в этой сознательной консервативности слышится что-то настоящее, подлинное. На сцене легендарного МХАТа австрийский театр показал русскому зрителю «Чайку». Очень редко можно увидеть иностранный спектакль по Чехову, сыгранный до такой степени бережно и аккуратно, смешно и трагично. Люк Бонди не пытается показать себя знатоком русской жизни и быта начала века, режиссер лишен амбиции «раскрыть истинного Чехова». Но в спектакле ни разу не возникает ощущения фальши, чужеродности «нашего Чехова» их австрийскому менталитету. Люк Бонди со своим замечательным актерским ансамблем искренно и просто говорит о проблемах, чувствах, мыслях и ситуациях, которые вызывает одна из самых сложных и таинственных чеховских пьес именно у них. Спектакль идет без перевода на немецком языке и нисколько не теряет от этого.

Всем памятно мудрое изречение разведчика всех времен и народов Штирлица, что при разговоре всегда особенно запоминается последняя фраза. Такой фразой Московской театральной олимпиады стала австрийская «Чайка» режиссера Люка Бонди.

Видас Силюнас

СЧАСТЛИВЫЙ КРУГ ИГРЫ

Газета «Культура». 2001. № 26. 12–18 июля
(Итоги Третьей Всемирной театральной олимпиады)

В начале XX столетия модный критик Юрий Айхенвальд предрекал скорую кончину театра. Но в начале XXI столетия в Москве состоялась Всемирная театральная олимпиада и развеяла расхожее мнение о роковой эфемерности зрелищных искусств. Выяснилось, что в театре ничто не проходит бесследно, и перед нами не только выступили труппы из множества стран, но и прошел парад веков. Огни фейерверков, факелов, плошек, пламя, вылетающее изо рта, горящие колеса в выступлениях уличных театров – французских «Карабоса» и «Малабара», Санкт-Петербургского «Формального театра» Андрея Могучего или итальянской группы «Нуклео» возвращали нас к обрядам огнепоклонников и соляренным культам.

Великий спектакль литовца Эймунтаса Някрошюса «Отелло» сочетал самый изощренный современный сценический язык с языком первоначальных стихий и шел под аккомпанемент морских волн, то мирно плещущихся о венецианские или кипрские берега, то разъяренно ревущих и готовых сокрушить всех и вся, – спектакль о губительной и бессмертной любви, о том, что в самом лучшем из нас может проснуться дикарь. Перед тем как убить Дездемону (Эгле Шпокайте), Отелло (Владас Багдонас) кружит ее в неистовом танце – ритуал бессмертной страсти переходит в древнейший ритуал человеческих жертвоприношений, и раздается жуткий, невыносимо высокий звук, который, быть может, издавали еще не обретшие дара речи существа.

Софокловский «Царь Эдип» в постановке японца Тадаши Судзуки, изысканно пластичный, декоративный и яростно темпераментный, отсылал и к движениям античного хора, и к старинным традициям Но и Кабуки. В клоунадах Лео Басси и группы «Дешамп и Дешамп» оживали средневековые шуты – умные, артистичные, изобретательные, а в изумительном спектакле Вячеслава Полунина «Шоу снов, или Снежное шоу» (как сказал он сам, «с–нежное» шоу) собрались, как в радуге, все краски жизни и искусства. Ведь гистрионы и жонглеры не только откалывали потешные номера, но и исполняли трагические и лирические песни. Полунин – лучший наследник шутов и трубадуров, воспевших дурманящую красоту и прелесть мира. Шарль Бодлер считал, что смех – свидетельство жестокости нашей натуры. Для Полунина смех – проявление любви к человеку, пусть

самому нелепому, как его собственный герой или его лопухие партнеры. Полунин со всеми в дружеских отношениях – всех вовлекает в счастливый круг игры. Искусство, как и вера, совершает чудо: Полунин ставит на сцену вешалку с женским пальто и красной шляпкой, просовывает руку в рукав, чистит его щеткой, и вдруг пальто само хватает артиста за шиворот, кладет письмо из своего кармана в его, обнимает... Полунин отходит от вешалки, и пальто самостоятельно машет ему рукавом!

Томас Стернз Элиот считал, что младшему современнику Шекспира, драматургу Уэбстеру, во всем чудилась смерть и он всегда видел черепа под кожей. Полунин, наоборот, способен все оживить, и даже в снежном вихре, который в конце его представления несет в зал, чудится весеннее свежее дыхание...

Стало ясно, что культурная память нынешнего театра совсем не коротка, что в ней хранятся и дают живые побег традиции языческих радений, античных и средневековых, как шутовских, так и религиозных зрелищ – не зря в первую ночь олимпиады после шествия карнавалов на площади Революции итальянский уличный театр «Студио Фести» демонстрировал завораживающие полеты ангелов в поднебесье. «Арлекин» Джорджо Стрелера показал, каким брызжущим энергией, роскошно цветущим по-прежнему оказывается возрожденческое искусство комедии дель арте. Оказавшийся после кончины Стрелера руководителем «Пикколо ди Милано», другой знаменитый итальянец, Лука Ронкони, ставя «Венецианских близнецов», сблизил Гольдони не с Ренессансом, а с барокко. Он погрузил действие странной комедии, завершающейся убийством и самоубийством, в барочный лабиринт зеркал и напомнил нам, что в ауто крупнейшего барочного драматурга Кальдерона «Великий театр мира» были две двери, на одной из которых нарисована колыбель, на другой – гроб.

Название же спектакля «Опыт освоения пьесы “Чайка” системой Станиславского» было откровенно лукавым. Режиссер из Украины Андрий Жолдак, обладающий неистощимой фантазией, – как-никак земляк Гоголя – на самом деле осваивал не систему Станиславского, а «монтаж аттракционов» Мейерхольда, перебрасывая мост между ним и комиксами, превращая представление в головокружительную смену динамичных картинок, дающих неожиданный пластический эквивалент едва ли не любому слову, оставшемуся от своевольно препарированного чеховского текста. Болгарский сценограф Кольо Карамфилов повесил перед лесами недостроенного Театра Наций полупрозрачный задник, и возникали крутящиеся огромные колеса (явный кивок в сторону конструктивизма и, в частности, в сторону мейерхольдовского «Великодушного рогоносца»), и двигались роботы в белом (костюмы Павла Каплевича), указывая нам, что мы вступили в третье тысячелетие...

Завершилась олимпиада «Чайкой», поставленной швейцарцем Люком Бонди с актерами венских Бургтеатра и Академтеатра. Трудно было вообразить, что таким захватывающим окажется эпизод «театра в театре» – сцена из пьесы, написанной и поставленной Константином Треплевым. Было понятно, что Костя опередил свое время, предрекая шокирующие и завораживающие опыты сюрреалистов.

Но в целом спектакль Бонди переключается не с сюрреализмом, а с Московским Художественным театром его легендарной поры. Никакая

скрупулезная историческая точность при этом не соблюдалась. Переключка была в главном – в способности передать ход подлинной жизни, мельчайшие душевные движения и превращать эту неподдельную правду в поразительное искусство или, быть может – открыть поэзию в повседневном течении времени. Время текло по-всамделишному, оставляя на каждом свой отпечаток. Аркадина – великолепная Ютта Лампе, сыгравшая у Петера Штайна Машу в «Трех сестрах» и Раневскую в «Вишневом саде», сперва и впрямь казалась моложе Машы (Мария Хенгге). Подтянутая, стройная с копной золотисто-рыжих волос, падающих на серо-голубую кофту, она занималась пластической гимнастикой, чтобы поддержать идеальную форму, так грациозно, что мы понимали – дело не столько в самовлюбленности, сколько в том, что люди привыкли любоваться ею и она не собирается обманывать их ожидания. Она принадлежала миру красоты, знала, что в ней все должно быть прекрасно – и лицо, и фигура, и жесты – красиво закидывала ногу на ногу, красиво закуривала и даже красиво тушила спичку.

И все же привычка Аркадиной и Тригорина относиться ко всему лишь как к подсобному материалу для искусства, лишает их чуткости к судьбам даже самых близких людей, да и вообще чуткости к жизни, и медленно ведет к неизбежной опустошенности. В последнем акте они выглядят не только постаревшими – поблекшими; зато какой остроты достигают мучительно свежие переживания Треплева (Август Диль) и Нины (Йоханна Вокалек).

Я готов смотреть финал этой «Чайки» бесконечное число раз; видеть вновь и вновь, как на тускло освещенной свечами и лампами в матовых абажурах сцене ждет, не придет ли Нина, Костя – вчерашний подросток, беспокойный, интеллигентный, нервный, с подвижным, как ртуть, лицом, с глазами, полными любви и тревоги. Нет, его дар никак не меньше тригоринского, но в отличие от преуспевающего коллеги, он не может заниматься вивисекцией жизни. Он творил ярчайший новаторский спектакль потому, что в нем выступала Нина, и все время повторял ее слова, с ней сливаясь. Без Нины его искусство стало превращаться в ремесло, а как ремесленник Тригорин получше. Костя ждет Нину, чтобы вновь стать самим собой, преданным любви художником, нетерпеливо открывая дверь в крошечную осеннюю тьму, в которой виден лишь полощущийся на ветру край красного занавеса. Каким-то шестым чувством он догадывается, что если Нина рядом, ей, может быть, боязно и неловко заглянуть к ним, выворачивает лампочку, бежит в сад, и Нина отваживается зайти в пустую комнату. Нет больше прежней порывистой, восторженной провинциальной девочки в легком, обтягивающем стройную, словно летящую, фигуру платье, – перед нами истерзанная смертью ребенка, утомительными бесконечными гастрольями, исстрадавшаяся, продрогшая женщина. Но она научилась переплавлять живую боль в искусство, почерпнула в испытаниях трагическое мужество жить. Для Кости же ничто без Нины не имеет смысла, и он уходит из жизни...

Олимпиада закончилась на щемящей трагической ноте, но закономерно начиналась стрелеровским «Арлекином» – триумфом всеобъемлющего, всепокоряющего веселья. Актеры Стрелера были абсолютно естественны, только это не обычная, а экстраординарная естественность – они ведут

себя не так, как в тихом повседневном быту, а словно куражась на шумно разгулявшемся празднике. Всем здесь присущ праздничный модус существования; праздник бьет ключом, праздник с его приподнятостью и возбуждением, счастливой полнотой бытия. Это откровенная игра, игра на публику, но в ней проявляется праздничная органичность, которая не только сильнее и ярче, но искреннее будничной.

И прежде всего равно органичен и артистичен Арлекин – Ферруччо Солери. Кажется, Арлекин летает, преодолевая земное тяготение, творя чудеса, потрясая сноровкой, молниеносными движениями, прорываясь в запредельные возможности творчества. Этот Арлекин кладет зачин не рядовому обеду, а грандиозному пиру на весь мир.

И олимпиада поддержала этот зачин – прошли концерты бразильской карнавальной группы «Вай-Вай» из Сан-Паулу, на которых красавицы мулатки танцевали так, что немудрено было прийти в экстатическое состояние. И было девять дней организованного Вячеславом Полуниным белого, черного и цветного карнавалов в саду «Эрмитаж», куда съехались лучшие уличные театры со всего мира. И публика, заполнявшая сад, гуляла на славу с шести вечера до полуночи, кто-то ходил, надев клоунский нос или раскрасив себя. Доктор Дорн говорит в «Чайке», что из всех городов мира ему больше всего понравилась Генуя – там самая лучшая уличная толпа. Но в эти дни, пожалуй, лучшей стала фестивальная толпа в Москве – исчезли раздражительность и озабоченность, лица стали дружелюбными, приветливыми, веселыми, так что, казалось, как в старые добрые времена, карнавал – это, по словам Гёте, не праздник, который дается народу, а праздник, который народ дает самому себе.

Как нам не хватало такого праздника после всех потрясений и разочарований – праздника, из которого родилось сценическое искусство (мы впервые так отчетливо убедились, что театр – это не только драматические, оперные и балетные постановки, но и уличные и карнавальные зрелища, перформансы, инсталляции и клоунада). И главное, мы осознали то, что так хорошо понимали наши предки: праздник – не пустая трата времени, он имеет сакральное значение, служит обновлению жизни, заряжая ее неиссякающей энергией.

Театральная олимпиада явилась небывалым по своему богатству и разнообразию праздником – мы смогли упомянуть лишь о немногих примечательных событиях. А была еще «Игра снов» Стриндберга, поставленная гремящим на весь мир американским режиссером Робертом Уилсоном, – магия пространства, смена чуть холодноватых и безупречно продуманных, напоминающих старинные дагерротипы композиций. Был французский конный театр «Зингаро», свидетельствующий, что, может быть, Свифт прав, считая лошадей самыми благородными и красивыми из живых существ. Был голландский уличный театр «Догтруп», творивший из картин городского быта удивительную полифоническую сюиту поэтически-ассоциативно связанных образов, уводивших нас в зазеркалье, подобно тому, как одна из одетых в зеленое платье актрис входила в появившийся на огромном экране автобус и появлялась в его окне. <...> Фестиваль длился 70 дней, и остается только пожалеть, что он промелькнул быстро, «как мимолетное виденье»...

Ольга Богомолова

КОНЕЦ ПОВТОРА

Журнал «Знамя». 2001. № 9

(«Отелло». *Teatr Meno Fortas, Вильнюс. Эймунтас Някрошюс*)

Контекст стал главным действующим лицом любого культурного события. Словно от страха остаться в одиночестве, художественное явление появляется в окружении цитат и аллюзий, в толпе аналогий, оно стремительно распространяется вширь, колонизируя культурные объекты. Теперь – не «за деревьями леса не видать», а наоборот – за лесом не видно деревьев. Идея книжных серий – тот же способ существования за счет контекста. Издательства выпускают все – от Августина до Честертон – под одной серийной обложкой (позиция во многих отношениях демократичная), превращая чтение в почти механическое поглощение печатных страниц одного формата, когда все – от Честертон до Августина – превращается в единое месиво слов, сюжетов и героев. Человек, читающий в вагоне метро серию издательства «Азбука», чувствует себя вдвойне в толпе.

Незаметно и театральное пространство начинает воспринимать себя и восприниматься зрителями как контекст, где каждый театр становится своего рода обложкой для серии представлений. Так, Ленком выпускает библиотеку популярной и популяризированной классики в серийном оформлении и едином стиле, а, к примеру, театр «Сфера» – дешевую подборку когда-либо запрещенной и опальной полуклассики с политическим или эротическим душком. У каждого – свой контекст, спектакли перестают быть замкнутым художественным миром, превращаясь в социальное явление.

Сегодня сохранять независимость от имперских наклонностей царствующего контекста – особый дар, остаться наедине с собой – особая смелость. Литовский режиссер Эймунтас Някрошюс из года в год привозит в Москву спектакли, по своей пронзительной *остраненности* напоминающие «Письма римскому другу» Иосифа Бродского: «...Я сижу в своем саду, горит светильник, / Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых...». Спектакли Някрошюса выступают из театральной полутьмы и складываются из видной только одинокому наблюдателю игры света и тени. Как между героем Бродского и адресатом-читателем, так и между последним спектаклем Някрошюса «Отелло» и зрителем пролегает море, и воображаемые волны

с шумом накатывают на авансцену – «Нынче ветрено, и волны с перехлестом...». «Отелло» – третий после «Гамлета» и «Макбета» шекспировский спектакль, привезенный Някрошюсом в Москву.

Художественный мир Някрошюса закрыт для внешних влияний – он разворачивается из самого себя, и метафоры и образы здесь не есть цитаты и аллюзии. «Отелло» легче и воздушнее предыдущих спектаклей, в нем нет угрожающей воронки макбетовской мистики или гамлетовской обжигающей муки сомнения – только стремительная легкость неизбежности и определенности. Это Гамлет, юноша в белой рубашке, стоял под тяжелой люстрой, увешанной кусками льда вместо хрустальных подвесок, и капли холодной воды, мешаясь с раскаленным воском, плавил на нем тонкий шелк, и призрак отца мучил его безмолвным требованием мести.

Отелло сам – и судьба, и рок. Себе и всем окружающим. Он – знание всего наперед. С самого начала и в течение всего действия Отелло появляется вдали кряжистой монументальной статуей, неподвижной, как надгробный памятник. Он не убивает Дездемону, он просто сминает ее – так бесстрастная стихия ломает все на своем пути. Режиссер делает героя не человеком, но некоей всеобъемлющей материей. Отелло становится морем – он, как исполинский Посейдон, тянет по сцене игрушечный флот, грузно и мерно меряет беглым шагом глубину подмостков, словно пытаясь раскатать их и нагнать шторм. И в глубине сцены, в пластмассовых канистрах, неровно бьется, будто волна о волнорезы, безучастное, нечеловеческое – морское – сердце Отелло.

Някрошюс изъясил из пьесы все сцены, касающиеся социального положения героев, и всю предысторию их союза. Женитьба Отелло на Дездемоне – исходная данность, их чувства и психологическая сторона пьесы, столь важные для отечественных версий шекспировской трагедии, остаются вне поля зрения, словно в этой истории и вовсе не может быть никаких чувств. Отелло и Дездемона вместе – в этих словах и высший закон, и человеческая правда, и абсолютная случайность, и неважность того, что соединило супругов, и трагическая неизбежность катастрофы. Режиссер лишает героев возможности пройти написанный путь от экспозиции к развязке, путь, дающий хотя бы иллюзию выбора и личной воли персонажей – действие спектакля есть только существование и противостояние стихий. Так живут небо и море, отражаясь друг в друге. Неслучайно на роль Отелло Някрошюс выбрал тяжеловесного Владаса Багдонаса, а на роль Дездемоны – хрупкую балерину Эгле Шпокайте. В спектакле все – внешняя динамика при абсолютной внутренней статике. Но это – не затишье перед бурей. Это – затишье и буря одновременно.

Отелло и Дездемона редко появляются вместе – она снует в стайке молодежи, схожей со стаей чаек, она играет с воображаемой волной, она смеется, она танцует, а он лишь следит за нею издали. Някрошюс до бесконечности длит сцены морских забав, когда под слегка прихрамывающую мелодию люди и волны, чередуясь, набегают друг на друга. Сюжет размывается – спектакль не «идет», а качается, раскачивается на качелях-шагах штормовых волн, раскачивается, как маятник, чья амплитуда

становится все более и более угрожающей. Дездемона бьется в тяжелые деревянные двери у порталов сцены, и двери эти сочатся проникающей сквозь них водой, и каждая капля – Отелло.

Някрошюс создает спектакль не из драматургических ходов пьесы, а из образов и метафор, которые непрерывно трансформируются из одних в другие, и действие живет не поступательным ходом сюжета, а напряженным ощущением длящегося и пребывающего времени. Каждая сцена – соединение безостановочного движения с абсолютным покоем. Дездемона легка и подвижна, она не останавливается ни на минуту, постоянно скользит по ломаной траектории. Движения разлетающихся рук и ног влекут ее за собой, вычерчивая затейливую и непредсказуемую линию вокруг Отелло. И когда он душит ее в своих объятиях под пронзительную мелодию трубы и она падает к его ногам, то, подхваченная порывом ветра, мертвая Дездемона, снова и снова вскинувшись, повисает на Отелло и раз за разом соскальзывает вниз. Сцена смерти не кончается – вопреки расхожему убеждению, что смерть – это остановка, Някрошюс делает смерть одним и тем же непрекращающимся движением. И в этом смысле спектакль, начинающийся с длинной череды однообразных игр с волнами, начинается с ощущения уже наступившей смерти.

На сцене нет горы трупов в финале – лишь легкая пустота. Отелло укладывается в лодку-домовину и отправляет себя в смертное плавание. Персонажи испуганными тенями собираются на берегу, и один из них, следя за этим гробом-домом, долго кричит из темноты: «Ближе, ближе...», словно сводя Отелло и Дездемону заново. И если когда-то някрошюсовский «Моцарт и Сальери» стремительно взлетал вверх, под колосники, вспыхнувшим и мгновенно истлевшим листком бумаги, то «Отелло» медленно погружается в темную глубину.

После смерти Дездемоны Отелло выстраивает в бесконечную ломаную линию горшки с цветами, комбинируя их в разные геометрические композиции – в противовес земному ощущению конечности жизни в бесконечности времени, Някрошюс строит «Отелло» на противоположном ходе – время останавливается, а движение продолжается.

Идея повтора – идея конца. Отечественная культурная жизнь, существующая самотиражированием, всякими постмодернизмами и метареализмами, сама не заметила, как время кончилось – осталась иллюзия движения при полной остановке. Читаем одни и те же книги, смотрим один и тот же бесконечный спектакль. Раз в год Эймунтас Някрошюс приезжает из Литвы в Москву и привозит спектакли тем, для кого жизнь пока не стала одной заезженной мыслью, одним истертым от повторений чувством.

Наталья Казьмина

ТРИ СТУРУА И ЕЩЕ ОДИН

Журнал «Вестник Европы». 2002. № 6
(*Портрет Роберта Стуруа*)

1

Его обвиняли в космополитизме и забвении национальных традиций. Он парировал это тем, что грузинскому театру не могут быть чужды общечеловеческие темы. И органично сплетал в своих спектаклях тончайший психологизм Котэ Марджанишвили с буйной формалистической страстью Сандро Ахметели, этого грузинского Мейерхольда. Его упрекали в увлечении внешней формой. Он настаивал, что театр обязан быть зрелищем. Ему вменяли в вину, что в своем новаторстве он «отрывается от земли». «Разве можно так судить о фантазии, мотивированной психологическим действием и образом героев?» – спрашивал Стуруа. Его обвиняли даже в плагиате. Он считает всех режиссеров «тайными плагиаторами»: «Создание стиля – не заслуга кого-то одного; стиль в искусстве создается группой людей. Кто-то один открывает неведомую дверь, но дверь – еще не открытие мира. Мы друг за другом входим в эту дверь, в новое направление. Пользуемся открытиями друг друга, и это вовсе не плагиат. Вспомним Шекспира, который черпал лучшее из лучшего, что делали его современники-драматурги». По иронии судьбы, Стуруа, сочинивший собственный театральный язык, сам давно стал добычей плагиаторов. Его ссорили с учителем, Михаилом Туманишвили. Он не устает повторять, что Туманишвили – гениальный театральный педагог, которому он обязан многим, если не всем. Его сталкивали лбами с другом, режиссером Темуром Чхеидзе. Он пытался сохранять корректность. Может быть, в память о том, как на заре творческой юности вдвоем они ставили в Театре имени Руставели спектакль «Мачеха Саманишвили». Не удивлюсь, если именно этот спектакль впервые навел концептуалиста Стуруа на мысль, что в современном театре разные «школы» («школа представления», «школа переживания») давно не встречаются в чистом виде. А их смешение, столкновение, борьба и союз открывают колоссальные возможности для режиссуры. Его называли диктатором. Однажды в список его прегрешений попало даже конкретное обвинение в смерти легендарного грузинского актера Эроси Манджагаладзе: режиссер-де был преступно

равнодушен к большому таланту, и талант преждевременно угас. Стуруа не оправдывался. Он никогда не оправдывается. Свое тиранство не отрицает. Лишь оговаривает, что на первой стадии работы готов выслушать всех, но бремя ответственности нести ему одному. Это и есть неотъемлемое качество главного режиссера. Он не раз сравнивал актеров с любимыми кистями и красками художника. Они за глаза прозвали его Адольфом Виссарионовичем Берия. Он знает об этом и сам со смехом рассказывает журналистам.

Впрочем, когда надо, Робертом Стуруа гордились. А когда пришло время, и канонизировали как классика. Из песни слов не выкинешь: одним из первых советских режиссеров 70–80-х годов он снискал мировую славу и наравне с Питером Бруком был признан одним из самых оригинальных интерпретаторов Шекспира. Однако есть классики музейные, которых велено «руками не трогать». А классика Стуруа хлопают по плечу все, кому не лень.

Путь от хулы до хвалы и обратно Стуруа проходил в своей жизни не раз. Его позволяли себе покусывать даже на вершине Олимпа. Покусывают и сегодня. На мой взгляд, это хороший знак – свидетельство того, что театр Стуруа жив, а система его этических и эстетических воззрений развивается. У Стуруа оказался счастливый характер. Ни мнительность, спутница всякого творца, ни критические нападки, развивающие эту мнительность, не сделали его законченным неврастеником. Режиссер, для которого театральный критик К. Рудницкий нашел в 80-е годы потрясающее определение («Он похож на шаровую молнию»), в жизни кажется флегматиком. Давно перестал дергаться на каждое критическое «мо» и внешне равнодушен к общественному мнению. Объясняет это просто: отец учил его относиться к своим успехам иронически и не преувеличивать значение собственной персоны. Слава не добавила ему спеси. Скорее, выучила мудрости: «Поражение – это единственное лекарство от порчи. От успеха». Для него сегодня не успех стоит во главе угла, а процесс – собственное удовольствие, которое он получает от сочинения спектаклей. Так, собственно, и должно быть. «Театр для меня... – жизненно необходимая антиреальность. Может быть, если б не эта профессия, я стал бы омерзительным существом. А сегодня мне хочется выбраться уже совсем в другую сферу, найти путь в чистую метафизику, в поэзию мысли, где речь пойдет о самых общих вопросах».

Роберт Стуруа, последовательный «западник» и брехтианец, был и остается концептуалистом, поэтому велик соблазн и его самого рассмотреть как концепт. В конце концов театр всякого режиссера есть отражение его самого. Это его кардиограмма, отпечаток его пальца. Случай Стуруа в этом смысле почти идеален. Он всегда развивался естественно. Часто повторяет, что каждые 15 лет всякий режиссер обязан менять стиль и меняться сам. Не думаю, что ему удалось кардинально поменять стиль: у каждой личности он – вторая натура. Но за 40 лет, что Стуруа прослужил в театре, он очень изменился сам. Стуруа советского периода не похож на Стуруа постсоветского, как и его спектакли, родившиеся на тбилисской

почве и на московской. Хотя, может быть, это и не заметно простому зрителю. Однако как бы ни менялся Стура, категория времени в его театре – наиглавнейшая. Он убежден, что театр не может быть несовременным. Его всегда волнует контекст. Он не пытается остановить время, влиять на него, его переделывать. Он время фиксирует и силится выразить – так, как он его понимает. Пока другие перебирали старые письма и крошили в пальцах засушенные меж страниц цветы, он не раз расчищал столешницу письменного стола и клал перед собой чистый лист бумаги.

2

Он не стал художником, хотя вырос в семье художника и хорошо рисовал. В молодости оформил несколько своих спектаклей. Но понял, что талант художника – это другой дар, и перестал дилетантствовать. Не стал он и математиком, хотя побеждал на школьных олимпиадах и собирался поступать на физмат. Не исключено, что именно увлечение логикой и совершенством алгебраических построений помогло ему усвоить то, чему учил Туманишвили, – «подчинять страсти железной логике сцены, не давая бунтующему воображению победить мысль». Не исполнилась и его мечта стать кинорежиссером. В юности он был страстно влюблен в кинематограф, увлечен итальянским неореализмом, Трюффо и Феллини, разделял теорию Михаила Ромма о скорой гибели театра и поглощении его десятой музой. Но родители непустили сына во ВГИК, а в Тбилиском театральном институте кинорежиссерского факультета не было. Однажды Стура сам снялся в кино – в эпизодической роли, но в культовой для грузинского кино картине Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд».

В 38 лет он стал главным режиссером первого театра Грузии. В 44 – народным артистом СССР. Рано вошел в историю грузинского театра как создатель шедевра – спектакля «Кавказский меловой круг» и рисковал остаться режиссером одного спектакля навсегда. После «Круга» каждый следующий спектакль Стура просто обязан был быть шедевром. Любовь поклонников лишила Стура права на неуспех – нормального права любого режиссера. И многие быстро забыли, а кто-то не знает до сих пор, что до шедевра Стура проработал в театре 15 лет, из которых, по собственному признанию, 10 лет только «прописывался», поставил 21 спектакль, в каждом из которых его творческая манера оформлялась в эстетическую систему. Победителей у нас не только не судят. К победителям у нас относятся легкомысленно. Нарекают счастливыми и не считают работягами. Однако на моей памяти только «счастливчик» Стура позволил себе закрыть почти готовый спектакль «Ричард III», начав его репетировать заново, а над «Королем Лиром» работал чуть ли не семь лет.

Трудно не заподозрить Стура в лукавстве, когда он говорит, что не выбирал пьес, которые ставил, – плыл по течению. В этом фатализме сквозит гордость профессионала, который уже не может провалиться, даже работая на заказ. Эпикурец (как все грузины), циник (как всякий постшестидесятник), он не максималист, а реалист – из тех, кого поэт Олжас Сулейменов назвал «людьми чувственного ума». Плывая по течению, он,

тем не менее, всегда выдергивает из потока то, что может его взволновать. А возводит свои конструкции на фундаменте тонкого интуитивизма.

Он почти не обращался к современной драматургии: «Она бьет как будто в одну и ту же точку, жизнь в ней предстает как одно лицо». Однако в 80-е все же сделал несколько современных спектаклей, важных для понимания его мировоззрения. В «Роли для начинающей актрисы» местом действия был театр (где, кстати, ставили «Гамлета», эту главную пьесу Стуруа), а режиссер анализировал природу и психологию творчества. В «Вариациях на современную тему» действие снова происходило в театре, главным героем был режиссер, и прямо на сцене, с помощью этюдов и импровизаций, актеры сочиняли пьесу. О чем? Да о том же, о чем написан «Гамлет» – о праве человека на выбор. В «Концерте для двух скрипок в сопровождении восточных инструментов» театр был просто разлит в воздухе, в стихии карнавала, на фоне которого разыгрывалась... производственная драма: два больших начальника, ретроград и либерал, спорили о демократии. Стуруа всегда активно участвовал в сочинении этих текстов. И делал из них почти что экзистенциальные драмы в духе Сартра. Помещая современную ситуацию в игровую структуру, разрушал ее схематизм. Его буйная фантазия не столько обслуживала иносказательность советского театра, сколько развивала любую тему до вселенских обобщений.

Признанный знаток Шекспира, он построил свой театр на одной из банальных шекспировских истин: «Весь мир – театр, а люди в нем – актеры». Но понял ее максимально широко: если весь мир – театр, то театр – модель мира; если люди – актеры, то есть среди них и талантливые, и бездарные. Гений и злодейство только у Пушкина две вещи несовместные, в жизни и в пьесах злодеи порой и есть самые гениальные актеры. Отношение ко времени определило и отношение Стуруа к переводам Шекспира. Стройной рифме он предпочел нестройную прозу, гармонии стиха грубость прозаического просторечия. Отринул и «четкую стихотворность» Пастернака, и романтизм Ивана Мачабели, которого Ахметели считал гениальным переводчиком. «Короля Лира» и «Ричарда» перевел сам. А для московского «Гамлета» свел вместе аж шесть переводов. Шекспир для Стуруа равен чуть ли не Нострадамусу, однако ухо должно воспринимать его не как архаику, а как газетный сленг.

«Советского» Стуруа зло интересовало больше всего на свете. Оно выглядело неоперабельным, как раковая опухоль. Ставя «Сейлемский процесс» Миллера и «Дракона» Шварца, Стуруа исследовал психологию толпы, загнипнотизированной злом. В «Кваркваре» Какабадзе увидел историю о том, как «болван оказывался шутом... шут превращался в деспота, деспот в палача» (К. Рудницкий). «Кавказский меловой круг» не был исключением в этой компании, хотя и завершался хеппи-эндом. Однако носителем добра оказывался висельник – пьяница и босяк Аздак вершил справедливость не по закону, по совести. Его урод Ричард обольщал женщину так, что вдова убитого им короля, леди Анна, сдавалась его мужскому напору, замороженная магнетизмом зла. Его Лир не был беспомощным стариком,

неудачно раздавшим наследство дочерям-злодейкам. Его не было жаль. Он, видимо, был неважным королем (много лет спустя так же Стуруа охарактеризует и короля Гамлета-старшего). В первой же сцене Лир представлялся самодуром и лицедеем. Заразительным лицедеем. Он изгонял Корделию не потому, что не верил в ее любовь. Он не мог ей простить неповиновения, неучастия в задуманном им ритуале. Этот Лир пожинал бурю, посеянную им самим. И в финале не получал от Стуруа отпущения грехов, а уходил без покаяния.

Брехтианство Стуруа, привнесенное им в Шекспира, зиждилось на простой формуле Чехова: «Не Шекспир интересен, а комментарии к нему». Пессимизм этих комментариев – неверие режиссера в то, что добро способно победить в этом мире – не был катастрофическим. Скорее, философским. Режиссером владела не страсть борца, а любопытство мыслящего человека. Он пытался объяснить себе и зрителю не как бороться с проблемами, а как с ними жить, не закрывая глаз от ужаса.

В сценическом мире «советского» Стуруа злодеи действовали. Шуты комментировали их поступки. Благородные рыцари только присутствовали. Но иногда, отставив прямолинейную честность, заражались местью, как проказой. Например, Эдгар, сын Глостера, – зная, что честного поединка с подлым братом не выйдет, однажды просто его зарезал. Помимо героев и злодеев, в мире Стуруа существовала и еще одна категория граждан – «прилежные ученики» (Е. Шварц). Таким был в «Ричарде III» принц Ричмонд. Эпизодический персонаж у Шекспира, в спектакле Стуруа он вырос до символа. Поединок Ричмонда с Ричардом режиссер разворачивал в поистине вагнеровскую сцену: герои сражались, как титаны, одетые в гигантскую карту Англии, размахивая тяжелыми средневековыми мечами. А комментарий к Шекспиру состоял в том, что благородный принц весь спектакль следовал за злодеем тенью и в финале всходил на трон под звучание игривого регтайма, музыкального лейтмотива Ричарда. Лицо героя в эту минуту напоминало одну из типичных гримас злодея.

Совершенно естественно в театре «советского» Стуруа рядом с мифологическими злодеями возникли и конкретные злодеи XX века: Ленин, Троцкий, Бухарин, Гитлер, Сталин. Внук правоверного большевика Ваню Стуруа, одного из создателей тифлисской организации социал-демократов, принимавшего в партию самого Кобу, Стуруа стал первым беспристрастным биографом тиранов в советском театре. Но и тут его не столько волновало обличение, сколько психология зла. Диссидентства в Стуруа не было. Была исследовательская основательность. Он ощущал себя наблюдателем истории. Однако его театр трудно назвать политическим. Он был лишен и пафоса, и агрессии доказательства. Это был прежде всего художественный театр, и с помощью художественных приемов и образов Стуруа возводил на сцене аллегорию реального мира. Сегодня немодно вспоминать «ленинские» спектакли Стуруа. Хотя, думаю, и сейчас их было бы не стыдно и показывать, и смотреть. Именно потому, что в них была предпринята попытка психологически замотивировать историю, отнестись

к героям-мифам как к полнокровным живым персонажам. При нашем усеченном идеологией историческом знании Стуруа тогда удалось в них многое «проинтуичить».

Трагедия 9 апреля 1989 года в Тбилиси подвела черту под театральным ренессансом 60–80-х годов в Грузии. «Король Лир» оказался последним спектаклем Большого стиля Большой эпохи. В едком дыму на сцене появлялся седой безумный старик, волоча на веревке, как куклу, тело умершей Корделии, и с грохотом рушились декорации. Декорации почти зеркально воспроизводили зал Театра Руставели. «Почти» – потому что это был лишь фрагмент лож и ярусов, без позолоты и бархата: полуразрушенный храм, предчувствующий времена упадка. На балконе этого сценического театра сидел всего лишь один зритель. Не сразу было понятно, что это не живой человек, а марионетка. Этот герой еще возникнет в театральном мире Роберта Стуруа.

3

Мог ли предполагать Стуруа, что история его благословенной родины, казавшейся раем великим русским поэтам, однажды начнет разыгрываться по нотам его старых спектаклей? Улицы и здания Тбилиси напомнят опаленные пожаром декорации оперы Г. Канчели «Музыка для живых». Рыцари превратятся в злодеев, шуты перестанут шутить, а к пьесе «Кваркваре» будет дописана еще одна картина в исполнении Звиада Гамсахурдия. Теория зла, столь эстетски препарированная Стуруа в трагедиях Шекспира, станет практикой. Что еще мог добавить к этому Стуруа, последний брехтианец и мизантроп, когда зло, как маньяк, вышло охотиться на улицы его города? Спокойствие олимпийца его покинуло. 90-е годы стали одним из самых трудных десятилетий в его судьбе. Он пытался начать жизнь сызнова, но все кружил и кружил по пепелищу. И о чем бы ни говорил – об Иллирии, Эльсиноре или Сычуани, – это был образ его бедной родины.

В «Добром человеке из Сычуани» еще царило ощущение надежды. Молодое поколение театра, высыпав на сцену в живописных лохмотьях, напоминало не столько брехтовских «веселых нищих», сколько тбилисцев, которым жизнь уготовила тяжелые испытания. Они играли изобретательно, смеясь, потому что им нечего было терять. Рассказывая историю о том, как боги отказались помогать людям, они думали, что сами не попадутся в ловушку.

Не обманувшись когда-то в «предчувствии гражданской войны», Стуруа попробовал затем набросать «пейзаж после битвы». В «Макбете» действие происходило в мрачных подвалах и подворотнях, на фоне какого-то урбанистического сплетения труб. Короли напоминали головорезов, принцы – бандитов. Мир стал вызывать у Стуруа жесточайшую печаль, а люди, не ведающие, что творят, – сожаление. Он стал брезглив ко злу, но зло будто преследовало его, «как сумасшедший с бритвою в руке». Стуруа явно искал рецепт противоядия, но не находил ответа на вопрос: отчего «чем роднее по крови человек, тем кровожаднее»?

Это был спектакль о невыносимой легкости убийства. О трех поколениях королей, обреченных пить варево шекспировских ведьм (Стуруа снова сам перевел Шекспира). Мотив родства мучительно волновал режиссера. Поколение отцов представлял Дункан, холеный красавец, фанатик, неуловимо похожий на первого грузинского президента. Впрочем, эту фигуру Стуруа выносил за скобки сюжета. Куда больше его волновало другое поколение: Макбет и его друзья. Он сделал их ошеломляюще молодыми. Мальчики азартно играли в войну, желая побыстрее стать взрослыми. Впечатлительная молодая природа быстро опьянялась кровью. И круг друзей распался. Они легко начинали оправдывать все на свете формулой «на войне как на войне». Самым страшным итогом этой игры была для Стуруа привычка отличать добро от зла. Мысль о третьем поколении королей, о рожденных и нерожденных детях этих мальчиков, вызывала у режиссера волну сострадания. Недвусмысленно давал он понять, что и эти дети, нанюхавшись пороха в колыбели, впредь обречены играть в войну. Самым лирическим местом спектакля выглядела сцена Банко с сыном: наставляя Флинса, отец шуточно перебрасывался с ним мячом. В финале перед Флинсом из тьмы возникал призрак Макбета, убийцы Банко, и предлагал ему снова сыграть в мяч... своей отрубленной головой. Забыв о печали, мальчишка вставал в ворота. То, что Макбет так и не бил по «мячу», режиссера утешало слабо. Как человек, он жаждал поставить в истории Макбета точку, но жизнь и логика художественного замысла вымогали у него многого...

Устав от того, что, перефразируя Шекспира, реальный «мир видений» расстраивает мир его души», Стуруа попробовал укротить негодование любовью. Никогда не нуждавшийся в положительном герое, вдруг стал его искать. Обнаружил в сказке. И в грузинской «Ламаре» Важа Пшавелы, и в итальянской «Женщине-змее» Гоцци огорошил зрителя дидактической простотой. Словно втолковывал себе и нам, что любовь сильнее смерти, что спасти родину значит спасти свой дом, что счастье не выстроить на крови, что жертвовать можно только собой, не требуя жертв от других. Кажется, вот оно, долгожданное противоядие. Самопожертвование меняет ход истории. Красота спасает мир. Но это, увы, только сказка.

«Двенадцатая ночь» явилась результатом все той же борьбы художника и человека, идеи и стиля. Создавалось впечатление, что Стуруа неловко ставит в несчастной стране веселую комедию. И, воспользовавшись отсылкой сюжета к Рождеству, он залатал комедийную ткань нитками трагедии: во дворце Орсино репетировали к Рождеству Христовые мифы. В комедии все говорили о любви. В ней царили «кислотные» цвета, эстрадные приемы, правили клоуны. В комедии спешили, захлебываясь словами. Трагедия была черно-белой, развивалась почти как пантомима, в стиле мистерии. Логика замысла привела Стуруа к тому, что в финале на сцену вошел... сам Спаситель, сгибаясь под тяжестью креста. Крест поставили, молотки застучали, и Христа, как и положено, распяли... Пожалуй, впервые большому мастеру так изменил вкус. Однако судить за это Стуруа не хочется – все равно, как обсуждать вдову на похоронах. Слишком понятно

смятение художника перед жизнью. Прекрасно зная, что театр – не оружие, Стуруа, тем не менее, решился сначала напугать зрителя Страшным судом, а потом утешить устами Орсино: «Успокойтесь все! Нас ожидает безоблачное блаженство, и любовь будет сопутствовать нашей стране, прекрасной Иллирии». Не понять, кто для Стуруа эти «все» и что есть Иллирия, невозможно.

Итогом борений Стуруа с самим собой стала, в общем, капитуляция. Но я, например, не жалею, что Стуруа не победил. Кто знает, выиграл он, и не увидели бы мы его московских спектаклей, и сменил бы он судьбу мирового театрального гения на роль местечкового оракула. В одном из недавних интервью как-то вдруг у него выскочила фраза: «Боги нам никогда не помогали. Эти боги только смотрели на нас и наблюдали за нами. Они не вмешивались в нашу жизнь, не меняли ее к добру. Вот и возникло чувство, что мы одиноки, что нас никто не может спасти, и мы сами не знаем, как нам выбраться из этого тупика. Единственное, что нам остается, – постараться получить как можно большее удовольствие от жизни здесь, потому что там, кажется, ничего не будет». Такой Стуруа лично мне нравится больше любого другого. Для него шекспировское «быть или не быть» – один из самых банальных монологов: «Для меня ответ ясен. Я фаталист». Должно быть, поэтому «Быть или не быть» в его тбилисском «Гамлете» нет вовсе. Вкруг принца рассказывает публика – актеры, прибывшие в Эльсинор. Они предвкушают удовольствие, хотя что им Гекуба? Гамлет долго мнетя, забывает слова. Первый актер подбрасывает ему шпаргалку. Но Гамлет вдруг решительно сжигает ее, и вместо монолога зритель слышит другую, тоже слишком известную фразу Шекспира: «Слова, слова, слова». Это хулиганство Стуруа, эта остроумная театральная ересь свидетельствует, похоже, о том, что он выздоравливает.

В тбилисском «Гамлете» снова является на сцену персонаж, некогда наблюдавший с галерки трагедию Лира, – безмолвный свидетель истории. Весь спектакль на заднем плане человек в жилетке и кепке молча читает газету. Не сразу понимаешь, человек ли он. Удостоверившись, что кукла, и не заметив подмены, в финале вздрагиваешь, когда «кукла» вдруг оказывается живым Фортинбрасом. Он сминает газету, выходит на авансцену (театра и мира, конечно). Брезгливо оглядывая гору трупов, велит все убрать. Самое смешное, а может быть, и самое грустное, что этот ерничавший кривляка, новый правитель Дании-тюрьмы, и Гамлет – одно лицо. Впрочем, разница между ними столь же велика, как между братьями Гамлетом и Клавдием. Понимай, как знаешь.

<...>

Наталья Каминская

У ПОПА БЫЛА СОБАКА

Газета «Культура». 2003. № 23. 12–18 июня
(«В ожидании Годо». Театр имени Шота Руставели, Тбилиси. Роберт Стуруа)

Переведенные на грузинский стишки про собаку, которую кормили, потом она сдохла, а потом все повторилось сначала, пришлось очень кстати. Кто бы мог подумать, что знаковая пьеса театра абсурда «В ожидании Годо» С. Беккета так тесно смыкается по смыслу с этой присказкой? Между тем прямая связь лежит на поверхности. Два персонажа ждут и ждут некоего Годо. Зачем, непонятно. Кто этот Годо и существует ли он на самом деле – тоже. Времяпрепровождение персонажей в ожидании Годо совершенно лишено смысла, ибо какова цель, таков и путь к ней. Откинув философию пьесы (а в ней – сама суть театра абсурда, которая отражает повторяющуюся бессмыслицу жизни), между народной шуткой и сочинением классика можно ставить смысловой знак равенства.

Не оттого ли режиссер Роберт Стуруа избирает для постановки только первую часть пьесы? Даже те, кто с ней незнаком, очень скоро понимают, что во втором акте будет продолжаться то же самое. «У попа была собака...» Так не лучше ли под занавес исполнить эту песенку «из второго действия»? Поставить хоть такую, хулигански театральную точку в этой истории без начала и конца? Что артисты и делают. Ни у них, ни у Стуруа нет решительно никакого пиетета к классику. В спектакле нет серьезности по отношению к содержанию. Исключительно – к форме. Но именно эта форма, на мой взгляд, идеальная для абсурдистской пьесы на подмостках начала XXI века, и становится вполне содержательным началом. Музыка Гии Канчели, «говорящая» на всех эмоциональных языках: кабарежном, трагическом, мистическом, лирическом и детском, – уже спектр чувств, свидетельствующий о том, что герои, ждущие Годо, еще живы. Дерево в центре пустой сцены (художник Мириан Швелидзе) имеет в стволе теплый, горящий угольками очаг. Эдакое древо желания или приют для заблудших душ. Актеры...

Да что уж там – именно в актерах-то все и дело! Два нынешних премьера Театра имени Шота Руставели Заза Папуашвили и Леван Берикашвили – два главных героя, Эстрагон и Владимир. Клоуны Бим и Бом. Гамлетовы друзья Розенкранц и Гильденстерн. Дон Кихот и Санчо Панса, постоянно

меняющиеся местами. Абсолютно театральные фигуры в бомжовых одеждах и с лицами комика (Эстрагон) и героя-неврастеника (Владимир). Абсурд существования играет в первую очередь на пластическом уровне. Перед нами восхитительная смесь недотепства и нескоординированности с эффектами на публику, с почти что цирковой показухой. Однако всей этой форме была бы грош цена, если бы не поразительная человечность, разлитая в мельчайших деталях поведения. Говорят, тбилисские зрители в финале плакали. Есть там такой щемящий вопрос: «Сколько лет мы с тобой знакомы?» Этот момент артисты отыгрывают почти что реалистически, и героев действительно очень жаль.

Но на самом деле трагикомическое просачивается в них задолго до финала. Вот отзывчивый Владимир бережно снимает с ноги друга жмуший ботинок. Вот Эстрагон ворчливо напоминает Владимиру, что неплохо бы привести в порядок вечно расстегнутые штаны. Вот герои сцепились в бессмысленном споре и размахивают руками, как ветряные мельницы крыльями, и ясно – надоели друг другу так, что уже и драться разучились, а деваться-то некуда...

Ну фарс, ну клоунада, а музыка играет так весело и порой так страшно... В сущности, Эстрагон и Владимир являют на сцене абсолютную чаплинаду, но усиленную театром, его самодовлеющей темой. В бесконечной череде их ожиданий есть и жажда оваций. Несколько раз герои попадают как бы в зону театра. Сначала происходит известный комедийный трюк: забрели не туда, оказались на сцене перед публикой (овации в динамиках тянут на тысячный зал), растерялись, потом начали кривляться и заигрывать.

К третьему или четвертому попаданию (вот он, сладкий омут славы!) эти недотепы уже научились управлять залом, могли убрать аплодисменты одним дирижерским жестом или одним шлепком по собственному заду (какая, в сущности, разница?). Когда Владимиру, слабому, видимо, на мочевого пузырь, в очередной раз приспичило, Эстрагон спокойно объяснил ему расположение туалета в здании Театра имени Моссовета, где тбилисские артисты играли этот спектакль. Стурва любит вывести на сцену театр как самодостаточное действующее лицо. Чем более мрачный и безнадежный сюжет играет, тем ярче театр и тем сильнее на него надежды. Однако в интонации его «Годо» уже нет и безнадежности, как нет эмоционального паралича, заведомо свойственного пьесе. «Надо жить», – как говаривали чеховские сестры. Если уж принимать тотальные условия бессмысленного ожидания, то весело. Ну разве что с дозой метафизики. Метафизическое начало воплощено в совершенно непостижимой паре хозяина Поццо и его слуги Лакки. Мало того что у Беккета эти персонажи еще более запутывают несчастных Эстрагона и Владимира в их взаимоотношениях с жизнью. В Театре имени Шота Руставели они еще и заваривают невообразимую кашу из культурных контекстов. Поццо играет Амиран Амиранашвили, который когда-то пленил Москву в роли Сганареля в знаменитом спектакле Михаила Туманишвили «Дон Жуан». Здесь он является каким-то опереточным трагиком или кафешантанным Мефистофелем:

брови взлет, глаза с поволокой, пластика солиста балета etc. А рядом вечно навьюченный слуга Лакки (Георги Гвелесиани) в облике андрогина, перекошенного на один бок и изъясняющегося нечленораздельными пискливыми звуками. Существо, по пьесе забитое и находящее мазохистское удовлетворение в подчинении, оборачивается в спектакле неким мифологическим субъектом. Однажды с него сдерут дурацкую «наполеоновскую» треуголку, и на спину упадут золотые локоны Лорелеи. Черт знает что такое!

В том, как мастерски остранена Стуруа эта и без того странная история, как театрализована эта заведомая словесная галиматья, есть некий абсурд в квадрате. Но странное дело, чем абсурд явственнее, тем ближе он к простым людским эмоциям. Жесткие построения Беккета оплывают и теряют очертания, растопленные человечной актерской игрой.

Александр Соколянский

МИНУС ЧЕТЫРЕ

Газета «Время новостей». 2003. 24 июня

(«Мастер и Маргарита». Театр «Фольксбюне», Берлин. Франк Касторф)

«Мастер и Маргарита» в постановке Франка Касторфа (берлинский «Фольксбюне») длится двести семьдесят минут. В антракте ушли многие. Было ясно, что доставить зрителям удовольствие не входит в намерения режиссера. Театральный фотограф Михаил Гутерман бродил по фойе как потерянный: «Ну что это, два часа – и ни одного кадра!..»

Посередине сцены стояла забегаловка в вездесущем стиле American bar и, даром что вся из пластика и неона, имела монументальный вид: такой, будто расположилась здесь навеки. Двухъярусная конструкция Берта Нойманна (наверху экран, и вспыхивает то KINO, то SEX) очертаниями походила на мавзолей. Мигали лампочки на фасаде, внутри крутились вентиляторы. За отблескивающим стеклом (людей не снимешь!) сидели Бездомный и Берлиоз (Милан Пешель и Йоахим Томашевски; в Ершалаиме они станут Левием Матвеем и Каифой), по очереди говорили, что Бога нет, – как на скучном митинге. В появившемся Воланде (Генри Хюбхен, он же – римский гэбист Афраний) не было ничего демонического: пожилой, энергичный, опрятный, он напоминал голливудского мафиози средней руки – вальяжного, но с претензиями на эксцентричность. Глаза закрыты темными очками: снимать безглазые лица тоже неинтересно.

Почитателям Булгакова есть на что обидеться. Никакого уважения – ни к тексту, безжалостно искромсанному, ни к персонажам, которых Касторф лишает значительности и обаяния. Ни мистики, ни юмористики. Последнее и впрямь досадно. Пусть Булгаков не по заслугам занял в нашей культуре нишу главного романиста-мифотворца и даже вероучителя («христиан булгаковского призыва», которые пришли в церковь, прочитав «Мастера и Маргариту», было немало в 70-е годы), пусть Булгаков совсем не великий мыслитель, но писатель он хороший. За главу 28-ю («Последние похождения Коровьева и Бегемота») ему, вздохнув, можно простить всю сомнительную метафизику – и эту веселую главу Касторф вымарывает из театрального сюжета. Почему так? – а режиссеру совсем не нужно, чтоб было весело.

Касторф методично стускляет самые живые, самые прелестные сцены романа – может показаться, что чувство юмора ему вообще не свойственно. От представления в Варьете оставлены убогие ошметки, зато чрезвычайно укрупнилась и посерьезнела психиатрическая клиника, обросшая истошными криками, припадками и подробно показанным грязелечением. Крика вообще очень много: спектакль неприятен физиологически, тем более что брутальность в нем уживается с преднамеренным занудством.

Коровьев стал хлыщеватым качком: актер Марк Хоземан в ершалаимских сценах играет Марка Крысобоя, и тут он более естествен. Над милым Бегемотом хочется плакать: грузный Хендрик Арнст внешне похож на бегемота обыкновенного (*Hippopotamus amphibius*), а чтоб совсем развеять очарование булгаковского проказника, режиссер нагружает Арнста ролью Иуды. Впрочем, в параллелях Касторфа не обязательно искать скрытый смысл, уговаривая себя, что в ничтожном Рюхине режиссер открыл сходство с Иешуа. Смысла тут – кроме того, что Распятый неинтересен Касторфу как таковой – ни на пфенниг. Зато есть театральная прагматика.

В «Мастере и Маргарите» играет Мартин Вуттке, лучший актер Германии. Он известен нам по ролям мерзавца Артуро Уи и безумца Антона Арто, он актер исключительной тонкости и исключительной мощи (сочетание очень редкое), и коль уж роман делится на два пласта, Вуттке *не может* не играть две главные роли, Пилата и Мастера. Это аксиома, и все дальнейшие режиссерские построения базируются на ней, как геометрия Лобачевского – на аксиоме пересекающихся параллелей.

В обозримом пространстве Пилат появляется лишь на несколько секунд: в бар вбегает дивный дог, человек его кличет: «Банга, Банга!», и они исчезают. American bar заслоняет от зрителей Ершалаим: все, происходящее там, мы видим лишь на экране, где раньше маячили SEX и KINO. Это не запись: актеры играют вживую, камеры транслируют, на экране получается что-то в духе home video. Ход использован с максимальной выгодой: крупные планы у Вуттке такие, что закачаешься. Мастер, реально существующий на сцене, куда менее выразителен, чем Пилат, – не только потому, что актер слишком обстоятельно играет болезнь (герой Булгакова, конечно, сделан клиническим психопатом), но и потому, что куда же магии живого присутствия тягаться с чудесами технологии. Живые актеры в спектакле Касторфа вообще притягивают взгляд меньше, чем мигающие лампочки и вращающиеся вентиляторы, и упрекнуть их не в чем. Режиссер, бесчувственный к радостям традиционного театра, сознательно доводит артистов до состояния неодоушевленности.

Главная, если не единственная тема спектакля – безысходная маета, у Пилата отягощенная гемикранией, у Мастера – паранойей. Тягота, депрессия, нестерпимая длиннота жизни, ожидание грозы, которая что сможет – очистит, а прочее разрушит. Франк Касторф (р. 1951) числится театральным лидером «новых рассерженных», но он не столько сердится, сколько изнывает от всего окружающего. В ГДР он мучился авторитаризмом, в современной Германии – буржуазностью. На необитаемом

острове он бы мучился отсутствием зрительской паствы. Вычесть из «Мастера и Маргариты» четыре часа, показать бы кому разговоры Пилата с Иешуа и с Афранием плюс что-нибудь со сцены (все равно что, лишь бы декорации было видно) – любой скажет, что это потрясающий театр. Но Касторф тянет время, он хочет, чтобы замученная публика истоналась: ой, ну сколько же можно!..

«Так я и говорю, что нельзя!» – откликнется режиссер с энтузиазмом пожизненного оппозиционера. «Я рад, что вы со мной согласны!» Согласны, согласны – только в следующий раз давай покороче.

Марина Шимадина

БЕЛОСНЕЖКА И СЕМЬ САМУРАЕВ

Газета «Коммерсант». 2003. 2 июля
(«Сирано де Бержерак». Центр исполнительских искусств Сидзуоки.
Тадаси Судзуки)

Пытаясь пройти между Сциллой и Харибдой, Тадаси Судзуки старается соединить элементы исполнительских искусств театров Но и Кабуки с тенденциями современного европейского режиссерского театра. Ставя преимущественно древнегреческие и шекспировские высокие трагедии, Судзуки адаптирует их к национальной культуре, перенося действие в Японию. И, обучая артистов играть с учетом традиций национального театра, часто вводит в свои постановки артистов других национальностей.

Новый спектакль Тадаси Судзуки, японизированная постановка французской пьесы с участием русской актрисы, не только наглядно демонстрирует зрителям этот формальный метод. Сложное, ревнивое и полное уязвленной гордости отношение Востока к Западу и есть главная тема этого «Сирано». Роксана в спектакле Судзуки не просто красивая, гордая и внушающая к себе любовь женщина. Эта молодая француженка в исполнении русской актрисы – своеобразное воплощение Европы, прекрасной и юной по сравнению с древним Востоком. Она даже не является реальным действующим лицом, а появляется в воображении главного героя спектакля, престарелого драматурга Кезо, который перед смертью пишет автобиографическую пьесу о «французском самурае», и этой пьесой становится роستانовский «Сирано де Бержерак».

Тадаси Судзуки утверждает, что этот герой французской литературы, добровольно отказавшийся от счастья с любимой женщиной, особенно близок японцам потому, что именно такое самоотречение считалось единственно достойным поведением самурая. Переводя лирический роستانовский сюжет в сферу своих геокультурных размышлений, Судзуки переносит этот благородный вид взаимоотношений между мужчиной и женщиной на парочку Европа–Азия. Последними словами умирающего Кезо – Сирано становятся слова о гордости, которой он не пожертвовал даже во имя любви.

Но в самой постановке сделано немало реверансов в сторону европейской культуры. В спектакле наряду с традиционными японскими

народными песнями звучит музыка из «Травиаты», и семь свирепых самураев пьют из маленьких чашечек саке под «Застольную» в исполнении бархатного итальянского баритона. В любовных диалогах Сирано и Кристиан произносят свои реплики по-японски, длинными, на одном дыхании, прозаическими тирадами, а Роксана отвечает им русским мелодическим стихом. И хотя Ирина Линдт старается, согласно методу Судзуки, по возможности меньше интонировать и произносить свой текст, концентрируясь на внутренней энергии, разница между японской и русской исполнительской школой и манерой голосоведения оказывается разительной. И столь плотное их сочетание действительно выглядит сюрреалистической гармонией. Живописное оформление спектакля – усыпанный цветами сад, пышная сакура около чайного домика с легкими подвижными ширмами, бумажные зонтики в руках одетых в кимоно гейш – все соответствует стандартному представлению европейца о Стране восходящего солнца. И зрители, благодарные режиссеру за радость узнавания и доступность спектакля для понимания, воспринимают его на ура. Когда «умерший» Сирано скрылся со сцены под безумно красивым снегопадом, зал взорвался аплодисментами. И артисты сделали для публики еще одну уступку – вышли на финальные поклоны. Тем более, что в зале сидело столько театральных знаменитостей и чиновников от культуры обеих стран, сколько не наблюдалось ни на одном спектакле Чеховского фестиваля. Так что не зря Тадаси Судзуки назвал на пресс-конференции свой спектакль эпохальным. Он продемонстрировал идеальную модель театральной дружбы народов в эпоху всеобщей глобализации, интеграции и одновременно моды на национальную экзотику.

Вера Максимова

КРУГ РЕВИЗОРА

«Независимая газета». 2003. 4 июля
(«Ревизор». *Театро ди Дженова, Генуя. Маттиас Лангхофф*)

После «Мастера и Маргариты» Франка Касторфа – пятнадцатичасового опуса, который был организован по принципу «чем сложнее и скучнее, тем лучше», «Ревизор» Лангхоффа – радостный, русской аудитории чем-то особенно близкий. Свободным дыханием, нескрываемым ликованием талантливых актеров, которые живут и действуют на сцене в свое полное удовольствие.

В «Ревизоре» режиссер подтверждает известное о себе мнение как о замечательном строителе театрального пространства и человеческих отношений на сцене, верящем в то, что странная, не определяемая словом профессия режиссера вбирает в себя многие умения.

Сценография спектакля, автором которой Лангхофф также является, свидетельствует о высокой культуре и осведомленности постановщика. На огромном полукруглом заднике художница Катерина Ранкл повторила фрагменты Страшного суда Микеланджело, среди «героев» которого узнаваемы мундиры и лица «Ревизора». Гигантская спиралевидная конструкция, башня с лестницами и ярусами, повторяет знаменитую утопию Татлина – оставшийся лишь в макете памятник III Интернационалу. «Ревизор» Мейерхольда дает о себе знать наплывами мрака после сверкания огня, мистическими и мрачными музыкальными вторжениями «Гогольсюиты» Альфреда Шнитке, их вольным диссонансным соединением с русскими романсами, которыми полон спектакль. У Мейерхольда двигались и отъезжали наклонные деревянные фуры с исполнителями и антуражем. У Лангхоффа конструкция всеми своими частями также приходит в движение. Опора и «твердая почва» исчезают из-под ног человека-актера. Он идет, преодолевая встречное движение, по крутизне верхних этажей. И нужно особенное мастерство, чтобы оставаться при этом свободным, соразмерять ритм шага и слова, не сбивать дыхания, не разрушать рисунок мизансцены (в том числе и общей, массовой, когда в затылок друг другу поспешает цепочка чиновников, чтобы улажить, угостить напоить «инкогнито из Петербурга»).

На такой крутой площадке, как у подножия башни Лангхоффа – Татлина, могла бы играть вахтанговская «Принцесса Турандот», светлая тень которой – в легкости игры, импровизационности, умноженной итальянским темпераментом.

Весь спектр игры – мимической, пантомимической, динамической, психологической, эксцентрической – развернут в спектакле. Хлестаков – Юрий Феррини с ловкостью акробата взбирается по вертикальному шесту, обегает все углы и закоулки выгородок, опробовав массу личин – от важного столичного гостя до рассеянного петербургского мечтателя, робкого папенькиного сынка, готового виниться и благодарить; веселого наглеца, грешного и наивного взяточника, самого азартного из всех.

Два года назад на Театральной олимпиаде Москва увидела и полюбила Ферруччо Солери, гения движения, несравненного стрелерова Арлекина. Теперь в роли слуги Осипа – почти бессловесного, часто неподвижного – Солери восхищает сверхвыразительной статикой, когда «играет» одно лицо, бездонное в переменах гримас и «отражений».

У Городничего – Эроса Паны – в начальном монологе – виртуозная игра словоговорения, «заговаривания» чиновников и самого себя.

Лангхофф не раз говорил о своей любви к «скандалам» и «скандальчикам» на подмостках. Его «Ревизор» развернут серией талантливых и озорных, вплоть до капустнических аттракционов. Стихия веселья по вахтанговски освобождена, и оттого еще выразительней и заметней щемящие ноты печали, которые нет-нет (как в простодушном тоненьком пении Марьи Антоновны – Эмманюэль Вион) да и входят в спектакль, не исторический и не современный, с перемежениями тех и других примет. Движения здесь – по кругу, как бесконечный повтор жизни, как бег на месте и в никуда.

Страх у Лангхоффа лишен трагедийного наполнения и чрезвычайности. Страх был и будет вечно, как и грехи человеческие. Обыденный страх, человеку по разным причинам сопутствующий, с помощью разных ухищрений преодолеваемый.

Как известно, мнимого ревизора в гоголевской комедии сменяет настоящий. У Лангхоффа это одно и то же, чуть измененное лицо (тот же актер надевает маску, добываясь внешнего сходства с Берлускони). Чиновники и маменька с дочкой мгновенно мобилизуются, чтобы приветствовать его, обольщать, получая в ответ привезенные из Петербурга долгожданные ордена и ленты.

Александр Соколянский

СОРВАВШАЯСЯ ТРАГЕДИЯ СПЕКТАКЛЬ ГЖЕГОЖА ЯЖИНЫ СТОИТ СВОЕЙ СЛАВЫ

Газета «Время новостей». 2003. 17 ноября
(«Психоз 4.48». Театр «Розмаитощи», Варшава. Гжегож Яжина)

Варшавский театр «Розмаитощи» со знаменитым спектаклем «Психоз 4.48» по пьесе Сары Кейн обещался приехать в Москву не впервые, да все как-то не выходило. Можно понять: режиссер Гжегож Яжина (р. 1968, философ по образованию) – одна из самых существенных фигур в новейшем европейском театре. Вместе со своим театром он быстро получил все полагающиеся звания «продвинутого» – «актуального» – «статусного» – «знакового» (здесь, как и в ученых званиях, соблюдается строгая последовательность) и прочно обосновался в положении «культурного». Буклет фестиваля NET с законной гордостью сообщает: со спектаклем *Festen* Яжина был приглашен сразу на Венский, Авиньонский и Белградский фестивали.

Сара Кейн (1971–1999) – это уже не имя, а знамя. Его флагшток держит в руках английский театр «Ройял Корт», оплот новых левых, и тычет в глаза буржуазным либералам: кто же, как не они, довели Сару до самоубийства. В листовках, раздававшихся перед началом спектакля, можно было прочесть, что Кейн «предложила новый вариант левого бунта <...>: если мир плох (а он, безусловно, плох), существуют два выхода – уничтожить мир или уничтожить себя»; что ее пьеса – «плохо артикулированное “нет”, в сердцах брошенное миру». И вдобавок, что здесь «пленяет не мастерство, а абсолютное совпадение жизни в искусстве с жизнью как таковой».

Вполне достаточно, чтобы сказать: знаем мы все это, давно уже знаем. И про крик боли и гнева, который не может быть членораздельным, и про этот ваш новый бунт, и про эстетику саморазрушения. «*Всего два выхода для честных ребят: схватить автомат и убивать всех подряд, или покончить с собой – если всерьез воспринимать этот мир*», – еще в конце 80-х пел Егор Летов, русский эпигон панк-рока, а про «Секс пистолз» с «Нирваной» и вспоминать не будем: не хочется составлять конкуренцию Юрию Грымову. Как сказал на днях умнейший актер Евгений Стеблов, «не надо путать символ с брендом».

Прелесть новых левых в том и состоит, что большинство из них путает совершенно искренне.

То, что спектакль Гжегожа Яжины оказался замечательно серьезным, отчетливым и ответственным театральным высказыванием – большая, неожиданная радость. Тут уж не вякнешь: «Пленяет не мастерство, а...». Мастерство умного и зрелого режиссера несомненно. Так же, как несомненны талант и выучка превосходной актрисы Магдалены Челецка. Она могла бы играть с воспаленными чувствами, могла бы пытаться «совпасть» со своей героиней или хотя бы просимулировать совпадение – ничуть не бывало. Челецка ведет роль со строгим и ясным пониманием театрального жанра: не абсолютно нового, но редкого и непривычного. За отсутствием строгого определения дадим этому жанру рабочее название: «сорвавшаяся трагедия».

Прошу понять правильно: речь идет не о качестве спектакля, а о его сюжете. «Психоз 4.48» в постановке Яжины – история молодой женщины, которая должна была стать смелой и мудрой. Если уж такая захочет сказать миру «нет» – то не от страха и отчаяния, а с сознанием своего долга: как Электра, как Антигона. Что-то сорвалось: сильные мысли и чувства, может быть, успели созреть, но не успели соединиться и окрепнуть. Пьеса Сары Кейн отнюдь не экзальтированный выкрик (как может подумать человек, знающий ее лишь по цитатам из театральной листовки) – в ней есть развитие действия, смена настроений, есть диалоги непохожих голосов; единственное, чего в ней нет, – это персонажей: Я, Она, Отец, Мать и т.д. Гжегож Яжина разложил текст по ролям так, что каждый эпизод заканчивается ударом и надломом. Усиливается боль, растет отвращение к миру – и одновременно слабеют душевные силы: как оно обычно и бывает, если все время бить по больному. Кончается все окончательным срывом: искажается картина мира, расстраивается и уже не может быть восстановлена душевная жизнь героини, с потолка на пол бегут струйки неоновых чисел, не имеющих больше ни порядка, ни значения. И одновременно (нет, какой все-таки замечательный режиссер!) меняется язык театральной игры: резко и до неузнаваемости. Вместо сосредоточенной строгости – крик, излом и надсада. Магдалена Челецка, вся в фальшивой театральной кровищи, бегаёт вдоль первого ряда, вглядывается в сидящих, находит встречный взгляд, неистово требует: «Кохай мне!», «Кохай мне!» (требует любви, что ясно без перевода), – не получая, естественно, никакого ответа.

Я терпеть не могу эти приемы: симуляцию исступления, грешный театральный натурализм, брызги крови, которую мы вроде бы соглашаемся считать настоящей, – и сильно подозреваю, что Гжегож Яжина их тоже не любит. Но вы, болваны, хотели бунта-шмунта, пафоса-шмафоса, совпадения с жизнью как таковой – ну нате, получите ваше совпадение. Которое в театре по определению не может быть подлинным.

Спектакль Гжегожа Яжины побудил первым делом проверить: действительно ли пьеса представляет собою «плохо артикулированное “нет”» или Сару Кейн задним числом подгоняют под общеупотребительный стандарт

«безыскусной честности»? Опираясь на свидетельство Татьяны Осколковой, которая пьесу переводила, могу заверить: «Психоз 4.48» написан отнюдь не безыскусно. Это не выкрик, а почти что верлибр, и отличной переводчице пришлось с ним изрядно повозиться, чтоб расставить слова в наилучшем порядке. Кроме того, могу сообщить, что по-настоящему пьеса Сары Кейн называется «4.48 Psychosis» (а от перемены составляющих смысл, как правило, меняется, в стихах же – всегда меняется); что Сара Кейн никогда наркотиками не увлекалась; что в 4.48 покончила с собою не она, а ее героиня (насчет наркотиков и времени смерти – все та же подгонка) и что Яжину по крайней мере за одну вещь можно упрекнуть. Его спектакль монолитно серьезен, в нем совершенно нет места юмору – и, поскольку спектакль сделан мастерски, кажется, что так и надо. Что касается Сары Кейн, то она временами не прочь и пошутить, и шутки у нее отменные.

Давайте все-таки отделять одно от другого: бунтарство, мастерство, идеологию, психопатию и т.д. Сара Кейн была больным человеком, но она была мастером. Гжегож Яжина – мастер. Молодая Магдалена Челецка будет замечательным мастером. Что же касается новых левых, нового бунта, нового вина в старых мехах, свежей крови, иного опыта и т.д., то тут крайне актуально звучит насмешливая фраза Иосифа Бродского: «То, что считается свежей кровью, всегда оказывается в итоге обычной старой мочой».

Алена Солнцева

ТЕСТО, ТЕЛО, ТАНАТОС

Газета «Время новостей». 2004. 8 декабря
(«Ромео и Джульетта». Театр ОКТ, Вильнюс. Оскарас Коршуновас)

В небольшой Литве на одного театрального зрителя приходится значительно больше талантливых режиссеров, чем в России. При том, что все четыре литовские труппы играют на одной площадке Национального театра. В Москве любят литовского режиссера Эймунтаса Някрошюса: каждый его приезд – настоящий праздник. Оскараса Коршуноваса в Москве пока знают немногие, его приезд на фестиваль NET в 2001 году со спектаклем «Огнеликый» вызвал у многих критиков недоумение и даже раздражение, но, тем не менее, похоже, режиссеру уготована судьба быть здесь любимым. Александр Калягин уже сравнил его с молодым Эфросом и предложил постановку в своем театре. А на единственном спектакле «Ромео и Джульетта», показанном на фестивале NET в этом году, в зале помимо журналистов и просто любопытствующих можно было увидеть непропорционально много для несветского мероприятия известных актерских лиц. Это значит, что шум пошел, имя молодого (35 лет) литовского режиссера проникло в театральные массы.

Впрочем, Москва в данном случае плетется в хвосте. Театр Коршуноваса уже давно желанный гость на всем европейском театральном пространстве, и его спектакли – в отличие от российских – с удовольствием финансируют европейские институты, в том числе, например, Авиньонский фестиваль. Собственно премьеру «Ромео и Джульетты» театр сыграл в Берлине, затем повез в Нью-Йорк, потом во Францию, то есть по всем копродукторам постановки. Это, кстати, пример еще одной финансовой модели – к спорам о театральной реформе и репертуарном театре, который многим представляется обитающим исключительно в российском заповеднике (театру Коршуноваса в этом году исполнилось пять лет, в его репертуаре около десяти спектаклей, и менее успешные существуют за счет более успешных).

Вся эта преамбула, в сущности, сводится к тому, что в Москву привезли уже апробированный и обкатанный продукт гарантированно европейского качества. Московская публика внимала ему довольно угрюмо, и часть в антракте ушла – впрочем, освободившиеся места немедленно заняли

энтузиасты, провисевшие первый акт где-то на галерке. Да и уходившие спектакль не ругали, даже бурчали что-то одобрителное: мол, уходим, потому что все, в общем, понятно, а так – неплохо.

Долгие аплодисменты в финале показали, что спектакль все-таки приняли, и некоторые даже с большим восторгом: говорили, что столь продуманной, ясной и качественной режиссуры в Москве мало.

Но спектакль показал, что Коршуновас не просто умелый и мастеровитый режиссер – такое не только в Москве нечасто встретишь, – но и театральный мыслитель, его театральный текст многозначен, сложен и целен – а это уже действительно редкость.

Действие «Ромео и Джульетты» режиссер переместил на кухню (после прошлогоднего «Ревизора» латыша Алвиса Херманиса, показанного на закрытии NET, где действие происходило в советской столовой, стоит задуматься о значении общепитовской темы в прибалтийском сознании). На этот раз на сцене две почти одинаковые пекарни: те же столы для теста, те же скалки и ложки, кастрюли, поварешки, и изделия идентичны – халы, булки, крендельки. Только в одной хозяйничают Монтекки, в другой – Капулетти, и хотя тесто у обеих семей одинаковое (его, совершенно натуральное, настоящее, демонстрируют и те и другие) – ненависть и соперничество, не имеющие явных причин, существуют между ними вполне осязаемо. Зеркально отражая движения друг друга, обе семьи – в затрапезных одеждах второй половины XX века – поочередно бросают вызов врагу: по русской пословице, кое-чем меряются, и изготовленное из теста это кое-что – весомый аргумент в их споре. Метафора пекарни ведет за собой и прочую стилистику – умирая, персонажи посыпают лица мукой, чан с которой исполняет роль жертвенной чаши, а само тесто становится символом некой жизненной субстанции, месить, лепить и мять которую пытаются все персонажи.

Если пьеса Шекспира «Ромео и Джульетта» о любви и ненависти, то спектакль Коршуноваса – об эроте, рождающем жизнь как агрессию. Эротическая энергия, так зримо воплощенная в спектакле, где все – от теста до рукопашных схваток неловких мужчин – подчеркнуто телесно, клокочет в каждом персонаже. Леди Капулетти виснет на Парисе, не оставляя сомнений в природе их отношений, монах обминает кормилицу, Меркуцио заигрывает с парнями из вражеского клана, Розалинда выставляет напоказ пышные формы – вождение всегда на пике в этом охальном мире, им все движется до тех пор, пока не возникает из взаимного влечения двух подростков нечто иное, в итоге оказывающееся... смертью. Смерть вопреки шекспировой пьесе здесь не трагедия, похороны влюбленных, на которые все персонажи, смилив свою вражду и похоть, приносят в качестве погребальных венков букеты из вилок и ложек, действительно примиряют, снимают напряжение. Но и уничтожают витальную силу. Мука, как пепел былых сражений, покрывает сцену, фигурки двух героев, только что победно воплощающих посмертное соединение враждующих родов, безжизненно обвисают и, как отыгравшие марионетки, как пучки увядшей спаржи, торчат из кухонного чана.

Коршуновас смотрит на мир без веры и оптимизма, и для него в шекспировской пьесе, как и в более простом «Огнеликом», земная жизнь движется подсознательными влечениями – этакая воплощенная в сценической метафоре психоаналитическая теория – терзающими человека и чреватými самоуничтожением. Его Ромео и Джульетта (их играют те же Гитис Иванаускас и Раса Самуолите, что и брата с сестрой из «Огнеликого») тоже почти дети, наивные жертвы порядка, подчиняющего себе мир, порядка не социального (хотя можно, конечно, увидев в Герцоге пародию на мафиози, придумать себе историю о выродившейся до социальных низов вражде аристократических семейств), но порядка природного, вечной агрессии телесного низа, движущего миром вопреки деланной пристойности верха.

Мне это мироощущение не близко, и, несмотря на бесспорно радующую изобретательность режиссера и его органичную и естественную театральность, эта внутренняя мрачность у меня вызывает протест. Однако смотреть спектакль вовсе не скучно, хотя порой занятый и энергичный текст сценического действия слишком тормозит необходимость проговаривать длинные монологи – можно было сократить пьесу еще радикальнее. Тем не менее спектакль получился довольно смешной – карнавальные шутки остроумны, хотя и невеселы. Время сейчас такое – которому маньеристские парадоксы ближе, чем пафос высокого Возрождения.

Екатерина Рябова

СТАРАЯ НОВАЯ ДРАМА

Газета «Экран и сцена». 2005. № 1, январь
(«Чайка». Театр «Кретакор», Будапешт. Арпад Шиллинг)

Актеры венгерского театра «Кретакор» играют современную «Чайку». Чехов – без ореола прекрасного далека. Степень приближения к персонажам – больше, чем через замочную скважину.

Здесь не люди тогда, а люди сейчас. Не Чехов без поэзии, но Чехов поэзии более простой, более сродной прошедшему XX веку.

«Негерои» пьесы сидят в зале, среди зрителей. Одеты и выглядят так обычно, что смешиваются с публикой; фестивальная публика даже пестрее. Ряды кресел буквой «п» выгораживают маленький квадрат пола (сцены) с видом на серую кирпичную стену. Возможно, она и есть пресловутая четвертая; фокус в том, что зрители и актеры вместе перед ней: внутри «коробочки». Сидящий у самых дверей долговязый юноша с детским лицом заговаривает со своей соседкой; девушка отвечает и смущается, когда на них смотрят. Это Медведенко (Ласло Катона) и Маша (Лиля Шарошди). Напротив них, через сцену, оказывается Сорин (Йожеф Дябронка) – не седобородый старик в инвалидном кресле, а выглядящий на сорок мужчина, полноватый, смятенный и трогательный. Растянутый свитер, неглаженные брюки – и не действительный статский советник (кто сегодня знает такого?), а «председатель комиссии по культуре». Режиссер Арпад Шиллинг позволил себе небольшие вольности с текстом, но в зале на сто человек такие шутки «для своих» более чем к месту. Разговор выхватывает из центрального ряда Костю Треплева (Жолт Надь) – нервного, привлекательно некрасивого (как и положено, хорош собой только доктор Дорн (Шандор Терхеш) – усталый джеймс-бонд, в рассуждениях о жизни немного занудный). Нина (Аннамария Ланг) появляется в дверях, будто с московской улицы – болоневый пуховик, джинсы клеш; из-под шапки блестят глаза и выглядывает по-птичьи нос. Должна вот-вот показаться Аркадина – эффектная дама без возраста. Эстер Чакани выходит на сцену как актриса (среди прочих актеров, играющих не-актеров) – стреляет глазами, хочет понравиться. Смешливая, встрепанная, расплывшаяся и совсем не молодая, с бесстыдным декольте, она будет объяснять Маше (вполне симпатичной, но без макияжа и с мешками под глазами),

как надо за собой следить. Скажет о себе: «Хоть пятнадцатилетнюю девочку играй!» – и засмеется, закатится, дойдет до хихиканья с ужимками – и в самом деле гротесково изобразит тюзовскую инженерю. Тригорин (Тило Вернер) до самого Костиного спектакля сидит в уголке зала, а потом с извинениями выбирается оттуда почти по ногам, неся над головой стул. В ожидании начала все усаживаются по центру сцены, спиной к публике, а потом начинают рокироваться – пересаживаются с места на место, по парам.

«Декадентский» спектакль в стенах Центра имени Мейерхольда выглядит как хороший местный капустник на тему «новых форм». Костя пробует все кнопки на осветительском пульте, потом берет скрипку и выводит что-то неумело-тоскливое. Нина появляется из дверей с монологом про мировую душу, кружит вокруг «зрителей», наступает на них и внезапно убегает. Переглядываясь, как нетеатральные люди, попавшие в странную лабораторию, они неуверенно выходят в фойе; Нина кричит издали и снова загоняет всех в зал. Костя включает задымление, и терпение у Аркадиной лопаются. Пока они с сыном ругаются, Нина сидит в первом ряду вместе с настоящими зрителями. Потом Аркадина подзывает ее, ободряя матерински-светской улыбкой, и выталкивает Тригорина «на сцену» – встать и сказать несколько слов о спектакле. Тот смущается – критиковать в лицо не будешь – и отделяется общими фразами. Нина смотрит на него с восторгом.

Тригорин – суетный, сухонький, молодой, но уже абсолютно лысый, выглядит несколько шизофренически. Его страсть записывать в блокнот слова и сюжеты – род душевной болезни. В этой скорлупе он прячется от жизни. С тоской Аркадина поглядит на Дорна, говоря про молодость и «приозерные» романы: это был когда-то и ее герой. У неказистого Тригорина такой страсти к жизни нет, он, кажется, на нее не способен. Но он – последнее завоевание Аркадиной, успешный писатель и в чем-то замена сыну, на которого материнские чувства не изошьешь. Некрасивая сцена, где Аркадина по-бабьи валяется в ногах любовника, размазывая тушь, происходит из искреннего желания не отпустить – и все же это сознательное актерство. Ее актерская искренность в жизни выглядит фальшью. У Тригорина нет фальши или злого умысла – он только слаб. Нина за разговором сперва целует его просто и скромно, как вначале целовала Костю, – так целуют, когда думают, что любят. Но с Тригориним – может быть, от сознания, что она так высоко метит – перехватывает дыхание и проскакивает искра. И он вдруг тоже набрасывается на девочку (да был ли у него кто-нибудь, кроме Аркадиной?). Они почти падают у стены, на белый полиэтиленовый пакет, который недавно бросил к ногам Нины Костя. Просто белый непрозрачный пакет, из которого летят белые перышки. Нина и Костя вполне могли бы стать героями новой «Новой драмы». Но старую драму в рукав не засунешь.

Нина приходит к Косте несколько лет спустя – внешне такая же, только глаза блестят сумасшедшинкой. С порога броском прижимается к нему, плачет. Костя говорит о сомнениях в своем таланте – она улыбается ему,

как ребенку: «тшшш...» – и показывает глазами на зал: перед ними – нельзя. Теперь она актриса. «Не надо провожать, мои лошади недалеко», – так надменно, так для публики звучит эта отрепетированная фраза, что ясно: пришла пешком. Костя выходит налить ей воды и судорожно всхлипывает за дверью. Она говорит: «Когда я стану большою актрисой, приезжайте взглянуть на меня» – и сжимается сердце. Такая хрупкая, надломленная – сможет ли пройти Елец и остальные круги? Но Нина верит в себя и свой крест. А у Кости без нее нет ни веры, ни сил. Оставшись один, он злобно сорвет со стены скрипку и станет с треском топтать ее в щепки. Вдруг сверху, с галереи послышатся аплодисменты. Это шесть оставшихся персонажей (без дяди, конечно) решили, что видят новый перформанс. А даже если это у доктора лопнула склянка с эфиром – что с того? Иногда одно от другого не отличишь.

Александр Соколянский

ПУТЕМ БУШМЕНА

Газета «Время новостей». 2005. 6 июня
(«Эраритжаритжака». Театр «Види-Лозанн Э.Т.Е.», Лозанна.
Хайнер Гёббельс)

Первая встреча московских театралов с композитором и режиссером (возможно, эти слова нужно писать через дефис) Хайнером Гёббельсом состоялась в 2001 году на Театральной олимпиаде. Он и швейцарский театр «Види-Лозанн Э.Т.Е.» привезли в Москву спектакль с непонятным названием «Хаширигаки» (как выяснилось, это по-японски значит «говорить и думать на ходу»), сочиненный Гёббельсом из текстов Гертруды Стайн, японской музыки, световых эффектов, но прежде всего из собственных видений и причуд. Гёббельс охотно рассказывал, что идея спектакля пришла к нему, когда он увидел вместе трех разноплеменных актрис (японку, шведку и канадку), что если бы не его великий тезка, покойный драматург Хайнер Мюллер, он вообще не стал бы заниматься театром, что сюжет, действие, характеры и прочее его не интересуют. Зрители, уже распробовавшие на вкус спектакли Боба Уилсона, уважительно кивали: как же-как же, знаем-знаем. Визуализация, инсталляция, невербальная коммуникация – не в Берды-Кербабаевске, чай, живем. Законы, по которым существует театр Хайнера Гёббельса, представлялись известными или хотя бы отчасти узнаваемыми, это обеспечило спектаклю «Хаширигаки» бурную овалцию.

Спектакль, привезенный Гёббельсом и театром «Види-Лозанн Э.Т.Е.» на VI Чеховский фестиваль, называется еще экзотичнее, чем прежде: «Эраритжаритжака». Буклет уверяет, что на языке австралийских бушменов это слово означает «вдохновляемый желанием того, чего больше нет». В спектакле звучат тексты Элиаса Канетти, немецкоязычного писателя, лауреата Нобелевской премии 1981 года. На сцене два исполнителя: замечательный французский актер Андре Вильмс, некогда работавший с Хайнером Мюллером, и струнный Мондриан Квартет из Амстердама, играющий музыку Баха, Равеля, Шостаковича и нескольких современных композиторов, из которых я знаю лишь самого Гёббельса. Казалось бы, где имя, а где наводнение. Проще всего подумать, что режиссер нарочно сочиняет театральный коктейль из ингредиентов, исходно не имеющих

меж собою никакой связи и не нацеленных ни на какой общий смысл. То ли он просто «делает нам красиво», то ли морочит голову.

На самом деле Хайнер Гёббельс предлагает к рассмотрению вещи, для него очень важные. Если способ рассмотрения чересчур сложен, а выводы неясны, это не вина режиссера, ищущего возможность объясниться всерьез. Всерьез для него всегда значит за пределами традиционного театра. То есть на тех уровнях, на которых никого ни в чем не могут убедить ни логика связного сюжета, ни живое обаяние актера, ни какая-нибудь мощная сценографическая метафора. В своем спектакле Хайнер Гёббельс пытается выйти на те уровни, где работают только музыка, интуиция и колдовство.

Речь идет, конечно, не о личных магических умениях Гёббельса (если бы он ими обладал, ему стали бы не нужны ни театр, ни музыка). Речь идет о той способности человека к превращениям, о которой Элиас Канетти – не только прозаик и драматург, но также очень крупный философ – пишет в своей книге «Масса и власть» (раздел «Предчувствие и превращение у бушменов» и несколько следующих). По мысли Канетти – мысли, которую нам приходится предельно упрощать, – цивилизация бушменов сохранила память о текучести мира и человеческой природы. Эта текучесть наделяет бушмена невероятными для современного европейца способностями, но она же тревожит постоянным присутствием чуждого в собственных чувствах, в собственном теле. Она пробуждает тягу к твердости, к тождеству себе и в конце концов обязывает наложить на превращения строгий запрет. От прежнего, текучего мира остаются только способность к смутным предчувствиям и тоска по всему, что исчезло.

Попытка вернуться к прежнему круговороту превращений имеет лишь одну альтернативу: эмоциональное притворство и социальное рабство. Однако возвращаться уже некуда; текучий мир отвердел, окаменел; отсюда наша стихийная и всеобщая «эраритжаритжака», которую каждый чувствует в меру своей неиспорченности. Такова, насколько я понимаю, идеология театральной работы Хайнера Гёббельса. Беда состоит в том, что о содержании этой работы я могу говорить только как о сумме не высказанных в спектакле тезисов (излагать открытым текстом мысли Канетти, возможно, мог бы Брехт, но не Гёббельс) и собственных, гадательно интерпретируемых впечатлений. Часто говорят, что с вопросами «В чем здесь смысл?», «Что это значит?» и т.п. нельзя адресоваться к современному театру, особенно к такому, каким занимаются Боб Уилсон, Кристоф Марталер или Хайнер Гёббельс. Подобные вопросы, дескать, выдают лишь ограниченность и кургузый рационализм спрашивающего; современным театром, как и искусством инсталляций, как и музыкой, надо уметь наслаждаться, не думая ни о каком смысле. Что до меня, я мог бы довольно подробно рассказать, как строятся отношения музыкантов Мондриан Квартета и псевдодирижера Вильмса, как обживается пространство и почему белый пятиугольник на заднем плане превращается сначала в проекцию дома, а после – в натуральный дом со светящимися окнами и обжитым пространством за ними. Я мог бы описать, как идеи Канетти

переводятся на язык сценических жестов и как красноречивы детали, придуманные Хайнером Гёббельсом (к примеру, маленький перевернутый домик, расположившийся рядом с большим); не знаю, как читателю, а мне самому эта рационализаторская деятельность доставила бы большое удовольствие. Но все же главный смысл «Эраритжаритжаки» – музыкально, по-композиторски доказанная невыразимость и недостижимость главного смысла. Гёббельс не пытается объяснить, в чем этот смысл заключается, но он настаивает: смысл – есть; не был, а именно есть. «Где ж он? – Он там. – Где там? – Не знаем», – как писал Державин. Но именно он и вдохновляет нас желать того, чего больше нет.

Наталья Каминская

МУЗЫКА ПОД НАДЗОРОМ

Газета «Культура». 2005. № 28. 21–27 июля

(«Шум времени». Театр «Комплисите», Лондон. Саймон МакБерни)

Этот спектакль, посвященный личности и судьбе Дмитрия Шостаковича и поставленный на основе его музыки, безусловно, стал событием VI Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова. Причем для российского зрителя в нем, очевидно, менее всего ценен идеологический пафос режиссера Саймона МакБерни, хотя шумный международный успех «Шума времени», вероятно, от этого пафоса зависит не в последнюю очередь. Тема музыкального гения, живущего под постоянным прессингом советской государственной машины, – одна из доминирующих в спектакле.

По счастью, она – не единственная. Возникает образ страны, в которой великий композитор подвергается травле за «формализм», где он пишет не только оперу «Катерина Измайлова», симфонии и инструментальные квартеты, но и песни об ударном труде («Нас утро встречает прохладой»), о первом полете человека в космос («Родина слышит, родина знает...»). Словесная драматургическая основа спектакля напоминает мультимедийное сочинение: здесь и вехи биографии Шостаковича, и запись его голоса, и отрывки из его писем, выступлений, и цитаты из пресловутой статьи «Сумбур вместо музыки». Последние звучат особенно часто, повторяются навязчивым рефреном, и тут, конечно, отечественное ухо чуть было не увядает: для нас этот прием, указующий на мрак тоталитарной России, абсолютно иллюстративен. Родина слышит и знает, каково здесь ее выдающимся сынам, а вот цивилизованный свет пока что находится под сильным впечатлением подобных открытий.

Но, повторяю, к счастью, одной темой спектакль МакБерни не исчерпывается. Образная структура, музыкальная драматургия (а именно она – основа действия), ощущение трепетного пиетета по отношению к Шостаковичу – все это оставляет очень сильное впечатление. Невозможно определить жанр постановки. Текст артисты не произносят, он звучит «за кадром», музыка Шостаковича обретает плоть в движениях актеров и предметов, в метаморфозах света и во множестве экранных изображений.

Шум времени, а точнее – времен, прорывается в звуках радио, где это время будто отматывается назад: взрыв торгового центра в Нью-Йорке, падение Берлинской стены, сводки об урожаях, сообщение о полете Гагарина... В темноте мелькают лампы стареньких радиоприемников. Свет выхватывает четыре стула, предназначенные для выступления знаменитого американского струнного Эмерсон-квартета, но настоящие музыканты выйдут позже, пока же действуют их дублеры, драматические артисты. Лет 10 назад С. МакБерни поставил в Лондоне спектакль по произведениям Даниила Хармса, и отзвуки хармсовского мира отчетливо слышны в «Шуме времени». Человечков в безликих серых костюмах носят по пустой сцене невидимые вихри музыки, времени и обстоятельств. Возникают люди-мебель, люди-пиджаки и люди-пальто. Мужчина-виолончель – особо емкий и щемящий образ. Часто используемый в музыке Шостаковича, более всего передающий голос человека, контурами напоминающий человеческую фигуру, этот инструмент вызывает в памяти не только черный юмор Хармса, но и печальные фантазии Шагала. Виолончель с треском разламывают, влекут по сцене с перебитыми «конечностями», и тут уж вольно слышать звуки лопнувших струн, стоны раненой души, видеть сцены разбоя, надругательства, насилия над индивидуумом – метафора необычайно объемна.

Экспрессия движений в сочетании с необычайной энергией музыки Шостаковича создает ярчайшую картину советского мира. С его энтузиазмом массовых шествий и обезличкой отдельно взятого гражданина. С не приметными соглядатаями, стоящими у подъездов. С триумфами огромных концертных залов и серой теснотой коммунальных каморок. В финале у правой кулисы возникает целая башня из сваленных в кучу стульев: то ли здание эпохи конструктивизма, то ли свалка «рабочих мест», освободившихся в результате массовых арестов, то ли склад вещей в концентрационном лагере.

Вот тогда выходят музыканты и в тишине затемненной сцены исполняют последний, 15-й квартет Дмитрия Шостаковича. Эту музыку на пороге ухода, это невозможно глубокое и тягучее «пиано» вечного страдания и мудрого смирения Ф. Сетзер, Ю. Дракер, Л. Даттон и Д. Финкель играют гениально. При этом они играют не концерт, а именно финал драматического спектакля, где возле каждого из музыкантов молчаливо обретается знакомая хармсовская фигура двойника. Кто знает, отчего двойники не уходят? Или музыка их парализовала, или они все еще осуществляют за ней идеологический надзор?

Александр Соколянский

ТРАГЕДИЯ НЕСТАНЦОВАННОГО ВАЛЬСА

Газета «Время новостей». 2005. 28 ноября
(«Эмилия Галотти». Дойчес театр, Берлин. Михаэль Тальхаймер)

Спектакль Михаэля Тальхаймера, поставленный в берлинском Дойчес театре, чрезвычайно удобен для запоминания. Он короток, энергичен, выстроен искусно и строго. Ничего лишнего и, как может показаться, ничего личного.

Привычней всего, когда личное проявляет себя в усугублениях и подробностях, в вариациях на темы общего; что сферой личного в искусстве правит «всесильный бог деталей», и он же, если верить Пастернаку, по совместительству работает богом любви. Не тут-то было. Личность и страстность Тальхаймера обнаруживаются в отвращении к затейливому, то есть к необязательному. Критик Герхард Йордер два года назад писал о его «фобии к реквизиту»: мы не ошибемся, если под «реквизитом» будем понимать любую избыточную характеристику. Слова «я тебя люблю» вмещают в себя больше и звучат сильнее, чем «я тебя очень люблю»: это, если угодно, первый постулат той театральной поэтики, по законам которой сочинена «Эмилия Галотти».

Режиссеру достался умный и талантливый союзник: художник Олаф Альтман прекрасно понимает радости и выгоды лаконизма. Две высокие панельные стены образуют усеченный конус, схему перспективной декорации; в белом заднике – черный прямоугольный прогал: единственный вход, единственный выход. Приглядевшись к панелям, чуть-чуть отстающим от створок, зритель вправе заподозрить, что ближе к финалу замкнутый мир трагедии должен будет как-то распахнуться, и он не ошибется. Ища свою дочь, Одоардо Галотти (Петер Пагель) отворяет одну панель за другой, обнаруживая десятки дверей во внешнее пространство, – линейная геометрия этим не разрушается, но усложняется. В финальной сцене из открывшихся дверей на сцену – раз-два-три, раз-два-три – выплывают вальсирующие пары. Музыкальная фраза, взятая из фильма Вонга Карвая «Любовное настроение» и превращенная композитором Бертом Вреде в минималистский опус, звучала постоянно, неотвязно, но нарастающее томление только в финале разрешилось танцем, и это оказался чужой танец. Герои замкнутого мира просто не умели так двигаться.

Эмилия Галотти (Регина Циммерман) выходила на сцену как модель на подиум (отношения актера и роли Тальхаймер в общем и формирует как отношения модели и моды); уходя, она должна пройти сквозь строй танцующих. Им до нее, как и ей до них, нет дела. Кончилась не только жизнь героини, но и эпоха Лессинга. Их конец, исчезновение полотна вместе с вышитыми на нем фигурами, переживается как трагедия: это и есть настоящая, не подлежащая обжалованию трагедия. Даже для тех, кому чужда умершая эпоха.

Отметим культурологическую точность Тальхаймера: «Эмилия Галотти» закончена автором в 1772 году; новая музыка, по ритму и характеру совпадающая с венским вальсом, в это время уже появилась, но сам танец родится лишь в 1775-м, в Париже. Не имеет значения, знал ли об этом режиссер; исторические даты подтверждают правильность и музыкального выбора, и режиссерского сюжета в целом.

Сюжет Тальхаймера – трагедия страстей, не умеющих принять форму, трагедия музыки, не знающей, как стать танцем. Страсти слишком сильны: они уродуют и того, кто их сдерживает, и того, кто их разнуздывает, но едва ли не более всех уродлив тот, кто ими обделен, как отец Эмилии Галотти. Ему одному из всех непонятны любовные томления, у прочих они рвутся наружу с пугающей и разрушительной силой. Мать Эмилии (Катрин Кляйн) сладострастно и некрасиво передергивается от легкого мужниного прикосновения: еще бы, в окружающем ее мире вообще не принято притрагиваться друг к другу (максимум телесного сближения – шуточный или сердитый тычок пальцем в живот собеседника). Герцог Гонзага (Свен Леман), неистово влюбленный в Эмилию, подносит ладонь к ее лицу, и потом пальцы, словно бы запомнившие облик, резко, судорожно убираются за пазуху: это жест не влюбленного, который прижимает к сердцу заветный талисман, а вора, который торопливо прячет добычу. Красавица Орсина (Нина Хосс), ненавидящая герцога так, как только может женщина ненавидеть бывшего любовника, уверена, что он стал убийцей. Интригану Маринелли, которого ненавидят все, она говорит: «Я бы расцеловала дьявола, который толкнул его на это!.. Даже если бы этим дьяволом были вы сами!» – и слова, которые в пьесе остаются только словами, у Тальхаймера завершаются жадным, бешеным поцелуем. Поцелуй длится бесконечно – двадцать четыре, тридцать шесть, сорок восемь тактов – и мускулистый атлет Маринелли (Инго Хюльсман) наконец падает в изнеможении.

Завести здесь речь о «подавленных желаниях» способен только круглый дурак или практикующий психоаналитик. Герцог не стесняется дать волю своему вожделению, и на наших глазах оно – не подавленное, а выпущенное наружу – чудовищно безобразит человека. Такого безобразия можно бояться больше, чем смерти. Эмилия Галотти приходит в ужас не оттого, что Герцог ее может изнасиловать («То, что называют насилием, это ничто»), а оттого, что она может ему уподобиться. «В моих жилах кровь, и чувства мои – человеческие чувства. Я ни за что не отвечаю» – это она выкрикивает в лицо отцу, кричит страшно, отчаянно. Впрочем, говорит

она скорее не о чувствах, а о чувственности. Рука Герцога, скрывшегося за панелями, сделала приманивающий жест: Эмилия не смогла на него не отозваться.

Урок Тальхаймера в том, что мир, переполненный вождениями, до ужаса беден эмоционально. Чувства немые, и героям не о чем говорить друг с другом – поэтому слова стрекочут, как цикады. «Потеря речи может проявляться в многословии», – говорит режиссер, имея в виду не только мир Лессинга, но в еще большей степени наш собственный. Орудиями сопротивления в театре Тальхаймера могут служить и крик, и молчание, но более всего – жесткая стройность мысли, нацеленной на главное и не желающей отвлекаться.

Убирая из пьесы «все отвлекающее и избыточное», режиссер ссылается на опыт античного театра, абсурдистов, экзистенциалистов. Мог бы сослаться и на самого Лессинга: «Чем проще машина, чем меньше в ней пружин, колес и гирь, тем она совершеннее» («Гамбургская драматургия»).

Тальхаймер этого не делает. По-видимому, он считает себя оппонентом Лессинга, хотя, как большинство толковых оппонентов, на поверку оказывается сотрудником и даже единомышленником.

Артур Соломонов

«СЛЕДИ, КАК Я ИСЧЕЗАЮ»

Газета «Театральные новые известия». 2006. 26 марта
(«4.48 Психоз». Театр «Буфф дю Нор», Париж. Клод Режи)

В Берлин на фестиваль Spielzeiteuropa, организованный Berlinerfestspiele, приехала Изабель Юппер. Она сыграла главную роль в спектакле французского режиссера Клода Режи по пьесе «4.48 Психоз» знаменитого английского драматурга Сары Кейн.

В ванной лондонского госпиталя в 1999 году Сара Кейн вслед за своей героиней покончила с собой, чем обесмертила свое последнее произведение. Ее пьеса «Психоз 4.48» – отчаянный, гневный, нежный монолог женщины, произнесенный перед самоубийством. Художник, который лезет в петлю после того, как письменно и устно посылал жизнь ко всем чертям, тем самым подтверждает, что писал честно, не собираясь делать из своего имени бренд и торговать отчаянием.

Однако Изабель Юппер и на пресс-конференции, и на встрече со зрителями утверждала, что ее не интересовало, что происходило с Сарой Кейн ни после того, как она поставила точку в своем последнем произведении, ни до этого.

Это, на мой взгляд, правильно, поскольку даже в таком исключительном случае ставить знак равенства между героиней пьесы и ее автором – значит обеднить восприятие этого произведения и к тому же невольно попасть в область спекуляций. Мол, женщина с собой покончила, а потому и текст ее кровью написан, а кто этого не чувствует – буржуй.

Спектакль начинается с паузы. Тишина сгущается, луч света выхватывает Юппер, стоящую на авансцене. Она долго и безотрывно смотрит в зал. Юппер проведет на сцене два часа, не сдвинувшись с места, лишь один раз повысив голос. Пьеса, которая дает возможность актрисе с полным правом проявить склонность к истерии, пусть и художественно оформленной, возможно, впервые сыграна так аскетично, почти бесстрастно. Решимость Юппер, не сделав ни одного шага по сцене, не воздействуя «нервами на нервы» (хотя монолог доведенной до последней степени отчаяния женщины к этому располагал), пробыть два часа наедине с публикой вызывает восхищение. Сразу скажу: этот бой Изабель Юппер выиграла – зал как замороженный два часа смотрел на нее, слушал ее.

Она тянет слова по слогам («Я не могу быть одна. Я не могу быть с людьми»). Произносить их ей противно. Но и чувство отвращения к словам – неглубокое. Скорее это даже не отвращение, а твердое знание, что слова мертвы, они не помогут ей ни рассказать о себе, ни разобраться в том, что с ней происходит. Юппер растягивает слова, словно с трудом добывает, а порой резко, быстро отшвыривает от себя, как пададь.

Юппер играет даже не человека с определенной психологией, а смену состояний: отвращение, ненависть, желание нежности, чувство вины... Актриса, сознательно отказываясь от интерпретации, от присутствия в спектакле «человеческого, слишком человеческого», не позволяя одним смыслам взять верх над другими, дает шанс тексту Кейн дойти до зрителя без потерь, со всеми идеями и эмоциональными состояниями, в нем заключенными. В спектакле есть место и юмору: зрителя, которого вовлекают в подполье, в глубины больного сознания, вдруг заставляют улыбнуться изящной шутке. И он, отдохнув, продолжает мрачноватое путешествие. Правда, мгновений такого отдыха было совсем немного.

За спиной актрисы – серая прозрачная перегородка, за которой ходит мужчина. Его движения столь же осторожны, как и речи. Диалога между персонажами, конечно, не получится: в героине Юппер желание любви и ненависть к этому желанию одинаково сильны. Попытки общения лишь острее подчеркивают безысходность одиночества.

Спектакль, который начался с тишины, все чаще застывает в молчании. В последней паузе, когда погаснет свет, растает жизнь этой женщины и в памяти останутся ее слова: «Следи, как я исчезаю, следи, как я исчезаю...».

Олег Зинцов

ЧИТАЙ СЕРДЦЕМ

Газета «Ведомости». 2006. 4 мая

(«Долгая жизнь» и «Лед». Новый Рижский театр. Алвис Херманис)

По приглашению фестиваля NET режиссер Алвис Херманис привез из Риги в Москву два совершенно разных спектакля – уютную, по-стариковски укутанную «Долгую жизнь» и «Лед» по роману Владимира Сорокина. Итожить короткие гастроли Нового Рижского театра хочется по Цельсию или Фаренгейту: тепло, потом холодно и сразу очень горячо. «Лед» Херманиса не на шутку обжигает – по этому спектаклю можно объяснять, что такое «новая искренность» в театре и в искусстве вообще.

Гастроли, устроенные фестивалем Нового европейского театра, – обменные: в Латвию поедут спектакли Кирилла Серебренникова «Пластинки», «Изображая жертву» и «Голая пионерка». Размен логичный: Херманис и Серебренников из одного поколения – последнего выросшего в СССР, причем у Алвиса Херманиса память на советское намного острее. В фестивальном буклете один из организаторов NET – критик Марина Давыдова удачно сформулировала базовое различие: Херманис смотрит на прошлое с иронически окрашенной ностальгией, Серебренников – с ностальгически окрашенной иронией (впрочем, лучшую ее иллюстрацию – мхатовский «Лес» – фестивалю вывезти в Ригу сейчас не под силу). В Москву, однако, приехали как будто два разных Херманиса: его прежние спектакли, включая успешную статью европейским фестивальным хитом «Долгую жизнь», казалось, ничем не предвещали «Лед».

КОММУНАЛЬНОЕ ТЕПЛО

Сперва нужно пройти по узкому коридору, завешанному мокрым бельем и захламленному всякой всячиной; коридор ведет в коммуналку, где живут пятеро стариков – героев спектакля «Долгая жизнь», но, по идее, так можно было заходить на любую постановку Алвиса Херманиса, ироничного лирика, заявляющего, что театр вообще-то давно уже никак не влияет на общество, а потому «похож на всемирный элитный клуб маньяков, ну вроде интернет-клуба собирателей старинных солонков» – чем, собственно, и прекрасен.

На «Долгой жизни» любой собиратель солонок ахнет от восторга. Сюда натаскано столько всякой памятной рухляди, что понимаешь: Алвис Херманис даже не гоголевский Плюшкин, он как-то ощутимо круче. По скольким реальным коммуналкам все это собрано, с какой действительно маниакальной педантичностью расставлено на пятнадцати квадратных метрах! Любой предмет заслуживает сугубой почтительности в обращении: «Многоуважаемый таз!»

Театр – пространство личного, интимного, которое на самом-то деле единственное, что может по-настоящему объединять людей, переживших крушение империи и всех связанных с ней мифологем. Почувствовав это, Херманис пришел к своему гипернатурализму так же логично, как Евгений Гришковец к своему косноязычию.

К примеру, «Ревизора» (которого показывали в Москве осенью 2003 года) Новый рижский театр разыграл в интерьере советской столовки, и там даже маргарин вонял совершенно как 30 лет назад. Интересно: само убожество советского быта, скудость магазинного ассортимента, один фасон и цвет рейтуз на всю страну сделали возможным эти мгновенные и точные уколы ностальгии, заново ставящие знак равенства между личным и коллективным. Это не раз было обыграно в художественных проектах последних лет, а ностальгия успела стать доходной статьей масскульты, но ни то ни другое не мешает театру Херманиса добираться до ума и сердца зрителя, брать за живое.

Поначалу кряхтящие и сопящие, скрюченные артрозом старики из «Долгой жизни» (с замечательной физиологической убедительностью сыгранные вполне молодыми актерами) вызывают неуверенные смешки, но постепенно комизм, ничуть не обидный, становится все откровенней, а зрительская жалость сменяется умилением. За пару театральных часов старики проживают день, наполненный мелочными заботами, а к финалу устраивают вечеринку, как дети, играют в прятки и снова укладываются спать. Эмоция, которую транслирует спектакль, слишком предсказуема, но даже это не вызывает особого скепсиса, потому что очень быстро начинаешь чувствовать важную вещь: Алвис Херманис не затевал заведомо беспроектной игры, он попросту любит своих героев. «Долгая жизнь» – спокойная и теплая, комфортная для восприятия работа, и в Москве ее, конечно же, приняли на ура.

Не то, что совсем не сентиментальный «Лед».

УВИДЕТЬ ОСТРОВ

«Лед» был показан в Москве в идеальном пространстве и при очень подходящей температуре: в «Якут-галерее», занявшей газгольдерную башню на территории завода «Арма», нет отопления, и за те без малого четыре часа, что актеры Нового рижского театра читали роман Владимира Сорокина, публика успела замерзнуть.

Для согрева в антракте бесплатно поили водкой, но, повертев головой по сторонам, можно было увидеть, что есть другой способ не окоченеть.

По всей галерее были развешаны огромные фотографии, на которых множество людей стояли парами, обнявшись, в самых разных интерьерах и пейзажах (библиотека, вокзал, берег реки и т.д.).

Они «говорили сердцем». Брать или нет это словосочетание в кавычки – вопрос, ради которого, кажется, Алвис Херманис и поставил «Лед», историю о том, как голубоглазые блондины ищут себе подобных, долбят их в грудину ледяными молотами и прислушиваются: сумели разбудить сердце, говорит ли оно? Или это тело – всего лишь «мясная машина», каких на земле миллионы?

Спектакль с подзаголовком «Коллективное чтение книги с помощью воображения» играют на небольшой круглой арене без декораций и с минимумом реквизита, этюдным методом, с книжками в руках. Упругий, жесткий ритм действия, скупой ассортимент снайперски точных метафор: скажем, актеры садятся друг против друга, натягивают веревки и пускают их змейкой – это здорово похоже на кардиограмму.

Зрителям, сидящим вокруг, дают полистать альбомы. Сначала фотоконкурс, в котором чуть менее условно заснято то, что играют на сцене. Потом – мастерски нарисованный комикс порнографический: в него спрессована та часть романа, где речь о фашистской оккупации и концлагерях; скандальность текста, помноженная на равные по откровенности картинки, надежно обеспечивает двойную фильтрацию – ирония очевидна настолько, что о нацистских трактовках можно больше не вспоминать (разумеется, и никаких голубоглазых блондинов среди рижских актеров нет). Третий альбом – старые фото из советских семейных архивов: греет, как водка, рефлекторно.

Да, есть еще музыкальный фон: Гребенщиков, Земфира, а чаще всего Виктор Цой. Для ровесников Алвиса Херманиса и тех, кто чуть помоложе, это тоже на уровне рефлекса.

Тут мы подходим к главному – той «новой искренности», которая за последние несколько лет обросла кавычками и теперь отлично способствует продажам культурного товара. Чуткий сейсмограф массового сознания, Владимир Сорокин иронично отработал в романе «Лед» именно этот феномен: «Говори сердцем!». Ну-ну.

Херманис снимает кавычки, конечно, не сразу. Но все время сокращает ироническую дистанцию – пока нужда в ней не отпадает вовсе. Да, все эти объятия со слезами напоминают практику всевозможных сект или групп психологической поддержки, но ведь это не повод отказаться говорить сердцем – на самом деле.

Поставить и внятно обозначить кавычки, а затем их снять – операция на практике невероятно сложная, но в случае успеха она дает взрывной эффект, обеспечивает ту открытость эмоции, которую напрочь убивает и прямолинейный пафос, и голая ирония, а особенно их сочетание. Но дело не только в кавычках.

«Лед» Херманиса сделан на той же территории новой утопии, где расположены, например, романы Мишеля Уэльбека, французского мизантропа, придумавшего, что заново прийти к любви и вообще всему человеческому

можно только через тотальное отрицание самой людской природы (об этом, в частности, только что переведенная на русский книга «Возможность острова»). Рижский «Лед» – практически о том же. На своем театральном острове-арене Алвис Херманис и его актеры производят обнуление гуманистического пафоса, глубокую заморозку – и вдруг что-то оттаивает, и можно заново, с чистого листа, говорить простые вещи – сердцем, ну да.

Конечно, Херманис не в пример оптимистичней Уэльбека. У театрального «Льда» по-настоящему радостный, чудесно соединяющий противоположности финал: весело высекая огненные искры, актеры точат коньки.

Елена Груева

АВИНЬОНСКИЕ РАСПРОДАЖИ

Журнал «Ваш досуг». 2006. № 30–31
(Фестиваль в Авиньоне)

Хотя июль – месяц скидок во Франции, в Авиньон со всего света съезжаются театральные продюсеры за совсем другими покупками на самую большую распродажу спектаклей.

Надо признать, что московские отборщики различных фестивалей посмотрели себе лучшие новинки крупнейшей международной театральной ярмарки. Из почти тысячи показанных на ней спектаклей, перформансов и шоу наши выбирали не то, что подешевле, а то, на что отечественные театралы валом повалят. Из множества добротных, многословных, с хорошими актерскими работами традиционных драматических спектаклей им ни один не приглянулся. Своих подобных хватает. Уж если везти, то что-нибудь эдакое.

Сначала смотрели на тех, кто уже в Москве имел успех. Но любимец чеховского фестиваля – конный театр «Зингаро», который уже дважды раскидывал свой шатер у нас в Коломенском, на сей раз ничем особенным не поразил. Новый спектакль Бартабаса «Баттута» – это залихватские скачки на цыганской свадьбе, где жениховый род под цыганские скрипки хвастается джигитовкой, а невестин под звонкие духовые – танцами на лошади. Как всегда в «Зингаро», арена выглядит очень красиво: ровно на центр вытоптанного конями земляного круга из-под самого купола низвергается искрящимися струями настоящий поток живой воды. Она меняет оттенки, придавая всему пространству разные настроения: от праздничных красных до лунно-загадочных голубых. Иногда вокруг водяного столба мерно скачет невеста, за которой плывет длинная фата, привязанная к воздушным шарикам. Фата окутывает поток, ни разу его не касаясь. Еще красивее, когда лошади купаются в этом потоке, а в брызгах возникает радуга. Но кроме этих картин и смешных проездов цыганских кибиток, в которых играют в карты, моются в душе, свежуют свинью или занимаются любовью, остальное – привычные трюки конного цирка. А уж здесь мы и сами мастаки. Наши джигиты покруче будут, да и такими танцами не удивишь. Поэтому вопрос: везти или не везти? – пока подвис.

То же касается и спектакля Эрика Лакаскада «Варвары» по пьесе Горького. Он не раз привозил в Авиньон свои интерпретации русской классики. В этом году ему предоставили главную сцену фестиваля – двор Папского дворца. И тактично осовремененная, отменно сыгранная горьковская драма имела большой успех. Но для Москвы одной тактичности маловато. От известного зарубежного режиссера ждешь свежего взгляда, а в этом случае не дождешься.

Зато всегдашний фаворит нашего фестиваля NET и по совместительству художественный директор основной программы Авиньона-2006 Жозеф Надж показал настоящий и очень для себя неожиданный хит «Пасо Добль». Вернее так: сначала в Папском дворце он представил с труппой центра хореографии Орлеана пластическую фантазию по стихам Анри Мишо, очень похожую на прежние свои работы. А потом в церкви селестинцев на пару с известным испанским скульптором Микелем Барсело он разыграл историю сотворения мира. Сцена – развернутая книга с толстенными глиняными страницами. Два мужика начинают из этой глины лепить звезды, твердь небесную, добывать воду, но так увлекаются самим процессом творчества, что уже не способны остановиться. Одно творение лепится на другое, бесконечное глиняное созидание погребает под собой собственные плоды, пока оба творца не проваливаются наконец в черные дыры. В этом столько юмора и такая свобода фантазии, что не сразу осознаешь трагическую сущность происходящего. Будьте уверены, вскоре «Пасо Добль» окажется в Москве.

У отборщиков фестиваля NET возникло непреодолимое желание привезти в Москву балет Алана Плателя «VSPRS». Под музыку Монтеверди, посвященную Богородице, во льдах и торогах театральной Антарктики корчатся в конвульсиях наши современники. Дивный голос певицы пробуждает в них жажду высказывания, молитвы, зовет их ввысь. Но главные слова забыты, никто никого не понимает, внезапная немота несет страдание, а хаотичные столкновения – боль. Исполнен этот изломанный танец с такой виртуозностью, что просто глазам не веришь.

Еще один современный балет «Возврата нет» («Sans retour») режиссера Франсуа Верре намерен привезти в Москву Французский культурный центр. Лаконичный, экспрессивный и мастерски исполненный спектакль. Под звуки поэтического парафраза известного романа «Моби Дик» танцоры на сцене пытаются противостоять мощному ветру, нагнетаемому тремя огромными турбинами. Жизнь в постоянном преодолении, борьба со стихией постепенно становится единственным смыслом существования. Стоит урагану утихнуть, и жить уже незачем.

Наконец, уже сейчас точно можно сказать, что в программу Чеховского фестиваля 2007 года вошел спектакль главного режиссера второй половины XX века Питера Брука «Сизве Банзи умер». В конце своего творческого пути Брук пришел к поиску простоты. Он, как всегда, не выдумывает концепций и персонажей. Брук находит их в жизни. Если прежде он искал и находил Лира, Гамлета, Раневскую, то теперь ему интересен безработный негр, который потерял паспорт и для прочего мира сразу перестал

быть человеком. История разыграна двумя актерами так простодушно, так пластично, с таким наивным и искренним юмором, что невольно поддаешься ее обаянию. Спектакль в Авиньоне шел во все дни фестиваля, а билеты на него были проданы еще в июне. Уверена, что и в Москве на него, да и на все вышеперечисленные выше названия билетов будет не достать. Так что следите за афишей и не пропустите момент.

МАЛЕНЬКИЙ ГИГАНТ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Собственно сам древний Авиньон, окруженный средневековой крепостной стеной, можно легко пересечь минут за двадцать. И вот на такой скромной территории за 21 день июля было сыграно 37 спектаклей основной программы – тех, что пригласили организаторы, и 856 представлений off-программы – тех, кто приехал самостийно на главную театральную ярмарку года и буквально оккупировал улицы, кафе, площади, церкви, гаражи, школы, выставочные залы и тайные подвалы города. Со стен, сплошь оклеенных афишами, на прохожих смотрели клоунские рожицы, вдохновенные лица юных романтиков, трансвеститы с вызывающим макияжем, и тут же скромные монахини – все это персонажи, обещающие зрителям незабываемые зрелища. По тесным улицам разгуливали оркестры и люди на ходулях, пронесился велосипед под парусом-афишей, кто-то перетаскивал реквизит, наперерез бросались зазывалы, старичок в клоунском костюме на дрожащих уже пальцах балансировал десятком потертых деревянных тросточек (говорят, он местный, а потому уже много лет – неперемный участник фестиваля), то тут, то там стояли посеребренные или обронзовевшие люди-статуи, брейк-дансеры извивались прямо на булыжной мостовой, рядом африканские пляски и самодеятельная пантомима. Прибавьте еще толпы зевак, и вы поймете, почему самыми отъявленными трюкачами Авиньона нужно признать местных официантов. Уму непостижимо, как им удастся пробираться с полными подносами через артистический водоворот к столикам, которые выставлены, как правило, на этих самых улицах.

То, чего требует искусство

Сводки французской погоды, которыми в этом июле пугали даже москвичей, прибавляя к количеству зашкаливающих за все нормы градусов количество пострадавших, – чистая правда. Авиньон – юг Франции. 40 градусов в тени. Но только, где она, эта тень! В переполненных залах духота невероятная. Но внимающую тишину нарушают лишь частые взмахи зрительских вееров.

К вечеру на город обрушиваются ливни с громами и молниями. Но именно когда наступают сумерки, играют спектакли под открытым небом. Зрители не уходят. Они мужественно мокнут, не открывая зонтов, чтобы не мешать другим зрителям. Когда труппа Жозефа Наджа – художественного директора фестивальной программы этого года – представляла

во дворе Папского дворца пластический спектакль «Асобу», дождь буквально смывал танцоров со сцены. Спектакль пришлось прервать. Но публика не расходилась. И стоило струям умерить напор, актеры снова вышли на подмости.

Ради затеи другого любимца фестиваля – Бартабаса, создателя конного театра «Зингаро», зрители добирались в ночи за пределы города до карьера Бульбон к половине шестого утра, чтобы увидеть, как радуется рассвету любимый конь Бартабаса, как он, пофыркивая, купается в песке, приветствуя первые лучи солнца.

А с 23:00 16 июля до полуночи 17 июля спать гостям фестиваля вообще не полагалось. Целые сутки отмечали шестидесятилетие театрального Авиньона.

ЮБИЛЕЙНАЯ ОЧЕРЕДЬ

Пожалуй, это было самое неожиданное отмечание юбилея. Ни тебе салютов, ни, тем более, торжественных речей. Зато у входа в парк у Папского дворца собралась длинная очередь. Зрителей уникального спектакля «Five minutes before dawn», который был создан специально для единственного показа, запускали поодиночке. Два молодых режиссера Паулин Бюрео (Pauline Bureau) и Адриен де Ван (Adrien de Van) пригласили тридцать авторов монологов и тридцать актеров, которые играли эти монологи каждому зрителю отдельно, буквально глаза в глаза, иногда держа его за руку. Часто монолог переходил в задушевную беседу.

Моя очередь пришла только к трем часам ночи. Я шла одна по аллее парка, ориентируясь на мерцающий на асфальте красный направляющий пунктир, озираясь на причудливо подсвеченные деревья, отбрасывающие цветные тени, вслушиваясь в тайные шорохи и вздохи. Вдруг передо мной открылась площадка, заставленная больничными койками, на которых лежали поломанные манекены. Не сразу поняла, что среди них есть и живые люди. Меня остановила юная девушка с печальными глазами, усадила на свою кровать и доверила историю о том, как она сюда попала. Историю, конечно, трагической любви. Посочувствовав, как смогла, новой знакомой, я проследовала дальше. На скамейке, укрытой от посторонних глаз высокими кустами, меня поджидал молодой человек, который с лихорадочным напором стал жаловаться лично мне, как ему не везло с женщинами. Обрадованный тем, что я его слушаю, он тотчас же решил, что я – та единственная, которая его понимает. Не выдержав такой ответственности, я пошла дальше по укромной тропинке. Тут меня встретил добряк, пообещавший раскрыть мне главный секрет моей жизни. Он водил меня вокруг маленького прудика, где плескались малозаметные рыбы, он показывал мне луну, будто поселившуюся в уютной густой листве, и звезды, и далекие ночные огни города, и цветы. Через несколько минут я уже верила, что жизнь прекрасна, и моя в том числе. Я покидала парк, исполненная благодарности. Что узнали в эту ночь другие зрители этого удивительного спектакля, могут рассказать только они сами.

ТЕАТР И ВСЕ, ВСЕ, ВСЕ

На авиньонском фестивале, кажется, можно узнать о театре все, увидеть его во всей красоте, или простоте, или величии. И дело не только в невообразимом разнообразии жанров и национальных традиций, сконцентрированных в пределах старинной городской стены. Пресс-конференции, встречи со зрителями, дебаты и полемики, выставки участников, раскрывающих их иные творческие ипостаси. Например, Жозеф Надж и наш мэтр – режиссер Анатолий Васильев, представили экспозиции своих фотографий. Почти у каждого входа на спектакль – книжный развал, где можно найти все, изданное о данном театре, о режиссере, и обязательно – текст произведения, по которому спектакль поставлен. В богатейшей видеотеке Авиньона, собравшей все кино-теле-фотосъемки спектаклей за все 60 лет своей истории, сегодня можно заказать любой из них в DVD-версии. Здесь стремятся не только показать театр, но и осмыслить, что с ним происходит сейчас. Недаром в Авиньон приезжают звезды мирового театра, ученые, критики, журналисты, продюсеры, сценографы. Здесь не только осуществляются, но и рождаются замыслы. Среди них попадаются и великие.

Ольга Фукс

ПРИХЛОПНЕТ ЛИ ЛУНА РОССИЮ?

Газета «Вечерняя Москва». 2006. 1 августа
(«Мадагаскар». *Малый театр, Вильнюс. Римас Туминас*)

ПОДАЛЬШЕ ОТ РУССКИХ С ПОЛЯКАМИ

Однажды в семье простых литовских хуторян родился ребенок. Мальчик рано забросил рогатки, тайное от отца курение бычков под лавкой и прочие мальчишеские забавы. И рано взялся за книги, пугая родителей своей молчаливостью. Но зато когда разговорился, то выдал такую идею – закачаешься.

Литва не стала морской державой – литовцы привыкли держаться за землю и не заглядывать в туманные дали. Но ни один народ не может жить без своих чудаков и мечтателей. Казису Пакштасу, прототипу главного героя «Мадагаскара» Казимера Покштаса (покштас – по-литовски «шутка»), однажды пришла в голову идея перенести Литву в Африку. Уехать «туда, где нас нет» и отродясь не было и где, следовательно, должно быть хорошо. Лишь бы подальше от русских с поляками, от серого неба над мрачными лесами, от своей незавидной, раз и навсегда предрешенной судьбы.

Для некоторых литовцев идея оказалась заразной. Кстати, не только у Покштаса есть свой прототип на «Мадагаскаре». Тут тебе и декадентствующая поэтесса Саломея Нерис, уехавшая в Париж, и пара летчиков, побивших мировой рекорд в навигации по звездам и затерявшихся навсегда. Литве не занимать чудаков и поэтов.

Режиссер Римас Туминас, очарованный этой историей, долго уговаривал драматургов написать пьесу, пока не встретился с молодым Марюсом Ивашкявичюсом. Так появился «Мадагаскар» – невероятно смешная, горькая и причудливая притча.

Ивашкявичюс сочинил не только пьесу, но и особый язык в духе Зоценко. «Побегу, не то товить внесвадебного литовчика». «Миле, во мне проснулась женщина, куда ее девать?!» «Он меня комплексно любит – в концепции с нацией».

Кстати, надо наконец-то отдать должное «голосу» нынешних гастролей Малого театра Литвы – актеру-переводчику Эдмундасу Микульскису,

сумевшему соблюсти здоровый баланс между выразительностью и деликатностью.

Рамунасу Циценасу (Покштас) досталась роскошная роль. Сначала: пластический этюд на тему младенчества и детства – всегда уморительный, когда дядя в чепчике изображает бессвязные движения малыша.

Потом: не менее уморительная пламенная пропаганда идеи литовской экспансии на черный остров Мадагаскар, смесь политтехнологий, фанатизма и донкихотства.

Затем: тронная речь перед аборигенами Мадагаскара с «сурдопереводом» на язык жестов о различии менталитета между знойными африканцами и сумрачными литовцами.

И, наконец, горестный призыв вернуться домой, пуститься в тягостное обратное путешествие всем живым и мертвым литовцам-пораженцам.

Но рассказ о «Мадагаскаре» был бы совсем неполным, если не сказать о замечательных литовках (Гинтаре Латвенайте, Валда Бичкуте, Вайда Бутите, Илона Кветкуте) – отчаянно-пугливых, страстно-целомудренных, естественно-диких и мечтательных.

На многих гастролях (а «Мадагаскар» объездил уже кучу фестивалей) Туминас показывает только первую, самоироничную часть. Заканчивается она встречей Покштаса с послом Литвы во Франции (Мантас Вайтекунас), который излагает гостю свой взгляд на литовскую историю. Итак, Россию скоро прихлопнет Луна, и Литва получит себе вполне нейтрального соседа. И вообще литовцы произошли с Атлантиды, основали Древнюю Грецию и Римскую империю, а когда затонули, им пришлось несладко – когда воюешь, стрелы ведь очень медленно летят под водой.

Распаленный посол и опешивший от такого размаха Покштас танцуют в финале экстагический танец вокруг сожженных бумаг: по форме – цивилизные мужчины, по духу – язычники и мечтатели.

На этом Римас Туминас предпочитает остановиться, но Москве он показал и вторую – путаную, горькую и отчаянную часть о литовском поражении и возвращении. Умирает любвеобильная Сале (Гинтаре Латвенайте), деревянный самолетик врезается в картинку с джунглями. А прозревший Покштас чуть ли не волком воет: «Литы, домой!» И в этом отчаянии есть доля надежды, ведь подняться с колен могут лишь те, кому суждено было упасть.

<...>

Марина Зайонц

ПОСИЛЬНЕЕ «ФАУСТА»

Журнал «Итоги». 2006. 13 октября
(«Фауст». *Teatr Meno Fortas, Вильнюс. Эймунтас Някрошюс*)

Огромный зал театра «Балтийский дом» был забит под завязку. Все четыре часа (у Някрошюса спектакли всегда длинные) вдоль стенок теснились студенты, питерские и московские, специально приехавшие. Пришли и иностранцы – критики и продюсеры. Спектакли литовского театра Meno Fortas – желанные гости едва ли не на всех мировых фестивалях, так что маленькая Литва известна теперь всюду благодаря баскетболу и Эймунтасу Някрошюсу. Баскетбол в последнее время сдает позиции, но Някрошюс не подводит. Мировую премьеру сыграют в Италии (сопродюсеры постановки – итальянцы, основная часть денег дана ими). В Москве «Фауста» покажут в середине ноября на фестивале, который устраивает Фонд Станиславского. В питерской афише значилось скромное – «эскиз спектакля». В каком-то смысле это и был эскиз, работа над которым еще не закончена. Будет уточняться финал, подтянутся ритмы и так далее. Но главное ясно уже сейчас – создано грандиозное театральное сочинение, абсолютно адекватное гётевской громаде. Едва ли не впервые такое случилось, поскольку сценических удач с «Фаустом» припомнить трудно. На обсуждении, которое состоялось на следующий день после показа, один очень серьезный критик, большой знаток зарубежного театра, профессор РАТИ, высказывая какие-то свои замечания в адрес увиденного, вдруг спохватился: «Может быть, это я был не на уровне спектакля». И так ведь с Някрошюсом практически всегда – он заставляет тебя быть на уровне.

Об этом режиссере критики давно и упорно твердят: он – гений. Громкое, конечно, слово, но в сущности так оно и есть. Смотришь его спектакли, не столь частые, как хотелось бы (но ведь шедевры по расписанию не рождаются), и понимаешь – все не зря. Живешь не зря, и театром не зря увлекся. Он и нашу профессию оправдывает, поднимает куда-то ввысь, и свою – режиссерскую. На фоне того, что нынче называется продвинутым современным театром, рядом с энергичными физическими упражнениями и новейшими техническими приспособлениями, превратившими живого человека на сцене в бессловесную марионетку, его

спектакли – настоящее творчество. Они столь значительны и огромны (речь не о том, сколько они длятся), столь чувственны и почти всегда трагичны, оттого и не вписываются ни в какой ряд. Их трудно ухватить целиком и сразу, они проступают в тебе постепенно, буквально вынуждая вновь и вновь вспоминать увиденное, и уже не отпускают. Чаще всего с нами ведь как бывает: приходишь в театр, а тебе показывают – когда лучше, когда хуже – хорошо тебе известное, легко угадываемое. А с Някрошюсом никогда не знаешь, чего ждать. То есть почерк у него, как у всех людей, свой и уже нам знакомый, авторство его спектаклей опознается сразу, но их содержание всякий раз поражает. Думаю, гения от всех прочих отличает именно это. Набравшись профессионального опыта, почти всегда можно понять (если, конечно, есть что понимать), как сделана та или иная сцена у большинства режиссеров (включая и очень хороших). Понимаешь логику их мысли, знаешь методику и так далее. А у Някрошюса – всегда загадка, не дающая покоя вот уже сколько лет. Потому что никогда нам не угадать, каким образом, в каком сне сочиняются, например, такие мощные образы, как вошедшая уже в историю театра люстра из льда, висящая в «Гамлете» во время монолога «Быть или не быть». Когда капающая вода буквально разъедает сшитую из бумаги рубашку мучающегося героя. Или знаменитый танец – схватку Отелло и Дездемоны. Ну и так далее, примеров не счесть. Их и в «Фаусте» много, моментов полного и абсолютного восторга, когда дух захватывает, сердце замирает и, неловко сказать, слезы подступают близко-близко. Однако начнешь описывать, а все удивятся – так просто?

Вот именно, просто. В этом-то все и дело. И сны никакие Някрошюс во время репетиций не видит, ни о чем не грезит, в облаках не витает, он внимательно читает текст. И даже комментарии к тексту. Одним словом, много работает, не доверяясь одному только дару, данному свыше. Тем и интересен. Писателя (Чехова, Пушкина, Шекспира или Гёте) он сначала осваивает, потом присваивает и, наконец, поглощает полностью, выводя на какой-то поистине космический уровень. Вот Фауст (Владас Багдонас) едва выходит, а на него откуда-то сверху с грохотом валится стул с книгами. Он, бедный, «не вкусил, чем жизнь остра», все порывается «смыть учености налет», а черные духи, прислужники Мефистофеля, уже опутывают сцену веревками и подвешивают к ней жестяной абажур с яркой лампочкой. Куда Фауст, туда и абажур, изворачивается, носится по веревке, как сумасшедший, туда-сюда, в глаза светит – безжалостный светоч познания, орудие пытки. Именно из него, из этого светильника разума, Фауст собрался было яд выпить, но Мефистофель не дал, унес – еще не время, эксперимент не начался. Принято говорить, что у Някрошюса метафора на метафоре сидит и метафорой погоняет, так их много на один квадратный метр текста. Честное слово, это неправда. Чем дальше, тем больше простоты и ясности в его спектаклях. Сложнейшего «Фауста» (надо уточнить, что представлена только первая часть двухчастной трагедии Гёте) он прорисовал нежными графическими штрихами, и его смысл открывается всем желающим наконец узнать, где же там, в этом

неподъемном философском сочинении, собака зарыта. Настолько ясна история, режиссером рассказанная.

Все начинается с качелей. На одной стороне доски – Бог в белом камзоле (Повилас Будрис), на другой – чертенок в черном. Не правда ли, интересно, кто кого перевесит? Вот и Някрошюсу интересно, о том и спектакль ставит. И Бог, и черти, и Фауст у него, конечно, абсолютно земные, крестьянские. Вот Бог-трудяга с натугой и скрипом вертит бревно, на котором только что раскачивался, медленно и тяжело раскручивает нашу Вселенную, а вот и Мефистофель (Сальвиус Трепулис) тут как тут. И два этих парня (по-другому и сказать-то трудно) сговариваются поставить эксперимент над третьим, посмотреть, как вести себя будет. Хочет он жизнь узнать, от знаний отказаться, возмнил себя богоравным – вот и пустим его в самую гущу. Ну а чем кончилось, известно даже тем, кто Гёте так и не осилил. Фауст и душу дьяволу уступил за миг счастья, и девушку невинную погубил, до тюрьмы довел. А Бог и Мефистофель и тут рядом. Один про Маргариту, к казни готовую, говорит: «Спасена», другой утверждает: «Осуждена». Качелями началось, качелями и заканчивается (впрочем, Някрошюс как раз финал собирается еще доработывать).

Все прочее время правит бал Мефистофель. Он и его подручные всюду, снуют по сцене, те или иные образы на себя примеряют. Не дают Фаусту умереть раньше времени, выталкивают к нему Маргариту, в бездну вовлекают. Постоянный някрошюсовский актер Владас Багдонас, Фауста играющий, обладает столь сильным трагическим темпераментом, что его и сравнить-то у нас не с кем. Но вот что интересно, он играет человека мощного и бесконечно слабого одновременно. Его Фауст хотел быть равным Богу, а оказался опутанным сетями, ведомым, как какая-нибудь марионетка в руках опытного кукловода. В том и трагедия, простая до слез. Вот он выбор, ему предлагаемый, – узел, туго скрученный суровым канатом. Огромный узел на натянутой вдоль сцены веревке, который Фауст Багдонаса пытается закрыть своим телом, а он, коварный, все время выскакивает. Такими же веревками, оказывается, Фаустовы мучения изобразить можно. Вот их несколько через сцену брошено, черти их за концы дергают, волнами пускают, все равно как сердечный пульс на кардиограмме, нервы мотают. И сцен таких, сумасшедшим образом сочиненных, в «Фаусте» много. Не знаешь, как описать, чтоб проняло, как и нас, видевших. Вот, например, поразительная лирическая сцена между Фаустом и Маргаритой (очень хорошая, совсем молоденькая студентка третьего курса консерватории Эльжбета Латенайте, дочка композитора этого спектакля Фаустаса Латенаса). Она здесь ничуть не кроткая овечка, девушка с характером, по сцене вприпрыжку скачет, визжит, длинные волосы во все стороны развеваются. Он дуется ей в лицо, чтобы волосы пригладить, она их нарочно лохматит, и все повторяется вновь и вновь, бесконечно. Грехопадение сыграно в круге, наскоро сооруженном из каких-то палок, чертями на сцену брошенных. Герои всего лишь обнимают друг друга, неистово, с какой-то дикой, языческой страстью, задыхаясь от усилий и ужаса, и в конце концов падают, обессиленные.

К этому времени на сцене скапливается все больше и больше странных сооружений в форме конуса. То ли башни, то ли пирамиды, то ли топки – одним словом, ад (сценография Марюса Някрошюса, сына). Да еще сверху весь спектакль свешивается какое-то корыто с огнем, обещающая поджарить грешников. Надо всеми висит, без разбора. И Бог в этом спектакле скромн до отчаяния, разговаривает все больше шепотом, ни на чем не настаивает, ему как будто постоянно неловко и за себя, и за нас всех. Некоторых это смущает, говорят – Някрошюс, как всегда, слишком уж мрачно на жизнь смотрит, не так, как Гёте. Про Гёте не скажу, хотя особого просветления и у него в тексте не вижу, но Някрошюс и в самом деле неутешительные мысли о человечестве нам предъявляет. А что вы хотите? Грешим-то много.

Ольга Егошина

ДЫМ ИЗ ОБЛАСТИ СЕРДЦА

Газета «Новые известия». 2006. 20 ноября
(«Эффи Брист». Театр «Талия», Гамбург. Йоринда Дрёзе)

Над головами первых рядов взлетают качели с сидящей на них юной девушкой с дудочкой. Она наигрывает незамысловатую мелодию, строит рожи зрительному залу. И с разбега начинает рассказывать историю, начавшуюся в один прекрасный теплый день. С двух сторон дуэльными пистолетами целятся друг в друга двое мужчин. Выстрел. Один из дуэлянтов падает. Потом встает, отряхивается, только на лацкане пиджака остается круглая прожженная дырочка, из которой клубится дым. Потом этот «дым из области сердца» романтического майора будет клубиться почти все действие спектакля. Режиссер Йоринда Дрёзе и драматург Юлиана Кёпп, в отличие от своего гениального предшественника Фассбиндера, не принимают персонажей и события, описанные в мелодраме Фонтане, всерьез. Будучи женщинами, они не имеют иллюзий относительно особ своего пола и относительно «романтических страстей».

Немецкие актеры играют, чуть-чуть шаржируя, своих героев, точно добавляя рассчитанную дозу иронии во все возвышенные тирады. Актриса Юдит Хофманн, играющая мать героини, также занята в роли злой служанки Иоганны, «подставившей» свою хозяйку. А актер Хельмут Моошаммер, играющий отца, появляется с обольстительной певицей-куртизанкой, исполняющей страстный любовный романс.

Героиня романа Эффи также увидена трезвыми и беспощадными женскими глазами. Не тщеславие родителей толкает эту Эффи на замужество с немолодым преуспевающим чиновником бароном фон Инштеттенем, но ее собственный эгоизм и собственное тщеславие («Я люблю, когда меня балуют, а муж будет меня баловать и дарить мне драгоценности, он же не знает, что я их не слишком люблю!»).

Актриса Паула Домбровски подчеркивает в своей Эффи не романтизм, а легкомыслие и эгоизм. Пленительная обезьянка с обворожительной гримаской хватается все, что попадает в сферу ее цепких лапок, но так же легко бросает схваченное. При этом «немецкая Эмма Бовари» куда расчетливее француженки. Эффи ни на секунду не мечтает об изменении жизни: ее вполне устраивает и высокое положение мужа, и место его супруги.

И по легкомыслию она не догадывается, что чиновничий и светский эгоизм барона фон Инштеттена (Норманн Хакер) куда страшнее и опаснее ее женского эгоизма юной красавицы. Проигрывая любое прямое столкновение с супругом (начинающим страшно кричать, когда ему возражают), она ищет на стороне возможность самоутверждения. Эффи скучно, томительно, нечем себя занять. Родившаяся девочка благополучно отдана на руки няньке, а ведение хозяйства остается на руках Иоганны. И Эффи даже не снисходит к тому, чтобы заметить, что ее немолодая домохозяйка Иоганна (Юдит Хофманн) явно не равнодушна к хозяину. Паула Домбровски играет Эффи женщиной абсолютно эгоцентричной, не замечающей ничего и никого вокруг. Романтический друг дома с раздробленной на дуэли рукой ни на секунду не занимает ее сердца, а только разнообразит досуг.

Двое актеров, встав на авансцене, чуть согнут ноги – и полетели в скачке скакуны. А их всадники ведут интимный и рискованный разговор. Каждое слово неожиданно сближает собеседников. И вот уже Эффи в кольце настойчивых ухаживаний. Романтичный майор посыпает мундир песком, ломает фикус на отдельные ветки и втыкает их в песок, окружая Эффи наглядным кольцом своих домогательств. Актриса точно показывает, что в тяге Эффи к майору немного подлинной нежности тесно переплелось с тщеславием и любопытством: адюльтер тоже надо в жизни попробовать. Узнав, что мужа перевели в Берлин, она испытывает облегчение, что вся «интрига» закончена.

В сущности, обнаружение мужем писем майора (спустя шесть лет после самих событий), дуэль, смерть майора, изгнание Эффи из дома и из приличного общества – наказание не столько за любовь и измену, сколько за эгоизм и неряшливость. «Может быть, не стоило выдавать ее замуж?» – вздохнет в финале мать. «Все это темный лес!» – пожмет плечами отец.

Открывший в этом году свой 163-й сезон, гамбургский театр «Талия», приехав в Москву на фестиваль императорских театров, продемонстрировал великолепную форму своих актеров и постановщиков, безукоризненный вкус и – главное – абсолютную современность.

Владимир Колязин

ЧЕХОВ В СТИЛЕ ХАЙТЕК

«Независимая газета». 2006. 21 ноября
(«Три сестры». Театр «Шаубюне», Берлин. Фальк Рихтер)

«Это скорее Кольтес, чем Чехов», – скажет придиричивый критик, насмотревшись на растворенную в ядовитой эссенции нашего циничного века чеховскую атмосферу и мизансцены, на орущую благим матом Ольгу (Штеффи Кюнерт) или бравого и холодного, как сталь, Вершинина (Клеменс Шик) без погон, в кожаной куртке вчерашнего металлста. Разнести постмодернистскую конструкцию особого труда не стоит.

«Дом на природе», – написано в листовке для прессы о месте действия спектакля. Природы на сцене нет и в помине. Вы помните в чеховском тексте слово «коррупция»? А здесь оно звучит со сцены. Там, где 20 с лишним лет назад в легендарной постановке Петера Штайна жили потрясающие своим правдоподобием и теплотой дома декорации, сегодня перед глазами зрителя предстает функциональная обстановка треклятых бюро, в которых протекает жизнь большинства из них: стулья из сверкающей металлической трубки, стол из черного металла, за которым сидит Ольга, наконец, вместо вида на природу – напоминающий жалюзи задник во всю ширь сцены, шедевр современного дизайна (художник Катрин Хоффман). А во втором акте, где все проникнуто атмосферой предстоящего отъезда вершининского полка, мы оказываемся в огромном, обьятом ревом самолетов зале аэропорта, по черному паркету которого над раскинувшимся над их головами сизым искусственным небом бродят неприкаянные герои. Итак, полное транспонирование чеховского сюжета в холодный мир современного хайтека? И да, и нет. Фальк Рихтер (сделавший свою довольно жесткую редакцию перевода Ульрики Цемме) расстается с веком Чехова, чтобы снова встретиться с его страстями и противоречиями экзистенциального порядка в XXI веке. Костюмы и среда обитания сменились, а человек в принципе остался таким же уязвимым, сотканным из тех же противоречий, таким же беспомощным перед вызовами бытия.

Немецкий театр давно уже приучил своего зрителя к мысли, что классика безжизненна без ее имплантации в современную жизнь и что возврата к прошлой сценической картине мира и ее кодам больше нет (хотя

на самом деле это не так: коды традиции не исчезают, если сама традиция насильственно не прерывается).

Не отважусь назвать очень чуткого по натуре Рихтера полным деструкционистом. В своих чеховских спектаклях (имею в виду его «Чайку» на той же сцене) он не выплескивает ребенка вместе с водой, современные театральные коды применены им не для попытки уничтожить целостный взгляд Чехова на мир, а, наоборот, чтобы установить связь с ним современного человека. При этом давление постмодернистских кодов все равно остается давящим и часто трансформирует ткань драматургии до неузнаваемости.

Так что же остается, когда отменены костюмы эпохи, этикет, проникновение в жизнь человеческого духа? Немножко воображения, ведь вы уже видели горьковскую ночлежку, перенесенную в современный вокзал, Нору, удушающую своего мужа в аквариуме, Шейлока в смокинге, короля Лира на пересечении различных голографических планов... Итак, нет никакой провинции, нет расквартированного полка, нет сцены с волчком, есть большой город с ледяным холодом отчуждения. В вакууме голой атомарной сцены, откуда выкачаны все вышеупомянутые рудименты, движутся некие манекены – знаки возможных образов современников, двойники чеховских персонажей: слабовольная, сомнамбулическая Ирина (Юле Бёве) в облегающем фигуру вязаном платье из «С&А», своенравная, категоричная Маша (Бибана Беглау), блистающая элегантным черным костюмом из модного бутика, задиристая, шокирующая своим грубоватым прокуренным голосом Ольга (Штеффи Кюнерт), чудаковатый низкорослый Андрей (Роберт Бейер) в домашнем свитере с белыми ромбиками и в кедах, больно уж молодой, лет сорока, Вершинин (Клеменс Шик) в кожаной куртке, как уже было сказано, скорее всего недавний металлист, несколько перевоспитанный в лучшую сторону пребыванием в бундесвере... Наверное, сказанного вполне достаточно, чтобы разгадать суть и драматический эффект приема транспонирования чеховских героев на современную почву. В какой-то момент фарс перерастает в трагикомедию, а затем и в трагедию абсурда человеческого бытия. Зал невольно замирает, и смешков не будет уже до самого финала.

Рихтер концентрирует наше внимание на душевных надрывах, постоянных взлетах, срывах и головокружительных падениях своих сконструированных из вчера и сегодня персонажей. В этом смысле наиболее показателен третий акт, где актеры буквально выворачивают кровотокащее нутро своих героев наружу. Не мешает ни пустая сцена, ни частые несовпадения между сказанным и увиденным нами. И здесь не остается почти никакого зазора между страдающими и сострадающими типажами Чехова и их современными двойниками, замаскированными чуждыми XIX веку жестами, костюмами, ледяными страстями. И такими близкими и нуждающимися в понимании и сочувствии зала оказываются и юный романтический Тузенбах (Штипе Эрцег) с грустно ниспадающей на лоб пышной гривой волос, совсем недавно ходивший по сцене на руках, а теперь захлебывающийся в рыданиях, и потерявшая голову Ольга,

в спешке наваливающаяся на руки Анфисы целую кучу одежд для погорельцев, и Ирина, вдруг ощутившая всю тяжесть существования, как вещь, сползающая с кресла и бешено колотящая руками обнажившийся живот, и тонкая, как тростинка, Маша, в холодной застывшей маске, прежде ни разу не обнажавшая нутро, а тут вдруг трижды через всю сцену пронесшаяся к Вершинину, чтобы беспомощно повиснуть у него на плечах.

Если Рихтер поднялся на должную высоту в третьем акте пьесы, то финал ее он, по существу, провалил. В зале вылетов аэропорта расставлены, как шахматы в беспорядке, все герои разом, выплескивающие на публику почти лишенную страстей мешанину реплик. Чеховский текст не терпит столь разрушительных сжатий и сокращений, так что постмодернистский прием в финале спектакля сработал и против тонко чувствующего режиссера, приступающего к классике без мачете в руках, и против готовых устремиться навстречу чеховскому трагизму актеров.

Ольга Егошина

ТРИ ЧАСА С НЕУДАЧНИКОМ

Газета «Новые известия». 2006. 12 декабря
(«Крум». Театр TR Warszawa, Варшава. Кишиштоф Варликовский)

С экрана смотрит лицо голубоглазого мужчины: «Два часа назад умерла моя мама». Крупный план безжалостно передает любое дрожание ресниц, испытываешь даже неловкость, подсматривая тайное тайных – всплеск горя, еще не воспринятого ни душой, ни сознанием. Смерть матери – это и смерть огромной части тебя самого, прощание с пластом собственной жизни. Зачин спектакля определяет его стилистику: воспоминания, смертью окрашенные.

Герой с экрана появляется на сцене: Крум – блудный сын, блудный жених, блудный друг, писатель-неудачник – возвращается домой после провалившейся попытки обустроиться в Америке: «В моем чемодане только грязное белье, мама! И я ничего тебе не привез!». Вместе с героем мы три часа будем блуждать по тропинкам его воспоминаний. Ссоры с матерью: «Я не могу есть, когда на меня смотрят, и не могу жить, когда на меня возлагают все свои надежды!». Болтовня с другом. Стычки с соседями, озабоченными, где бы и как вкусно поесть на дармовщинку. Встреча с девушкой Трудой, которую бросил и которая пытается устроить свою жизнь с другим парнем.

Память героя высвечивает жизнь, как рентгеновский аппарат – точно передает строение момента, но полностью убирает все «эмоциональные составляющие»: нежность, ласку, любовь, умиление. Горе не искажает мир, оно его обесцвечивает.

За брачным столом здесь сидят, как на поминках, поцелуй сменяется ударом. Заботливый муж и отец вечерами надевает женское платье и уходит бродить по улицам, чтобы отдышаться от семейного духа. Жена бросает умирающего мужа и уезжает работать в супермаркете. Нежные супруги переругиваются друг с другом: кто скорее умрет. Текст Хануха Левина звучит узнаваемо (иногда нестерпимо от этого узнавания), он печален, мудр и безнадежен. И польская постановка очень точно передает звучание этого текста. Пожалуй, мы давно не видели режиссера, так безоглядно растворяющегося в авторе и так точно передающего авторский звук.

Философ по первому образованию, Кшиштоф Варликовский вообще тяготеет к форме спектаклей-притч. Блуждания человеческой души – вот что всегда в центре его штудий. В этот раз он поставил трудные задачи перед собой, своими актерами и своими зрителями. Три часа без перерыва на антракт вы должны блуждать вместе с терзающим себя неудачником-мазохистом, похоронить его друга и мать, увидеть крушение надежд всех его друзей и знакомых.

Великолепные польские актеры точно чувствуют стилистику автора: ни одной фальшивой ноты, ни одного сбоя, точное чувство партнера и абсолютное бесстрашие в выполнении любых – самых рискованных заданий. Они прекрасно танцуют, поют, они не боятся играть на грани истерики и точно останавливаются там, где натуралистическая достоверность переходит за рамки искусства.

«Трудный ребенок польского театра» Кшиштоф Варликовский демонстрирует в «Круме» высочайшую постановочную культуру. То, как в этом спектакле работает свет, звук, мерцающий экран, висящий над сценой, – предмет зависти. В спектакле огромное количество отобранных и вызывающих дрожь находок-уколов. Перед операцией к безнадежно больному приходит парикмахер. Движение машинки – и перед нами лысая голова (с актера незаметно сняли кудрявый парик).

А вот, обратясь к зрительному залу, Крум просит выйти на сцену счастливую пару – его друг хочет перед смертью сфотографироваться. После долгой паузы «счастливчики» находятся. А остальные сидящие в зале размышляют: а счастливы ли они со своей половиной? Редко встречаются спектакли, настроенные на такой прямой контакт со зрительным залом и столь бескомпромиссно стремящиеся «повернуть глаза зрчками в душу», и главное – сделать это с такой убедительной искренностью и силой.

Марина Тимашева

«ТРИ СЕСТРЫ»

«Петербургский театральный журнал». 2006. № 4 (46)
(*Малый театр, Вильнюс. Римас Туминас*)

Иногда думаешь, что театр движется двумя путями. Одни играют с формой и доставляют зрителю эстетическое удовольствие. Другие исследуют человеческие переживания, они нравственны и эмоциональны, но совершенно бесформенны. То есть режиссеры или лепят форму, выхолащивая из нее человеческие чувства, или сосредоточены на эмоциях, но не заботятся о форме. «Три сестры» Римаса Туминаса – редчайший образец театра, в котором одно не противостоит другому. В чрезвычайно условную яркую театральную форму вложены мысли и настроения чеховской пьесы.

Всякий раз, когда видишь хороший чеховский спектакль, думаешь: ну сколько раз один человек, наизусть выучивший текст, может над ним плакать? Ты же заранее знаешь, что вот сейчас будут произнесены эти слова и что все будет так, а не иначе. Но это знание наперед только усиливает переживание. И всякий раз хороший спектакль привносит в знакомую пьесу что-то новое. Реплики, казавшиеся в других постановках несущественными, вдруг становятся значимыми.

Скажем, прежде я не обращала особого внимания на то, что мама трех сестер похоронена в Москве. А ведь это важно! Ольга, Ирина и Маша не просто не едут в Москву, они, девочки из хорошей семьи, не бывают на могиле матери. Возможно, поэтому художник Адомас Яцовскис повесил над сценой, над головами актеров кладбищенскую оградку. Вечным напоминанием, вечным укором.

В «Трех сестрах» Туминаса все персонажи постоянно во что-то играют. На сцене выстроен помост, сначала он накрыт разноцветными коврами, потом – белой тканью, затем – к финалу – черной. На этом возвышении, к тому же отраженном в громадном зеркале, происходит почти все действие. Сперва появляется Ирина (Эльжбета Латенайте), она примеряет цилиндр, надевает отцовские сапоги, берет в руки хлыст и перевоплощается в наездницу. Чуть позже она будет подражать театральному суфлеру, подсказывая реплики партнерам, и представит на суд зрителей замечательный пластический этюд, переводя все слова партнеров на язык жестов. Выходит Андрей – с толстеньким животиком, в бархатном

пиджачке, и кажется – взрослый человек сейчас встанет эдаким карапузом на табуреточку и порадует гостей своим искусством. Потом он принесет выпиленную из дерева игрушку: медведь и мужичок. В его руках удары молоточка – медленные, тихие, а в руках Вершинина мужик с медведем выбивают барабанную дробь. Демонстративно, на публику поведает о своей любви к Маше ее муж, Кулыгин. И очень театрально выйдет замуж за Андрея Наташа. Такой сцены Чеховым не предусмотрено, у него Андрей делает Наташе предложение, и снова мы встречаемся с ними, когда они женаты и у них есть дети. Но в спектакле сразу вслед любовному объяснению все действующие лица выстраиваются на подиуме, звонят колокола, Наташа в белом подвенечном платье, через минуту поворачивается к залу – а у нее уже большой живот, а еще через минуту – живота нет, но няня бежит куда-то с ребенком на руках.

Все действующие лица театрализируют свою жизнь. Доктор Чебутыкин организует военную игру. В том клубе, где они с Андреем режутся в карты, собирает потешный полк из молодых военных, надевает им на головы подушки-треуголки и устраивает веселое сражение. Себе при этом закрывает глаз черной повязкой, и все вместе выглядит так, как если бы Кутузов командовал французами. Через минуту подушки превратятся в сугробы, а потом из них вылепят снеговика, зажгут на его голове свечи и потащат куда-то на санках. По Чехову, как вы помните, в городе начинается пожар. Из спектакля Туминаса ясно следует, кто поджег. Заигрались в прямом и переносном значении слова. И даже теперь, когда надо собирать вещи для погорельцев, герои предпочитают репетицию благотворительного концерта. Они поют «Элегию» Массне и долгое время не замечают мечущегося с криками «У меня все сгорело» Федотика. Федотик, похожий на Дениса Давыдова, с соответствующей прической и бакенбардами, все еще пробует доиграть роль гусара, балагура и весельчака, но падает в обморок. Игра закончилась. Жизнь победила театр вполне известным способом.

Тема «Трех сестер», когда-то определенная Немировичем-Данченко как «тоска по лучшей жизни», звучит и в этом спектакле, но здесь мечта разрастается до таких размеров, что заслоняет и подменяет реальность. Люди словно и не живут, а только ждут настоящей жизни, которой нет и не будет. Они пробуют победить, раскрасить все серое и пресное, но ничего не получается. Как говорит Чебутыкин: «Мы не существуем, нам только кажется, что мы существуем». Он-то и допивает чашку кофе, которая уже не понадобится убитому на дуэли Тузенбаху.

Марина Зайонц

ЖИВЕЕ ВСЕХ ЖИВЫХ

Журнал «Итоги». 2007. 18 июня

(«Сизве Банзи умер». Театр «Буфф дю Нор», Париж. Питер Брук)

Питер Брук, конечно, гений, спору нет, но коллеги-критики, видевшие спектакль «Сизве Банзи умер» год назад на Авиньонском фестивале, отзывались о постановке кисло. Говорили, скучно смотреть, это, мол, не театр. Да и что вы хотите, режиссеру, пусть и бесспорно великому, за восемьдесят, он на старости лет впал в какую-то немислимую простоту, отказался от активной режиссуры, и все это (то есть то, что предстояло увидеть на Чеховском фестивале) – детский (ну или старческий) лепет на лужайке. Рассуждения знакомые, не правда ли? Современный театр приучил нас восхищаться трюками и изощренной выдумкой, принимать за глубину эффектную многозначительность, отвергать простодушие и сердечность, отдавая предпочтение интеллектуальным заморочкам и техническому совершенству. На этом фоне спектакль Питера Брука и в самом деле может показаться каким-то анахронизмом. Очень уж выбивается из ряда.

Сравнивать «Сизве Банзи умер» по пьесе Атолла Фугарда, Джона Кани и Уинстона Нтшона с амбициозной и активной современной режиссурой – глупое занятие. Публика, пришедшая его посмотреть, несмотря на все предостережения, уж точно не сравнивала, она просто получала удовольствие. Говорят, что театр рождается там, где есть артист и коврик, а больше ничего и не нужно настоящему искусству. Этот спектакль Брука – тот самый случай. Два отличных артиста и минимум приспособлений – листы картона от упаковочных коробок и металлические дверные контуры на колесиках. Абсолютно простодушная на первый взгляд игра. Представляют пьесу, написанную южноафриканскими авторами про времена апартеида, социально значимую и серьезную, а зал смеется не переставая. Удивительно пластичный актер Хабиб Дембеле рассказывает о своей жизни: как он работал на заводе Форда, стоя за конвейером, потом стал фотографом. И все это показывает в лицах, меняя интонации и костюмы, – так дети пересказывают кино или прочитанную книгу. Потом к ловкому и хитроватому Арлекину добавился большой увалень, тот самый Сизве Банзи, деревенщина с печальными глазами Пьеро – актер Питчо Вомба Конга. И началась история, будете смеяться, хорошо нам

теперь знакомая. Оказывается, у них там в ЮАР тогда тоже регистрация требовалась, без нее в городах жить нельзя было. Этому деревенскому парню в регистрации отказали, а у него четверо детей и нет работы, беда, короче. Но тут, к счастью, им труп подвернулся, такой же черный, только с регистрацией в паспорте. Паспорт они, легко догадаться, подменили, Сизве Банзи пришлось умереть, а тот, умерший, воскрес. Получил работу, купил шляпу в дешевом магазине и научился вымученно улыбаться во весь рот – жизнь, как ни крути, хорошая штука.

После спектакля один знакомый режиссер высказался скептически. Как-то, говорит, все несерьезно для такого режиссера. Питер Брук, в конце концов, легенда, а не какой-нибудь легкомысленный молодой человек. А по-моему, прелесть этого спектакля как раз в легкомыслии. И это ничуть не отменяет серьезных и глубоких мыслей, по ходу дела возникающих. Историю об унижении человеческого достоинства (как вы понимаете, не только ведь о неграх речь) Брук рассказывает легко-легко, почти весело, без натуги и важности, очень театрально. И разработана она так, как никому из нынешних новаторов и не снилось. Настолько виртуозно, что музыкальную партитуру напоминает. Но самое главное, она обращена к человеческому сердцу, туда и попадает.

Марина Зайонц

СВЕТЛО И ПРОСТО

Журнал «Итоги». 2007. 9 июля

(«Цимбелин». *Temp Cheek by Jowl*, Лондон. Деклан Доннеллан)

Английского режиссера Доннеллана у нас в стране очень любят. Считают своим. Во-первых, за обаяние, искренность и доброту. Все это в его спектаклях, самых разных, присутствует. Даже если потом вам что-то не понравится и не подойдет, от перечисленных качеств все равно будет тепло и светло на сердце. Рассердиться на Доннеллана за какой-нибудь промах, по-моему, еще никому не удавалось. Во-вторых, любят его за редкостную в современном театре ясность и простоту. В сущности, он всякий раз, принимаясь за какую-нибудь классическую пьесу, известную и не очень, поступает так: освобождает сцену от всего лишнего, переодевает персонажей в современные костюмы и полностью отдается тексту. Его мизансцены стремительны, его актеры заражены энергией, а смысл происходящего ложится вам на ладонь, как карманное зеркальце. Никаких тебе трюков, режиссерского самовыражения и современных технологий, он распутывает авторский текст, иногда изощренно запутанный, с азартом кладоискателя. И в лучших своих спектаклях найденные сокровища преподносит благодарному залу с истинно английской сдержанностью, себя не выпячивая. Еще у него дивный юмор – естественно, тоже типично английский. Ну и, наконец, Доннеллан много у нас ставит. Сделал уже три спектакля по инициативе Чеховского фестиваля, выступающего в роли продюсера, и в скором времени намеревается приступить к следующему, название которого пока держит в тайне.

Сейчас он привез свой новый спектакль, сделанный в родном лондонском театре «Чик бай Джаул», – «Цимбелин». Все сказанное выше подходит и к этой постановке. Пустая сцена, изумительная игра со светом и занавесами, современные платья, быстрые, как выстрел, актерские выходы, отчетливо доносимый текст и легко прочитываемый смысл. Играется пьеса, которую мало кто знает. Кроме разве что шекспироведов, но они не в счет. Спектаклей по ней не припомню, не было их в обозримом прошлом. Тем вроде бы интереснее. Сюжет изрядно запутан, его пересказывать места не хватит. Цимбелин – это английский король, у которого когда-то похитили двух маленьких сыновей, а дочь Имогена без спроса

вышла замуж за придворного. Его изгнали, дочь держат под стражей. Короче говоря, поставлено все это про насилие и его не слишком радостные последствия. Тема, сами понимаете, современная. Играют здорово, темпераментно, с душой, но при этом по-европейски сдержанно. Без всех этих станиславских примочек в виде пауз, вздохов и обильных слез, принимаемых многими нашими актерами за особое искусство переживания. Одним словом, хороший спектакль. Но почему-то не задел ничуть. Вроде все при нем – и обаяние, и юмор, и четкость, и талант, и Доннеллана не перестаешь любить, а чего-то не хватает.

Мне кажется, дело в пьесе. Она у Шекспира из последних. И столько всего в ней наворочено, столько понадергано из всего им (и не только) написанного, концы с концами слеплены небрежно, действие вялое. Получается, правы наши критики, строго за возрастом театральных деятелей следящие? Выходит, и в самом деле старики (хоть Шекспир, хоть Питер Брук) исчерпываются и уже мало что могут? Вот только Шекспир, от которого в «Цимбелине» тоже одну большую дырку можно усмотреть, после этого написал «Бурю», одну из величайших своих пьес. Получается, осторожнее надо высказываться, чтобы в дураках потом не оказаться.

Глеб Ситковский

БЫСТРОЕ ТЕЧЕНИЕ

Интернет-издание «Gazeta.ru». 2007. 18 июля
(«Мимолетности». «Театр дю Солей», Париж. Ариана Мнушкина)

На Авиньонский фестиваль приехала одна из самых замечательных европейских трупп – Театр Солнца, несколько десятилетий назад созданный Арианой Мнушкиной. Чтобы увидеть последний спектакль «Театра дю Солей», зритель должен отдать Мнушкиной целый день своей жизни: «Мимолетности» идут больше восьми часов, учитывая два коротеньких антракта и один длинный. Стоит ли оно того? Стоит.

У Мнушкиной по сей день сохранилась святая вера в то, что театр – особое место, где всякий отдельный человек вливается в общую семью, в коммуны. Ее новый спектакль наполнен неподдельной нежностью по отношению ко всем живущим, и примерно с такой же нежностью здесь встретят каждого зрителя. Все складывается из совсем простых вещей. Если в Авиньоне +30 градусов в тени и в зале нестерпимо душно, то, значит, зрителям надо раздать веера – им же, бедным, жарко. Кроме того, им наверняка захочется пить – так напоим же их холодной водой и подкрепим печеньем, как только представится такая возможность по окончании первого отделения. А потом, когда они проголодаются, зажарим ягненка и разделим пищу на всех. Все как в семье.

«Мимолетности» – это полновесное собрание коротких семейных историй. Спектакль о том, как одиночество побеждается любовью. Принято говорить, что всякий человек – это остров? Так вот, Мнушкина собрала целый архипелаг таких островков. Причем слово «острова» здесь следует толковать буквально. Комнатка за комнаткой, один кусочек пространства за другим – все они умещаются на совсем маленьких пятках земли, на платформах, которые проносятся перед зрителями. Думаете, Мнушкина использовала какое-нибудь сложное техническое приспособление, чтобы поразить наше воображение? Как бы не так. Все вручную. Низко припадая к земле, люди из Театра Солнца выталкивают эти подносы с человеческим содержимым на сцену и, не уставая, кружат их вокруг своей оси. Зрители сидят напротив друг друга, словно на двух берегах, а между ними – что-то вроде стремительной речки, по которой сплавляются плоты. Они летят мимо нас под нежную, ни на миг не

смолкающую музыку, и именно из этих овеществленных мимолетностей и сложен спектакль.

В первой части «Мимолетностей» мерещится, что короткие эпизоды выхвачены Арианой Мнушкиной наугад и никак не связаны друг с дружкой. Вот женщина продает сад чужому человеку, потому что месяц назад у нее умерла мама. Ей грустно. Вот молодая мама с восторгом гоняется по дому за маленьким сыном, переодетым в тигренка, оба визжат, оба счастливы. Вот ухоженный и полный достоинства трансвестит готовится в полном одиночестве встретить свой очередной день рождения, но соседская девочка лет десяти вдруг почему-то жалеет это странное существо и остается с ним. Вот полоумная старуха приходит к докторше и говорит, что она беременна, но докторша вместо того, чтоб посмеяться, тоже почему-то жалеет ее. Все эти люди кружатся перед нами, поддержанные бережными руками рабочих сцены, которых так и тянет назвать кукловодами.

Моменты счастья здесь чередуются с великими несчастьями, а иногда то и другое ходит рука об руку. На одном островке идет какое-то семейное торжество, а на другом уже знают, что у матери погиб на пожаре один из ее сыновей. С одного островка, несчастного, смотрят на другой, счастливый, и думают, как же передать матери страшную весть. Поневоле вспомнишь пьесу Метерлинка «Там, внутри», где пространство поделено на две части с такой же беспощадностью.

По мере развития спектакля из некоторых эпизодов начинают неуверенно складываться целые сюжетные линии, а другие сценки, наоборот, никакого развития не находят. В одной из своих книг Мнушкина писала: «Что-то нужно оставить зрителю, чтобы он открыл это сам. Это волны, резонансы: актер ударяет в гонг или роняет камень в воду, но не желает предопределять заранее характер волн, возникших от этого, зафиксировать их так, чтобы любой мог сосчитать точное число кругов, расходящихся по воде». Здесь этот принцип соблюден в полной мере. Зритель сидит у реки и зачарованно следит за тем, как расходятся круги от камешков, заброшенных туда Арианой Мнушкиной. Ничем особенным в своих «Мимолетностях» она и не собиралась нас поразить. Но смотреть этот спектакль можно так же долго, как и наблюдать за быстрым течением реки.

Роман Должанский

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ХАЙ-ТЕК

Газета «Коммерсант». 2007. 8 сентября

(«Дидона». *Teatr The Wooster Group, Нью-Йорк. Элизабет ЛеКомпт*)

Свою первую программу новый директор Эдинбургского фестиваля Джонатан Миллис выстроил вокруг мифа об Орфее, музыки Клаудио Монтеверди, написавшего 400 лет назад оперу «Орфей» и тем самым заложившего первый камень в «здание» европейской оперы и, можно сказать, шире – вообще вокруг темы мифа в современной культуре. Неудивительно, что большую часть театральной программы составили спектакли из Соединенных Штатов: там собственные мифы моложе, чем у остального мира, а обращаться с чужими умеют легко и непринужденно. Скажем, в любопытном спектакле «Орфей X», поставленном Американским репертуарным театром и показанном в Эдинбурге, мифологический герой превращен в рок-музыканта, а его возлюбленная Эвридика – в поэтессу, которая гибнет в автомобильной катастрофе. Рок-мюзикл в этом спектакле переплетен с драмой, а видеоинсталляция становится иллюстрацией к современной опере.

Смешение всего и вся можно наблюдать и в спектакле знаменитейшего нью-йоркского авангардного театра The Wooster Group. Впрочем, речь идет все-таки не о смеси, а о столкновении – жанров, эпох и манер исполнения. Режиссер Элизабет ЛеКомпт соединила на сцене два произведения, которые, не зная этого конкретного спектакля, трудно хотя бы как-то соотнести друг с другом – оперу итальянца Франческо Кавалли «Дидона», написанную на хрестоматийный мифологический сюжет о карфагенской царице Дидоне и герое-троянце Энее еще в XVII веке, и порядком уже подзабытый, но в свое время, а именно в 60-е годы прошлого века, очень популярный фильм «Планета вампиров», снятый итальянским же режиссером Марио Бавой.

Соединение, поначалу заставляющее вспомнить известную поговорку о вилке и бутылке, может показаться почти что механическим. Но если вчитаться в синопсисы оперы и фильма, то родство сюжетов проявляется: в «Дидоне» корабль иноземцев прибывает к берегам Карфагена, в результате чего и вспыхивает во вдовьем сердце Дидоны любовь к Энею, а в «Планете вампиров» космический корабль опускается на неведомую

планету, которую захватили вампиры, стремящиеся расплодиться по всей Вселенной путем вселения в людей и перерождения их.

За каждым из актеров и певцов, принимающих участие в спектакле, закреплено по нескольку ролей: одни из старинного оперного сюжета, другие – из сравнительно недавней киноистории. Музыкальные куски (кстати, барочная опера Франческо Кавалли виртуозно исполняется на современных музыкальных инструментах) чередуются с диалогами из второсортного, по правде говоря, триллера, и иногда персонажи разных историй вдруг пересекаются репликами, как бы не заметив разделяющую их пропасть. Герои спектакля похожи на космонавтов – одеты в металлического цвета комбинезоны. Но это не значит, что персонажей «Дидоны» режиссер насильно тянет в мир звездных войн: фактура и интонации фильма «Планета вампиров», который беспрерывно идет на нескольких видеомониторах, смотрятся еще более крутой архаикой, нежели старинная опера.

Не в мир бутафорских космических битв переселены персонажи, а в мир современных театральных технологий. The Wooster Group – родоначальники «технотеатра» и крупнейшие в мире специалисты по техническому оснащению спектаклей. Как обычно, их игровое пространство больше похоже на видео- и звукостудию, чем на театр. Но сделано все отменно точно. Это у нас в Москве, когда труппа The Wooster Group приезжала год назад со спектаклем Элизабет ЛеКомпт «Тебе, воланчик!», многие представители театральной общественности делали большие глаза и жаловались, что некому «сопереживать», «слишком физиологично», режиссер «не дает раскрыться актерам» и т.д. В Эдинбурге (а здешняя публика по европейским меркам весьма консервативна) реагировали адекватно. Отдавали должное здоровому юмору, которого в спектакле предостаточно.

Забавные моменты, впрочем, не позволяют отвлечься от мысли, которую в конце концов выносишь из спектакля «Дидона»: кинематографические истории о космических вампирах и прочих ужасах, в сущности, заменили современному человеку миф, вернее, как раз и стали современным мифом. Так просто, красиво, технологично и качественно на этом могли настоять только американцы – представители цивилизации, которая принципиально не признает разницы между высокой и массовой культурами.

Алла Шендерова

СЛАБОНЕРВНЫХ ПРОСЯТ УДАВИТЬСЯ

Газета «Коммерсант». 2007. 25 сентября

(«Реквием метаморфозе». Компания *Troubleyn*, Антверпен. Ян Фабр)

В Вильнюсе проходит 4-й театральный фестиваль «Сиренос». Он открылся мировой премьерой шокирующего спектакля бельгийца Яна Фабра «Реквием метаморфозе». Два часа на арене вильнюсского Дворца культуры и спорта длилось шоу, похожее на сюрреалистическую манифестацию. Девиз у выступавших был соответствующий: «Жизнь – реальность, смерть – сюрреализм», «Смерть – мать красоты и начало всех метаморфоз».

Бельгиец Ян Фабр еще в конце 70-х закрепил за собой право называться театральным бунтарем, взрывающим традиции и не признающим никаких сценических рамок, что не мешает ему числиться среди лучших режиссеров мира. Ненасытный и неутомимый экспериментатор, Фабр работает в драме и опере, занимается хореографией, пишет тексты и сам оформляет свои спектакли – все ради того, чтобы, по его собственным словам, «открывать красоту в разных ее проявлениях».

Объектом этих открытий всегда было человеческое тело. А смерть, конечно же, самая интригующая среди метаморфоз, на которые способно тело. Так что появление «Реквиема метаморфозе», названного в буклете «театральной заупокойной службой по умершим», вполне логично.

Сделав точкой отсчета физиологию, режиссер старается охватить и другие аспекты смерти: социальные, нравственные, мистические, поэтические, денежные. Разумеется, о смерти здесь говорят с юмором. Любая траурная сцена быстро оборачивается шутовством: похоронный агент буквально раздевает плачущую вдову, а медсестра в облаке румян и пудры разъясняет, что трупам нужна косметика.

Текст начинается как серия интервью с теми, кто чаще других соприкасается со смертью, – могильщиком, патологоанатомом, тюремным палачом, радиокомментатором, зачитывающим цифры погибших во время цунами, с самими умершими... И тут, конечно, спектакль срывается в сюрреалистический шабаш. Ведь смерть, как неустанно кричат персонажи «Реквиема», сюрреалистична сама по себе.

Вид длинной сцены, вдоль которой расположены зрительские трибуны Дворца спорта, с самого начала напоминает о том прилагательном, которое обычно к искусству театра не применяется, – «анатомический»: на устланном цветами полу торжественно высятся заваленные цветами катаfalки, доносящийся до зрителей аромат увядания напоминает о глени. Как у любого современного ток-шоу, здесь есть ведущий. Расхаживая среди укрытых цветами гробов, он сперва спокойно предлагает зрителям поговорить о смерти, но сам его вид – развевающиеся черные волосы, траурный плащ на голом теле, зловещие звуки электрогитар и контрабасов (рок-музыканты стоят на таких же катаfalках по бокам сцены) – провоцирует публику на выброс инсулина. Музыка усиливается, сквозь цветы продаираются руки мертвецов – обнаженные «трупы» покидают свои пристанища и, красиво извиваясь, затягивают песню о смерти.

Первая новелла – рассказ патологоанатомши, которая, занимаясь своим нелегким трудом, слышит голоса умерших: пока их потрошат, они хрипят и стонут, а став легкими и чистыми, так и норовят отправиться кто на свидание, кто на деловую встречу... Тему подхватывает мертвецкий кордебалет – из заклеенных пластырем животов вытаскиваются ленты сосисок, а потом вполне симпатичные женские трупы издают тошнотворные крики, пытаясь повеситься на собственных внутренностях. А обнаженный мужской труп бежит по сцене, держа в руках собственную печень и торгуясь с врачом, сколько она стоит...

Разумеется, этот первый, самый жестокий удар по нервам нужен, чтобы завладеть зрителями – они и в самом деле притихают, как испуганные дети. В дальнейшем Фабр вовсе не отказывает смерти в лирике. Молодая сиделка рассказывает об умирающем от СПИДа: каждый день он просил приносить ему гусениц, ведь гусеница превращается в куколку, так похожую на труп, а потом из нее выпархивает прекрасная бабочка...

Бабочка (слово «душа» в спектакле не произносится) и становится главным символом спектакля – все сюжетные ходы сводятся именно к ней. Бабочки облепляют тело юноши, умершего от СПИДа, редкую бабочку весь спектакль преследует седовласый старец с сачком, она же выпархивает изо рта его трупа, который должен перезахоронить могильщик – и только после этого труп может почивать с миром. Бабочка появляется и во плоти – в облике стройной, раззолоченной диджейши, порхающей то тут, то там, жонглирующей пинг-понговыми ракетками и взбадривающей действие могильным фольклором. Забавно, что он, оказывается, интернационален. Бородатый советский анекдот вполне знаком бельгийцам: дьявол предлагает богу забрать к себе умершего коммуниста. «Во-первых, я не бог, а товарищ, во-вторых, бога нет», – заявляет бог при следующей встрече. Публика нервно хихикает.

Чем дальше идет шоу, тем яснее понимаешь, что эта хриплоголодая бабочка, овевающая своими выходками корчащиеся в агонии тела, и есть сама смерть. «Смерть театральна!» – бодро выкрикивает она очередной лозунг. Ну да, пожалуй. И в то, что «смерть сюрреалистична, а Бельгия – самая сюрреалистичная страна в мире», тоже можно поверить, посмотрев,

как безжалостная бабочка втыкает ракетки в беззащитные голые задницы кордебалета... Однако к этому моменту на трибунах царит такая усталость и такая покорность, что ловишь себя на мысли: если начнут расчленять настоящий труп – никто не удивится. Исхлестанные буйной фантазией режиссера, как тела кордебалета – стеблями цветов в руках неких черных Джеков-потрошителей, зрители готовы согласиться со всем, кроме старинных изречений, открывающихся в финале на перевернутых катафалках: «Жизнь коротка – искусство вечно», «Помни о смерти», «Учась умирать – учишься жить». Дело в том, что умирать и смиряться с неизбежностью смерти «Реквием метаморфозе» как раз и не учит.

Глеб Ситковский

НЕВЕСЕЛЫЕ КАРТИНКИ

Интернет-издание «Gazeta.ru». 2007. 9 октября
(«Tragedia Endogonidia BR.#04 Brussel». *Societas Raffaello Sanzio, Чезена.*
Ромео Кастеллуччи)

По замыслу Кастеллуччи этой внутрирожденной трагедии нашлось место ровно в 11 географических точках Европы. В том числе и в Брюсселе.

Почему с четвертой частью цикла связан именно Брюссель, а не какой-нибудь другой европейский город, зритель бы ни за что не догадался, если бы не терпеливые разъяснения самого Кастеллуччи, прозвучавшие в одном из его интервью. Брюссель – столица Европы. Столица – средоточие закона. Потому-то главными героями этого эпизода становятся представители закона, то есть полицейские.

Режиссер Ромео Кастеллуччи вообще любит жонглировать аллегориями, хотя сами по себе они, если честно, ни черта не стоят. Псевдоглубокая мысль о том, что всякая человеческая жизнь есть трагедия, уж слишком стара, чтобы строить на ней 11 спектаклей. Это, скорее, не «Tragedia Endogonidia», а «Tragedia Epigonidia» – эпигонская трагедия или трагедия тех, кто рожден после. Интеллектуальная ценность зрелища, привезенного на фестиваль «Территория», весьма сомнительна. Но если спектакль Кастеллуччи чем-то и ценен, то эффектными картинками, которые надолго отпечатываются в сетчатке зрительского глаза.

Картинка номер один. Чернокожая уборщица задумчиво драит гулкий кафельный пол. Делает это долго, потом останавливается и пустыми глазами глядит в зал. Достаточно посмотреть на нее пять минут, чтобы понять: в любой повседневной уборке таится зерно древнегреческой трагедии.

Картинка номер два. На полу сидит жизнерадостный годовалый беби и с любопытством смотрит то в зал, то на квадратноголового робота, который важно изрекает всякие буквы. Кастинг младенцев, по слухам, проводился в Москве непосредственно перед началом гастролей.

Картинка номер три. Входит старик Хоттабыч в женском купальнике. Седобородый дед, в котором пронизательный зритель должен распознать только что агукавшего младенца, потихоньку обрастает одежками, словно луковица. Его гардероб позволяет сделать несколько предположений о биографии Хоттабыча: был он одновременно и трансвеститом

(купальник), и правоверным иудеем (белые покрывала с еврейскими буквами), и полицейским (Кастеллуччи где-то раздобыл мундир российского милиционера – так он поступает в каждой стране). Человек как человек, ничего особенного.

На картинке номер четыре двое ментов утопят в кровавом кетчупе своего коллегу. Очень аккуратно отмутузят дубинками, засунут в мешок для мусора и удалятся, довольные собой, с руками по локоть в кетчупе. Мешок будет елозить по полу и читать молитву Ave Maria. Вокруг прохаживаются странные существа, явившиеся сюда то ли напрямую из фильма Бунюэля «Андалузский пес», то ли с каких-то полотен Магритта.

На картинке номер пять седобородый старик ляжет на кровать и спрячется с головой под одеяло. Поначалу человеческое тело будет отягощать ложе и создавать неприятную бугристость на покрывале. Но постепенно этот никому не нужный бугор выровняется, и поверхность вновь станет идеально гладкой. Был человек, и нет его. Так и жизнь пролетела. Трагедия рассосалась сама собой вместе с жизнью.

Владимир Колязин

УРАГАН ФАМЫ

Газета «Культура». 2007. № 48. 6–12 декабря
(«Фамы». Ансамбль *Klangforum Wien*, Вена, и вокальный
септет *Neue Vocalsolisten*, Штутгарт. Кристоф Марталер)

Мир звуков обрушивается на тебя в «Фаме» неожиданно, полновластно, всецело пленяя, облекая все твоё тело и душу, словно шум дождя, словно рокот моря, прилив и отлив, словно пространство какого-нибудь монастыря цистерцианцев, из глубины которого доносятся тихие, еле слышные голоса молящихся прозелитов, словно перезвон серебряных колокольчиков, звон разбитого стекла, наконец, битва друг с другом металлических частей какого-то огромного часового механизма, за которым встает вышнее – музыка небесных сфер. Более прозрачного, чистого, естественно-природного звуковолшебства, словно журчание ручья в прохладный утренний час, Кристоф Марталер ещё, кажется, не создавал. Голубой (любимого матиссовского и шагаловского цвета) куб, внутри которого помещены зрители-слушатели, обретает на наших глазах статус такой же знаковой символики, как и *Чёрный квадрат*, *Желтый звук*, *Импровизация № 9*. Гармония и дисгармония в новом спектакле Марталера схватились на равных. Музыкальная стихия Марталера, имеющего в качестве первоначального музыкальное образование да и начинавшего учителем музыки, излилась здесь нестесненно, непринужденно, соприкасаясь в то же время с высотами то баховского хора, то авангардистского кунштюка, то философско-музыкальной притчи наподобие знаменитой «Репетиции оркестра» Феллини.

Что же заставило режиссера и композитора извлечь на свет божий редкостную фигуру античной мифологии Фаму, персонификацию шептуньи-молвы, живущую в доме из «звучащей бронзы» между землей, морем и небом? Функция её – приносить людям известия от богов (именно она принесла Телемаху весть о его отце Одиссее, разнесла по Итаке слух о гибели Пенелопы). Кроткой богиней предсказаний вывел её Овидий в своих «Метаморфозах». По Софоклу – это божественный голос, «дитя золотой надежды», ещё ведомой античному миру, несмотря на все пропитавшие его войны и кровавые злодеяния. Что же дирижеру и композитору Фурреру до Софокла, до, так сказать, положительной функции Фамы в начале

XXI века, ознаменованного, как и начало XX, кровавым конфликтом на тех же Балканах, созданием «чистых» бомб, косящих целые народы без крови, такой же незащищенностью маленького человека, как и во все прежние времена? Отталкиваясь от античного мифа, Фуррер вместе с Марталером создают свой собственный миф Фамы – парящей в пространстве и пронизываемой со всех сторон музыкальной шкатулки... сценографического убежища... божественного музыкального чистилища... подобия Грааля или боттичеллиевской волшебной раковины, вместилища гармонизированной красоты. Мир звуков «Фамы» отсекает человека от повседневности и полностью раскрывает в нем каналы слушания и чувственного восприятия, запечатанные сургучом нашего урбанистического бытия. Прообраз Фамы появился в предыдущей, четвертой по счету опере Фуррера «Invocation» (Цюрих, 2003), конечно, на фоне исканий прежнего музыкального авангарда. Теперь же идеи дуэта экспериментаторов получили классическое воплощение.

О сути своего живого, вариабельного, будто духами управляемого «акустического театра» Фуррер говорил: «Вначале была мысль, что любой звук имеет определенное пространство, что звук движется в пространстве, меняясь при этом... В “Apoklisis” для двух бас-кларнетов (2004) – исходной точке пятой картины “Фамы” – я попытался проверить, что получится, если оба кларнета будут издавать звуки и одновременно шаг за шагом будут удаляться друг от друга. Это дает совершенно новое качество... Мне нужен был бокс, где можно было бы удерживать энергию звука столько, сколько нужно» (из интервью Швейцарскому радио). И еще одно требование композитора: никакой электроники!

Геометрии музыки Фуррера соответствует геометрия сценического пространства (архитектура LIMIT-архитекторов). Синий куб – ухо, в которое стекаются все звуки мира, – снабжен вращающимися пластинами, такими створками-лепестками с разнородной облицовкой, благодаря вращению и перемещению которых постоянно меняется тональность звука, такими же пластинами вымощен и потолок, так что слушатель в каждом отдельном месте каждую секунду слышит звук по-другому. Совершенно это сценографическое строение-изобретение, отдельный музыкальный инструмент, функционирующий, по меткому замечанию одного швейцарского критика, «как мундштук духового инструмента или корпус скрипки». Благодаря синтезу вокала (восемь певцов вместе с оркестром располагаются перед кубом и вокруг него), различных и довольно сложных для восприятия текстовых фрагментов (скрытых цитат из «Метаморфоз» Овидия и монолога Эльзы, героини новеллы Артура Шницлера «Фройляйн Эльза») возникает магия интеллектуально-музыкальной метафизики. В какой-то момент, напившись перепадами, секвенциями, шорохами, вскриками-взвизгами музыки и голосов, изредка всплывающими обрывками тихих лирических мелодий, исколотый осколками несущих непокой звуков, внезапно воодушевленный парением боковых и верхних лопастей, напоминающих ланжероны, слушатель взлетает и парит, словно птица, в этом метафизическом поднебесье.

Собственно драматический сюжет оперы не развит до уровня либретто и не несет привычной для оперы смысловой нагрузки. Пафос роли Эльзы (почему-то названной в фестивальной программке «Эльсе») вполне конкретен (это история отчаявшейся женщины, не находящей примирения с действительностью, раздавленной какофонией ее звуков и спасающейся смертью). Не литературно-драматический смысл выступает на первый план в «Фаме», а потрясение музыкальной и театральной партитуры, передаваемое всем комплексом выразительных средств. Эльза (изумительно тонкая и музыкальная Изабель Менке) расшибается о враждебный мир, личность ее дробится на осколки, пока она, увидев себя в зеркале, вовсе не узнает себя. Громкий крик, иступленное рыдание, шепот, переходящий в пение, в немой крик ужаса, тихий шепот безумной, в бессловесную волну эмоций, обрывающихся на предсмертном полувздохе, – внутренний актерский аппарат актрисы так корреспондирует с музыкальной партитурой, что облучаемый звуками бокс начинаешь воспринимать как отдельный, невиданный доселе музыкальный инструмент, драгоценный, как скрипка Страдивари. Особенно стоит отметить сцену с единожды вносимой в бокс бас-флейтой, вступающей в диалог с актрисой и завлекающей Эльзу, словно сирены Орфея, в пропасть трагедии.

Несмотря на совершенство работы актрисы, неплохо было бы снабдить зрителей либретто, ибо без восприятия сложного ассоциативного контекста (дробные фрагменты из Шницлера, актерский текст, на две трети идущий на пианиссимо и журчащем, подобно тихому ручейку, шепоте) сознание зрителя не может включиться целиком. Правда, смысл сотворенного труппой кудесников из Вены во главе с виртуозом-дирижером Фуррером, следует признать, доносится целиком и через разбуженное ими подсознание слушателя. Он всеми фибрами души ощущает, что в «Фаме» какие-то небесные силы тщатся послать нам, людям, потерявшим связь с природой и богами, последнее предупредительное послание. Только вот примем ли мы его всерьез?

Удивительное сочетание традиций музыкально-театрального экспрессионизма и авангардистского минимализма, сценографическая поэтика высшей пробы и абсолютное растворение режиссерского гения Марталера в разложенной им на осколочные, но не деструктивные детали постмодернистской театральной партитуре делает «Фаму» уникальным событием.

Павел Руднев

ДВА ОДИНОКИХ ДОМИКА

«Независимая газета». 2008. 2 июня

(«Еще один сюрприз любви». Театр «Види-Лозанн», Лозанна. Люк Бонди)

Французы, ставящие национальную классику – будь то Мольер или Мариво, Корнель или Расин, – старательно играют на своей территории. Играют изящно и деликатно, вкладывая в постановку всю глубину национальной культуры и актерской школы, предполагающей, что театр творится уже на уровне произнесения текста, на уровне его освоения голосом. Французской пьесе, собственно, больше ничего и не надо – только разыграть ее по нотам актерского органа. Она сама несет спектакль к кульминации, словно бы внутри текста работают реактивные двигатели сюжета. Пьесы Мариво – это драматургия, максимально лишенная каких бы то ни было оценок и привязок, это тот текстовый каркас, на который можно надеть какую угодно сценическую одежду.

Сюжет «Еще одного сюрприза любви» – это несколько туров любовной схватки, спружиненная интрига, в результате которой ложные страсти сменяются весенним потоком подлинных чувств и двумя свадьбами. У главных героев – Маркизы и Шевалье – смерть отняла возлюбленных, и теперь в траурной маске, с кислыми лицами они слоняются по сцене, не способные отказаться от гипертрофированного сострадания уже к самим себе, несчастным, брошенным. Шевалье ходит лечить душу к Маркизе, но связывает их пока только желание слить воедино потоки своих хрустальных слез. Сюрприз любви от лукавого Мариво заключается в том, что даже такие искусственные формы душевного контакта сама жизнь развивает в настоящую любовь, а слуги Маркизы и Шевалье этой силе жизни изрядно помогают, заставляя двух горемычных припадочных упасть в объятия друг друга.

У Мариво схватка со смертью оказывается причудливой формой любовной игры, пути к которой неисповедимы. Французский драматург-философ показывает, как жизнь, которая мудрее наших мудрствований, преобразует гипертрофированную скорбь в сближение двух сердец. Бонди в предисловии к спектаклю объясняет, что мудрость Мариво как психолога состоит в том, что еще до появления фрейдистских толкований он раскрыл эмоциональные законы формирования либидо и раскрепощения.

Он показал, как прихотливо в человеческом организме разложены воля принадлежать кому-то и панический страх того же самого, как переливаются эти взаимоуничтожающие чувства и как в конце концов сквозь бессознательные комплексы прорывается воспаленное либидо и торжествует любовь-победительница.

Люк Бонди этот процесс торможения-ускорения, схода-развала блестяще демонстрирует на сцене. Он дает каждому из любовников по своему маленькому жилищу – конуре, каморке, больше похожей на склеп. В течение спектакля специальные механизмы то приближают будочку Шевалье к будочке Маркизы, то отдаляют их друг от друга. В финале два домика не просто сблизятся, но и войдут друг в друга, обозначая совершенную гармонию: поглощение двух исстрадавшихся сердец.

Красавцы-артисты Клотильда Эсм и Миша Леско, играющие любовную пару, – это классические европейцы XXI века. Два нарцисса с удлинненными телами, иссушенные худобой, с голодным блеском в глазах, любующиеся собой и умеющие за собой ухаживать. Взрослые дети. Два одиноких, самодостаточных существа, которым нужно прежде всего преодолеть эгоистический инстинкт, чтобы суметь отдаться страсти. Быть при ком-то, отдаться другому для человека эпохи свободы – это нравственное мучение и психоз. Люк Бонди раскрывает в своих типажах невроз современного европейца – слишком свободного и погруженного в нарциссические грезы, чтобы быть способным к сердечным увлечениям. То одного, то другого привычно «заносит» в изящные скульптурные позы, означающие скорбь и подавленность.

С первого момента на авансцене красивым, как по лекалу, завитком выложена белая дорожка. В процессе спектакля гармония этой причудливой линии оказывается разрушенной и смятой – в результате передвижений артистов. Этот хаос вместо изящества, смятение вместо покоя, незавершенность вместо цельности и есть для Люка Бонди то условие, с помощью которого упрямые нарциссы отвлекутся от своих занавешенных трауром зеркал и станут неистово опылять друг друга.

Роман Должанский

БОЖЕСТВЕННАЯ ТРАГЕДИЯ

Газета «Коммерсант». 2008. 2 августа
(«Ад», «Чистилище» и «Рай». *Societas Raffaello Sanzio, Чезена,*
и Авиньонский фестиваль. Ромео Кастеллуччи)

Триптих Ромео Кастеллуччи состоит из частей, названия которых, как несложно предположить, – «Ад», «Чистилище» и «Рай». Хотя фестиваль и открылся «Адом», последовательности, отвечающей каноническому маршруту человеческих душ в загробном мире, фестивальная программа не предполагала. Многие зрители составляли свой график так, что попадали сначала в «Рай», потом в «Ад» и только потом в «Чистилище». Разумеется, ни одна из частей не отвечала фольклорным представлениям о подразделениях того света, и связующие внутренние нити триптиха Ромео Кастеллуччи понять было далеко не сразу. Кому-то, кстати, вообще не досталось билетов на особо дефицитное «Чистилище», кто-то пожертвовал «Раем», испугавшись необходимости ждать два часа на жаре.

В авиньонский «Рай» зрители попадали в порядке живой очереди. Инсталляция, развернутая господином Кастеллуччи в бывшем храме селестинов, была рассчитана всего на шесть-семь человек. Группы впускали в «Рай» всего минуты на три. В небольшой черной комнате обнаруживалось круглое окно диаметром не более полутора метров. Оно начиналось от пола, и чтобы заглянуть в него, приходилось сгибаться в три погибели, садиться на корточки или вовсе садиться на пол. Взгляду открывалось залитое голубоватым светом, безлюдное и дышащее влагой пространство церкви, в глубине которой стоял обгоревший черный рояль. Картина сразу поражала красотой и печалью. Однако самое сильное ощущение я пережил не от самой картины, а от капель воды. Раз в полминуты на окно сбоку налетало огромное черное полотнище. Чавкнув своим крылом о мокрый каменный пол церкви, оно выбрасывало несколько капель влаги в разгоряченные ожиданием на жаре лица зрителей.

«Рай – это место бессилья» – вряд ли, конечно, Ромео Кастеллуччи вдохновлялся строчкой из Иосифа Бродского, но ощущение от его «Рая» ею очень точно описывается. Не возделанный «парадиз», не обитель праведников, не сад вечного покоя, а жутковато-грустная и влажная пустота,

в которой с замиранием сердца ждешь Люциферова черного знамени. Рояль открыт, но «адский» огонь сожрал его еще в первой части трилогии, на сцене Папского дворца, и теперь, в раю, он замолчал навсегда. Именно этот музыкальный инструмент стал для Ромео Каstellуччи одним из ключевых образов его «Божественной комедии». В курдонере этот рояль, объятый пламенем, смотрелся почти что произведением современного искусства. В «Раю» стал знаком вечного безмолвия и забвения. В «Чистилище» выступил свидетелем ужасного преступления.

Вторая часть трилогии была самой красивой и изощренной с точки зрения театральной формы, самой противоречивой и самой сложной не только для толкования, но и для описания. В первой ее половине зрители наблюдали за вроде бы бытовыми картинками жизни обычной буржуазной семьи. Полупрозрачный занавес скрывает, вернее, открывает натуралистически воспроизведенный интерьер современной квартиры, в которой живет обычное семейство – мать, сын и отец. Минуты тянутся бессобытийно: сын приходит из школы, потом возвращается с работы отец, мать накрывает ему ужин... В титрах, которые расположены над сценой, короткие диалоги и суть вроде бы незначительных сцен воспроизведены косвенной речью, причем все трое героев названы не именами и не семейными ролями, а звездами (как тут не вспомнить, что в «Аду» телемониторы в окнах Папского дворца выстраивались в слово «звезды»).

Понятно, что мнимое спокойствие этой жизни чревато чем-то страшным. И страшное приходит: где-то за сценой отец в приступе какой-то безумной болезни насилует сына – мы не видим этой сцены, только слышим крики и ругательства, после чего отец, разум которого постепенно просветляется, возвращается в комнату и открывает рояль, а мальчик-жертва успокаивает своего мучителя. Некоторые зрители, не выдержав сцены, сделанной господином Каstellуччи с отстраненной холодностью, уходят. Они не видят божественной красоты разноцветного видения, разворачивающегося перед глазами мальчика, за круглым, как в «Раю», но очень большим окном – словно незабываемый парад-алле растений причудливой формы. Они не видят странного танца двух мужчин, который можно трактовать как танец искупления, а можно – как танец мести. Наконец, они не видят огромного круга-линзы, который постепенно, изнутри, заполняется зловещими завихрениями густой черной жидкости, – чернота (привет «райскому» знамени) поглощает весь круг, и «Чистилище» завершается чем-то вроде явления черного солнца. Или картины солнечного затмения.

Можно не сомневаться, что нынешний авиньонский триптих Ромео Каstellуччи войдет в историю мирового театра, будет еще неоднократно описан и осмыслен очевидцами как философское и трагическое высказывание великого художника и режиссера. Как мне кажется, первая часть трилогии – это «Чистилище», где показан ужас земных страданий человека, его частные, домашние (не случайно, этот спектакль идет в замкнутом пространстве) попытки искупления и осмысления своих страданий.

Вторая часть – «Ад», где под открытым небом показано словно все человечество, сценически очерчен круг бытия, жизни и смерти. В «Аду» Ромео Каstellуччи размышляет о роли искусства как главного проявления смелости – но и бессилия – человека. Про «Рай» уже сказано. В сущности, можно и не смотреть больше никаких спектаклей. Но ведь через год наверняка состоится следующий Авиньонский фестиваль – ад, куда позволено временно скрыться из чистилища.

Алексей Бартошевич

ШТАЙН, ТАЛЬХАЙМЕР, НЯКРОШЮС: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «ФАУСТА»

Интернет-издание «OpenSpace». 2008. 7 октября
(Моноспектакль «Фауст-фантазия». Петер Штайн; «Фауст». Театр Мено Fortas, Вильнюс. Эймунтас Някрошюс; «Фауст». Дойчес театр, Берлин. Михаэль Тальхаймер)

В финале первой части «Фауста» над осужденной на казнь грешницей Гретхен голос свыше возвещает: «Спасена!» Это высшая и завершающая точка всей философской конструкции драматической поэмы немецкого классика. Без этого «Спасена!» нет трагедии Гёте. Но современное сознание сталкивается здесь с труднопреодолимым препятствием. Современному театру, обремененному историческим опытом XX столетия, легко даются истории о договоре с дьяволом, соблазне сверхчеловеческой властью, об искушении и гибели Маргариты – все то, что говорит о поражении человека и прочих мрачных вещах. Но что делать с этим «Спасена!»? Как соединить возможность спасения с тем, что современному «фаустовскому человеку» известно о мироустройстве и человеческой природе? Помимо философского вопроса, тут есть еще и вопрос практический: как поставить это на сцене?

Для Някрошюса с его органически фольклорным сознанием здесь нет никаких сложностей. «Спасена!» – не только естественная и неизбежная кода его монументальной сценической симфонии, но и лейтмотив всего спектакля, одна из его несущих конструкций. Даже если бы это слово не прозвучало в финале, смысл спектакля остался бы прежним. Но литовец – это особый случай, он стоит особняком в мировой театральной системе. То, что легко дается ему, оказывается серьезной проблемой для тех, кто опасается быть заподозренным в склонности к «пафосу» и гуманистическим сантиментам.

Знаменитый немецкий режиссер старшего поколения Петер Штайн недавно показал в Москве свой занимательный моноспектакль по трагедии Гёте. Пусть слово «занимательный» не покажется неуместным. Философскую поэму, о глубинах и высотах которой исписаны тысячи страниц, Штайн, сам филолог и интеллектуал, уверенно истолковал как волшебную сказку с забавными и нестрашными чертями, ведьмами и прочей нечистью – и вместе с тем как простую человеческую историю о любви

и предательстве. Казалось бы, слово «спасена» для такого прочтения только естественно. Однако дойдя до этого места последней сцены, Штайн на секунду останавливается, спотыкаясь об это слово, вернее, обо все то, что за словом стоит, делает почти незаметную паузу, словно для того, чтобы проверить, не ошибся ли: правда ли, что «спасена», и можно ли нам верить в возможность спасения? Само слово Штайн произносит с легким оттенком иронического удивления, с интонацией полувопросительной. Ничего не напишешь, приходится поверить: «спасена».

В «Фаусте», поставленном на сцене берлинского Дойчес театра и показанном недавно на Александринском фестивале в Санкт-Петербурге, «голос свыше» вообще не раздаётся. Некому спасать и некому объявлять о спасении. Небеса пусты, и на земле никто не заслуживает спасения, к тому же не очень его вожделеет. Когда Фауст на сцене говорит о пасхальных колоколах, будто бы удержавших его от самоубийства, мы не слышим ни звука. Никаких колоколов тут нет и быть не может. Если кого-то и распинали, то уж точно никто не воскресал.

Центральный персонаж драмы (что-то язык не поворачивается сказать «герой трагедии») – безжалостный портрет (автопортрет?) современного человека, достигшего предела самораспада. «Дух разрушения» прочно поселился в этом Фаусте, его не нужно соблазнять, он давно готов заключить контакт с преисподней и не нуждается ни в каком Мефистофеле. Все, что тому остается, – комически удивляться вдохновенному беспределу, творимому тем, кому наивный дьявол рассчитывал преподать уроки греха. Мелкий бес, он похож на черта из кошмара Ивана Карамазова (только надень на него клетчатые лакейские штаны – и не отличить). Корча публике гримасы, он плетется за хозяином, широко шагающим к новым мерзостям, крупным и мелким.

Фаусту здесь не слишком нужна Маргарита – ему скорее нужен адреналин, добываемый из самого процесса ее растаптывания и погубления. Его влечет не столько ницшеанская воля к власти, сколько желание «оттянуться по полной» (вот вам нынешнее «Остановись, мгновенье!»). В режиссуре Михаэля Тальхаймера гётевский протагонист – это Просперо, ставший Калибаном. Помните, как в шекспировской «Буре» торжествующий полуживер пляшет и поет гротескную песнь освобождения: «Свобода, свобода, бан, бан, Калибан» (русский вариант той же темы – «Свобода, свобода, эх, эх, без креста!»). По логике нового «Фауста» это и есть гимн современного человечества, а не всякие там «Обнимитесь, миллионы!». Калибану нужна свобода, чтобы убить Просперо, трахнуть Миранду и населить землю калибанчиками. Кульминация роли Фауста – калибанья пляска в стиле яростного рэпа.

«Пафосные» фразы Гёте, свято верившего в триаду «добро, истина, красота», актеры Тальхаймера заключают в интонационные кавычки («дескать», «будто бы», «как говорили в старые времена» и т.д.) – обычный постмодернистский способ спасения от того, что кажется теперь высокопарностью.

Романтическую балладу о Фульском короле, которую в Германии знает каждый школьник, Гретхен и бубнит по-школьному – на одной ноте,

без пауз, уныло глядя в сторону, как отвечают урок. Так снижающая ирония, призванная помочь избавиться от пафоса, коего пуще нечистой силы страшится постмодернистское сознание, откликается на выпотрошенность души современника, вторит ей.

На пресс-конференции Михаэль Тальхаймер твердил, что в своем «Фаусте» он восстает против современного безверия. Но чтобы этот бунт имел смысл, надо, как говорит простодушный мольеровский персонаж, во что-нибудь верить, кроме, конечно, того, что «дважды четыре восемь» (формула веры оболстительного либертина из той же пьесы Мольера). На бесконечные истерические вопли-вопрошания Гретхен «Ты веришь?» Фаусту (Инго Хюльсману) нечего ответить. На той же пресс-конференции режиссер что-то говорил о душевной боли, которую он стремился вложить в своего «Фауста». Но в том-то и дело, что ее, этой боли, которая могла бы заполнить расстояние между философией одного, пусть главного персонажа и смыслом целого, в «Фаусте» Тальхаймера нет. Идея остается на уровне декларации, между этим самым безверием и спектаклем иголки не просунешь. Жалеть тут некого, даже Маргариту, полусонную куклу с остановившимся взглядом и автоматическими движениями. Вещественный символ спектакля – пустой стакан. Пространство мира огромно, пусто и холодно. С чем большей страстью и сладострастием Фауст выворачивает себя наизнанку, тем больше со сцены веет холодом.

Нельзя не признать, что эти пустота и ледяной холод, источаемый собранными в круг высокими светлыми полукруглыми стенами, у Тальхаймера эстетически безупречны. Спектакль Дойчес театра выстроен с математически выверенной резкостью сценической графики (вот где торжествует «дважды четыре восемь»). Кто-то упрекал режиссера в том, что в его «Фаусте» нет развития. Но в этом спектакле развития быть не может, оно и не предусмотрено. Линия жизни героя – ровная горизонталь, как на экране осциллографа, фиксирующего летальный исход. Вероятно, это и есть Фауст нашего времени. Другого, кажется, мы не заслужили.

Алексей Бартошевич

ОБРАЗ СВЕТА У НЯКРОШЮСА И БРУКА

Интернет-издание «OpenSpace». 2008. 2 декабря
(«Макбет». Театр Меню Fortas, Вильнюс. Эймунтас Някрошюс; «Гамлет». Театр «Буфф дю Нор», Париж. Питер Брук)

Этой осенью на фестивале «Сезон Станиславского» я посмотрел «Макбета» Эймунтаса Някрошюса в третий или четвертый раз. Впервые я увидел его в 1999 году. В том «Макбете» господствовал образ жуткого сна, когда человека подхватывает и влечет к катастрофе некая страшная сила, противостоять которой бессмысленно. Человек вдруг теряет всякую способность к действию, тело сновидца слабеет, он, содрогаясь от смутного ужаса, отдается увлекающему его вихрю – и просыпается весь в поту и с бешено бьющимся сердцем. Это ощущение, знакомое каждому и переданное в метафорах литовского спектакля с пугающей физической конкретностью, отражает, конечно, не один только опыт тягостных сновидений, но прежде всего – коренную ситуацию современного человека, вовлеченного в хаос движения исторических сил и неспособного не только управлять этим хаосом, но и понимать скрытую в нем логику, если она вообще существует. В «страшных снах» Някрошюса, которые он словно выкликает из своего подсознания, тем самым спасая себя от них, были овеществлены наши общие тайные страхи, наше собственное душевное подполье. Черная магия литовского «Макбета» неотвратимо околдовывала, брала в свой зловеший и прельстительный плен. Она была той же природы, что и темное колдовство «вещих сестер».

Сценическая материя спектакля, его атмосфера, его смысл, казалось, отчетливо запечатлелись в моей памяти – от начала до мощного финального *Miserere nobis*, в котором объединялись все: победители и побежденные, живые и мертвецы, люди и inferнальные существа. «Мизерере» было не мольбой о спасении, а горьким плачем безнадежности – молиться тут некому. В небесах литовского «Макбета» – только серые камни, которые с грохотом валяются по жестяным желобам, покрывая собою землю.

Так я привык воспринимать философию этого спектакля. Но на сей раз что-то существенное изменилось – то ли в самом спектакле, то ли в моем его восприятии. В самом конце, словно в ответ на общую молитву, в глубине сцены появляется, стремительно разгораясь, прорезывая пространство,

луч света. Его-то явление и несет с собой то, что может быть названо последней истиной спектакля. Вряд ли это знак прощения – обитатели Макбетова мира его не заслужили. Скорее предвестие скорого суда, неотвратимого и грозного. И что, может быть, всего важнее, свидетельство о том, что в небе трагедии – не одни камни.

Явлением таинственного горнего света кончался спектакль и прежде. Образ не изменился, изменилось его место в системе идей спектакля. К этой точке, точке катарсиса, теперь стали стягиваться все нити литовского «Макбета».

На спектакле Някрошюса я подумал о том, сколь близки между собой иногда оказываются художники, казалось бы, очень далекие друг от друга, как сходен бывает ход их экзистенциальных идей. Речь идет, само собой, не о влияниях и подражании, но об общности ответов на главные вопросы бытия. Понятно, что трагедии Шекспира – территория, на которой эти вопросы не могут не ставиться, и ответы бывают порой радикально противоположными, даже когда предметом интерпретации становится одна и та же пьеса. Тем важнее случаи непредумышленного сближения, диктуемые единством духовных нужд людей одной эпохи.

Я вспоминал о «Гамлете», поставленном Питером Бруком в 2000 году.

Первые слова трагедии о принце датском – «Кто здесь?» – у Шекспира, как известно, произносит стражник Бернардо. В бруковском «Гамлете» первая строка – не традиционный оклик часового, но одинокий крик, посланный в пространство, вопрошание космоса, не рассчитанное на ответ. Вопрос, вложенный режиссером в уста Горацио, был послан в бесконечность Вселенной и одновременно обращен к чему-то, что невидимо находится совсем рядом, «здесь». Ученый друг Гамлета появлялся на сцене, робко озираясь, напряженно вглядываясь в даль, самой своей кожей ощущая растворенное в дрожащем сумрачном воздухе присутствие незримого.

В ответ на его «Кто здесь?» за сценой слышался гудящий протяжный звук. Он возвещал о приходе гостя из иных миров. Призрак, крепко сложенный человек в длинной шинели, тяжело ступая, шел прямо на Горацио. Между ними образовывалось какое-то сгущенное пространство, невидимая воздушная подушка, заставляющая Гамлетова друга пятиться, вытеснявшая, выталкивавшая его со сцены. Отступая, Горацио отчаянно кричал: «Говори!» В ответ не было слышно ни слова. Дух не молчал высокомерно в ответ на смятенные вопросы Горацио. Он пытался что-то сказать. Его губы шевелились. Но речь была беззвучна. Может быть, он был не в силах говорить, а может быть, ему запрещено было открывать свою тайну, да и не всякому дано ей внять, для этого, вероятно, надо быть Гамлетом. Таким было начало «Гамлета» в парижском театре «Буфф дю Нор».

В конце спектакля рядом с мертвым принцем на подмостках лежали все умершие – не только те, кому следовало лежать там по тексту пьесы, но и все прочие: Полоний, Офелия и даже Гильденстерн с Розенкранцем. Финал с Фортинбрасом в спектакле Брука отсутствовал. Миссию норвежского принца, когда-то истолкованного Гордоном Крэгом как

символ очистительного ангельского начала, у Брука исполнял ослепительный свет, который рождался в глубине зрительного зала, медленно заливая подмостки. Снова, как в начале, слышался странный тонкий пронзительный звук. Мертвые один за другим вставали навстречу потоку света. Среди них, тревожно вглядываясь в пустоту, стоял Горацио. Он снова вопрошал – Вселенную, себя, нас: «Кто здесь?». Он всеми силами души вслушивался в пространство, гулкое от присутствия неведомого. Ответом ему было молчание, молчание мира – и молчание оцепеневшего зрительного зала.

«Дальнейшее – молчанье». Однако молчание еще не означает пустоты, абсолютного отсутствия. Боги, правящие миром трагедии, способны быть грозными и мстительными. Их воля может быть неисповедима. Но небеса трагедии не могут быть пусты. Они светятся высшим смыслом, даже когда этот смысл скрыт от людей. Завершивший трагическое действие двух шекспировских спектаклей образ трансцендентного света, очистительного луча, взрезающего вселенскую тьму, возник у двух режиссеров, принадлежащих разным поколениям, но живущих в одно время. Это не простое совпадение.

В мире, лишенном высшего замысла, в мире обезбоженном трагедия задыхается. Она в муках умирает от асфиксии или превращается сначала в угрюмый абсурдистский гротеск, а затем в легкокрылую постмодернистскую трагикомедию, которая прекрасно себя чувствует во вселенской пустоте.

Можно сказать, что Питер Брук и Эймунтас Някрошюс поставили трагедии Шекспира, чтобы всем нам было чем дышать.

Алла Шендерова

ЧЕХОВ СВОИМИ СЛОВАМИ

Газета «Коммерсант». 2008. 8 декабря
(«Три сестры». Театр «Каммершпиле», Мюнхен. Андреас Кригенбург)

Спектакль начинается с интермедии. Из зала к глухому, сшитому из серых бетонных панелей занавесу выходят двое: седой господин в вечернем платье и с сумочкой и его товарищ, одетый вполне обычно: «Что репетируешь? – “Три сестры”. – Кого играешь? – Чебутыкина. – Отличная роль! А кто ставит? – Кригенбург. – О!!!» Когда тяжелый занавес бесшумно поднимется, Жан-Пьер Корню действительно окажется Чебутыкиным, а его экстравагантный коллега (актер Вальтер Гесс словно позаимствовал свой профиль у Мейерхольда) возьмет роль слуги Ферапонта. На сцену выскочат три резвухи, щебеча текст и задирая друг друга. Чуть позже режиссер вдруг прервет монолог Ольги «музыкальной паузой», во время которой семейство Прозоровых и их гости превратятся в маленький джаз-банд: сестры растянут гармошки, толстяк Андрей встряхнет трещотку, прочие схватят балалайки, наяривая «Yellow Submarine».

При всей внешней радикальности постановки Андреас Кригенбург не сделал сестер Прозоровых ни проститутками, ни наркоманками, ни обитательницами дома престарелых (так было в знаменитом спектакле Кристофа Маргалера). Поначалу они выглядят вполне нормальными девицами, живущими в большом светлом доме. Вот только дом этот, похоже, находится не в уездном городе столетней давности, а в некоем стерильном пространстве вроде космической станции «Солярис», где и полагается обитать фантомам. Их светлые костюмы искусно притворяются старомодными (словно спецодежду астронавтов стилизовали под винтаж). Светлые стены гостиной (декорации спектакля – дело рук самого Кригенбурга) освещает люстра, похожая на огромный хай-тековский цветок, а из окна льется странный искусственный свет.

Режиссер и не думает скрывать усталость пьесы и ее персонажей от всяческих интерпретаций. В первых сценах Ольга (Анетте Паульманн) тараторит реплики за всех разом, заедавая навязший в зубах текст грецкими орехами. Дойдя до восклицания «В Москву!», яростно швыряет орехом в потолок. В ответ ей на голову высыпаются такие горы пустых скорлупок, что ясно: все это она проделывает уже лет сто.

Порывшись в старом сундуке, Ольга обнаруживает тряпичную куклу с огромной головой и примеряет ее к себе. В таких же головах тотчас же появляются и остальные – словно те самые ряженые, которых так ждут во втором акте, но которые в пьесе так и не появляются (у Чехова их прогоняет Наташа). С головами из папье-маше, на которых углем наклеены большие заплаканные глаза, с преувеличенной пластикой и кукольными голосами герои спектакля Кригенбурга превращаются в кучку детей, затерянных во времени и пространстве, повторяющих «В Москву, в Москву!» как магическое заклинание. Позже других появляется Наташа (Таня Шлайфф). С льняной косицей на бумажной голове, она кокетливо приподнимает подол и пищит кукольным голосом, в то время как другие уже сняли головы-маски и обрели прежний облик.

Не всегда можно понять, почему одни сцены играют в масках, другие без, однако интермедии с масками не затемняют, а проясняют суть чеховских характеров. Как и смешные «моменты истины», когда герои вдруг «проговариваются», пересказывая классические реплики своими словами. «Я воздушный шар, я мечтаю раздуться и стать в сто раз больше... Я ем, чтобы заесть свое одиночество», – говорит толстяк Андрей (Оливер Малисон), подпрыгивая и паря над сценой, как бабочка. «Застрелите меня!» – (вместо «Выбросьте меня!») кричит Ирина (Катарина Шуберт), когда ее мечта о труде оборачивается пошлейшей службой на телеграфе. И даже вытаскивает маленький револьвер, на который хищно пикирует Андрей, сладким голосом подзывая ненавистную Наташу. Даже домашний оркестрик, без повода затягивающий «Субмарину», при ближайшем рассмотрении оказывается тем же, что «Тарарабумбия, сию на тумбе я!» Чебутыкина, – знаменитым чеховским подтекстом, когда герои дурачатся и шутят, чтобы скрыть тоску.

Словом, несмотря на все вольности, Кригенбург очень бережен и с духом чеховской пьесы, и с ее ритмом. Потому он ставит нарочито долгий, местами словно заикающийся спектакль – так Маша (Сильвана Краппач) раз пять произносит «Я люблю», прежде чем признаться сестрам в любви к Вершинину, а уж финальные реплики «Надо жить!» сестры повторяют на всех известных языках. В итоге выходит очень чеховский спектакль – смешной и скучный, невыносимо тянущийся и пролетающий со свистом. Спектакль о том, как жизнь потихоньку подтачивает все возвышенные помыслы. К нам, сегодняшним, он прямого отношения не имеет. Но в него стоит взглядеться попристальнее, чтобы только к финалу заметить, что прутья, заткнутые за решетку бетонного занавеса, – это деревья. Целый лес с тропинками и неясными очертаниями чего-то вдали. Вот так же затерянный в мирах герой «Соляриса», взглядываясь в иллюминатор, вдруг ясно различал очертания своего земного дома.

Татьяна Джурова

СУМРАЧНЫЙ ГЕРМАНСКИЙ ГЕНИЙ

«Петербургский театральный журнал». 2008. № 4 (54)
(«Фауст. Часть I» и «Крысы». Дойчес театр, Берлин. Михаэль Тальхаймер)

Как хорошо, что в городе теперь есть два больших театральных фестиваля и каждую осень на протяжении двух месяцев уже не чувствуешь себя на театральных задворках Европы. Смотришь спектакли тех, о ком раньше приходилось только читать, и набираешься сил на долгие театральные будни. Похоже, что, отбирая спектакли на Александринский фестиваль, Валерий Фокин не стремится блеснуть особо эффектными новинками и не боится повергнуть зрительный зал в скуку. Он приглашает тех, у кого, не стыдясь, можно и нужно учиться ремеслу, азам актерской техники, непохожей на нашу, возвращенную педагогами Моховой. Режиссеров, которые десятилетиями упорно строят свой театр, как Тадаши Судзуки, и кропотливо работают над актерской техникой, как Маттиас Лангхофф. В этом году мы наконец дождались Михаэля Тальхаймера, руководителя Дойчес театра, два года назад всколыхнувшего Москву своей «Эмилией Галотти».

ФАУСТ И ПУСТОТА

Сумрачный германский гений и впрямь оказался сумрачным. Те, кто видел спектакли Тальхаймера, не насчитают и пары эффектных постановочных приемов. Они строги, аскетичны и монументальны. Актеры – главный и едва ли не единственный инструмент, которым пользуется режиссер. Быта нет – Тальхаймер дает точный слепок, картину души современного человека в очищенном от примет повседневности, идеально стерильном, как хирургический стол, пространстве. Текст первой части «Фауста» сокращен едва ли не вдвое. Даны лишь поворотные моменты. Режиссер безжалостно изъясил из спектакля всю мистику и метафизику и сократил количество действующих лиц до семи. Нет ни договора на крови, ни превращения в юношу, ни полета на шабаш ведьм. Нет ни Бога, ни Черта, ни небес, ни преисподней. Есть отношения, слова, поступки. Под покровом пустых небес человек сам несет за них ответственность. Сцена черна, в глубину ограничена полукруглой стеной, воздвигнутой на вращающемся барабане. Фауст, высокий мужчина в светлой рубашке и джинсах,

выходит из боковой кулисы и застывает в профиль к зрителям. Большая часть спектакля разворачивается на авансцене. Мизансцены преимущественно фронтальные, развернуты параллельно линии рампы, монологи Фауста и взгляды Мефистофеля обращены в зрительный зал.

Первый из них длится невозможно долго. Однако наблюдать за Фаустом Инго Хюльсмана, его красивыми, то резкими, то широкими жестами, его то прямой, то складывающейся в вопросительный знак фигурой, довольно интересно. Пластика Хюльсмана отточена и холодна, будто в неоклассическом балете. От нее не оторвать глаз, и в то же время она не выражает ничего. Текст, сухой, четкий, прекрасно артикулированный, как доклад лектора, пролетает мимо ушей. Тальхаймер не случайно держит нас в плену этой эффектной речи, которая, в отсутствие каких бы то ни было других выразительных средств, кроме черноты, неумолимо движущейся за спиной Фауста, длится не менее 20 минут. Таким довольно парадоксальным образом режиссер впервые дает почувствовать недоверие к слову.

В «Фаусте» нет очевидных примет времени. И в то же время чувствуется его нерв, узнаются его типы. Так, Фауст кажется млажавым немецким профессором, подтянутым, ухоженным – и ни фига не жившим. Не случайно у Тальхаймера юношей (Вагнера и Студента) играют «старички», оба аккуратные, седенькие, вежливые, очень-очень немецкие. Этот самый «дефицит жизни» Генрих и пытается восполнить с помощью Мефистофеля. Небольшой человек в мешковатом свитере незаметно подставляет Фаусту свое плечо, на которое тот опирается, не прерывая рассуждений. Тальхаймер сознательно избегает ответа на вопрос, кто он и откуда пришел. В сущности, не так уж важно, кто он – материализовавшийся двойник, «бессознательное» Генриха Фауста или давний сосед по студенческому общежитию. Персонаж Свена Лемана – нечто особенное. Он преимущественно молчалив, подчеркнута отстранен, нижняя губа чуть презрительно вывернута, а цепкий, холодный взгляд что-то ищет в зрительном зале. И вдруг бес, сидящий внутри его невзрачного тела, вырывается на свободу, как, например, в монологе о влюбленных: эта глумливая, чрезвычайно физиологичная пантомима, которую сопровождает шквал непристойных движений рук и бедер, – деструктивный выплеск, внезапный, как рвота. Так же внезапно Мефистофель умолкает: «бесовщина» прячется под невзрачной телесной оболочкой. Он нужен Тальхаймеру для того, чтобы мы усомнились в Фаусте. Как если бы отличник, спортсмен и первый красавец класса вдруг подружился с мелким подонком, исподтишка задирающим юбки старшеклассницам.

Перерождение Фауста обозначено одной из самых известных рок-баллад XX века группы Deep Purple. Сначала музыка звучит тихо, потом гитарные риффы нарастают, накрывают зал, и вот уже кажется, что музыкальные вибрации исходят откуда-то из глубины собственного тела. Вместе с музыкой железная хватка, которой раньше было сковано тело Фауста, ослабевает. И вот уже герой «рубится», как матерый рокер, движения становятся гибкими, как у дикого животного. Одновременно из щелей между вертикальными пластинами, образующими черную стену,

начинает бить ослепительно-белый свет. Позже, с появлением Гретхен стена вовсе раздвинется, и в глубине обнаружится ее постель – единственный источник света в спектакле.

В этом перерождении много иронии. Мужчина оглянулся назад, обнаружил, что ничего там нет, и решил напоследок взять от жизни все. Столь же тривиальна первая реакция Фауста на Маргариту: средних лет Гумберт запал на Лолиту. Сама же Гретхен – этакая немецкая невинность – семенит мелкими шагами, прижав локти к неловкому, полудетскому телу. Снижение очевидно, но трагедия, в которой действуют простые, в чем-то жалкие люди, не перестает восприниматься как трагедия, не превращается в социальную драму. От режиссуры Тальхаймера остается ощущение архитектурного конструктивизма, аскетичного, функционального здания, сложенного из крупных, увесистых, монолитных блоков. Позы, взгляды и жесты актеров скупы и точны, как хирургический надрез. Целый поворот сюжета может быть дан в одном простом, почти незаметном повороте головы. Актеры, от очевидных «любимцев» Свена Лемана и Регины Циммерман до тех, кто присутствует на сцене полторы минуты, что-то вроде сверхмарионеток Крэга – идеальные инструменты, чья выразительность и свобода с предельной ясностью обозначать движения души и позывы тела – результат самоограничения, иезуитски строгого отбора средств. Возможно, прозвучит обидно, но после пришествия Тальхаймера кажется, что наши мастера психологической школы затрачивают массу лишней мускульной и эмоциональной энергии.

Вот Марта (Изабель Шосних) – здоровенная фрау, грудь вперед, богатырский разворот плеч, неподвижные ноги, как колонны, крепко уперты в землю. Но при виде Мефистофеля Марта начинает суетливо, бессознательно тереть ладони, вспотевшие от вожделения, о бедра. К Гретхен приходит Валентин, мешковатый молодой человек в бороде, нависает над ней со своими упреками. Гретхен, как боксер, готовящийся принять удар, вся подбирается, сжимает кулаки и с вызовом, снизу вверх обращает к нему свое израненное лицо.

Столь же изящно, будто в балете, прочерчены и мизансцены. Внутри-кадровый монтаж сцены, в которой Гретхен задает Фаусту вопрос о его вере, идеален. Здесь противопоставлены друг другу статика и движение, молчание и слово. Она, вся – напряжение, застыла на авансцене. Он выписывает петли, пластические и словесные, – на заднем плане. Раз за разом Гретхен упрямо задает свой вопрос. Раз за разом Фауст пытается отвечать. Сцена повторяется на все более бешеной «перемотке». Пластика Фауста становится все более рваной, дерганой, под конец тело свивается, будто в судороге, а слова сливаются в отчаянный вой – он бессилен что-либо объяснить. Но и Гретхен, чье лицо краснеет от натуги, а вопрос переходит в истерический визг, бессильна что-либо понять. Коммуникация невозможна. И даже поцелуй, которым Фауст в конце концов затыкает Гретхен рот, не может ничего изменить.

Тальхаймеру для обозначения вины Фауста не нужны ни отравленная матушка, ни поединок с Валентином. Здесь все проще, короче,

действенное. Фауст вручил Гретхен пустой стакан: по сюжету в нем яд для матери, а у Тальхаймера – это символ веры (точнее безверия). Девушка легла в кровать, а через минуту встала из нее монстром, истерзанной оболочкой. Ее пустое, похожее на маску лицо, с невидящими глазами и размазанной кроваво-красной помадой, – лицо живого мертвеца. Позже Мефистофель одним движением разотрет по лицу Гретхен, шее, животу – кровь, густую, бурую, липкую. Будто убивает еще в утробе ее ребенка. Конечно, Фауст предложит Гретхен бегство. Она ответит плевком в лицо и яростным взмахом руки, в которой мелькнет лезвие. Как искупление, как единственно возможный выход из пустоты. И здесь нельзя не отметить, что сделано это так, как обычно бывает в самурайских фильмах, когда голова отлетает, снесенная мечом, а кровь выплескивается мгновенным, сильным толчком, страшно и красиво расцветивая монохромную картинку. Тальхаймер не услаждает наши зрение и слух зрелищем агонии: жизнь покидает Гретхен мгновенно – и девочка криво оседает на постели, как сломанная кукла. Позже Генрих укроет тело белой простыней – станет еще хуже, из-под белой простыни истерзанная голова торчит, будто оторванная злым ребенком.

В финале Тальхаймер дает своему Фаусту-I слова исцелившегося Фауста-II из второй части гётевской трагедии. Фауст на авансцене, рукав рубашки в крови Гретхен, прекрасные слова – в зрительный зал, слева – верный спутник Мефистофель. Финальная мизансцена имеет исчерпывающий характер. И если раньше Тальхаймер избегал прямых оценок, то теперь бросает обвинение прямо в лицо. Какое уж тут может быть пере рождение, если за спиной – непоправимо мертвая девочка. Его спектакль – про бессилие, лживость слов в современном мире. Про изнанку свободы, точнее – про своеволие, не отягощенное ни любовью, ни ответственностью.

РОЖДЕННЫЕ ПОЛЗАТЬ

Режиссер воскресил полузабытую пьесу, известную далеко не всем даже на родине Герхарта Гауптмана, а на русский язык и вовсе не переводившуюся. Его «Крысы» – вариант физиологического очерка из жизни городских трущоб начала XX века. В свое время Гауптман явно позаимствовал сюжет из криминальной сводки новостей. Горничная-эмигрантка Паулина тайно продала своего новорожденного ребенка замужней и бездетной фрау Йон. Потом передумала, но было поздно. Паулина погибает, зарезанная братом фрау Йон. А в финале и сама фрау Йон, разоблаченная и потерявшая ребенка, выбрасывается из окна. Тальхаймер перенес сюжет в начало XXI века, сократил, как водится, текст, а действующие лица заговорили на диалекте современного берлинского «дна».

Художник Олаф Альтман в качестве места действия предложил узкую щель, высотой метра полтора, сверху и снизу ограниченную двумя мощными блоками. В этой норе, где было бы вольготно тем, кто передвигается на четырех лапах, приходится разместиться людям. Разумеется, это подвал или чердак, а его обитатели подобны крысам. Разумеется, это среда или обстоятельства, которые «давят». Но главное здесь – не трактовка сценграфического образа, а его прямая функция. Эта щель диктует актерам способ

существования, а зрителям – навязывает способ восприятия. Актерам придется перемещаться на полусогнутых ногах, ссутулившись, с криво свернутой набок шеей. Но мучительное давление в области шейных позвонков к концу действия ощущает и каждый второй зритель. Средство достижения эмпатии – элементарное, но вместе с тем действенное.

В «Крысах» натурализма и экспрессионизма ровно пополам, а красивого не меньше, чем безобразного. Если уж кто-то визжит в истерике, то так, что едва не лопаются барабанные перепонки. Если орут друг на друга, то бешено, брызгая слюной. Персонажи – откровенные уроды. Их физическая неполноценность дана как результат воздействия среды, изуродовавшей не только сознание, но и внешность. Регина Циммерман (бывшая Гретхен, а здесь Паулина) с жалким гримасничающим личиком заходит в кликушеских воплях. Другая мать, соседка фрау Кноббе (Катрин Кляйн) – старая проститутка в лиловых чулках, сквозь вульгарный макияж которой просвечивает испитое, почти черное лицо. Бруно, брат фрау Йон, сыгранный Никласом Кортон, – скользкий красавчик с внешностью сутенера и замашками опасного психопата.

Но при всем при этом их искривленные уродливые тела расставлены Тальхаймером вдоль линии рампы таким образом, что напоминают горельеф или античную роспись на вазах. То одинокие, то сбившиеся в кучу, застывшие в напряженных, экспрессионистских позах, они образуют орнамент, ритмический узор, систему масс-противовесов. И это красиво, это драматично. Хотя фактура «Крыс» более мелкая, дробная, монотонная, чем «Фауста».

«Ссутуленное» существование труднее всего дается фрау Йон – Констанце Беккер, чьи рост, фигура и лицо, кажется, созданы для античных трагедий. Кстати, в тальхаймеровской «Орестее» актриса играет другую преступницу – Клитемнестру. Тайная сделка и шантаж Паулины превращают фрау Йон в одинокую, затравленную волчицу. Страстное, мучительное, наперекор всему, желание быть матерью – не может не вызывать сочувствия. А преступление и расплата за него приподнимают героиню над крысиной возней, выводя драму на уровень трагедии.

В начале XX века теоретики новой драмы приравнивали роль среды, наследственности к античному року. Действительно, чем ближе к финалу, тем быстрее события спектакля приобретают характер снежного кома. Он катится, подминая людей и исключая возможность их сознательного участия или выбора. Например, Тальхаймер не объясняет, что произошло с ребенком – то ли умер, то ли фрау Йон сама его убила, чтобы не отдавать настоящей матери. В сущности, важно не что произошло и почему, а трагическая вина героини. Разоблаченная фрау Йон не оправдывается, а, обратив в зал красивое, похожее на маску лицо, застывшее в трагической гримасе, будто прислушивается к чему-то неотвратимому, чье приближение слышит только она. В финале «вестнику» остается лишь доложить о ее смерти. А каменщику Йону (Свен Леман), подобно Тезею или Ясону в одночасье потерявшему все, – распялить рот в мучительном, беззвучном крике.

Марина Токарева

Внуки великого Чарли

«Новая газета». 2009. 22 июня

(«Оратория Аурелии». Компания «Маленькие часы», Париж. Виктория Чаплин-Тьере; «До свидания, зонтик!». Компания Майского жука, Париж. Джеймс Тьере)

На сцене комод. Из одного ящика высовывается рука, из другого – нога. Рука достает туфлю, обувает ногу, потом другую. Другая рука из другого ящика достает бокал, свечу, подносит огонь, из третьего ящика, кажется, уже третья рука извлекает маленькое черное платье, шляпку. Все это происходит неспешно, обстоятельно и идет под взволнованный монолог мужского голоса по телефону, умоляющего взять трубку, выслушать, понять...

Женщина высвобождается из комода уже одетой: красные туфли, черное платье. За ней тянется красный шарф, обращается в гамак, качели, она раскачивается на них, поднимаясь все выше над сценой. Красные бархатные драпировки по бокам сцены – фон, рамка. В этом кабаре на двоих (он вскоре появится, лопухий, пластичный) от номера к номеру разворачивается история мужчины и женщины: он ищет ее, она – себя.

Один из потрясающих изобретательной простотой номеров: зимний сон о чудовище – белый тюль, силуэты магических существ, снег. С истинно галльским острым юмором выстроен «диалог» красных драпировок: большой и маленькой; черно-белое танго мужчины и женщины, слитых в одном костюме; сцена оживших кукол, набрасывающихся на героиню.

«Оратория Аурелии» Аурелии Тьере и «До свидания, зонтик!» Джеймса Тьере – спектакли внуков Чарли Чаплина. И хотя они не желают комментировать это родство, о чем в контракте отдельный абзац, и хотя они давно полагают себя самодостаточными («Причем тут дедушка?!»), кровь, как писал классик, – великое дело.

Эта она, красная ртуть великого Чарли, учит извлекать смех из воздуха, буквально из ничего, из необязательного сочетания элементов, превращает набор трюков в гамму чувств, дает гибкость, разнообразие дарований и обаяние. Кроме того, Джеймс и Аурелия – дети Жан-Батиста Тьере и Виктории Чаплин, артистической пары, создавшей один из самых тонких и трогательных цирковых коллективов, спектакль которого в числе

первых показанный на Чеховском фестивале, называется «Невидимый цирк», и они начали учиться цирковому искусству с четырех лет.

Но если родители обращаются к самому неизменному в публице – детской страсти к чудесам, их дети, унаследовав всю палитру цирковых умений, апеллируют к сознанию взрослых. Спектакли брата и сестры действительно созданы наследниками Чаплина, но наследниками, живущими в совершенно другом мире, жестком, тронутым тщетой и полым трагизмом постмодернизма.

«До свидания, зонтик!» Джеймса Тьере – цепь метаморфоз, скрепленных лишь двойственной личностью фантазера, свободное движение циркового театра как игры образов.

Лестница, вооруженная косами по бокам, преобразуется в зловещую колесницу, огромная кисть из канатов и гигантский эскалаторный крюк становятся иероглифами, описывающими реальность. В призрачном поле золотистых веников героя окружают гейши и дриады, пожирает саранча, его голову с запыленными мозгами чинит безумный механик. Замечательный ход – герой разговаривает с миром скандально-драматическим голосом скрипки. Красный зонтик, мечта о ясности, недостижим.

«Что-то похожее мы видели в детстве», – говорили мне после спектакля некоторые зрители. По-моему, это абберрация, искажение памяти. Хотя «Цирк на сцене» был специальным направлением в искусстве советских времен, и на эстраду в ту эпоху выходили виртуозы: жонглеры, фокусники, акробаты, дрессировщики маленьких животных, нынешние спектакли являют совсем иное.

Новый французский цирк – а именно его представляет отдельная программа Чеховского фестиваля – совсем иное. Здесь используют все традиционные умения – от акробатики до хореографии, и все новейшие – видео, компьютерную графику, современную механику. Главное в нем не набор отдельных номеров, а история, притча, рассказанная языком жеста и образа, в сущности, поэтическая трактовка существования. Ведь поэзия в цирке почти всегда философия жизни. Видимо, именно поэтому, когда новое направление стало набирать силу, французские цирки из департамента сельского хозяйства были переданы министерству культуры.

И все-таки спектакли брата и сестры Тьере не всечеловечны, как «Невидимый цирк» их родителей; часто кажется, что мастерство окружает пустоту; в их конструкции нет ядра, центра, того, что исчерпывается старомодным понятием «душа». Маленький человек Чарли Чаплина брел по дорогам одиночества, вызывая смех и сострадание; работы его потомков (ведь родились они в эпоху тотальной визуализации) являют прежде всего красивую до самооценности картинку, рожденную не столько опытом духа, сколько практикой современных превращений.

Мария Седых

ЧЛЕНОРАЗДЕЛЬНО

Журнал «Итоги». 2009. 13 июля

(«Тангенс». Компания «Руки, ноги и голова тоже». Матюрен Болз)

Матюрен Болз, сочинивший «Тангенс», до сих пор был знаком московской публике только как исполнитель. Собрав свою компанию, он назвал ее на первый взгляд шутливо – «Руки, ноги и голова тоже». На самом деле здесь есть вызов. Руки-ноги и у его артистов не хуже, чем в других подобных труппах, – не подводят. Оказалось, и с головой все в полном порядке. Добавим к списку еще и сердце. Потому этот французский спектакль не только восхищает, но и потрясает.

Действие еще не началось, но уже декорация подсказывает, что умиляться тебе не придется. Перед нами какие-то задворки человечества, груды мусора, спутанных проводов и рифленое железо крыш. Пейзаж дополняет огромное колесо, ошестинившееся шипами. В первое мгновение, еще не поняв действие зловещих механизмов, мы видим стол, стул и женщину, пытающуюся что-то записать. Предметы почему-то ускользают в разные стороны, и ты физически ощущаешь, будто почва уходит из-под ног. Через несколько секунд замечаешь дорожки транспортеров, бегущие в разные стороны, но ты, зритель, уже попал в ловушку сопереживания не ловким артистам, а людям, до изнеможения сопротивляющимся перемалывающей адской машине. Сюжет почерпнут из воспоминаний узников концлагерей и жертв депортаций. Здесь действительно не надо слов – от частого повторения они потеряли смысл. Напряженная музыка Аюша Селевени и воздушный танец артистов, то взмывающих (не парящих), то низвергающихся, говорят языком трагедии. Языком театра, все еще способного потрясать.

Не знаю, выпал ли бы на долю французского спектакля «Тангенс» такой грандиозный успех, окажись он в начале фестивальной афиши. Его показали тогда, когда все слезы умиления были выплаканы и все восторги по поводу непревзойденного мастерства приехавших цирковых артистов были высказаны. Уже «Туман» зачаровал не всех, как прошлогодний «Дождь» этой же труппы. Заговорили о претензиях глянца на заемную духовность. Проглядывавший сквозь дымку «Амаркорд» это только подчеркивал, оборачиваясь банальным – «все мы родом из детства».

Впрочем, я вовсе не хочу сказать, что привезенные спектакли были недостойны полученных аплодисментов. Дело в другом. Ведь и наш театр, не оглядываясь, последние годы бежит от реальной жизни, ее драм. Не случайно же на фестивале нас представляют «Рассказы Шукшина» в постановке Театра Наций, поражающие блеском мастерства, но не сокровенностью. Глянец, как метастазы, пронизывает все тело театра, проникая во все жанры, даже там и у тех, от кого не ждешь ничего подобного. Мне скажут, такова се ля ви. Мол, мировой процесс. Так значит, мировой процесс печален. Тем большая благодарность тем, кто ему противостоит.

Дина Годер

КЛОУН ИЗ САХАРА И СЛЕЗ

Газета «Время новостей». 2009. 20 июля
(«Икар». Цирк «Элуаз», Квебек. Даниэле Финци Паска)

Те, кто на прошлом чеховском фестивале полюбил канадский цирковой спектакль «Дождь», а в этом – восторгался ностальгическим и чудесным «Туманом», поставленным в том же цирке «Элуаз» все тем же швейцарцем Даниэле Финци Паска, ринулись на его моноспектакль «Икар», полные счастливых ожиданий. Ничего удивительного: и сами спектакли Финци Паска, несмотря на его славу постановщика гигантских шоу (вроде закрытия XX Олимпийских игр в Турине), показывают, что он человек нежный, сентиментальный, с развитым воображением, а уж биография режиссера-клоуна располагает к нему еще больше.

Пишут, что швейцарский итальянец Финци Паска, которому сейчас сорок пять, когда-то начинал как гимнаст и клоун, но в 19 лет он на три года уехал в Индию, где работал с обреченными больными детьми. Когда вернулся в Швейцарию, то создал «Театро Сунил», под маркой которого выступает до сегодняшнего дня, причем Сунил – имя смертельно больного мальчика, которого Финци Паска встретил в Индии. За отказ служить в армии актер ненадолго сел в тюрьму, где и сочинил свой первый спектакль «Икар» – монолог о стремлении к свободе. Согласитесь, такая биография много обещает, ведь когда человек остается один на один с залом, его личные качества имеют не меньшее значение, чем актерская техника.

При входе в театр зрителям раздавали листочки с подробным описанием сюжета «Икара» – сказали, что Финци Паска не хочет никаких посредников-переводчиков между собой и зрителем и рассчитывает, что даже не знающему языков зрителю, если он понимает в общих чертах о чем речь, в «Икаре» не потребуются объяснений. Впрочем, когда кудрявый актер в мешковатом костюме вышел перед спектаклем на авансцену с переводчицей и заговорил на простом английском, московский зал хором заорал, что все понимает, перевод не нужен и, судя по дальнейшей реакции, не обманывал.

В прологе Финци Паска рассказал, что в тюрьме он попал в «двухместный номер» и чтобы не скучать, они с соседом все время сочиняли и рассказывали друг другу истории. Выйдя из тюрьмы, он продолжал

рассказывать про больничного Икара в квартирах своих друзей, а потом вдруг получил приглашение от какого-то фестиваля сделать из этого спектакль. Но поскольку речь идет об истории для одного, то сначала была идея устроить на сцене такую же комнатку, где будут сидеть рассказчик со слушателем, а для зрителей прокрутить в стенах дырочки, через которые они могли бы подсматривать. Фестивальному продюсеру такая идея не понравилась. «Так что теперь, – говорит Финци Паска, – вы просто представьте себе, что видите на сцене такую комнату». Он объяснил, что собеседник ему все равно нужен, и он выберет из зрителей партнера сам. И пошел в зал рассматривать публику, смешно комментируя: «Мне нужен худой, толстые могут расслабиться... Почему-то все читают программки или смотрят в потолок... Что вы все едите в Москве?..». В конце концов, он нашел в первых рядах милую тоненькую девушку и повел ее за кулисы.

Когда занавес снова открылся, на сцене были две больничные кровати под сетчатыми балдахинами. Даниэле и приглашенная девушка, уже переодетые в длинные ночные рубахи, лежали по кроватям. На вопрос, как ее зовут, девушка ответила: «Маша, Мария», и герой стал ее называть Маша-Мария. Дальнейший спектакль – неостановимый монолог героя, бурлящий той искусственной приподнятостью, с которой обычно говорят люди, желая расшевелить молчаливого и грустного собеседника. Ничего специально клоунского в Даниэле не было, если не считать классических гигантских ботинок, а потом и лица, клоунски разрисованного жженой пробкой – герой рассказал, что находится в этой больнице уже три года и очень боится уколов от перевозбуждения, которые ему тут делают насильно, а разрисованное лицо помогает ему не бояться.

По сюжету у соседа Даниэле парализованы ноги, и герой, рассказывая про своего погибшего друга, с которым они мечтали улететь из больницы, – все время хлопочет вокруг Маши-Марии. Усаживает ее в кровати, надевает ей накидку своего друга из перьев, таскает на закорках, как бы уча летать, болтает, что летать, как птица, легче легкого, только надо потренироваться. У него самого нелепо заправленная в штаны длинная рубашка выбивается из-за подтяжек, будто крылья, звучит чувствительная музыка, нежная молчаливая девушка, слушая трогательные рассказы обаятельного Даниэле, кажется, тихо обливается слезами, и все идет к тому, чтобы весь зал от чувствительности ситуации окончательно растекался лужей слез. Особенно к финалу, когда Даниэле, поставив, наконец, свою соседку на ноги и сняв с нее больничную рубаху, распахивает перед Машей-Марией шкаф, откуда полутемную сцену заливает светом, будто из окна, и отправляет девушку в полет. Но как бы ни был мил Финци Паска, как бы ни хотелось воспринимать всю эту историю простодушно и как бы ни писал корреспондент «Three weeks. Theatre Review», что «нужно безнадежно зачерстветь душой, чтобы не поддаться очарованию этого ошеломляющего представления», поддаться ему не удастся.

Вся эта однообразная сахарно-сентиментальная интонация, педалирующая трогательную нелепость и умильную беззащитность трепетного героя, превращает «Икара» в соковыжималку слез, машину по

эксплуатации зрительской чувствительности, которой хочется сопротивляться. Так что при всей симпатии к Даниэле Финци Паске и уважении к тому, как серьезно он работает (а в оргкомитете фестиваля сказали, что актер категорически отказался от подсадки и действительно выбирал каждый раз нового подходящего партнера из зала), полюбить этот спектакль не удалось.

Но на постановки Финци Паска это не распространяется: Чеховский фестиваль заказал режиссеру на следующий, юбилейный для Антона Павловича Чехова фестиваль, тематическую цирковую постановку, и вот на эту премьеру мы все снова понесемся, полные радостных ожиданий.

Олег Зинцов

О ЗВУЧАНИИ

Газета «Ведомости». 2009. 27 июля
(«Липсинк». Театр «Ex Machina», Квебек. Робер Лепаж)

Таким видели драматическое искусство древние: день, целиком отданный комедии и трагедии, сатирам и героям, поочередно выходящим на сцену, чтобы придать хаосу жизни порядок и смысл.

Так вслушивались в шум времени создатели главных эпосов XX века, разбирая в грохоте глобальных катастроф отдельные голоса.

В 80-х канадец Робер Лепаж рассказал одну из последних длинных историй прошлого столетия: пятичасовая «Трилогия драконов», добравшаяся до Москвы два года назад, была про двух девочек-подружек у дверей китайской прачечной, где сошлись Восток и Запад, а прошлое и настоящее сплели линии семейных судеб в прихотливый иероглиф.

Лепаж всегда занимал маленький одинокий человек на фоне большой истории. Потом большая история кончилась, а маленький одинокий человек остался.

Он летит в самолете и кричит. Он младенец на руках только что умершей нелегальной иммигрантки. Он мешает оперной певице в салоне бизнес-класса репетировать новую партию, читая ноты и неслышно шевеля губами. Так начинается «Липсинк», так возникает его главный, заключенный в кавычки профессионального кинематографического термина сюжет: синхронизация голоса одного человека с движениями губ другого; *lip-sync*. Девять частей спектакля, названных по именам героев, – девять сеансов синхронизации в хаотичном фрагментарном мире. Скрещенья рук, скрещенья нот, судьбы скрещенья.

Истории о музыке и речи, изображении и звуке, языках и дубляже; истории кино: на озаренный потолок ложились тени.

Синхронизация любви и памяти: певица, в результате нейрохирургической операции забывшая голос отца, показывает кадры семейной хроники глухой женщине, умеющей читать по губам, а потом пытается озвучить пленку на студии дубляжа.

Синхронизация науки, искусства и религии: нейрохирург проецирует на фреску Микеланджело из Сикстинской капеллы контур человеческого мозга, отмечая точное соответствие его частей фигурам архангелов.

Синхронизация вымысла и жизни: младенец, кричавший в самолете, вырастает и становится режиссером, сочиняет фильм об умершей матери и заводит с удивительно похожей на нее актрисой роман, финалом которого, естественно, оказывается младенец.

Синхронизация простейших трюков и современных технологий: в одном эпизоде «Липсинка» по сцене вручную катают каркас автомобиля, а в другом даже перемена легких функциональных декораций происходит как будто в трехмерной компьютерной программе.

Синхронизация театра и кино: хитроумно расставленные перед видеокамерой дощечки создают при проекции на экран иллюзию цельного столика, за которым пьют кофе персонажи.

Синхронизация жанров: хитроумно расставленные перед нами фрагменты мелодрамы, комедии, детектива и фарса создают иллюзию эпоса, отмененного современным искусством.

Синхронизация ритма: неточно было бы сказать, что истории Лепажка трогают сердце. Они попадают в такт.

Дмитрий Ренанский

«ИДИОТ» ЭЙМУНТАСА НЯКРОШЮСА НА «БАЛТДОМЕ»

Интернет-издание «OpenSpace». 2009. 5 октября
(*Temp Meno Fortas, Вильнюс*)

Шестичасовой «Идиот», мировую премьеру которого в июле сыграли в Вильнюсе, а российскую только что показали в Петербурге на открытии фестиваля «Балтийский дом», кардинально отличается от всего созданного Эймунтасом Някрошюсом в последние годы.

Со времен «Отелло» (2000) театр мастера дышал бытийной стройностью и космической соразмеренностью. Во «Временах года» (2003) и в «Песни песней» (2004) стройность с соразмеренностью окрашивались в разные тона, но от спектакля к спектаклю лишь росли и крепли. Своего апогея они достигли в пронизанном потусторонним покоем «Фаусте» (2006).

На этом фоне «Идиот» особенно сильно выделяется этической и эстетической дисгармонией.

Някрошюс по привычке забрасывает своих героев в какие-то доисторические времена, в пространство судьбы, перед лицом которой человеческий мир выглядит слишком мелким и мелочным: сын-сценограф Някрошюса Марюс создал травестированный образ Петербурга, выстроил на арьерсцене рядок кованых детских кроваток и садовых скамей, из зала смотрящихся игрушечными чугунными набережными.

В уже знакомой някрошюсовской пустоте в «Идиоте» неожиданно слышатся беккетовские обертоны. Ключевая эмоция спектакля – мучительно переживаемое экзистенциальное одиночество. Мышкин и Рогожин по очереди орут свои реплики в микрофон в надежде докричаться хоть до кого-нибудь, но в ответ слышат лишь собственное эхо. В финале они же что есть мочи лупят друг друга кулаками по груди, осознав то, что навсегда остались одни. (Очень похоже на финал «Гамлета» (1997), в котором осиротевший отец бил в погребальный барабан, по-волчьи воя над сыновним трупом.)

В самом начале «Идиота» Някрошюс лишний раз ернически напомнил о том, что его мир давно оставлен Богом. «Родитель мой помер»: реплике Рогожина вторит церковная молитва, кто-то окропляет лица попутчиков святой водой из золоченой чаши – а через секунду оказывается, что это выносили ночной горшок.

В «Идиоте» почти нет места традиционной для спектаклей литовского гения антропоморфности всего сущего, зато порой налицо обратный процесс – оскотинивания человека. Тут вообще много животных. Мышкин тщетно зовет несуществующего котенка, а Фердыщенко мастерит искусственных дятлов (привязал к столбу молоток и дергает за него). Ближе к финалу Ганя Иволгин превращается в жалкую дворнягу, еще раньше толпа вожделеющих Настасью Филипповну мужчин гоняется за ней, как стая бездомных собак: прекрасный образ неприкаянного человечества.

Его дни, по Някрошюсу, сочтены – на пару с композитором Фаустасом Латенасом режиссер превращает «Идиота» в грандиозный обряд отпевания. Рогожин то и дело отмахивается от кого-то невидимого и явно торопящего его: сейчас, мол, сейчас, уже мало осталось. Не находящая себе места массовка спектакля мыкается со свечками в руках. Шумовой лейтмотив спектакля – похоронный перестук.

Текст спектакля – сплошное дежавю. Все эти повторяющиеся пассы мы уже видели, нужно только припомнить, где и когда именно: Рогожин с Настасьей Филипповной взбираются на стол и прыгают с него (см. «Макбета»), Настасья Филипповна и генерал Иволгин глядят Мышкина по лбу, а после втирают оставшуюся на руках благодать себе в лицо (см. «Гамлета»), Рогожин расчесывает Настасье Филипповне волосы и пытается заплести ей косу, а она трясет головой, распуская шевелюру (реплика одной из самых пронзительных мизансцен «Фауста»).

Даже сами герои «Идиота» похожи на персонажей прошлых спектаклей Някрошюса: все они вне зависимости от пола и возраста сохранили детское сознание. Епанчины рады втянуть Мышкина в круговорот своей игры так же, как Дездемона и компания втягивали в нее Отелло.

Някрошюс уже давно замкнут на самом себе, давно разговаривает на им же изобретенном театральном языке. Но в «Идиоте» маниакальная фиксация на когда-то найденных образах и приемах производит болезненное впечатление – от повторения они потеряли смысл и эмоциональную наполненность.

Кажется, режиссер не лукавил, когда на предварявшем премьеру брифинге говорил, что с годами ему все тяжелее ставить спектакли. После просмотра «Идиота» слухи о том, что эта постановка станет последней работой мастера, выпустив которую он оставит театр и уедет на свой хутор, не кажутся беспочвенными.

Усталость Някрошюса – удел, рано или поздно наступающий всех демигургов, созидающих герметичные миры и одушевляющих их своим дыханием. Вопрос лишь в том, означает ли «Идиот» в някрошюсовском поиске конечную точку – или вслед за ним последует начало нового этапа, каким после беспросветного «Макбета» смотрелся «Отелло».

В любом случае «Идиотом» Эймунтас Някрошюс записал в свой актив несколько без преувеличения гениальных сцен. Взять хотя бы начало спектакля: тяжелое болезненное дыхание смешивается с сипом паровозных гудков. Вносящие на носилках князя Мышкина не то таможенники, не то врачи вертят в руках то ли паспорт, то ли историю болезни

(или и то и другое одновременно: паспорт как эпикриз) – и, поставив штампы, наконец выпускают героя в большой мир. Который на самом деле оказывается таким маленьким: шаг в сторону – расстрел. Мышкин идет прямо – его останавливает собачий лай, поворачивает назад – раздаётся невыносимо громкое «Achtung!» (невозможно не вспомнить об электрических звонках тридцатилетней давности «Квадрата»)..

Или вот первое появление Настасьи Филипповны. Она входит, закрывает за собой дверь, та снова и снова приоткрывается стоящим сзади Рогожиным, она снова и снова возвращается ее закрыть; прекрасная метафора беспокойного влечения. Настасья Филипповна очерчивает жилище Рогожина магическим кругом; Мышкин войдет, проведет по полу рукой и спросит: «Она уж была у тебя?». Выйдя от Рогожина, Настасья Филипповна нарочно зажмет кончики волос между створок двери – чтобы Парфен их поцеловал...

Незадолго до смерти генерал Иволгин садится на подмостки и начинает грести посуху – словно пытаясь представить, как скоро он поплывет по волнам Леты. Прощаясь, Иволгин-старший напомнит об ушедшей натуре, выломав дверь ногой: сколько в этом жесте мужской силы и сколько отчаяния...

На именинах Настасьи Филипповны рассказывают о самом дурном из дурных поступков. Гости садятся в ряд, но, рассказав о своем грехе, не уходят, а вместе со стулом перемещаются в хвост очереди – человеческие грехи бесконечны и неисчерпаемы...

Ключевая сцена – превращенный в аукцион торг за Настасью Филипповну. «Восемнадцать тысяч – раз...» – вместо молотка героиня топаёт ножкой по земле, а та отзывается глухими толчками. На первый взгляд, это тоже уже было. Но шесть лет назад Лопахин сам вызывал ударами своих предков, сообщая им о покупке вишневого сада, а те ему отвечали. В «Идиоте» столь непринужденного общения с потусторонними силами быть не может. Герои «Идиота», как и герои всех прочих спектаклей Някрошюса, вовлечены в хаос движения исторических и бытийственных сил и не способны понять скрытую в них логику. Но, посмотрев этот спектакль великого литовца, невольно задаешься вопросом: а есть ли она вообще?

Григорий Заславский

МАТС ЭК ПРОТИВ СТАЛИНА

«Независимая газета». 2010. 7 июня

(«Вишневый сад». Королевский театр «Драматен», Стокгольм. Матс Эк)

В рамках Международного театрального фестиваля имени Чехова стокгольмский театр «Драматен» играл «Вишневый сад». Режиссер спектакля, выдающийся шведский хореограф Матс Эк, в последние годы предпочитает ставить не балеты, а драматические спектакли. На прошлом фестивале можно было увидеть в его постановке «Игру снов» Августа Стриндберга, в этот раз он показывает в Москве «Вишневый сад».

Спектакль начинается, когда по пустой сцене пробегает, поправляя юбку, девушка, играющая Дуняшу, потом – и тоже в современном костюме – выходит, застегивая штаны, Лопахин. В этом нет ничего особо нового – нынешние режиссеры часто пренебрегают историческими костюмами. Но уже в первой реплике Лопахин говорит, что «самолет опоздал на два часа». Становится понятно, что и сам сюжет Матс Эк решил чуть-чуть обновить, как потом выясняется – перенес на сто лет вперед: между прочим, говорится, что в 91-м году Раневская уехала в Париж и вот теперь, спустя пять лет, возвращается на Родину. Начиная сводить концы с концами, скоро попадаешь в затруднение: если отец Раневской жил до революции, то Раневская – не так уж молода, чтобы переживать об оставленном в Париже любовнике. А тут выходит, что отец успел пожить при царе, затем съездил в Париж и был репрессирован: Фирс рассказывает, что тому хватило и одной поездки, чтобы, надо понимать, «загреметь». Вместо Бокля режиссер вставляет более понятного и известного нынешней публике писателя: «Вы читали Солженицына?» – интересуется он.

В новой истории Раневская выходит замуж за мелкого политика, который помогает ей приватизировать землю. Теперь – за долги, как и у Чехова, – земля и дом выставлены на торги. Вместе с садом, разумеется.

Пусть будет самолет. Но в финале всех обитателей забирает автомобиль и везет на станцию к поезду. А до города – и у Чехова, и в спектакле – 20 километров. Зачем же поезд, 20 километров можно и на машине проехать? Не клеится. Впрочем, это самый легкий вопрос, возникающий в связи со своеволием постановщика. Любопытно, что в антракте

знакомая француженка стала уверять, что все эти вопросы – совершенно излишни, что хорошо и так. Ну, у Чехова, положим, было лучше, а если перемены ухудшают первоисточник, то на черта, как говорится, они нужны.

«Косой Петрушка от меня ушел, теперь в городе в ФСБ работает», – говорит Симеонов-Пищик, и в зале уже нервно посмеиваются. Фирс носит на груди какую-то медальку, явно европейского производства, – говорит, что партия его наградила после войны. В финале здешнего Фирса забывают, но не запирают. Оставшись один, старый слуга замечает, что на груди отсутствует медаль. «Где же она?.. Сталин отнял» – и эта мысль убивает его. Старик валится на сцену без сил. И мимо него, пересчитывая удачно вырученные деньги (по ходу спектакля она сходится и с Яшей, и с Лопахиным, вероятно, тоже не расстанется), быстро проходит Дуняша.

Впрочем, было в этом спектакле кое-что, что заставило публику досидеть до конца и даже устроить актерам овацию. Время от времени актеры замолкали и начинали танцевать. И в этих паузах больше всего хотелось, чтобы танцевали они как можно дольше, а говорили – да лучше, чтобы они вовсе не говорили. Балет Матса Эка наверняка вышел бы таким, что вся Москва пошла смотреть, даже те, кто балет не любит. Одна из лучших сцен – необъяснение Вари и Лопехина. Раневская выталкивает Варю к новому обладателю сада и всего поместья. Они остаются одни. Наступает долгая пауза, звучит музыка, в которой не сразу узнаешь сильно обработанную песню «Эх, дороги...». Наконец, Варя замечает стоящие на полу бокалы из-под шампанского и, чтобы уйти от неловкого молчания, бросается их собирать. Ясно, что объяснения не будет: невеста, убирающая грязную посуду? Нет, невозможно! Очень точная и понятная деталь.

Но паузы, увы, были недолгими.

Татьяна Шах-Азизова

СЛУЧАЙ КАСТОРФА

Газета «Экран и сцена». 2010. № № 11, июнь

(«В Москву! В Москву!». Театр «Фольксбюне», Берлин, Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова и Венский фестиваль. Франк Касторф)

Фестиваль набирает силу. Он насыщен и перенасыщен разного рода опытами и проектами. Словно Чехов испытывается на прочность: что он даст в пору своего 150-летия, в пору совсем иных ценностей и понятий? Продолжает ли он – такой, каким был, – питать искусство, или нужны особые условия и усилия, дабы сохранить его для себя? Отчего у иных это чувство усталости от Чехова, в чем они не боятся признаться, – а может быть, усталости самого Чехова от нас, как устает земля от неумеренного пользования ею?

Вопросы множатся и тревожат – вопросы к Чехову, к театру, к себе. Без простых, однозначных ответов, чего, собственно, Чехов и не предполагал, провоцируя нас на бесконечные поиски, варианты, столкновение и смену мнений. Оттого, быть может, его и ставят так долго, так много, и каждый ищет своего Чехова, не стесняясь перед традициями.

Фестиваль начал Франк Касторф мегаспектаклем «В Москву! В Москву!», поглотившим и «Три сестры», и заодно – рассказ «Мужики». Спектаклем, воинственно резким, как вызов; атакой на наше представление о Чехове, его пьесе и его людях, на самих этих людей, показанных здесь с издевкой, с яростным неприятием. Эта порода людей чужда Касторфу, и он с его мощной, жестокой волей сумел сообщить свою неприязнь и актерам, и залу. Никто не вызывает симпатий – ни истеричные сестры с хриплыми крикливыми голосами, ни их мужчины, будь то потрепанный жизнью Вершинин или фатоватый Кулыгин.

Любовь неинтимна, женщины непоэтичны...

Этот чеховский упрек драматургу-коллеге для Касторфа мог бы стать поощрением. Он так видит, так хочет – и делает все с немецким упорством, идейно, концептуально. Он винит Прозоровых и К^о не только в расслабленности житейской, но выдвигает против них аргумент сильно действующий, социальный. Мол, вы тут философствуете впустую, а там – в двух шагах, рядом – народ бедствует и страдает.

И Касторф вводит в спектакль эту самую жизнь народа, добавляя сцены из «Мужиков». Трудно объяснить его выбор. Вряд ли такие поверхностные мотивы, как стремление тех и других героев в Москву или наличие в пьесе и в повести пожара, могли стать поводом для сопоставлений. Если режиссер хотел дать контраст, выставить «Мужиков» укором обитателям прозоровского мирка, то просчитался: мирка здесь и нет. Все открыто, продувается, просматривается насквозь, и действие «Трех сестер» запросто перекидывается с барской веранды в мужицкий недостроенный дом. Нет и войны миров, верха и низа, черной и белой кости. И не только потому, что этого нет у Чехова.

Чехов знал о голоде не понаслышке, помогал голодающим, о жизни низов ведал много тяжелой правды, писал обо всем. Но в пьесах его – иная среда, иная стихия, эти параллели не пересекаются. А Касторф, как видно, задумал пересечение. Иначе он не смешал бы эти стихии; не заставил бы одних и тех же актеров играть и мужиков, и интеллигентов, да еще и одними и теми же красками, с теми же издевкой и отчуждением.

В фестивальной критике мелькнула догадка, будто Касторф вовсе не хотел столкновения, а напротив, лепил некий совокупный портрет, где герои неразличимы. Словно подхватил у Чехова выражение: «...интеллигенты они или мужики...».

У Чехова, однако – иной контекст. Он «веровал в отдельных личностей, интеллигенты они или мужики»; а тут – какая может быть вера? Все плохи, все у них скверно, жизнь непоправимо дурна, оттого и красное знамя – как перспектива этой скучной истории.

Чего все-таки Касторф хотел? – Бог весть. Жаль, что незаурядная его сила вылилась в грубый плакат; что он так опустил одних, да и к другим, уже опущенным жизнью, мало явил сочувствия.

Социологизм не прошел – не впервые. Были уже попытки подойти к Чехову «слева», выставить против бездействующих его героев голодающий бедный народ. Вспомнить хотя бы давний фильм Андрея Кончаловского «Дядя Ваня», где – как упрек героям, слишком занятым собой, – проходили кадры русского голода, почти вымирающего народа. И что же? Ни контраста, ни какого-либо смыкания не случилось. Те кадры повисли, никак не повлияв на неподдельный – и иной – драматизм фильма, и скоро забылись. А лицо дяди Вани – Смоктуновского с его глубокой тоской в память врезалось навсегда.

Оставим в стороне «Мужиков». То, что Касторф невзлюбил чеховских дам и господ, – его дело; насильно мил не будешь. Но постановщик опирается на Чехова, защищается Чеховым, нападает на театральную традицию толковать его пьесы как драмы: «Перед нами целая партитура душевных движений и, как говорил сам Чехов, комедия. ...Чехов – автор комедий, именно это в нем и интересно».

Да нет, не говорил этого Чехов. «Чайка» и «Вишневый сад» – комедии по авторскому определению, хотя комедии особые, спорные, с грустным и даже фатальным исходом. «Иванов» родился как комедия, потом автор взгляделся в героя и его историю – и дал ему другой финал; пьесу назвал

уже драмой. «Дядя Ваня» – ни то и ни сё: «сцены из деревенской жизни». А «Три сестры» названы просто и однозначно – «драма», и авторская саморецензия такова: «Пьеса вышла скучная, тягучая, неудобная <...> и настроение, как говорят, мрачней мрачного».

Конечно, автор был лишен сантиментов, героев своих выставлял недо-тепами; на все – на жизнь и смерть, на других, на себя – смотрел с бесподобной своей иронией. И нам позволял то же. Но ирония иронии рознь. У Чехова нет отторжения людей, подобных Тузенбаху или дяде Ване. Он посмеется, подосадует и вас пригласит к тому же. А потом в финале выдаст нечто такое, что всю эту досаду смахнет волной истинной драмы, поэзии. Человечность – немодное слово, как и понятие. Атавизм. Но это – территория Чехова, где он непобедим, стóбит ревнителям отрицания дрогнуть, потерять бдительность и оступиться – вступить в эту, опасную для них зону.

Помнится, Адам Ханушкевич в начале 70-х привез к нам свои «Три сестры», решенные как «жестокий водевиль», и долго в спектакле этого жанра держался. Три веселые мешаночки и их фатоватые поклонники – чем не водевиль, в чеховском смысле слова, без пения, без куплетов? А в конце режиссер все же сдался на милость автору, и шла уже настоящая драма, хотя эти мелкие люди права на нее не имели.

К чести Касторфа, и он дрогнул к финалу. И сестры заговорили просто, открыто, разоруженно, будто сбросили маски. Но поздно – им уже доверия не было.

Касторфа склонны считать устаревшим. Но у него есть опоры; он не одинок. В театре и кино, в науке и журналистике, в повседневности угнездилось особое отношение к людям, кто бы они ни были – классики прошлого или нынешние бесчисленные «звезды», или просто случайные встречные. Отношение, априорно недоброе, с установкой на отрицание, на поиски низменного начала, извлечение и преувеличение его, на какую-то разгульную демонстрацию. Коснулось это и героев Чехова, и самого Чехова, от «выбранных мест» в монографии Дональда Рейффилда до новейшего отечественного продукта – пьесы Елены Греминой «Братья Ч.» в постановке Александра Галибина. Впрочем, продукт, хотя и фестивальский, но для другого случая – все же сочинение не чеховское, рядом с «Тремя сестрами» не поставишь.

А пока, как пророчил Вершинин: «...пройдет еще немного времени, каких-нибудь двести-триста лет, и на нашу теперешнюю жизнь... будут смотреть и со страхом, и с насмешкой, все нынешнее будет казаться и угловатым, и тяжелым, и очень неудобным, и странным».

Дождались, уже смотрят. И двухсот лет не прошло.

Марина Давыдова

ВСЕ О НАС И НАШИХ ПАПАХ

Газета «Известия». 2010. 21 июля

(«*Rapperlarapp*». Продукция Авиньонского фестиваля. Кристоф Марталер)

Главный спектакль Авиньона-2010 «*Rapperlarapp*» был по традиции поставлен приглашенным худруком фестиваля Кристофом Марталером и сыгран в величественном дворе Папского дворца, знаменитом курдонере. У нас за такой *rappelarapp* известному режиссеру быстренько пришли бы ту же статью, что Ерофееву с Самодуровым.

Первое, что надо сообщить о новом спектакле Марталера (в английском варианте *rappelarapp* звучало бы как *bla-bla-bla*), – примерно одна треть зрительного зала не досматривает его до конца. В российском контексте эта информация кажется малосущественной, ибо у нас покинуть фестивальныи спектакль посреди действия со снобистским: «Ну, все уже понятно!» или простодушным: «Фи, это так некультурно, дайте мне атмосферы!» – если не доблесть, то обычная в общем вещь. Но авиньонский зритель иной. У него терпение мазохиста. Он сидит в театре, как пуговицы – насмерть. За день до спектакля Марталера меня угораздило посмотреть спектакль испанской актрисы и режиссера Анхелики Лидделл, которая теперь входит в моду в Европе. Два часа кряду Лидделл с тупым однообразием истерила, блевала на пол, бегала по сцене без штанов, засовывала себе палец в вагину, мочилась в тазик, а потом умывалась этой водой, пытаюсь таким образом обличить разнообразные политические режимы. Сначала было противно, потом просто скучно. Не ушел ни один человек. А вот с Марталера уходили, и этот уход войдет в историю фестиваля, так же как сам спектакль – в историю театра.

Вместе с постоянной своей соратницей Анной Фиброк Марталер не просто обжил громадное пространство курдонера, он согнал с него всякую историко-культурную спесь, разместив в непосредственной близости друг от друга несколько стиральных машин, одну холодильную установку с кока-колой, гробницы понтификов и исповедальню с решетчатым окошком. Неизменные марталеровские фрики в очередной раз пытаются примерить на себя одежды и традиции старой европейской культуры, и здесь, посреди высоченных древних стен с готическими резными проемами, их попытка выглядит особенно смешно и нелепо. Они тут и экскурсанты,

и прихожане, и постояльцы, и иногда вдруг – тени прошлого. Они выходят на огромную сцену из угловой арки, а ведет их слепой рыжеволосый поводырь-экскурсовод, прозревающий после символического погружения головы в отверстие стиральной машины (последняя явно замещает у Марталера алтарь). Сакральное и профанное не просто расположены тут по соседству, они взаимозаменяемы. Тут в прямом смысле слова молятся хлебу насущному (поклоняются сумке-тележке, из которой потом будет извлечен французский багет) и обращают молитвы к исповедальне, в которой орудует сварочным аппаратом неизвестно что починяющий там рабочий.

Марталер не щадит ни жалких потомков великой европейской культуры, ни саму эту культуру, от которой остались лишь туристические объекты. Его герои то напяливают на себя сброшенные им сверху, как мана небесная, папские рясы и тиары, то, предварительно засунув священнические облачения все в ту же стиральную машину, идут по сцене длинной процессией, наряженные как средневековые вельможи. Следом, теряя по дороге латы, плетется рыцарь, украдкой уворовывающий из лотка банку холодной кока-колы. Все конфликты европейской истории кажутся тут детскими играми на лужайке. Ну какая, право слово, разница между светской и церковной властью, если и тиары, и кринолины, и латы в равной степени идут марталеровским героям как корове седло. Если свежий багет для них безусловно важнее папского престола, а банка кока-колы – рыцарской доблести.

Эти фирменные гэги остроумного швейцарца в какой-то момент прерываются фантастическим концертом, который становится кульминацией спектакля. Звуки в буквальном смысле слова начинают сочиться из самих недр дворца, в которые хитро запрятаны музыкальные инструменты. Они становятся все громче и громче, и вдруг словно бы что-то ломается в этой грандиозной музыкальной шкатулке. Музыка сменяется оглушительной какофонией, какофония переходит в inferнальный гул, гул – в сильнейшую вибрацию всего зала. И, кажется, сейчас рухнут величественные стены, а вместе с ними и наша цивилизация. Вслед за гулом наступает тишина, во время которой начинается первый исход зрителей. Эта тишина великолепна. Она организована так, что заставляет вспомнить Джона Кейджа с его знаменитым «4'33», ибо буквально все происходящее в зале – каждый уход, каждый чих, каждый выкрик с места – становится частью спектакля. Дальше, когда раздавленные музыкальным апокалипсисом герои начнут тщетно рассуждать – *papperlapapp* – о жизни и культуре, исход продолжится. И вдруг становится ясно, чем так раздражены европейские зрители, готовые вообще-то выдержать любую самую оголтелую радикальность. Конечно же не нападками на Церковь: здесь, в отличие от России, такие нападки совершенно безопасны и даже глубоко почетны. Просто горлопаны от искусства, как правило, обличают кого-то там наверху, кого-то ответственного за нашу жизнь – президентов, министров, понтификов, некоторые, особо смелые, готовы даже покушаться на самого Творца. А Марталер никого не обличает. Он просто показывает

нам нас же самих, заблудившихся в прошлом и затерянных в настоящем недотеп, трогательно пытающихся совместить свой жалкий консюмеристский рай с ритуальным приобщением к великому прошлому. Готовых ради вкусного гамбургера тут же прервать и экскурсию, и молитву. И смотреть на это европейцу гораздо неприятнее, чем на материально-телесный низ Анхелики Лидделл. Но когда в финале резко постаревшие герои, шаркая и опираясь на костыли побредут к выходу, станет ясно, что только этих недотеп, то есть нас с вами, и жалеет Марталер. Прочие «великие ценности» для него не имеют цены. Прочее – *papperlapapp...*

Дмитрий Ренанский

«ДЕТИ СОЛНЦА» ЛЮКА ПЕРСЕВАЛЯ НА ФЕСТИВАЛЕ «БАЛТИЙСКИЙ ДОМ»

Интернет-издание «OpenSpace». 2010. 18 октября
(Театр «Галия»)

Новый спектакль одного из ведущих мастеров современной европейской режиссуры Люка Персеваля, поставленный весной нынешнего года в гамбургском Thalia Theater, фестиваль «Балтийский дом» приберет на сладкое. Однако главным в последнем вечере юбилейного «Балтдома» оказалась не сама персевалевская интерпретация пьесы Максима Горького, а поучительная и о многом говорящая реакция на увиденное фестивальной публики. Четвертая из показанных на «Балтдоме» постановок Персеваля явно проигрывает спектаклям прошлых лет – «Дядя Ваня» и «Смерть коммивояжера», воспоминания о которых спустя годы не теряют остроты. «Дети солнца» столь сильных чувств не вызывают. Потому, возможно, что почерк режиссера в этом спектакле слишком узнаваем и предсказуем.

Взять хотя бы первые минуты постановки: выстроившиеся в ряд актеры застывают во фронтальной мизансцене, молча и недвижимо уставившись в зал. Минута, две, три – публика нервически хихикает, кто-то из зрителей свистом ведется на сценический вызов. И тут у одного из героев спектакля звонит мобильный телефон, в который он торопливо сообщает, что не может говорить. Примерно так же, но куда более выразительно начинался персевалевский «Дядя Ваня». И все ключевые ингредиенты «Детей солнца»: переписанный и сокращенный текст пьесы (словарь героев Горького пополнен «солярием» и «шопингом»), бенефис уродливо асексуальной обнаженной натуры, изошренная пластическая партитура – напоминают разом обо всех постановках фламандского режиссера.

Нельзя не заметить, что восприятие гамбургского Горького было максимально усложнено техническими трудностями: сначала долгое время не удавалось устранить путаницу с субтитрами, потом спектакль и вовсе едва не был сорван несчастным случаем. Крайне скупая, как всегда у Персеваля, сценография исчерпывается в «Детях солнца» двумя гигантскими рулонами белой бумаги, медленно перематывающейся на протяжении всего спектакля и образующей движущийся экран. Выплескивая на него

черную краску, Лиза завершает одну из своих истерик. На петербургском показе актриса поскользнулась и, прорвав бумагу, со страшным криком упала лицом вниз с весьма высокого помоста. Актеры в ужасе побежали спасать коллегу и только после значительной паузы в действии нашли мужество продолжить представление.

Парадокс заключается в том, что балтдомовская публика – профессиональная ее часть, состоявшая как из теоретиков, так и из практиков театра, – приняла несчастный случай за главное событие спектакля, которое тут же остроумно интерпретировали: мол, Лиза разрывала лист, одержимая желанием вырваться из вялотекущей будничной жизни, но в результате лишь проваливалась во тьму арьерсцены. Между тем стоит повнимательнее присмотреться к законам, по которым сделаны персевалевские «Дети солнца» (да в принципе и все другие работы режиссера), чтобы понять, насколько чужд такой мнимый режиссерский ход драматургии спектакля. Он бесконечно далек не только от чужающейся показного «символизма» аскетичной эстетики Персеваля, но и вообще от повадок современного европейского театрального мейнстрима.

В первой же реплике спектакля корпулентный верзила Егор сообщает в телефонную трубку, что у него «группа»: героев «Детей солнца» Персеваль собрал на коллективном сеансе психотерапии. (Заметим, что этим ходом режиссер в одно касание устраняет проблему звучания текста Горького: невыносимо архаичные построения, будучи вложены в уста фриков, обретают новый смысл.) Отделенный от «группы лиц без центра», не покидающий кресла на колесиках Протасов – вроде как лечащий врач, сам, впрочем, переживающий кризис сознания. Что называется, почувствуйте разницу. В 1905 году Горький, писавший предреволюционную драму, реял буревестником, в финальном холерном бунте предсказывая скорый пожар мировой революции. После этого в мире успели случиться события и пострашнее, например Освенцим. Сто пять лет спустя истерики и драмы «Детей солнца» Персеваль масштабирует по отношению к современности.

Молчаливое окаменение, с которым встречают начало спектакля герои персевалевских «Детей солнца» (а раньше и «Дяди Вани», и «Смерти коммивояжера»), – это ужас перед экзистенциальным тупиком, в который уткнулось сегодня человечество. Участники спектакля много раз выбегают из глубины сцены к рампе, будто бы проверяя, не замаячил ли в конце туннеля свет, – но тщетно. Ситуация бытийного тупика уравнивает всех и каждого, поэтому Персеваль снимает горьковскую оппозицию интеллигенции и плебса и лишает действие всякой пространственной и временной конкретики (в костюмах вырвиглазная мода 60-х перемешана с современным «кэжуалом»). Локальные же их проблемы оказываются столь мелкими, что действие «Детей солнца» можно насытить комическими, пусть и сострадательными, обертонами.

Естественно, в предлагаемых Персевалем обстоятельствах «Детей солнца» невозможен оригинальный финал пьесы со сценой холерного бунта. Все восстания и трагедии уже свершились; раздеться догола – вот самый революционный поступок, на который способен современный человек.

Все, что ему осталось, это следовать по маршруту от колыбели до могилы. На протяжении всего спектакля актриса, подающая реплики няньки Антоновны, рисует на описанном выше рулоне-экране, макая кисточки в ведра с краской: сначала – солнечный круг, потом – домики героев с указанием имен жильцов, потом – их еду (крыжовник, варенье, борщ, селедку). Завершается эта дорога жизни, разумеется, могилками с крестами, так и не увиденными петербургской публикой. Бумага ползет медленно-медленно, рисунок наносится на нее спокойно и бесстрастно, время будто бы остановилось. Никакие конфликты и драмы невозможны: главная и единственная трагедия заключена в самом факте человеческого существования.

«Дети солнца» Персеваля, как и случившийся во время спектакля казус, тут же истолкованный передовой частью публики, ясно обнаружили принципиальную пропасть, лежащую между Россией и Европой. Отечественному зрителю крайне тяжело свыкнуться с постдраматической театральной реальностью, в которой нет места привычным конфликту и катарсису. Еще более тяжело смириться с бесстрастным и лишенным всякой наивности и иллюзий видением мира. Душа русского зрителя по-прежнему тоскует по сильным романтическим жестам. Ей по-прежнему хочется обманываться – как в театре, так и в жизни.

Александра Тучинская

ОБНАЖЕНИЕ ДУШИ

Газета «Экран и сцена». 2010. № 21, ноябрь
(«Персона. Мэрилин». *Драматический театр, Варшава. Кристиан Люпа*)

Юбилейный 20-й фестиваль «Балтийский дом», в этом году проходивший под названием «Избранное», открылся спектаклем выдающегося польского режиссера Кристиана Люпы. Эта постановка, впервые показанная в России, так и осталась самым необычным и притягательным событием фестиваля.

Спектакль Люпы «Персона. Мэрилин» задуман как часть триптиха о знаменитостях XX века. Польский мастер, представляющий европейскую художественную элиту, давно увлечен драмой творчества, генезисом личности, для которой жизнь есть постоянный поиск своей темы, своего места, своей роли. В спектаклях Люпы, известных петербургской публике, – в гастрольном польском спектакле «Калькверк» по роману Бернхарда, в авангардной, но прижившейся на академической сцене александринской «Чайке», проблема творца-художника, часто оказывающегося несостоятельным перед масштабом творческих задач, была главной и определяла полемическое решение литературного первоисточника.

Историю Мэрилин Монро Люпа сочинил для сцены, минув обмусоленные масс-медийными жанрами перипетии ее жизни и смерти: скандальные романы с известными людьми своего времени, включая президента, фэбээровскую слежку, загадочное восхождение на олимп мировой славы и не менее загадочный финал. В спектакле Люпы Актриса сбежала от всего того, что составляет шлейф ее гиперболической известности, в убогое уединение, где нет ничего из ее гламурной жизни. Почти все действие первого акта сконцентрировано в одной мизансцене. Среди ободранных стен и брошенной аппаратуры в центре сцены на лежаке со смятой постелью мается женщина, чья нагота едва прикрыта какой-то небрежно накинутой кофтой. Но зато есть высокая память: в этом павильоне когда-то снимал свои фильмы великий Чаплин. Режиссер оставил Мэрилин наедине с собой и с нами, и хотя на сцене время от времени появляются персонажи вполне реальные, они – скорее сценические фантомы, вызванные ее воспоминаниями, желаниями и, более всего, воображением, заменяющим ей диалог с миром. Собственно, ее слова – это вопросы к самой себе,

но от ответа она ищет у других: междометия, цитаты, фрагменты несыгранной роли – это проверка себя, своего человеческого и артистического «я». Грушенька из романа Достоевского – парафраза образа самой Мэрилин, в которой за «особым изгибом тела» никто так и не разглядел души. Роль мучительно не дается, творческие муки перерастают в физическую конвульсию, заглушаемую алкоголем и сексом.

Посетители появляются в студии через двери, запертые изнутри, но проницаемые для тех, в ком испытывает потребность героиня. Прежде всех появляется фотограф. Ведь экспрессия лица и тела, зафиксированная на фотопленке, растиражированная по всему миру, – искусственный образ совершенной плоти заслоняет ущерб реальной драматической личности: блестящая фотосессия всегда подменяла ей неудавшуюся жизнь.

Люпа вознес над сценой экран, куда проецируются все проживаемые на наших глазах мгновения: укрупнения сменяются общими планами, движение замирает и преобразуется в визуальный апокриф. Пожалуй, не приходилось еще видеть расхожий в сегодняшнем театре прием живого видео в качестве структурного и, что гораздо важнее, философского контрапункта длящемуся действию. В финале на экране обнаженное расprostертое тело Мэрилин вспыхнет негаснущим пламенем, как неопалимая купина. Это почти религиозный акт, аутодафе.

Если фотограф – соиздатель визуальных триумфов, то ассистентка Паула – свидетель актерского и человеческого самоуничтожения Мэрилин и при этом главная опора статуса массового кумира. Она пришла, чтобы репетировать со знаменитой актрисой роль, спрятанную в глубинах подсознания, но так и не ставшую коронной. Театральная роль, как и все живое, ей не дается, но это не мешает все возрастающей славе кинодивы. Иллюзорный успех – замена настоящей самореализации. Паула одевает Мэрилин в соответствии со статусом: знаменитое обтягивающее красное или белое секси-платье в блесках знаменуют витальность героини, а небрежно расстегнутые туфли и расхлябанная походка пьяной Душечки из знаменитого фильма Билли Уайлдера открывают истинное состояние человека – душевный слом, надвигающуюся энтропию. Для поклонников, для мира – она «новый Мессия», как говорит Паула. А здесь, в этом заброшенном кинопавильоне, она всего лишь опустившаяся, потерянная женщина. Ей необходимо убедиться, что она еще желанна, и вот самая вожденная красавица мира отдается первому встречному, нечаянно открывшему дверь в ее убежище. Этот бесхитростный и открытый секс все на той же кровати-одре, как тест на живучесть: обнажение тел здесь знаменует стихию природной чувственности, в которой почти нет выбора, все подвластно случайности. Обнаженный партнер после акта любви сразу же оседлает велосипед и прокатится несколько кругов вокруг ложа. Не любовь и даже не тщеславие его главный импульс, а только физическая разминка. Похоже, это устраивает и ее.

Замечательная актриса Сандра Коженяк играет слабость и уязвимость духовной сути при обнаженном до бесстыдства физическом естестве. Актриса воссоздает пластический и речевой рисунок, виртуозный эскиз,

тем более близкий к подлиннику, чем дальше она уходит от внешнего сходства. Детские интонации слабого голоса, вздохмаченная платиновая шевелюра на запрокинутой голове, размагниченные сломленные движения – это последний образ не только уходящей Мэрилин Монро, но и вообще художника, обессилевшего перед тупой неумолимой логикой поражения и конца. Как сказано в стихотворении Бориса Пастернака, посвященном Актрисе: «Жизнь проходит под знаком / Неудач и обид, / С жаждой смерти во всяком, / Чтобы смыть этот стыд».

Что она ни делает: ходит или лежит, наводит макияж или наряжается, до хруста сжимает стакан с алкоголем или занимается любовью – все в ней надломлено и болезненно незащитно, даже истерика и агрессия. Она так и не сумела сделать из своей красоты защитную маску, из популярности профессию, а из женской привлекательности средство к существованию. Все это свершили без нее последующие годы и новые поколения фанов, превратившие ее имя в символ масс-культуры, в знак успеха. Но пока она жила, ей всего недоставало, и прежде всего веры в свой талант. Именно драматизм этой дилеммы и привлек авторов спектакля.

Режиссер и актриса переносят трагедию артистки в сферу художнического поиска. Кинодива хочет быть в первую очередь актрисой, и это требует напряжения всех внутренних ресурсов. В ее попытках разобраться в себе не может помочь даже опытный психоаналитик доктор Гринсон, сыгранный Владиславом Ковальским с тонкостью и нервной энергией. Именно этот человек дал наиболее точное определение феномена Мэрилин: «Дитя и животное». Этот сплав и есть причина всеобщей любви к ее Персоне. Мы любим то, чем никогда не могли или перестали быть. И доктор Гринсон не исключение.

Последний акт спектакля Люпы – по контрасту с почти статичным первым – полон движения и мизансценических перемен. Перед финалом режиссер выводит на сцену большую массовку, которая вытесняет главную героиню с авансцены. Мы видим персонажей не то психушки – Карузо, Великий Маг сидят в креслах, напоминающих больничные, – не то какого-то крейзи-фильма, снимаемого на наших глазах. Потрескивают сияющие «юпитеры», что-то в них даже громко лопаются, то ли случайно, то ли намеренно, в любом случае, уместно, суетятся режиссеры с рупорами, ассистентки, похожие на медсестер, надевают на отстраненную от всего Мэрилин сверкающее платье, и начинается съемка. Но эта житейская, то есть киношная, суета и есть предвестие конца нелепой уникальной жизни, вожделенного и несостоявшегося творчества. Факел, зажженный Люпой и его актрисой из пламени Персоны Мэрилин, стоит многих удачливых, банальных тлеющих судеб. Стремление для искусства и для настоящей жизни дороже свершений. Во всяком случае, таким представляется кредо режиссера Кристиана Люпы в этом спектакле.

Елена Дьякова

ЛИЦЕДЕИ БЕЗ ГРАНИЦ

«Новая газета». 2011. 31 мая
(«Проект J. O концепции Лика Сына Божьего». *Societas Raffaello Sanzio*,
Чезена. Ромео Кастеллуччи; «Неподвижные пассажиры». Компания Филиппа
Жанти, Париж. Филипп Жанти)

Нарушим последовательность афиш: начнем с «Неподвижных пассажиров» Жанти. Переработанный и дополненный вариант спектакля 1990-х «*Voageur immobile*» (он шел и у нас на Чеховском фестивале) сделан – как и иные пластические притчи Жанти – «в режиме сна». Легендарный кукольник 1970-х, Жанти в равной мере играет с объектами, субстанциями, светом, цветом – и с пластичной, по-цирковому выразительной труппой.

Кто тут, собственно, главный герой? Девять мимов? У них есть отдельные реплики, но главный язык актеров *Compagnie Philippe Genty* – эсперанто (или протоязык) тела. Или волны пластики, преобразенные в океаны, реки, фонтаны, в поток воды из бутылки? Или зеркальная камера обскура, в черноте которой тренированные тела мимов кажутся плотью зародышей – и сам человек струится, как песок в часах, перетекает из возраста в возраст, из старости в утробное состояние?

Или главная героиня тут – крафтовая бумага? Пожалуй, она: упаковочный пергамент в руках актеров становится барханами пустыни, пеленами мумий, ключьями монашеских риз, крыльями геральдического птеродактиля, ловко свернутого из бумаги.

Кораблекрушение, пограничный контроль, ход каравана через Сахару, огни мегаполиса, паника на бирже, скорбь, похоть, спасение утопающих и взаимоистребление племен – все мелькает в сценическом сне. Предмет сечет предмет. Утопающие путешественники уходят в волны – и розовые венки встают над ними арками. Визуальный театр то теряет, то находит нить притчи, юродивого травелога. Но красив – на редкость.

«Случай Кастеллуччи» много сложнее. Самый известный сегодня драматический режиссер Италии, лауреат премии «Новая театральная реальность», директор театрального раздела Венецианской биеннале-2005, арт-директор Авиньона-2008 (там Кастеллуччи представил трилогию «Ад. Чистилище. Рай» – свою интерпретацию Данте) известен как

испытатель на прочность традиционных театральных форм. Как правило – методом направленного взрыва.

Его «Проект J. О концепции Лица Сына Божьего» – первая часть огромного проекта. В основе – книга, еще более мощная, чем «Божественная комедия». Эхо этой книги. Присутствие этой книги в каждом из нас.

В предельно простом спектакле «J» небесная тема явлена на очень земном материале.

...Задник – лик Христа, гигантская репродукция полотна Антонелло да Мессины. На сцене – белая «среднеевропейская» комната. Чистенькая, как выгородка IKEA. Сын лет сорока – при полном менеджерском параде. И респектабельный престарелый отец.

«Ходунок» маячит в глубине комнаты. Отец, как вскоре выясняется, – в памперсе для больных. Содержимое памперса просачивается коричневым пятном на белый диван.

Сын, закинув на спину галстук, завернув крахмальные рукава, моет и переодевает отца. С бесконечным терпением и любовью. В режиме реального времени. Без ширм. На сцене. Запах идет в зал, подтверждая: никакого реквизита, все без обмана.

Нового памперса хватает на три минуты. Сын снова моет, переодевает отца. Они медленно движутся – с дивана в инвалидное кресло... с явным усилием – на кровать.

Недержание продолжается. Запах все сильнее. На белом полу – грязные ошметки болезни. Лик Христа смотрит на них. Заповедь «Чти отца твоего» проходит экзистенциальную проверочку в самой жесткой форме. Впрочем, это знакомо каждой второй семье...

И лощеный средневропейский менеджер выдерживает эту проверку. Раз. Два. Три. И пять... Отец плачет от стыда. Терпение и любовь сына – на пределе, на грани взрыва.

...Эпатаж? Конечно. Провокация? Несомненно. Театр ли это? Ответа у меня нет.

Но человек пять зрителей (и это были очень разные люди) сказали после спектакля одно и то же: «Очень трудно смотреть. Все время думаешь, как сам ухаживал за своими».

В «J» Каstellуччи нет цинизма. Просто – еще раз – пятая заповедь в режиме реального времени, на наших глазах, испытана тем, чем ее часто испытывает жизнь.

В финале – отец и сын покидают сцену. Во мгле, пронизанной неонами, за огромным ликом Христа скользят черные фигуры пяти акробатов. И как неоновая реклама в небе мегаполиса, по лику мерцают и вспыхивают слова: «You are (not) my shepherd»: «Ты мой... (не) мой пастырь». Потом корчи человеческих фигур рвут полотно в клочья.

Владимир Колязин

ВАРИАЦИИ ШТАЙНМЕЙСТЕРА

«Петербургский театральный журнал». 2011. № 2 (64)

(«Разбитый кувшин». Театр «Берлинер ансамбль», Берлин. Петер Штайн)

В то время как большинство нынешних режиссеров – что у нас, что за рубежами – тем только и заняты, как бы подальше уйти от избранного для постановки произведения, как бы разрушить его до основания, чтобы полностью от него освободиться и строить свой, самодостаточный мир (этому типу режиссуры уже и определение найдено: «постдраматический театр»), странный 74-летний чудака с крепкой немецкой фамилией Штайн с упрямством, достойным рыцаря печального образа, стремится к обратному: исследовать пьесу, слиться с нею, пробиться в самую ее сердцевину и заставить блистать.

Зачем нужно Петеру Штайну лет тридцать держать оборону, храня верность духу произведения, хотя почти все его маститые соплеменники так или иначе продемонстрировали умение уходить на десятки лет вперед или назад по сравнению с тем, что обозначено автором, вживлять героев пьесы в несвойственную им обстановку (действие «Сна в летнюю ночь» переносить на дискотеку без правил и приличий, «Эмилии Галотти» – в американскую казарму, «Трех сестер» – в зал ожидания аэропорта и т.д.), резать скальпелем по живому? Не знаю. Могу только сказать: этот человек – безумец, одиночка, заблудившийся во времени, и ему совершенно наплевать, что скажет о нем критика с ее главенствующим ныне тоном, с главным шпехшталмейстером какой-нибудь Х-Цайтунг (например «узость провинциального мифа в исторических костюмах»), его волнует только то, насколько удалось слиться с автором, воссоздать подлинную атмосферу эпохи, ауру произведения, выразить мысль автора в избранных им формах и стилистике, которые сами по себе уже есть вторая театральная реальность.

Так и с «Разбитым кувшином» Клейста в постановке Штайна: приходишь в этот совершенно незнакомый тебе XVIII век, в полупрусскую-полуголландскую деревушку и бюргерский дом, в котором иные – физически иные – печи, иная – физически иная – высота потолка, иной – физически иной, весом в несколько пудов – стол посередине комнаты, узкие и высокие окна, иная гамма красок, знакомая тебе по картинам великих голландцев,

иные костюмы, в которых по-иному ходят, бегают, танцуют и даже говорят. Костюмы до последней детали, будь то мужские панталоны, воротничок или узоры на дамских блузках, тоже словно с картин голландских мастеров. При этом нет ни малейшего намека на экскурсию в духе приснопамятного мейнингенства. Спектакль проносится перед тобой, как пленительный сон, в котором доминирует не столько достоверный реализм, сколько странный, диковинный порядок вещей, иные, порой избыточные, заостренные реакции и, в конце концов, клейстовская поэтическая метафизика, которую ты совершенно не собирался встретить в комедии (ба, да ведь это эпоха Тика и Новалиса, ба, да ведь это автор «Принца Гомбургского»! «Пентесилеи»! Тот, который вместе со своей возлюбленной покончил с жизнью рядом с расчудесным Ваннским озером!). Инакость, ни-с-чем-несравнимость атмосферы, в которой действуют штайновские актеры, настолько осязаема, что ты как зритель совершенно убежден: тебя туда перенесла машина времени. Там иной воздух, и ты им дышишь, там другой свет, и ты его различаешь, там другие запахи. Где ты видел в последний раз театр такой животворящей иллюзии? Нет, такого ты еще не видел (ну, может, нечто отдаленно похожее... но очень-очень давно, когда ты еще не подозревал, что это искусство когда-нибудь может быть утрачено).

Уходишь после спектакля из этого XVIII века несколько ошарашенный; окунаясь в привычную реальность, встряхиваешь головой и спрашиваешь себя: так что же это было? Сон? Фантазмагория? Спиритический сеанс? Образец высокой комедии, в которой действуют умные шуты, ликующие в конце, ибо удалось на славу провести зрителей, уподобив их комедиантам, свободным от всяческих условностей и притязаний?

В центре комедии судья Адам с его совершенно непредсказуемым поведением и несравненной профессиональной казуистикой и сам разбитый кувшин, вокруг которого столько стенаний и препирательств. Догадываюсь: Штайн с художником провели не один час и не один день, пока не додумались до этого пузатого невысокого горшка с длинным горлом, цвета майсенской глазури и с бесподобной, абсурдной формы, дырой на боку, которая неведомо как там образовалась. Именно такой дыре стоило посвятить столько поэтических строк, столько сравнений, столько ругательств и измышлений. В конце концов начинаешь понимать особенное значение этого кувшина с зияющей дырой – то волшебной лампы Аладдина, то ковра-самолета, то боевой алебарды в наступательных действиях стороны обвинения или стороны защиты. Так вот каким оно бывает, лицо истинной, запутывающей комедийный узел все туже и туже метафизики. Свой любовный дурман Адаму нужно представить как чужой любовный обман – как же тут без метафизики?

Убежден, что подобной чехарды метаморфоз не возникло бы в «Разбитом кувшине», не случись в спектакле такой удачный союз между режиссером и исполнителем, между Штайном и Клаусом-Марией Брандауэром. Режиссер виртуозен, партитуру отшлифовал, математически выверил до последней детальки, не оставив актеру ни одной лазейки для «бисирования». Но и исполнитель не менее виртуозен, точен, сдержан и при этом

взрывчат, опасен и непредсказуем, ибо фантазия таких артистов, как известно, ограничений не ведает. Кто знает Брандауэра хотя бы по нескольким кино- или театральным ролям, понимает, что я имею в виду.

Адамов, которых приходилось видеть во многих иных постановках, иначе как слишком прусскими не назовешь, исполнители всегда опасались оторваться от пресловутой прусской сдержанности и скрытности. Адам Брандауэра, конечно, стопроцентный голландец (вспомните его манеру ходить, владеть – да, владеть! – костюмом), но прежде всего шельма, врун хлестаковского масштаба, обаятельный обманщик наподобие мольеровских. Невозможно забыть, как он вылетает на сцену, разыгрывает из себя развалину по причине случившейся травмы (посмотрите, какое соцветие белых и черных складок на его платье возле ничтожной царапины). Как он водит за нос поочередно и безостановочно, крещендо всех попадающихся ему под руку в самый выгодный комически мизансценический момент писарей, крестьянок, служанок и даже самого судебного советника. Как на протяжении почти всего действия, пока судебному советнику не удастся пробраться сквозь чащобу его приемов и изобличить истинную суть проихожи, Адам Брандауэра сохраняет – через силу, до последнего! – романтический ореол, которому не способен противостоять никто, даже самая крепкая умом госпожа Марта Руль (Тина Энгель). Или то, каким нюхом он учуял приближение катастрофы разоблачения и как при этом меняется сценическое поведение актера. Судья Адам, статный, стремительный, бурный, казавшийся нам центром вселенной в маленькой голландской деревеньке, внезапно становится суетливым, он моментально уносится вдаль, припрыгивая на своей травмированной ноге (такое можно высмотреть на босховских или брейгелевских картинах гуляний), и в какой-то момент – прекрасное сценографическое решение – мы видим на белом наклонном планшете, в уменьшенной перспективе уносящего ноги героя.

Что же это, как не вдохновенная пародия ласкового, гибкого, пружинистого Брандауэра на завравшегося судью-католика, потерявшего все, что заработал за много лет в богом забытой деревеньке? А может быть, это черт собственной персоной? Можно трактовать этого гротескного Адама как «марионетку своей собственной интриги» – ведь клейстовское эссе о театре марионеток дает широкое поле режиссерскому воображению. В такие минуты внезапно вспоминается Штайн периода расцвета «Шаубюне» – ведь именно там актеры и режиссер побеждали во взаимном союзе, достигая высот, благодаря сценическим метафорам и четко зафиксированной внутренней жизни героев. Адам Брандауэра был для меня дорогим посланцем из прошлого, чудесного «Шаубюне ам Халлешен Уфер», которого уже не вернуть.

Впрочем, нет – вслед Гёте возражает Петер Штайн. На мгновение это возможно. Если пути непредсказуемой судьбы сходятся с дорогами искусства, зыбкого, как слетевший с губ актера стих. Встретив Штайна за кулисами после спектакля, я сказал ему, каким свежим кажется спектакль и какую свежесть ощущений дарит зрителю. И услышал в ответ: «Бог с вами, какая свежесть, это уже 195-й спектакль!»

Елена Дьякова

Между гильотиной и Атлантидой

«Новая газета». 2011. 15 июня

(«Эннагата». *Temp Sadler's Wells, Лондон. Робер Лепаж*)

В пушкинских записях седая чудаковатая барыня признается: на том свете первым делом спросит у Господа – мужчиной или девицей был шевалье д'Эон? Вопрос явно жег даму лет шестьдесят: со времен Елизаветы II, когда д'Эон мелькнул в Петербурге. И ближе Царствия Небесного найти ответ она не надеялась.

Вот шевалье д'Эон – он же мадемуазель д'Эон, скромная чтица в Зимнем дворце... она же драгунский капитан... он же посланник Людовика XV в Лондоне... он же резидент Франции в России и в Англии... он же престарелая бедствующая дама – и стал(а) героем спектакля Робера Лепаж «Эннагата».

Полуторачасовое действо поставлено в 2009-м. У канадского режиссера, живого классика мирового театра – достойные соавторы: хореограф Рассел Малифант, дизайнер Александр МакКуин (здесь – художник по костюмам) и Сильви Гиллем – звезда Гранд-опера и Ковент Гардена, для которой создавали и ставили балеты Джером Роббинс, Уильям Форсайт, Морис Бежар, Роберт Уилсон, Матс Эк.

Сильви Гиллем впервые вышла на драматическую сцену. Рассел Малифант и сам Лепаж играют вместе с ней. Именно в роли д'Эона заняты все трое.

Ширмы в глубине сцены кадрируют каждый миг, как картину волшебного фонаря. В серебряном блеске грозы сверкает рыцарский клинок шевалье – не шпага, а самурайский меч, старояпонская катана. На ходулях, прикрытых золотым шелком кимоно, выходит колоссальная кукла-гейша, заламывает руки в смятении. Мужчина, спрятанный внутри куклы (изысканный театр Лепаж использует приемы старинного, площадного театра), борется с нею, высвобождается из нее, сбрасывает куклу, оставляет ее бездыханной грудой шелка. Раскося фарфоровая маска гейши глядит в колосники слепыми глазами.

После «японских сцен» (они совершенно вне судьбы д'Эона!) у зрителя создается дикое ощущение... Но, возможно, это ощущение и есть истинный внутренний сюжет спектакля.

Потому что в «Эоннагате» не менее экзотичной, чем катаны, веера, кимоно, не менее завершенной в своей декоративности «иконой стиля» (притом – стиля, уже ушедшего в историю искусств!) кажется чудесная сцена в классной комнате XVIII века – с черными грифельными досками, пудренными париками, бантами на башмаках.

Такова же сцена конной прогулки в Гайд-парке. И фикжмы кринолина. Почему-то предельно экзотичны клавесин и орган. И кафтан лондонского уличного сочинителя. И красный колпак парижской вязальщицы – из тех, что глазели на гильотину.

...Изгнанный Людовиком XVI из Франции во имя благопристойности (уж очень странные слухи ходили о шевалье) исторический д'Эон избежал гильотины. Но, кажется, Лепажу нужен и этот сюжетный поворот, чтобы показать в волшебном фонаре ширм еще один слайд курса «История культуры». Вот так в этом мире выглядели учитель и ученик. Так – спор дипломатов. Так – флирт. Так – бунт. Так – тюремная камера.

Тени символов европейской культуры, целое царство теней можно прочитать в отточенных мизансценах. И прекрасная завершенность, чужеродность, отдаленность, музейность «старой Европы» сквозит в каждой живой картине «Эоннагаты».

Между миром шевалье и нами – вроде как наследниками и потомками – уже пролегла незримая, но все же очень четкая черта. И не зря короткий спектакль совершенен в каждом движении так, как живой театр живой культуры совершенен никогда не бывает.

Вот и кажется: сидишь где-то на мраморных скамьях Атлантиды. Строишь ее последнее и высшее, высшее и последнее творение. А за кулисами уже шумят воды.

Андрогинность д'Эона, мучительное раздвоение между мужским и женским началом, его творческое, рыцарское, деятельное и абсолютное одиночество – идеальный фон для живых картин мертвого мира. «За невозможностью открыться ни мужчине, ни женщине – я советуюсь лишь с Богом и дьяволом», – писал шевалье. Блестящая строка забытого мемуариста прочерчивает спектакль Лепажу еще одной серебряной вспышкой. (И как же богат был покойный «старый мир», если легко терял в хронологической пыли, в архивном гумусе XVIII века таких стилистов – с такими немислимыми судьбами...)

Создание, сыгранное Сильви Гиллем, – скорее женщина, выбравшая путь мужчины, чем мальчик-авантюрист в женских фикжах. Существо со светлой стрижкой «паж» – пылкое, хрупкое, неистовое, сверкающее, как стальной клинок. Не человек, но эльф чести.

И в целом – это абсолютно одинокое существо так же современно, как его стрижка.

...В финале – два клювокрылых жреца, два хирурга в мантиях, две бестии с полотен Босха, две сущности д'Эона, мужская и женская, приближаются к мертвому телу шевалье, чтобы произвести вскрытие – и наконец определить его половую принадлежность. И отступают от тела в ужасе. И расходятся все дальше – без слова, без вздоха, без оклика.

И пятятся порознь – каждый в свою, правую или левую, мужскую или женскую кулису. Каждый в свою, мужскую или женскую тьму.

Марина Давыдова

МЕЛАНХОЛИЯ ПАТРИСА ШЕРО

Интернет-издание «OpenSpace». 2011. 19 июля
(«Я – ветер». Театр Young Vic, Лондон. Патрис Шеро)

Попробуем составить словарь Авиньонского фестиваля. И сразу оговоримся, что он окажется еще и словарем всего европейского театра, потому что именно Авиньон – витрина всех его тенденций, его фрустраций и надежд, которые тут чутко улавливают специальными какими-то локаторами... Так вот, первым словом в этом словаре не по алфавиту, но по значимости будет, пожалуй, слово «меланхолия». Можно было бы, конечно, остановиться на слове «депрессия», но меланхолия, что и говорить, звучит поэтичнее и совсем не похожа на диагноз.

Депрессия – это к врачу, а меланхолия – это на сцену (или на экран). Утративший смысл жизни, усомнившийся в истинности всех ценностей, зависший между бытием и небытием человек – вот герой современной европейской культуры. Ее протагонист. Ее главное бездействующее лицо.

В спектакле Патриса Шеро, поставленном по последней пьесе Юна Фоссе «Я – ветер», на сцене двое – Один (Тим Брук) и Другой (Джек Лэски). Имен у них нет. Где родились – неясно. Кем работают – даже смешно спрашивать. Это просто люди, живущие на земле. Непонятно даже, кем они приходится друг другу – братьями, друзьями, любовниками. Или, может, это и вовсе две стороны одной личности. Разговаривают они (извечный прием Фоссе) короткими предложениями, и чем проще каждое из них, тем таинственнее: «я преодолел», «нет надежды», «ты обещал сделать это».

Стоит ли говорить, что Фоссе – один из самых востребованных драматургов европейского театра. Его медитативные, лишённые внятного сюжета пьесы ставят чаще, чем пьесы короля интеллектуальной драматургии Тома Стоппарда, у которого с сюжетом и характерами все обстоит куда проще и понятнее. Но у Стоппарда нет того, что есть у Фоссе, – у него нет меланхолии. У него герои совершают поступки в надежде достичь некоей цели. И само наличие этой цели придает происходящему некий смысл. Или видимость смысла – это уж кому как угодно. Герои Фоссе твердо знают, что единственный поступок, имеющий хоть какой-то смысл, – самоубийство. Их драматургическая родословная восходит к героям Метерлинка и Беккета, к персонажам поздних пьес великого соотечественника

Фоссе Генрика Ибсена. Только в отличие от Ибсена отчаяние в пьесах Фоссе лишено и малой толики трагизма. Это просто меланхолическое созерцание бытия, тихое и печальное – без надрыва и экзальтации.

Незадолго до «Я – ветер» Шеро поставил другую пьесу знаменитого норвежца, «Осенний сон». И этот спектакль стал его блистательным возвращением в театральную режиссуру после долгого перерыва. Шеро вообще умеет обходиться с такими вот философски-медитативными текстами. Он не только заряжает их невиданной театральной суггестией, но нередко придает им легкий иронический смысл. Действие «Осеннего сна» происходит на кладбище. Шеро вместе с давним своим соратником, выдающимся сценографом Ричардом Педуцци, поместил его в один из залов Лувра (именно там играли премьерные спектакли), на эдакое кладбище европейской культуры. Так что надгробные надписи на могильных плитах, которые читают герои, превратились в подписи под помпезными картинами академической школы.

«Я – ветер» можно рассматривать как вторую часть дилогии по Фоссе. Только поставлена она не в Париже, а в Лондоне, в театре Young Vic (заметим в скобках, что это один из самых европеизированных театров вообще – жутко консервативной Англии, и я, признаться, с трудом представляю себе этот спектакль на какой-то иной лондонской сцене). Сценограф тут все тот же Ричард Педуцци. И его декорация гениальна в своей обманчивой простоте. Сцена землисто-серого цвета поначалу пуста, и кажется, что на ней какая-то лужа, словно ее забыли хорошенько протереть после дождя (в Авиньоне спектакли часто играют под открытым небом, если не повезет, то и прямо под ливнем). Двое героев выходят на сцену. Один – изнемогающий, уставший жить, ходить, дышать. Другой заботливый, пытающийся подойти ко всему рационально, пытающийся понять причины усталости и меланхолии своего собеседника. В самый первый момент спектакля Другой возьмет брата-друга-любownika на руки и будет долго стоять, прижимая его к себе, словно маленького ребенка. А потом... Потом становится ясно, что перед нами пустынный берег, что лужа – это отмель. По сюжету пьесы, если слово «сюжет» вообще применимо к драматургии Фоссе, герои отправляются в некое путешествие на лодке по морю-океану. Но лодки у Педуцци и Шеро нет. Зато вдруг, как из-под земли, из этой самой отмели вырастает плот. Покрытый чавкающей грязью и укрепленный на сложном гидравлическом устройстве, он похож на какое-то лох-несское чудовище. Герои стараются сохранить равновесие на его скользкой поверхности, которая ходит ходуном, пытаясь сбросить с себя насельников. Зримо и почти осязательно нам явлен образ моря-жизни, волнуемого, колышущегося, с его приливами и отливами, с волнами и штилем, который сменяется бурей. И образ моря-смерти, неумолимо влекущего в свои бездны: ведь никто и ничто не заставляет героев пускаться в опасное плавание. Спасительный островок-плот тут кажется заодно с океаном. С этим вечным хаосом, так и не преобразившимся в космос.

В фильме Ларса фон Триера к земле несется планета Меланхолия, чтобы уничтожить все живое. В спектакле Шеро мрачная бездна разверзается не

в просторах Вселенной, а тут же, буквально под ногами у героев. В фильме Триера, если не считать многочисленного окружения, тоже только два героя. Но женского пола. Две сестры. Одна (Кирстен Данст), утратившая связь с миром, не умеющая существовать в нем, и Другая (Шарлотта Генсбур), рассудительная, пытающаяся спасти сестру. Приближение Меланхолии первая сестра принимает стоически. Она не мечется, подобно Другой, в поисках спасения. Вот у Фоссе зараженный меланхолией Один, по пьесе – спасенный некогда Другим, принимает бурю почти равнодушно и в конце концов прыгает за борт, оставляя Другого в ужасе метаться по плоту. «Я – ветер», – говорит Один...

Для того, кто порвал связи с миром, отринул все земное, перестал быть чем-то и кем-то (ибо что такое ветер – он есть и нет, он движение воздушных масс), встреча с небытием, или с самим бытием, вот с этим то ли мыслящим, то ли бесчувственным и безмозглым океаном, не так болезненна: ему (ей) не о чем жалеть, в нем (ней) все уже без остатка пожрала меланхолия.

В сущности, у Фоссе–Шеро и у Триера – одна и та же идея, одно умонастроение, один и тот же взгляд на жизнь, которая не стоит того, чтобы ее прожить. Но Триер в последнем фильме явно воспринимает свою меланхолию как повод для громких, патетических заявлений (в разруганном многими «Антихристе» была честная и, по-моему, впечатляющая трансляция состояния художника на экран, тут – расчетливый и отдающий китчем манифест). Сама форма триеровского апокалипсиса с сугубо художественной точки зрения (о научной, по понятной причине, тут лучше и не заикаться) столь наивна и помпезна, что никак не получается совместить ее с современным, изломанным, болезненным мироощущением персонажей, читающих о приближении планеты-убийцы на интернет-сайтах. Их психофизика плохо совмещается с красивым оперным антуражем. Меланхолии XXI века, если уж на то пошло, пристала ирония (помните, под какую музыку кружились планеты в великой «Космической одиссее 2001 года» Стэнли Кубрика – под вальсок Штрауса!), но ей никак не пристал пафос. И гениальная музыка Вагнера из «Тристана и Изольды» (мне иногда кажется, что это лучшая музыка на свете) тут, положила руку на сердце, звучит неуместно.

Спектакль Шеро выгодно отличается от фильма Триера тем, что пафоса, не говоря уж о помпезности, в нем нет вовсе. Есть серый опустевший, кончающийся «не взрывом, но всхлипом» мир, который заполнила одна только меланхолия.

Вадим Щербаков

ПРОСТОЕ ИСКУССТВО

Журнал «Вопросы театра. Prosaenium». 2012. № 1–2
(«Дибук». Национальный театр Северной Греции, Салоники.
Сотирис Хатзакис)

Бесконечно трудно говорить о сложном просто. Столь редко встречаешься с искусством, без видимой натуги умеющим выбрать для такого разговора ясные и лаконичные формы. Тем ярче оказалась поэтому нечаянная радость от спектакля «Дибук», который приехал на фестиваль Союза театров Европы из греческого города Салоники и показал свою работу на филиальной сцене хозяина фестиваля – Малого театра.

Сцена распахнута. В глубине посредине горит высокий семисвечник. Перед ним – длинный простой стол, четыре массивных стула. У кулис с обеих сторон стоят простые скамьи, на которых разложены костюмы действующих лиц. Функционально пространство организовано так, будто приготовлено для площадного действия – ничто не скрыто, все предназначено для условного игрового использования. И в то же время эта игровая среда изысканно одета в черный бархат: скрадывающие свет задник, кулисы и падуги вырывают сцену из конкретности временных и пространственных связей, превращая ее в место, где возможно все.

На подмостках женщина и мужчина. Они радостно оживлены – накрывают стол для встречи субботы, выполняют праздничные ритуалы с вином и хлебом, читают молитвы. Приступают к трапезе. Когда голод утолен, приходит время шабатной истории – женщина начинает рассказ о любви бедного ешиботника Ханана и дочери богатого купца Леи. Подхватывая ее слова, мужчина переключает повествование на зал – эта знаменитая легенда предназначена для публики, сейчас ее разыграют перед нашими глазами.

Созданную в начале 1910-х годов в Российской империи многонаселенную пьесу С. Ан-ского (Семена Акимовича Раппопорта) в действие для двух актеров преобразовал Брюс Майерс. Из четырехактной, с прологом и эпилогом, разговорной драмы получился компактный сценарий для насыщенного событиями спектакля. Подобным путем пошел некогда и Вахтангов – он, правда, за краткостью не гнался и количество действующих лиц особо не сокращал. Ввел даже новую фигуру символического

Прохожего, народного свидетеля, чьи оценки происходивших на сцене событий много значили для смысла того знаменитого спектакля. Однако Вахтангову тоже захотелось сгустить действие, сжать внутреннюю пружину несовершенного творения Ан-ского.

Мистическая история о «прилеплении» (таково этимологическое значение слова «дибук») духа умершего к живому телу помещена греческим режиссером Сотирисом Хатзакисом в форму наивного балаганного представления. Актер и актриса – Димитрис Папаниколау и Деспоина Курти – сыграют в пьесе все роли. Не покидая площадки, они – открытым приемом – будут надевать на себя костюмы, маски и гримы разных персонажей, говорить высокими и низкими, молодыми и старческими голосами. Они условно обозначат свое актерское преображение в каждую новую роль без какого-либо стремления к иллюзии полного перевоплощения. И тем не менее – захихикавший или усмехнувшийся зритель легко забудет про игровой прием и поверит словам и чувствам показываемых людей. Потому что наивная игра этого «бедного» театра способна рождать правду поэтическую, образную, конкретную и отвлеченную одновременно.

Эта поэзия оживления масок персонажей становится одним из главных аттракционов спектакля. Она не просто соприродна сути театра, она и есть театр – искусство являть публике человека, который не то же самое, что актер, но его телом, голосом, чувствами и душой воплощенный живой образ другого.

Пьеса Ан-ского первоначально называлась «Между двух миров». Игровая стихия греческого «Дибука» заставляет вспомнить о том значении, которое русские символисты придавали институту театра. Он был, по их мнению, точкой соприкосновения мира «первоидеи» (области истинного бытия) и пространством быта (псевдореальности). Стараясь найти язык для воплощения творений этих путанных теоретиков, Мейерхольд открыл способность сцены миры соединять. Мертвая материя условного реквизита начинала порхать в руках актеров, становясь живой. Маска поворачивалась к зрителю разными ракурсами и приоткрывала завесу тайны над смыслами человеческого существования.

А «Дибук» именно что ставит основные вопросы бытия. Два друга, Сендер и Ниссон, поклялись некогда, что поженят своих будущих детей. Затем пути их разошлись. Сендер разбогател и родил Лею, а Ниссон родил Ханана и рано умер, не успев ничего стяжать. Сын Ниссона не знал об обете отца и его друга. Однако почему-то, случайно – бывает ли что-либо случайное в этом мире?! – оказался в доме Сендера, который приютил бедного ученика бринницкой иешивы. Конечно, Ханан и Лея полюбили друг друга. Но юноша понимал, что у него нет шансов получить богатую невесту, отец которой думает только о наживе. И тогда Ханан стал изучать Каббалу, надеясь с помощью магических заклинаний хотя бы помешать помолвке любимой с другими женихами. Казалось, что ему это удастся – свадьба Леи трижды расстраивалась.

Режиссер и актеры греческого спектакля ведут драматургический сюжет довольно спорно. Персонажи меняют друг друга, сообщая публике

экспозиционные обстоятельства, пока дело не доходит до главного. Зритель видит одно-единственное случайное свидание живых героев в старой синагоге. Драматург сделал их робкими и почти не дал им слов – Ханан и Лея не решаются открыться друг другу. Но их души стремятся соединиться, жаждут исполнить забытое обетование отцов. И тут вступает режиссерский сюжет.

В театре всегда надо найти через что, через какое физическое действие, интонацию, мизансцену, воплощенную метафору выявляет себя чувство. О любви в «Дибук» сначала только говорят – пусть и красивыми, поэтическими, тревожными словами. А входит она в спектакль вместе с Леей. Актеры сцепляются взглядами, они не могут оторвать глаз друг от друга. Лишенное всякого эротизма их чувство воплощается в простой танец, состоящий из шагов и кружений. Танец переключает статус их присутствия в иное качество – становится очевидным, что кружатся не герои, а их души. Естественно, Деспойна Курти и Димитрис Папаниколау играют это своими телами, но танцевальная пластика придает им почти ощути-мую бесплотность.

Танец разрезается страшным известием: четвертый сговор удался, скоро свадьба Леи. По драматургическому сюжету это убивает Ханана, через какое-то время его тело должны будут обнаружить батланы. Но в партитуре г-на Хатзакиса души влюбленных совершают еще один тур своего завораживающего кружения, а затем в танец входит смерть. Она играется через простую, почти бытовую пластическую форму. Лея садится, подобрала под себя ноги; Ханан опускается рядом и сворачивается калачиком, положив ей голову на колени; девушка поднимает руки и провожает ими отлетающую жизнь юноши.

Самое замечательное происходит потом. Лея наклоняется к Ханану, обнимает его тело левой рукой, а правую – кладет ему на висок. В этом жесте, в этой позе столько заботы и нежности! Пальцы девушки недвижны, но кажется, что ее рука одновременно и гладит голову возлюбленного, и подкладывает мягкую и теплую плоть ему под щеку, и баюкает, и обороняет...

Так хасидская притча о святости – а значит и силе! – обетования в спектакле греков обретает дополнительное измерение. Любовь, играемая через нежность, оказывается тихой, мягкой, но непреодолимой силой.

Для Вахтангова были важны в «Гадибук» танцы Леи с нищими. Их бесконечное кружение с богатой невестой, их скрюченные пальцы, уродливые, искаленные фигуры на фоне хрупкого силуэта в подвенечном платье. В спектакле о неслучайных случайностях эти танцы промелькнут как атрибут сюжета пьесы. Куда важнее для г-на Хатзакиса окажется смачно рассказанный анекдот Сендера, который отсутствовал в первоначальном тексте Ан-ского. Выйдя на авансцену, Сендер излагает залу историю бедного еврея – из тех, что где-то как-то подшивают, ушивают и подрезывают. Голь и нищета неопишеские! Зато с каждых заработанных четырех копеек этот местечковый шнайдер откладывает в кубышку три, умудряясь существовать лишь на грош. Проходят годы, и наконец ему удается скопить приличную сумму. Он покидает свой убогий домишко, едет в Одессу,

покупает себе прекрасный костюм и тросточку с серебряной ручкой, поселяется в лучшей гостинице. Вот, надев белую шляпу, он выходит показать себя людям и... оказывается под колесами кареты. Из последних сил он вопиет: Господи, почему именно сейчас?! Из-за облака высовывается Ягве и отвечает: Извини, Шломо, я тебя не узнал...

Стараясь обмануть судьбу, непременно получишь неожиданный реприманд – Сендер просит Лею спеть гостям своим ангельским голоском. Девушка в белом платье и конической шапочке на голове, которая делает ее похожей на фарфоровую куклу Пьеро, выходит на середину площадки. Она звонко поет высоким тембром, послушно повторяя изящные жесты руками – так ее некогда научил нанятый папой актер. Вдруг ее голос ломается и переходит в низкий регистр. Тело начинают сотрясать отнюдь не изящные конвульсии. Какой-то зритель за мной заржал: ну уж и ангельский голосок! Впрочем, и он довольно быстро проглотил свой смех, уразумев, что в тело Леи вошел дибук.

Это «прилепление» чужой души было сыграно вполне условным приемом, но наполнено режиссером и актрисой предельно конкретными чувствами. Лея и мучилась от присутствия в себе духа умершего, и млела от близости Ханана. Ее голос то взлетал, то падал в рычащие басы; тело обретало угловатую жесткость, чтобы затем стремительно смягчиться до видимой бескостности.

Столь же замечательно играет Деспоина Курти борьбу дибука с цадиком. Тартаковский ребе тут вовсе не похож на исполненного достоинства святого подвижника, каким его явил некогда Наум Цемах в вахтанговском спектакле. Он лузгает семечки и хочет, чтобы его оставили в покое. А силен почтенный Азриэль только неколебимой верой в Божественное мироустройство. Он способен даже пожалеть мятежный дух Ханана – особенно после того, как узнает про обет Ниссона и Сендера. Но мертвому не место в мире живых! На этом он будет стоять твердо, призывая себе в помощь ангелов и демонов, жестоко пригвождая своей палкой дибука в теле несчастной девушки. Актриса рычит и корчится под палкой, дух Ханана кричит ее устами о своем праве на это вместилище – праве, дарованном Каббалой и любовью.

Злая магия всегда проигрывает праведной в честном поединке. Дибук изгнан. У духа Ханана осталась только любовь.

Последняя сцена спектакля тиха и поэтична. Пришедшая в себя Лея видит призрак своего возлюбленного. Ему нет места ни в этом, ни в том мире. Он не может расстаться с девушкой. Но и она не желает разлуки. Ей было радостно ощущать единение с Хананом, но в ее покинутой душе теперь пустота. Еще при жизни Ханан рассуждал о Божественной искре, содержащейся даже в грехе. Вождеделение женщины есть грех, говорил он. Однако стоит поместить грех в огонь любви, и он очистится, в нем засияет искра святости и запоеет песнь.

В финале «Дибука» из уст духа Ханана звучит «Песнь песней» Соломонова. Высокий строй библейской поэзии разрывает магический круг, начертанный цадиком вокруг Леи. Вновь повторяется танец любви мужчины

и женщины, соединенных Богом. Маленькая Лея встает на цыпочки, тянется к устам рослого Ханана. Их губы соприкасаются, а тела начинают кружиться. Как прекрасна эта кантилена притяжений и разъединений – и врозь невозможно, и вместе нельзя!

Дух Леи покидает тело. Повторяется мизансцена смерти Ханана – только теперь она сворачивается калачиком у его ног. Ее голова покоится на коленях юноши, рука которого повторяет этот прекрасный жест заботы и нежности...

О великом творении Вахтангова критик Павел Марков написал, что в нем произошло «преодоление трагического». Те смысловые вершины, до которых взмывал шедевр «Габимы», позволили историку Владиславу Иванову интерпретировать марковские слова как признание любого итога в этом случае – даже гибели – неокончательным. Смерть оказывалась не финальной точкой, а пунктом перехода в иное пространство.

На самом деле, любая настоящая трагедия заставляет пережить преодоление тупика. Разрушая последнюю стенку, старательно выстроенную страстями, роком или обстоятельствами бытия, она открывает перспективу, показывает бесконечное небо. Чудо подобного открытия способно сделать жизнь человеческую менее мрачной, а главное – осмысленной.

В не претендующем на величие, скромном, но блистательно сыгранном спектакле Национального театра Северной Греции тоже ощущается преодоление трагического. Конечность гибели тут снимается нежностью, которую испытывают души Ханана и Леи друг к другу – даже после ухода в иной мир. Если существует такая, легко перетекающая через рампу и заполняющая собой трехъярусный зрительный зал нежностью, то смерти точно не может быть.

Елена Строгалева

ЖЕНСКОЕ СЧАСТЬЕ

«Петербургский театральный журнал». 2012. 9 марта, блог
(«Хаос». *Национальный драматический театр Литвы, Вильнюс.*
Мика Мюллюахо)

Случайно или нет, но проект «Новая пьеса», организованный в рамках фестиваля «Золотая маска», в этом году проходит под знаком «femina». Семинар, посвященный женской драме, собрал драматургов-женщин из Швеции, Финляндии, Литвы, Эстонии, Украины и России, шорт-лист пьес драматургического «Конкурса конкурсов» в большей части тоже женский: Нина Беленицкая, Наталья Ворожбит, Марина Крапивина, Екатерина Васильева, Анна Батурина. Вот и спектакль «Хаос» из Национального драматического театра Литвы исследует тему женского в современном обществе.

Финский режиссер и драматург Мика Мюллюахо, автор «Хаоса», рассказывает о трех женщинах, оказавшихся в ситуации внезапного отчуждения и равнодушия общества. Все трое становятся «преступницами» в глазах общественности и автоматически исключаются из общества. Выход за границы общественной морали и толерантности, право на гнев, любовь, ненависть, смерть, которые обнаруживают в себе женщины, разрыв целостной личности и поиск своего «я» – все это обнаруживает явный кризис современного европейского общества, но прописано драматургом, скорее, с ироничной и нежной горечью на манер Гришковца. Сам спектакль неожиданно становится для зрителя психотерапевтическим сеансом проговаривания и высмеивания собственных комплексов и страхов, многие реакции построены на приеме «узнавания». Неслучайно режиссер, значительно сокращая пьесу, вводит в текст диалоги, появившиеся в результате актерских импровизаций, что придает ситуациям абсолютное попадание в «типическое».

Черный квадрат сцены, стены до потолка испещрены белыми меловыми надписями: латте, глянсе, эспрессо, мокко. На сцене шесть небольших канцелярских столов. Офис и кафе – два мира, в которых живет современный офисный люд, спаяны в пустое, лишненное всяких примет интимного, личного пространства, место. На столах – микрофоны, рядом – коробки с личными вещами. Позади – разросшаяся до огромных размеров

школьная зеленая доска. За столы садятся все участники спектакля – четыре женщины, двое мужчин. В центре – миловидная белокурая женщина около сорока. «Я – София, – сообщает она в микрофон, обращаясь к публике. – Мне сорок лет, у меня двое детей, муж, я учительница младших классов». Она – женщина из толпы, из очереди в кафе, как и две ее подруги, две сестры: Эмми – молодая, симпатичная, веселая журналистка, и – старшая, Юлия, психотерапевт. Последняя все время цитирует книгу Наоми Кляйн «Доктрина шока», и цитаты придают дополнительный смысловой объем спектаклю.

Подруги беседуют в очереди за чашкой кофе, под неумолчный гул голосов и визгливый, автоматический быстрый тон торговца: «латте», «мокко», «ристретто». Мы еще не подозреваем, что у этой светленькой, нежной Софии первой «вышибет пробки», когда она узнает о том, что школу, в которой работала еще ее мать, закрывает новая директриса. Это событие становится исходным, оно лишает героиню защитного экрана, и вот уже коммуникативное насилие, которому мы подвергаемся каждый день, приводит Софию к преступлению. Мы видим ситуацию ее глазами, все гиперболизировано и узнаваемо: нахальный менеджер, громко разговаривающий по телефону над ухом Софии; она, зажимающая уши и словно уменьшающаяся в размерах; его наглый хохот – в ответ на просьбу женщины дать спокойно попить кофе; то, как он приземляет свою задницу на стол. Еще секунда – и София рассказывает, подробно, как она вылила горячий кофе на этого мужика, как он замахнулся, но потерял равновесие, и как ее кулак полетел куда-то ему в лицо и раздался хруст. Учительница, избившая мужчину в кафе, все время сжимает кулак, недоумевая, как это у нее получилось.

Женщина, избившая женщину, с которой целовался ее муж, – «она елозила ее лицом по прозрачному стеклянному столу, пока тот не разбился» – это уже Юлия. Она пытается склеить свой брак и выпрашивает у сестры очередную порцию антидепрессантов. Женщина, пинающая автомобили и орущая на автомобилистов – это опять София. Слово списанные из интернет-заголовков, эпизоды яростного отчаяния и протеста против сложившегося мироустройства – и страшны и сумасшедше смешны. «Бойцовский клуб», в который можно принять всех женщин.

Действие – микс из воспоминаний и отступлений – скачет из прошлого в настоящее, оно насыщено современными аллюзиями, рекламными роликами, сиюминутными новостями, подчинено современному ритму жизни. В этом адском гомоне повседневности героини пытаются держаться за остатки тех ценностей, которые у них еще есть, – так, Эмми пытается бороться за дочь, которую хочет отобрать бывший муж, София – пытается противостоять закрытию школы, а Юлия опять влюбляется в очередного женатого пациента, пришедшего к ней на прием. Одна из самых ярких режиссерских находок – визуализация двойственного сознания этого пациента. На прием к Юлии приходят двое: один сильный, другой – слабый. Они ложатся по обе стороны ее стола и начинают спорить по каждому поводу – от любимого фильма до оценки действительности: как у вас дела?

Хорошо! Плохо! – одновременно отвечают они. Лишь в одном они едины: в просьбе человеческого объятия, в котором смогут почувствовать себя целостным человеком.

Лучшее в этом спектакле – актерский ансамбль, существующий в сложном жанровом миксе. Иоланта Дапкунайте, Даля Михелевичюте, Риманте Валюкайте – три актрисы дают очень точный типажный характерный слепок современной женщины, каждая из них стопроцентно узнаваема. Режиссер вообще в этом спектакле очень точно работает с категорией типического. Это несет двойную смысловую нагрузку: с одной стороны – позволяет каждому человеку в зрительном зале узнать себя в героях спектакля, с другой – именно универсальное, типическое стопроцентно полно описывает современный мир, лишенный любого индивидуального жеста или предмета.

В этом мире жить не хочется, но приходится. Кто-то, как Юлия, проводит вечера, попивая колу и заедая ее чипсами, кто-то, как Эмми, запивая таблетки водкой, кто-то, как София, в сентиментальных воспоминаниях, уткнувшись в альбом с фотографиями. Но режиссер и драматург сходятся в одном рецепте от безнадеги: шутка, рассказанная другу, – лучшее средство от одиночества. В финале на пустой стул садится новая героиня. «Я – Мика, мне сорок четыре года, я писательница», – говорит она, и окружающие берут друг друга за руки, как на групповом психологическом сеансе. Мы все больны, мы все страдаем, нам всем нужно рассказать свою историю. Эти истории рассказывают современные драматурги, и спектакль «Хаос» еще раз подтверждает простую истину – ни в чем так не нуждается русский драматический театр как в простых историях о современном мире.

Елена Левинская

СЕТИ И ЛОВУШКИ НОВОГО ТЕАТРА

Журнал «Театр». 2012. № 5

(Польская программа «Золотой маски»-2011. «Персона. Мэрилин».

Драматический театр имени Г. Холоубека. Кристиан Люпа;

«(А)полония». Новый театр, Варшава. Кшиштоф Варликовский;

«Т.Е.О.Р.Е.М.А.Т.», Театр TR Warszawa. Гжегож Яжина; «Вавилон».

Польский театр, Быдгощ. Майя Клечевская; «Небольшой рассказ».

Театр «Студио». Войчех Земильский)

Польская программа «Золотой маски»-2011, конечно, поразила воображение. Современный театр Польши – а при отборе учитывалась именно взаимопроницаемость искусства и времени – предстал во всеоружии: классик Кристиан Люпа («Персона. Мэрилин»), его уже не менее известные ученики Кшиштоф Варликовский («(А)полония») и Гжегож Яжина («Т.Е.О.Р.Е.М.А.Т.»), а также молодые Майя Клечевская («Вавилон») и Войчех Земильский («Небольшой рассказ»). Это был сильный, яркий, эффектный, особенно на фото, театр. И главное – совсем не похожий на наш. Нам, грешным, представилась прекрасная возможность вникнуть в особенности нового театрального мышления, попытаться выяснить, из чего складывается понятие «современный спектакль».

На первом же показе выяснилось, что театр в Польше гораздо больше, чем театр. Редкий спектакль длится менее четырех часов. Его смыслы, как правило, глобальны, разнообразны и принципиально не сведены воедино: публику держат в состоянии напряженного непонимания. Темы масштабны, речь в спектаклях идет об эпохальных событиях, действуют цари, боги, кинозвезды, органы госбезопасности. Что до злободневных социальных проблем (вспомним иммигрантов, пенсионеров, безработных актуального немецкого театра!), то либо их в Польше нет, либо полякам быть социалистами противно – они уже были. Постановщики страны бывшего соцлагеря если и говорят о насущном, то, в отличие от немецких, в высшей степени иносказательно. Но внушительные технологии немецкой актуальности освоены и, кажется, даже с опережением.

Режиссерское своеволие граничит с высокомерием. Едва ли не намеренно создается впечатление, что постановщику, грубо говоря, на публику плевать, а актеров он в грош не ставит. Усердие последних – нам и не снилось. Делают все: «гав-гав» в ошейнике, ползают в мокром белье

по-пластунски; рвут волосы, глотку, душу; в каждом спектакле снимают трусы (про бюстгальтер и не вспоминаем). Голый как бесполоый, голый как без кожи, голый как Бог, голый как червь, но никогда – как знак гармонии. Рыдания актрисы, измученной до нервного срыва, сняты на пленку и широкоэкранно вставлены в спектакль. Толстый пожилой актер, имея половой орган в виде шляпки маленького гриба, долго лежит на спине вплотную к публике... Рассказывают, полгода назад прямо во время спектакля, прервав действие, ушла одна актриса, на прощанье показав со сцены голый зад сидящему в зале «фашисту»-режиссеру (этот скандальный случай произошел на премьере спектакля Кристиана Люпы «Тело Симоны». Бунтовщица, актриса Иоанна Щепковска, исполняла роль Симоны Вайль. Ее выходка повлекла за собой бурные публичные дискуссии на тему режиссерского деспотизма), – бога ради, никто никого не держит. А публика? Фестивальная московская публика, потрясенная, аплодирует стоя. Нет, ну кто-то и не досидит до конца: ночь на дворе. А даже и в знак протеста. Иди с миром, здесь не делают приятно: не сфера услуг, не развлекательно. Но что?

На пике интереса, кажется, политика. Но это какой-то созерцательный, без риска, политический театр. Ни за, ни против, а – вообще. Относительность любой точки зрения, включая авторскую, – важнейший принцип актуального искусства, но, скажем, у тех же немцев он проявляется через форму – в беспартийной, почти протокольной, упирающей на факт подаче материала; тебе ничего не навязывают, но вывод со всей очевидностью напрашивается. В увиденных польских спектаклях царит смысловой сумбур: принцип относительности явлен не в форме, а свирепствует в содержании. Яркий пример – грандиозная «(А)полония» Кшиштофа Варликовского.

КАКАЯ СВАДЬБА БЕЗ БАЯНА!

Боже мой! Несметные, казалось бы, залежи смыслов: Холокост, Древняя Греция, Вторая мировая, Польша наших и не наших дней в обрывках текстов Эсхила, Еврипида, большого количества современных авторов – да еще во всю невероятную ширь сцены-полигона Театра Армии! Ездили туда-сюда прозрачные кубы-комнаты с диванами, унитазами, работающими телевизорами; гигант-экран в режиме реального времени крупно, а порой очень крупно, искажая лицо до жуткой носатости, фиксировал оттенки экспрессии; параллельно экрану на сцене справа обедали, по центру резали вены, на заднем плане, раздирая одежду, насиловали; сильно и стильно пела под живое сопровождение кабаре-певица – на немецкий манер немолодая и декольтированная... Жертвовали собой и по цепочке убивали друг друга античные герои, а в это же самое время жертвовала собой, укрывая евреев, полька Аполония, которую, по цепочке, предавали евреи и убивали нацисты, и одновременно подвергался научным опытам в современной лаборатории грустный шимпанзе Султан (артист, конечно), и параллельно шла лекция о преступном убийстве

скота в мясоперерабатывающей промышленности... Смелые параллели сулили вызывающе новый взгляд на вещи. А что в итоге? Смыслы так и остались торчать в разные стороны, далее шокирующего сопряжения тем дело не пошло. Героев «Орестей» перенесли в современный контекст ради очередного выгула нехитрой сентенции: преступление рождает преступление, поэтому всякий палач есть жертва. К этой программной, но изрядно потасканной мысли свелись все залежи смыслов – подобно тому, как к десятку зрительских рядов, установленных на сцене, свелась вся стадионного охвата «(А)полония».

А при чем тут шимпанзе Султан? А при том. В отсутствие политически внятной остроты позиции чем заинтересовать, чем поддеть на крючок публику? Правильно, провокацией. Ход мысли прост: всякий палач есть жертва, всякая жертва есть палач, следовательно, все вы палачи. То есть к нацистам приравняются не только античные герои, военные с обеих сторон, мирные поляки, знавшие и молчавшие о концлагерях, не только евреи, сдавшие Аполонию и задушившие младенца (плакал и мог выдать), наконец, не только пожертвовавшие собой Алкеста и Аполония, тоже убийцы, поскольку обе здесь подчеркнуто беременны. Основная мишень – мы с вами: путем провокативного спрямления смысла именно нас, тех, кто в зале, обозвали палачами, потенциальными убийцами и вообще обсосами.

Приходит, например, с войны нацист Агамемнон и говорит залу, что, мол, и вы бы убили, окажись в моей безвыходной ситуации. Тут же моделируется безвыходная ситуация: издевательски громко врубается наш гимн (без слов, но так и слышишь по старинке: «Союз нерушимый республик свободных...») – и безумно долго гремит на всю катушку; кто-то из зрителей ведется и гордо встает, остальные сидят в большом напряжении; получается, и встал – обсос, и не встал – обсос. Жертвы Холокоста уравниваются с убитыми на бойне животными. Любишь говядину с бараниной? Убийца. Ставишь опыты на животных? Палач. Посмотри, как мучают шимпанзе в лаборатории, – и ты проходишь мимо? Особый упор на жертвенность: «Кто готов отдать свою жизнь за другого? Поднимите руки!» «А ты умер бы за свою мать (отца)?». Помнится, подобные вопросы хорошо шли в телешоу «Детектор лжи» Андрея Малахова на Первом, там они стоили очень дорого, под миллион, здесь – на пятак пучок, поскольку страстность, с какой эта дешевка вбрасывается в зал, с головой выдает постановщика: его интерес к заявленным темам – симуляция. Холокост здесь лишь гарнир к основному блюду, лишь повод для провокации.

Современное искусство крайне редко обходится без провокации – какая свадьба без баяна! – тем более, по ее наличию критики мигом распознают и маркируют актуальность. Штука в том, как прием работает. У итальянца Ромео Кастеллуччи в «Проекте J», который мы имели счастье видеть на Чеховском фестивале, три раза показывают обкаканный старческую попу на фоне огромного, во весь задник, лика Божьего, затем лик Божий на глазах уничтожается – и представление (минут 40–50) заканчивается. (Между нами, смех один, а не провокация: и дерьмо не настоящее, даже

не пахнет, и лик уничтожается путем компьютера, а не то чтобы взаимно правду икону топором рубить, да и весь этот итальянский ад пожилого обдристанного синьора, обложенного памперсами и белоснежными салфеточками, которые заботливо меняет обмывающий папу взрослый сын, по-нашему – сущий рай, наш-то дедок давно бы уже помер в грязи, всеми забытый.) Нахальность сего незамысловатого творения, сооруженного, по слухам, чуть ли не за три дня, весьма показательно отличается от громоздкой провокации по-польски: после спектакля Кастеллуччи в память зрителя западает картинка – модель поведения человека, у которого кто-то болен. С помощью шокирующего приема тебе в подсознание засадили: возлюби ближнего своего! А от спектакля Варликовского, после пяти часов на одном дыхании (отдадим должное формальным умениям постановщика), на выходе – пустота в голове, разве всплывет вдруг в памяти чей-то член, выкрашенный синей краской. То же и с «Вавилоном» Майи Клечевской, напоминающим «(А)полонию» в миниатюре: единственное, что осталось в памяти, – морг, три «трупа», три члена. «Опять члены!» – вздохнет мой терпеливый читатель – и будет неправ: без членов нельзя, я же пишу актуальный текст и как раз перехожу к самому экстремальному спектаклю польской программы.

Легко ли быть молодым?

Женщина – это вам не мужчина, у нее и про политику (умри, читатель!) через передок. «Вавилон» Клечевской сделан по тексту «Бэмбиленд. Вавилон» Эльфриде Елинек, которая считает себя таким же моралистом, как и маркиз де Сад, чьи эротические сцены, по Елинек, есть сколок общества, в котором сильные мира сего используют людей как куски мяса, а потом их выбрасывают. Садомазохизм правит миром, войны и прочие безобразия общества происходят потому, что желанны, и главное унижение – смерть как фундаментальная несправедливость: жертва уже мертва, а насильник живет дальше. Для восстановления справедливости в «Бэмбиленд. Вавилоне» слово предоставляется ожившим мертвецам – высказываются «куски мяса», останки военного насилия. Это мрачный поток сознания – без лиц, психологии, индивидуальных черт.

Молодая и явно одаренная Майя Клечевская, почти отказавшись от слов, одним только буйством своей фантазии пытается сделать провокативную политэротичку Елинек зримой. Условно говоря, сделать из оперы балет. В ход идут страшные черные решетки (пол), кроваво-ржавое железо (фон), голые актеры на каталках (морг), урны с прахом вдоль канавы с водой (Стикс); мизансцены воспроизводят скандальные фото пыток заключенных-мусульман американцами; сходит с креста некто в терновом венце, изможденный, в обкаканной опять же набедренной повязке... Экспрессия актеров с мешками на голове, с гениталиями, обклеенными красным скотчем, доходит до кишок наружу, но беда в том, что текст Елинек не предполагает сюжета, действия, персонажности. Ее оружие – слово, вязь и ворожба метафор, не случайно она видит свой театр как простое

чтение со сцены ее текста; сила словесного образа, невидимого и потому многозначного, пострашнее какой угодно картинки. Клечевская предлагает картинку. Глубина становится плоскостью. Немногочисленные, вне магии текста слова здесь – бессмысленный шум. Актеры – вне персонажа и действия – выполняют функцию спортивного снаряда типа боксерская «груша». Если текст, шепча про темные глубины, затягивает, то прямолинейность спектакля – отталкивает. Смысл не доходит. Попытки, поданные как садомазо, выглядят как чистое садомазо. Оно бы еще ничего – как говорится, на любителя. Но сопутствующий политический пафос категорически отвращает. Люди на пределе сил гонят тебя к осознанию человеческой ничтожности, а ты потихоньку впадаешь в апатию и за три, без антракта, часа тупой долбежки по нервам конкретно отупеваешь.

Мазохистская готовность оголиться, вывернуть всего себя с потрохами наизнанку и так предстать перед почтеннейшей публикой – «Все на продажу», как обозначил этот феномен польский киноклассик Анджей Вайда в одноименном фильме, – отчасти прослеживается и в сюжете для «Небольшого рассказа» молодого Войчеха Земильского, выступившего в крошечном зале «Театра.doc». Автор, он же исполнитель, использует тот факт, что его собственный дедушка, видный и всеми уважаемый деятель искусства (театральный критик, если не ошибаюсь), оказался, как обнаружилось в 2006 году, осведомителем органов ГБ, за что был публично ошельмован и доживал свои дни в позоре. Самое сильное, что есть в этом спектакле, выгодно отличающее его от надрывных «(А)полонии» и «Вавилона», – отстраненный тон рассказчика, как бы скрывающий боль, изначально, вне сомнения, подлинную. Ни грана пафоса или сантиментов. Сухо, сдержанно, умно, привлекая фото- и видеодокументы, проецируя на экран схемы и цитаты, юноша путем сложных философских рассуждений погружает историю деда в контекст отвлеченных понятий. Что есть имя (подразумевается – опозоренное) и как оно соотносится с его носителем (на экране дед – величественный седовласый старик)? Что есть презрение общества рядом с нежными детскими воспоминаниями внука? А нравственные страдания – относительно телесности (на экране фрагмент перформанса: обнаженная фигура сильно оттягивает себе руками кожу на животе)?.. Автор как будто ведет к мысли, что все в этом мире относительно, в том числе и людской суд. И если довести эту мысль до логического завершения, получится весьма симпатичный, на мой дремуче обывательский взгляд, вывод: а не пошли бы вы с вашими люстрациями, самоидентификациями и покаяниями (прости меня, Алена Карась)! Но это ни в какие ворота, то бишь стереотипы политизированной польской актуальности, не лезет. Молодой человек притормозил, ни к какому выводу не привел и завершил свои, без гнева и пристрастия, рассуждения о личной трагедии под горячие сочувственные аплодисменты. На поклон, понятно, не вышел, хотя по фестивалям ездит. Сдается мне, его правильный тон – никого не обвиняю, никого не оправдываю (впрочем, предъявлено свидетельство, что доносы деда в общем-то были

отписками – так, отчеты о театральных посиделках) – скрывал не столько боль, сколько недостаток мужества высказаться прямо. Попытка действительно острого личного высказывания вылилась в абстрактные умственные упражнения, столь же политически значимые, как и наши раздумья вернуть или не вернуть на место памятник Дзержинскому.

НАШ БОГ – ЖЕЛАНИЕ

Темы Холокоста и люстрации, как и тексты Эльфриде Елинек, давно в ходу на рынке современного искусства, но дело, думаю, не в конъюнктуре. За выбором крупной темы, обозначенной декоративно, без нового развития, но с каким-то болезненным самоедством и заносчивым глубокомыслием, мерещится чуть ли не подростковая закомплексованность, желание быть больше, чем ты есть. Тот же комплекс просматривается и в спектакле Гжегожа Яжины, созданном по фильму и повести «Теорема» Пьера Паоло Пазолини. Здесь он выражен в стремлении постановщика «прикрыться» социальной направленностью. Как сказал Яжина на ТВ «Культура», Пазолини говорил о тех же пагубных процессах, что идут сегодня в Польше: мол, в погоне за материальными благами люди теряют традиционные духовные ценности.

В повести Пазолини «Теорема» (конец 60-х) и впрямь нещадно бичуется буржуазная бездуховность – на примере богатого семейства, куда приходит Гость, познав коего, обитатели дома переживают шок прозрения и сбрасывают коросту буржуазности, о чем сообщается в их пространственных стихотворных монологах и пламенных (в прозе) пояснениях автора, – однако ни то, ни другое не вошло в странно «немой» фильм Пазолини. В фильме мы видим следующее: в красивый дом въезжает долговзый молодой человек, не очень юный, лет 28–30 (может, и 33, но это вряд ли), голубоглазый; его взгляд, улыбка, походка, какая-то его зовущая туманность (снимали через фильтры из плексигласа) – потрясают; по желанию тех, кто в доме, незнакомец имеет с каждым секс, судя по всему, потрясающий, и уезжает; после его отъезда мать лихорадочно кружит в авто, «снимая» юношей с голубыми глазами, – пока не замрет, вглядевшись в распятие придорожной церквушки; сын корчится в бесплодных муках творчества; дочь, достав фото Гостя, сидящего, раздвинув ноги, ведет по его телу пальчиком, дойдя до низа живота, резко сжимает кулак, после чего уже не встает с постели – со сжатым кулачком ее и увозят в больницу; служанка едет в деревню, дни, месяцы (годы, тысячелетия) сидит неподвижно, питаясь крапивой, потом зависает в воздухе, потом ее закапывают в землю; отец, заметив на вокзале юношу с голубыми глазами, следует за ним, но вдруг останавливается, раздевается донага и дико воет; конец фильма. После просмотра мысль о пагубе материальных благ – последнее, что приходит в голову. В каждом кадре такая сила страсти, каждый пейзаж, вид пустынной улицы, не говоря уж про квинтет персонажей, транслирует такую тоску и ужас утраты, что легко заподозрить за образом нереального Гостя кого-то вполне конкретного и голубоглазого. Недаром

на фильм ополчились служители культа, коих Пазолини, не скрывавший своей гомосексуальности, всегда старался задеть побольнее – за упорное неприятие того, что давно признано в мире. Его слова о замысле: «О чем? Да о том, как в безрелигиозную упорядоченную жизнь одного миланского семейства вдруг врывается нечто религиозное» (*Пазолини П.П.* Теорема. М.: Ладомир, 2000. С. 469). Религиозное врывается через телесность. Обожествлялось желание. Грешная плоть уравнивалась с душой.

Яжина не остался глух к эротизму фильма, что сквозит уже в названии – не «Теорема», а таинственное «Т.Е.О.Р.Е.М.А.Т.». Что это? «Т.» в конце («театр»? «TR Warszawa»?) возвращает к началу слова (ТеоремаТеоремаТ...) и обозначает бесконечность, а точки между буквами, вероятно, – постепенность? Бесконечное и постепенное, след в след, проникновение в творение П. П. П.? Так или иначе, постановщик любовно, кадр за кадром, воспроизводит фильм. Поскольку большой сцене – а спектакль Яжины, единственный из польской программы, был сыгран для большого зала – недоступны крупные планы, Яжина отбрасывает психологию, превращая персонажей в прекрасных кукол, и насыщает подспудным эротизмом саму композицию, построение и пластику мизансцен. Томительно и ритмично, через замедленное затемнение, проходит череда почти одинаковых картин с почти неподвижными персонажами: мать у зеркала, отец за столом, сын рисует, дочь стоит с фотоаппаратом, служанка ставит цветы в вазу. Затемнение. Отец глядит на рисунок сына, мать берет у служанки вазу с цветами, дочь делает снимок. Затемнение. Те же и Гость за столом, служанка вносит блюдо. Затемнение. Свет-тьма, сон-явь, прилив-отлив... Мерцание, рассматривание, любование... Гипнотическая красота первых сцен спектакля врезается в память и приближается к атмосферной «немоте» фильма. Парадокс в том, что эти сцены эстетизируют то, что по замыслу должны бы обличать, – бездуховность буржуазного быта.

Спектакль как будто мечется между обличительной декларативностью повести и чувственностью фильма. Все, что связано с «социальной направленностью», почерпнуто из повести и выглядит грубо иллюстративно. Фальшива открывающая спектакль пресс-конференция Отца, якобы крупного госчиновника (не без умысла на роль приглашен Ян Энглерт, худрук Национального театра Варшавы, – все равно что наш Олег Табаков), якобы отвечающего на проблемно-социальные вопросы якобы из зала. Дабы подчеркнуть утрату госчиновником религиозных чувств, показано, как он недоуменно отмахивается от вопроса о Боге, зато в финале, после осознания и просветления, услышав тот же вопрос, он сбрасывает с себя коросту буржуазности, то бишь раздевается догола. На экране, в записи, простые поляки очень невнятно отвечают на вопросы «о святости», взятые из повести. А вся вторая, после отъезда Гостя, часть спектакля – сплошь скороговорка, демонстрация того, как семейка, разменявшая ценности на блага, идет в разнос: кто в дурдом, кто на панель. Вульгарная заданность трактовки свела на нет эмоциональную насыщенность построения, увлекшего было в сферы тонких взаимоотношений духа и брэнной плоти.

А ТАМ ЛЮДИ...

Во всех упомянутых спектаклях польской программы проблема телесности так или иначе проглядывает сквозь их актуальную озабоченность, не зря же столько голых на сцене. Влияние Кристиана Люпы, с которым его ученики находятся в состоянии притяжения-отталкивания, тут очевидно. Мэтра не занимают ни глобальная политика, ни социальные проблемы. Его «Персона. Мэрилин» – о тождестве души и тела, о телесном как божественном. Мэрилин здесь – знак, икона всепоглощающей телесности. Подобно Гостю Пазолини, она притягивает и сводит с ума. «Ты важнее Христа!» – кричат ей. Четыре (или пять?) часов на сцене на большом столе извивается роскошное тело – сбежавшая от людей в бывший кинопавильон Чаплина, «отстегнутая» алкоголем и транквилизаторами, М.М. в свои последние часы на земле сама с собой репетирует Достоевского. Было или не было? Неважно. Это сон. Именно в реальности сна, согласно Люпе, путем высвобождения подсознания, энергией тайных желаний (фантазий), личность раскрывает себя – и приближается к Богу. Поэтому в финале спектакля, текущего, подобно сну, бредово и спонтанно, лежащее на столе тело проецируется на экран и там сгорает, обращаясь в нетленный дух.

На одной ноте, как молитву, Мэрилин еле слышно проговаривает слова Грушеньки из «Братьев Карамазовых»; режиссерша Паола (надо полагать, Пола, жена и помощница Ли Страсберга?) прерывает ее и учит «вживаться» «по системе» – но та не хочет такого театра. Не хочет его и Кристиан Люпа: творец, минуя фальшь изношенных форм, должен двигаться незаконно. Репетируя, Люпа садистски надолго запирает актера одного (или вдвоем, но тогда в постели) перед видеокамерой, добиваясь полной отключки его «дневного» сознания. Будь настоящим! Эффект сногшибательный: никого и ничего не изображающая, бродящая по сцене, как лунатик по краю крыши, нежнейшим голоском лепечущая что попало (кажется, это называется «импровизация»), голая сзади и спереди, с грудями каждая по пуду, Сандра Коженяк куда-то улетучивается. Мы стали свидетелями незабываемого: мы видели живьем Мэрилин Монро.

Понятие «современность» придумали критики. Ни один режиссер, если он не работающий на прессу конъюнктурщик, не ставит перед собой задачу: «буду современным!». Он мыслит беспокоящими его образами – и если «расторможен», с собой честен (ну, и талантлив, куда ж без этого), то мимо своего времени никак не проедет. В спектакле Люпы есть один момент... ну просто вынос мозга... В общем, Сандра Коженяк – Мэрилин, опершись на локоток, устремляет очи в зал, замечает нас и как-то задумчиво, себе под нос, бормочет: «А там люди. Сидят и смотрят. Мы им даем представление». Зал цепенеет. Это «современность»? Или что? Вы смотрите на меня, а я смотрю на вас – вот тебе и театр.

Марина Дмитриевская

АДА НЕТ

«Петербургский театральный журнал». 2012. 8 июня, блог
(«Божественная комедия». *Teatr Meno Fortas, Вильнюс.*
Эймунтас Някрошюс)

Спектакль Някрошюса «Божественная комедия» отливали, как колокол – всем миром, это копродукция Театра Meno Fortas (Литва), Фестиваля «Сезон Станиславского» (Москва), Театра-фестиваля «Балтийский дом» (Санкт-Петербург), Литовского национального театра, Aldo Miguel Grompone (Рим)...

Но это еще и учебный спектакль, вводящий студентов курса Някрошюса в эстетические координаты его театра. Поэтому в нем – все хрестоматийные някрошюсовские приметы: девочки поднимают согнутую в колене ногу, оттягивая книзу пятку, как это делали ведьмы «Макбета» или Виктория Куодите – Офелия в «Гамлете», поэтому они учатся стремительно летать по сцене, действовать единым хором сочиненного художественного мира.

Мировую премьеру сыграли в конце мая в южно-итальянском городе Бриндизи, где умер Вергилий и откуда он отправился туда, где встретил его потом Данте. На премьеру сгоняли итальянских школьников, программно изучающих теперь, впрочем, не всю поэму, а лишь отрывки. Что поняли они в пятичасовом спектакле – не знаю, потому что в первый вечер даже съехавшиеся со всей Италии критики выходили из зала с уставшими лицами: хотя Някрошюс сопроводил программку поэпизодным либретто, читать сценический текст его спектакля – труд чрезвычайный и проходя пятичасовой спектакль, вместивший «Ад», «Чистилище» и одну песнь «Рая», легко заблудиться в режиссерском лесу...

Лес, впрочем, никакой не сумрачный, а «суровый Дант» – улыбчивый хуторской парень. Если бы не красная с черным кантом рубаха апаш, отсылающая нас к портретам великого флорентийца (всегда в красном), мы никогда не признали бы в этом мужичке титана Средневековья. Роландас Казлас, когда-то сыгравший Яго, по природе своей простак, его Данте – это наивный, веселый «Шукшин», радостно вспоминающий свою юную курносую подружку, школьницу-отличницу Беатриче: белые колготки, белые балетки, белый воротничок и пояс с белым бантом, а волосы

прилежно стянуты в «конский хвост». Она входит, вынося обычный стул с горящими по ней самой поминальными свечками, стул-алтарь, стул-подсвечник (вот, думаешь, начинается Някрошюс...), аккуратными ножками становится на грудь лежащего Данте и кричит робкой, жалобной птицей-чайкой. А потом выносит на сцену свой вырезанный из ватмана белый профиль. Молодые ребята заполняют такими профилями-белыми птицами-ангелами весь планшет сцены. И если Данте и суждено где-то заблудиться, то среди этих надгробий.

Потом приехавший с большими санками почтальон забирает белые силуэты в свой ящик и увозит от Данте образ Беатриче... Вот тут-то и завязка, вот тут-то и возникают как бы лев и как бы волчица, а затем и щуплый человек с факелом – Вергилий (Вайдас Вилюс). Предыдущий великий режиссер, ставивший поэму Данте в начале 1970-х, Йозеф Шайна, прошедший ад Освенцима и Бухенвальда, предметно знал, что такое гореть в геенне огненной (печи концлагерей работали бесперебойно), и, чудом уцелевший в земном аду, он воплощал тени этого ада в своих трагических визуальных сценических композициях. Някрошюс снимает с «Божественной комедии» всякий пафос и всякий трагизм, упраздняя слово «божественная» и делая акцент на «комедии», тем более что именно так, «Комедией», и назвал поэму сам Данте («Божественная» – это уже позднейшее авторство Боккаччо). Встречаются два парня, Данте и Вергилий, и безо всяких высокопарных «О, учитель!» путешествуют по нестрашному, вполне милому, иногда веселому пространству, которое уж никак не «смердит под жидкой пеленой», но зовется адом.

Ведет себя Данте в аду вполне активно. Ему здесь все до ужаса любопытно, тем более в первом круге он попадает в мир ушедших классиков, гениев. Вот они выходят строем – великие под предводительством слепого Гомера. Что делает наш Данте? Он, обалдев от радости, кидается к ним за автографами...

Еще при встрече с Вергилием первое, что сделал Алигьери, – разул одну ногу и приложил свою ступню к босой ступне античного поэта. Вероятно, в сочиненном Някрошюсом мире так меряются величиим, размер стопы определяет значительность поступи и уж точно по размеру ноги определяется след в литературе. Естественно, Данте пытается вписать себя в ряд и сличает свою ступню со ступней Гомера... Потом он пытается втиснуться в строй всемирной литературы. Но простота хуже воровства: его тактично, но строго выводят, средневековый поэт явно берет не по чину, и вообще это не его, христианина, ряд...

Сельский паренек Данте не слишком-то печалится о Беатриче, тем более, что она не ждет его в далеком раю, а сопровождает в аду, ревниво появляясь, между прочим, каждый раз, когда на Данте претендуют то Франческа, раздосадованная невниманием Паоло, то его жена Джемма, то дама Италия, – и он, веселый путешественник по загробному миру, не прочь завести с ними шашни. Явившаяся Беатриче плачет, обиженно надувает губы и в качестве протеста каждый раз исполняет на скрипке школьный музыкальный этюд типа Черни.

Вот что действительно ад – так это плохо работающая почта. И, как видно, адская мука – невозможность послать весточку на волю, родным и близким. В каждом круге обитатели ада мечутся с письмами, кидая их в ящик почтальона. Но ящик без дна (бездна...), и Данте становится спасительным вестником: уж не помню, в каком круге покойники суют ему конверты с письмами – в Мантую и Падую, Равенну и родную Флоренцию... И вот она возникает на сцене: игрушечная, выстроенная из маленьких домиков (Санта Мария дель Фьоре, галерея Уффици...), обнесенная, как музейный экспонат, веревкой: не заходить. Но не забудем, что Данте был изгнан, и до конца жизни Флоренция была для него закрыта: не заходить. Радость возможной связи с белым светом, с Флоренцией – радость человеческая, явная, утверждающая бесконечность и вечность жизни. Ада нет!

Всегда у Някрошюса именно театральные язык рождает содержание, именно языковые находки держат действие. Сильный образный удар в прежних спектаклях имел пролонгированное воздействие, ты переживал его все то время, пока мизансцены вихрились пробежками, переходами. Резко вброшенное образное содержание заполняло пустоты.

Тарелка Тузенбаха в «Трех сестрах» крутилась гораздо дольше реального своего вращения, она словно была запущена в наше сознание.

Отелло тянул свой флот на веревках много дольше реальной мизансцены, он как бы тянул флот через весь спектакль.

Камнепад в «Макбете» гремел еще долго после того, как Макбет подставлял свою бедную голову под падающие булыжники, ища смерти.

Метафоры «Божественной комедии» не так сильны, чтобы скреплять, цементировать действие, а расстояние от образа до образа труднопреодолимо. Чувствуется какое-то «иссыкание эстетики». Смотреть спектакль тяжело, круги ада повторяют один другой, все путается и мутится, и ты действительно мучаешься пять часов, в отличие от веселого Данте. Может стать, к осенним гастролям в Петербурге и Москве что-то изменится.

Видас Силюнас

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

Газета «Экран и сцена». 2012. № 13, июль
(«Вишневый сад». Театр «Талия», Гамбург. Люк Персеваль)

В советские годы у чиновников была отточенная, как бритва, фраза, чтобы резать на корню неугодные постановки: «искажение классики». Для таких могильщиков культуры «Вишневый сад» бельгийского режиссера Люка Персеваля в гамбургском театре «Талия» стал бы роскошным подарком – можно было бы обвинить не просто в искажении, а издевательствах над классикой. Немолодая Раневская прижимается в туре вальса к мужчине в самом соку – Фирсу, Лопахин звонит по мобильнику и, купив имение, выкидывает коленца в прыжках с поворотами на зависть эстрадному плясуну, красавец Яша с вьющейся шевелюрой иссиня-черных волос и в густой бороде и вовсе оказывается трансвеститом в сером женском костюме и в туфлях на высоких каблуках.

Впрочем, немцы к убойным приговорам вроде «искажения классики» не приучены, им близки другие термины вроде брехтовского «остранения» – умения подать примелькавшееся как неожиданное, чтобы раскрыть в привычном незамеченное. Наповал бьющие приемы Персеваля – это «остранение». Он явно понимал, что, берясь за чеховский текст, идет на риск, поскольку легче добиваться успеха с пьесами менее знаменитыми, не затасканными, не набившими оскомину, ведь театры столько раз пытались поразить небывалыми трактовками известных произведений, что попадают в изъезженную колею и вызывают не удивление, а скуку. Широкой же публике не важно, авангардными или арьергардными являются толкования шедевра, ей хочется испытать живой отклик на происходящее на подмостках. В «Талии» подобный отклик не заставляет себя долго ждать – еще до того, как прозвучат первые слова, в публику проникает тревога, охватывающая тех, кто находится на сцене. Затененное пространство подмостков (сценограф Катрин Брак) освещают более пятидесяти висящих на разных уровнях матовых шаров, в которых можно обнаружить переключку с купами расцветших вишен или с констелляцией небесных светил опустившейся на сад вечной ночи. То более яркое, то совсем слабое сияние определяет переливы атмосферы; когда впритык к партеру выстраивается параллельный рампе ряд стульев,

свет еле брезжит – Люк Персеваль любит тонированные мизансцены. Все садятся, храня молчание, и долго остаются неподвижными, лишь кто-то один расхаживает за стульями слева направо, останавливается, поворачивается, движется справа налево, поворачивается, опять идет в противоположном направлении... В затягивающемся молчании проступает смятение, не дающее покоя неустанно вышагивающему мужчине. Гадаешь, не Лопехин ли это, разбуженный в ранний час предчувствием приезда Раневской. Выясняется, однако, что этот молодежавый герой – Фирс (Александр Симон).

Итак, первое, что нас интригует, – это пространство, в котором действует своего рода перпетуум мобиле: проход за стульями – движение в обратную сторону – разворот... Кажется, кто-то не просто мерит пол шагами, но творит странный обряд, отсчитывая вслух: 100, 99, 98, 97, 96, 95, вплоть до единицы, как отсчитывают мгновения до необыкновенного события. Но встреча произойдет словно невзначай – неожиданным было только ее ожидание. На стоящее чуть поодаль от стульев кресло усаживается женщина, у которой усталый или, как сказал бы Достоевский, испитой вид, за ней встает, как телохранитель, рослый стильный брюнет, и мы понимаем, что это вернувшаяся из Парижа, уставшая не только с дороги, но от груза многолетней жизни Раневская (Барбара Нюссе, в послужном списке которой множество наград и ролей в кино, на телевидении и в театре, в том числе в спектаклях Клауса Паймана, Кристофа Марталера, Алвиса Херманиса и т.д.) и ее лакей Яша (Маттиас Лея). Остальные потихоньку оживут, заверещит телефон Лопехина (Тило Вернер) – лысого крепыша в добротном костюме-тройке. Пульс общей жизни перестанет быть изнуряюще мерным и начнет биться порой даже чересчур упруго, чтобы опять на какое-то время притихнуть; вязкую статику отгнет стремительная, как обвал, динамика; все замрут в ожидании неминуемой судьбы и тут же встряхнутся, загоревшись избыточными надеждами.

Не менее переменчивы, чем ритмы, отношения героев с претерпевающим метаморфозы пространством. Оно то погружается в предсмертную дремоту, то, словно вздрогнув, пробуждается, и в его недрах возникает электроорган: кто-то ударит по его клавишам и станет декламировать стихи, кто-то станцует вальс или ча-ча-ча. Затем пространство превратится в своего рода темный задник, на фоне которого выпукло читается каждый жест. Достаточно Пете Трофимову (Себастьян Рудольф) положить руку на колено сидящей рядом Ани (Катарина Зейферт), чтобы ощутить: любить – значит хотеть прикоснуться. Мизансцены то погружаются в воздушное марево-морок, то всплывают из него. Вспоминающая утонувшего сына Раневская заплачет, обняв пустой стул, и решит научить «недотепу» Трофимова быть мужчиной, впившись ему в губы долгим страстным поцелуем; растерянный очкарик Варя (Ода Тормейер) поплачется не в жилетку, а в ширинку Лопехина, когда же его прошибет слеза, она будет долго рыться за пазухой и протянет ему платок, но он не вытрет им глаза, а станет громко сморкаться в него – драматическое

и трагикомическое меняются местами в спектакле. И также чередуются в нем надежда и отчаяние. Вдруг пробуждается безоглядный порыв к не-сбыточному, обмякшая, поникшая Раневская выпрямляется, как натянутая, звонкая струна, и устремляется к Лопахину, чтобы победно вскинуть руки в его объятиях. Он поднимает ее в воздух, как будто держит в руках синюю птицу, закрыв глаза, словно впав в сомнамбулический транс. Эпизод подобен брехтовскому зонгу – это зримая песня, и, как в эпическом театре, героям на какое-то мгновение дано выломаться из привычных образов, из плена социальных личин.

Фирс «разбытовлен» начисто. До старости ему далеко, еще как далеко, он воплощает дух вишневого сада не отцветшего, а в цвету. Когда он долго вышагивал в некой пластической увертюре перед приездом Раневской, казалось, сам сад – верный сад – нетерпеливо ждет встречи с ней. Раневская обнимет его, как обнимают дерево – любимое, могущее кружиться вместе с ней в танце, словно во сне. Для него, как и для нее, утрата сада – прощание с волшебством: это трагедия обладательницы деревьев и трагедия самих деревьев – они предназначены на сруб. Деревьев не видно, но Раневскую Фирс унесет в чрево тьмы, как подрубленную.

До этого мгновения бледно-матовое пространство имения-сада меркло, как прошлое, и выталкивало всех к освещенной авансцене, к нам, зрителям, к нынешнему дню. Выяснялось, что это безнадежно утраченное пространство, и попытки вторгнуться в него в головокружительном дурмане вальса обречены; Раневской и Фирсу приходилось возвращаться и усаживаться на расставленных перед партером стульях, занимать фатально предназначенные для них места. Но в последнем танце руки Раневской, пытающейся обнять Фирса, падают, он кладет их себе на плечи, и они опять бессильно, как плети, свисают вдоль тела. Тогда он хватает ее, чтобы она не рухнула, как подкошенная, и, держа в охапке, исчезает с ней во мраке обернувшегося смертью сна, из которого не может быть дороги вспять.

Мы жили в предчувствии этого. Бравурное ликование нового владельца имения, Лопахина, первоначально смахивающее на вставной номер, задело за живое. Мы глядели на Лопахина глазами Раневской, понимая, что он лихо отплясывает на ее могиле. И впрямь, стук топора о стволы деревьев в вишневом саду – все равно что удары молотком по гробу его владелицы, и единственный удачный ее побег в утраченное пространство – это побег в смерть.

Таков сегодняшний Чехов Люка Персеваля. В гамбургской «Талии» действующие лица не зря так придвинуты к партеру. Они сродни нам и своим обликом, и речами (сжав чеховский текст до 100 минут, режиссер слегка модифицировал его: Лопахин говорит, что, выкорчевав нерентабельный в условиях кризиса сад, надо засеять землю рапсом для производства экологически чистого дизельного топлива), и повторяющимися, как в джазе, ритмами (Раневская четыре раза скажет, что живет, словно с камнем на шее, и четыре раза повторит, что ее надо продать вместе с вишневым садом).

Герои Чехова, как сказали бы на Руси, усажены в ряд всем миром, чтобы пробудить ощущение воистину всемирной драмы, происходящей в нашем присутствии. Освещенная множеством круглых плафонов территория воображаемого сада воспринимается как место наших собственных, не только героев Чехова, утрат. Но это и место общих обретений – ощущение того, как горько терять чеховскую красоту, помогает понять ее ценность. Глядя на постановку Люка Персеваля об ускользающей, как Раневская из объятий Фирса, красоте, желание закричать: «Так нельзя обращаться с классикой» сменяется убеждением: «Так и нужно; дерзость приемов сдувает пыль с традиций, сталкивая нас с живым текстом, с его злободневным и вечным смыслом».

Камила Мамадназарбекова

ЭЛЕГИЯ ДОКУМЕНТА

Газета «Ведомости». 2012. 16 июля
(«Кольца Сатурна». Кёльнский драматический театр. Кэти Митчелл)

Одним из главных событий Авиньонского фестиваля-2012 стал спектакль Кэти Митчелл «Кольца Сатурна» – впечатляющая попытка воссоздать на сцене многослойную конструкцию романа Винфрида Георга Зебальда.

Журналисты пока не определились, считать ли Зебальда Прустом или Джойсом нашего времени. В романе «Кольца Сатурна» прогулка по скалистым пляжам и пустынным прибрежным городам графства Саффолк пропитана эгегическими размышлениями, петляющими из XIII в XIX век, из читального зала для моряков в концлагерь на Балканах, из учебного фильма о промысле сельди в сочинения и биографии любимых литераторов, бывавших в этих местах. Рассказ ведется от первого лица, а на одной из страниц автор даже показывает свою фотографию в Дитчинхэме, где он «мечтал бы окончить свои дни».

Английскому профессору немецкой филологии, родившемуся в Германии в 1944 году, доступны все оттенки меланхолии – от дюреровской задумчивости до романтического сплина на берегу пустынных волн. Предметом рефлексии Зебальда становится историческая и личная память, исчезающие города и континенты, знаменитые и безвестные люди, погибшие в морских и сухопутных сражениях, на принудительных работах и в собственных роскошных домах. Слои памяти и есть ледяные кольца Сатурна, оставшиеся, по словам ученых, от луны, не выдержавшей притяжения огромной холодной планеты.

Спектакль похож на съемочный павильон или мастерскую, в разных частях которой воссоздается голос автора, его взгляд, шум шагов, плеск волн и звон ключей в его кармане.

На авансцене – работа шумовиков, которые механически извлекают звуки из предметов: мешают воду в бочке, ходят по гальке, песку и гравии, шелестят в микрофон ветвями, хлопают в ладоши, имитируя звук бьющейся в предсмертных конвульсиях рыбы. Рукотворность сложной шумовой партитуры наглядна и увлекательна.

Звук синхронизирован с монохромным полиэкранном видео. Если в прошлогоднем авиньонском спектакле Кэти Митчелл по «Фрёкен Жюли»

было ощущение, что при тебе снимают костюмную мелодраму, то на этот раз в сложном монтаже с использованием архивных кадров и различных повествовательных техник как будто рождается документальная картина. Нечеткие черно-белые кадры напоминают или напрямую цитируют блеклые иллюстрации, которыми Зебальд дополнил книгу: репродукции описываемых картин, промысел сельди в Лоустофте, уходящие под воду церкви Данвича, газетные вырезки, фотографии мест и предметов, о которых идет речь.

«Закадровый текст» оркестрован на три голоса. Кэти Митчелл избегает ярких красок не только в изображении, но и в рассказе. В спектакле нет ни экзотических стран, ни приключенческих историй, спрятанных в складках романа. От его трехсотстраничного корпуса остался только каркас – дневник, к которому добавлена фигура рассказчика.

Соотношение факта и вымысла, их искусное переплетение – одна из главных загадок этого текста. Отправившийся по следам Зебальда въедливый английский документалист Гант Ли (фрагменты его 16-миллиметрового фильма «Patience» Митчелл монтирует с интерактивным видео и хроникой) обнаружил на побережье объекты, которые казались выдуманными. Сам текст избилует недомолвками («Не могу сказать, видел ли я в действительности этого бледного монстра или же это был плод моего воображения»).

В глубине сцены иногда открываются картины больничной палаты в Норвиче, описанной в первой главе романа. Фигура рассказчика, вспоминающего перед смертью страницы книги, добавляет конструкции спектакля еще одно измерение. Смерть, прославляющую Вселенную, историю и культуру огромными сатурновыми кольцами (остатками месяцев, лун и событий), Кэти Митчелл концентрирует в смерти конкретного человека. В 2001 году В.Г. Зебальд умер от полученных в автокатастрофе ран на том самом побережье, которое описал в романе.

Дина Годер

СТРАШНЫЕ ВЕЧЕРИНКИ ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ

Газета «Московские новости». 2012. 3 августа
(«Враг народа». Театр «Шаубюне», Берлин. Томас Остермайер;
«Десять миллиардов». Лекция-перформанс. Театр «Ройял Корт», Лондон.
Кэти Митчелл; «Завтрашние вечеринки». Компания *Forced Entertainment*,
Шеффилд. Тим Этчеллс)

Одним из лучших, а может быть, и лучшим спектаклем только что завершившегося «Авиньона» был «Враг народа» из берлинского театра «Шаубюне», поставленный любимцем фестивалей Томасом Остермайером. Знаменитый немецкий режиссер, как обычно, перенес действие классической пьесы в наше время, драматург Флориан Борхмейер существенно сократил и переписал текст Ибсена, в результате чего доктор Штокман оказался молодым врачом, вместе со своими друзьями-журналистами и женой-студенткой поющим в маленькой рок-группе милые англоязычные песенки. Остермайер всегда очень внимателен к подробностям, у него отличные артисты, отчего его истории оказываются особенно убедительными. Хотя быт этой гоп-компании из маленького городка он строит на фоне черных стен, где мелом нарисованы детали обстановки, а над дверью криво написано: «Штокман». Но сама история предельно конкретна. Мы сразу узнаем этот тип – неловкого и даже чуть-чуть нелепого умника Томаса Штокмана, которому, вероятно, около тридцати, влюбленного в свою лихую юную жену, что щеголяет в кожаных штанах. Он не умеет с ней спорить, и когда она уж очень злится, с готовностью становится перед ней на колени, принимая свою вину и обезоруживая кротостью. У них маленький ребенок, который плачет, услышав громкую музыку репетирующих в гостинной музыкантов, и только Томас умеет его успокоить, прижав к себе, когда Катрина раздраженно мечется между друзьями, трезвонящим телефоном, тетрадами и надоедливым отцом, вечно некстати приходящим проведать дочь. Глава рок-группы, журналист-хипстер в тесных желтых джинсах, вечно болтается по штокмановскому дому с гитарой и в наушниках и ворчит, что больше никогда не будет брать в группу семейные парочки. Штокманы живут открытым домом – к ним без предупреждения заходит то суетливый лысый толстяк – главный редактор здешней газеты, то старший брат Томаса – местный мэр, элегантный седоватый красавец.

Сюжет ибсеновской пьесы остался прежним: Штокман, видя, что после лечения водами их курорта люди заболевают, посылает пробы на анализ и, узнав, что вода действительно отравлена местной промышленностью, начинает борьбу за то, чтобы об этом стало известно всем. Но, кажется, никогда этот текст не звучал так актуально, особенно для нас, российских зрителей, и только думаешь: как жаль, что Остермайер, в этом сезоне дебютировавший в московском Театре Наций, выбрал для постановки «Фрёкен Жюли», а не эту потрясающую пьесу, каждое слово которой отзывается в нас стоном узнавания. Вот журналисты, жадно накинувшиеся на новую скандальную информацию, чтобы первыми ее опубликовать. Какими бойцами они себя чувствуют, как смело музыканты поют боевую песню старой панковской группы The Clash – Guns of Brixton! Вот умелый демагог-мэр, объясняющий газетчикам, что если о заразе станет известно, то прощай благополучие городка, что вместе с туристами уйдут гранты, не будет новых дорог, школ и что удар по имиджу прежде всего повредит простым людям и, конечно, больно ударит по самой газете. «Народный вестник», конечно, отказывается от публикации, и бывшие друзья, с которыми Томас только что пел песенки, теперь прячутся по углам, а придет момент, и закидают нелепого борца за правду – не грязью, а в новом, гламурном духе – снарядами разноцветной краски для пейнтбола. И вот, наконец, собрание горожан, которое устраивает решивший самостоятельно докричаться до народа Штокман. Все учреждения города ему в помещении отказали, согласился только кто-то совсем неказистый. Черные стены наскоро мажут белилами, в трибуну превращается перевернутый холодильник, Томас просит включить свет в зале, и тут уже мы, интернациональные зрители, оказываемся жителями городка, от которых и молодой врач, и возникшие рядом речистые политики ждут реакции и поддержки. Тогда наступает настоящий пик спектакля, момент истины, заставляющий нас забыть о пьесе столетней давности и думать о том, как мы живем сейчас. Инициативу у Томаса перехватывают демагоги, они выскакивают в зал и обращаются к людям, вновь объясняя им, что Штокман думает только о своих амбициях и что это неверно понимаемый демократизм, а на самом-то деле фашизм, давление и так далее. Они ловко сыплют ярлыками, умело передергивают смыслы, используют патетику народолюбия и заботливости – о, как это знакомо! По залу бегают девушки с микрофонами, зрители бурно включаются в обсуждение, что-то громко кричат с ярусов, традиционно левый авиньонский зал иронизирует над демагогами и хохочет, но те ловко выворачивают все в свою пользу. И тут Томас начинает свою речь, он немного косноязычен и по-прежнему нелеп, но у него горят глаза, как у человека, увидевшего правду и твердо решившего за нее бороться. Штокман говорит об ответственности перед будущим. Под восторженные вопли зала, но не воспалаясь от них, он объясняет: «У нас не в экономике кризис, сама наша экономика и есть кризис». Он говорит о том, о чем, конечно, ни слова не говорилось в пьесе Ибсена: о нашем отношении к земле и воде, о необходимости самоограничения, о долге цивилизованных людей, думающих о завтрашнем дне. Именно

тут в Штокмана из зала полетят мячи с краской, он будет пригибаться за трибуной, а потом снова вставать и продолжать говорить с залитым коричневой грязью лицом и пиджаком, в окружении разноцветных пятен на свежепобеленных стенах.

«Большинство никогда не бывает право... Это одна из тех общепринятых лживых условностей, против которых обязан восставать каждый свободный и мыслящий человек. Из каких людей составляет большинство в стране? Из умных или глупых? Я думаю, все согласится, что глупые люди составляют страшное, подавляющее большинство на всем земном шаре. Но разве это правильно, черт возьми, чтобы глупые управляли умными? Никогда в жизни!» Генрик Ибсен, «Враг народа».

Эту вдохновенную речь мы мгновенно вспомним на лекции-перформансе «Десять миллиардов», поставленной британкой Кэти Митчелл. Можно ли это представление называть спектаклем – большой вопрос. На маленькой сцене в точности воспроизведен кембриджский кабинет Стивена Эммота, ученого, возглавляющего большую группу исследователей самых разных специальностей, чья задача – смоделировать будущее нашей планеты вплоть до 2300 года. Стендап Эммота, человека, говорящего спокойно, но удивительно твердо и убедительно, как настоящий лектор – это драматургическая композиция из его научно-популярных лекций о будущем, сопровождаемая большим количеством разнообразного видео, анимированных схем, графиков и цифр. Эммот говорит о том, что в последние годы происходит взрывной рост населения планеты, что сейчас нас семь миллиардов, но уже совсем скоро, при наших детях, нас окажется 10 миллиардов, при том, что почти не осталось пространств, не забитых людьми. Разве что Сибирь и Сахара. Он говорит о том, что сегодня происходит с нашими недрами, с водой, с едой и энергией, говорит о биореволюциях последних лет и о том, что все, что мы считаем действием мелким и ни на что не влияющим, истощает возможности земли. Энергии, потраченной на поиск в Гугле, достаточно, чтобы вскипятить чайник воды. Обо всех этих проблемах сегодня говорят много, но в постановке Митчелл предупреждения ученых звучат особенно концентрированно, убедительно и страшно. Что мы можем сделать? – спрашивает Эммот. Быть ответственными, контролировать потребление. Даже самое простое – например, использовать меньше туалетной бумаги. Меньше бессмысленно льющейся воды, меньше гаджетов, меньше самолетов и поездов. Кажется, это выступает Томас Штокман из спектакля Остермайера.

Мрачные пророчества Эммота меняют восприятие еще одного спектакля, казавшегося поначалу шуткой. Британские авангардисты Forced Entertainment показывают очередной спектакль-парадокс – намечающий сотни разных вариантов будущего парный стендап Tomorrow's Parties (который можно понимать и как «стороны завтрашнего дня», и как «завтрашние вечеринки», намек на песню «The Velvet Underground» – «All Tomorrows Parties»).

Стоящий под гирляндой разноцветных лампочек, как на танцплощадке, мужчина уверяет, что в будущем главную роль станут играть мужчины,

он со вкусом описывает, как это будет выглядеть, но женщина парирует: или в будущем останутся только женщины, мужчин всех ушлют в космос, оставив только банк спермы. Мужчина мечтает о том, как в будущем человечество станет мирно жить в едином государстве; или, – говорит женщина, – вся планета будет разделена на мелкие страны, ведущие бесконечные войны. Все станут вегетарианцами – или люди превратятся в каннибалов. Что будет с детством и старостью, наукой и искусством, городом и природой, водой и энергией – расхожие мифы и черные фантазии, которые в изложении британских актеров казались такими смешными, после лекции Эммота больше не выглядят нелепыми, и самые катастрофические сценарии кажутся вполне вероятными.

Эммот мрачно подытоживает спектакль «10 миллиардов»: «Я не верю, что мы сможем остановить человечество. И тогда на земле наступит хаос. А мне придется научить своего сына пользоваться ружьем». «Завтрашние вечеринки» тоже закончатся смертью человечества. И единственный, на кого нам остается рассчитывать, – это идеалист доктор Штокман. В финале спектакля Остермайера, когда, как и написано у Ибсена, богатый тесть коварно дарит Томасу кипу акций зараженных водолечебниц, которые он купил на деньги, предназначавшиеся в наследство дочери, – вчерашний боец вдруг замирает в задумчивости с бутылкой пива в руках. Кажется, в эту минуту в нем пророк уступил место ученому. И мы верим: Штокман придумает, как очистить воду. Вся надежда на него.

Алена Карась

ПОЭМА ИЗГНАННИКОВ

«Российская газета». 2012. 25 сентября, столичный выпуск
(«Миранда». *Театр ОКТ, Вильнюс. Оскар Коршуновас*)

<...> Спектакль «Миранда» стал настоящим открытием. В основу его сюжета легла пьеса Шекспира «Буря». Но что же Коршуновас с ней сделал! Таинственный остров, на котором изгнанником живет Просперо (Повилас Будрис) и его дочь Миранда (Айрида Гинтаутайте), превращен им в старую советскую квартиру, в которой теснится смешная мебель 60-х – серванты, полки с книгами, огромный ящик радиоприемника. Почти безумный старик с дочерью-инвалидом, чей церебральный паралич превращает ее движения в особый танец. Прикованная к креслу, она танцует – и в этом танце столько же отталкивающего, сколько и завораживающего.

Коршуновас создает целый философский этюд о советском диссиденте-отшельнике, а вместе с ним – обо всех, неподконтрольных власти. И пока кто-то из публики пытается навязать режиссеру «антирусские настроения» и «проамериканский пафос», кто-то иной с изумлением ловит себя на странном чувстве идентичности с этим Просперо и его дочкой. Вместе с виртуозными актерами и художником Дайнюсом Лискевичюсом он визуализирует пространство наших снов, тайных и явных желаний, невоплощенных фантазий, нашей глубоко спрятавшейся боли. Театр, творимый отцом для больной дочери и – что важнее – для себя самого, вмещает в себя самые изысканные спецэффекты. В нем звук решен средствами непойманных радиоволн, а световые контрасты – из заколотившей лампочки.

Спектакль начинается с того, что на предложение прочесть сказку отец получает решительный отказ дочери; она требует шекспировскую «Бурю» и отдается ей со всей нешуточной и судьбоносной силой. Пока папа выпивает «волшебное зелье», доводящее его до исступления, девочка превращается в Ариэля, и вот уже не человек, но сам дух воздуха стеснен в маленьком проеме серванта, впечатан в него намертво, пугая этой противоестественной стесненностью позы.

А вот заиграло «Лебединое озеро», заставляя пережить августовский опыт 1991 года в совсем ином – болезненно-интимном – плане, как ситуацию «человека из подполья», как опыт собственной экзистенциальной

и исторической «затравленности». Трудно объяснить, как Коршуновас заставляет работать эти механизмы бессознательного. Ведь перед нами – всего лишь убогая советская квартирка, и в ней – убогие люди, изгнанные из сегодняшней жизни на самые ее дальние рубежи.

Тем, кто увидел в этом поэтически-горестном этюде литовского режисера «антирусский пафос» (в спектакле герой то подражает манере Горбачева, то достает из шкафа советский генеральский мундир «старшего брата»), хочется напомнить о первых мгновениях спектакля, когда, еще не зная, какую игру поведут с нами, мы принимаем бедного старика за «осколка» империи, вытесненного на обочину... Литвы, России, Европы. И волна сострадания поднимается в нас, уже не только к этому высохшему от горя и пьянства человеку, но и к себе самим, чья изрядная часть тоже «вытеснена». Психоанализ как способность открывать, именовать, обнаруживать затерянные слои памяти мощно работает в этом спектакле. И когда Просперо, превратившись в юного, модно одетого Фердинанда, обнимает свою дочь, это читается не как натуралистический кошмар, но как символический жест.

Вскоре он и сам сядет в ее опустевшее кресло, сам станет своей «Мирандой» и тихо замрет, запрокинув голову в смерть. Сила искусства, сила свободной мысли тем сильнее, чем изгнанней, – так, по крайней мере, полагает Оскарас Коршуновас, который посвящает свой спектакль тем «необитаемым островам изгнанников», которыми был переполнен Советский Союз. Но только ли?

Ксения Ларина

Блюз для «рогатого Шоко»

Журнал «The New Times». 2012. 29 октября
(«Отелло». Театр «Талия», Гамбург. Люк Персеваль)

Фестиваль «Сезон Станиславского» привез в Москву совершенно непристойную версию «Отелло» фламандского хулигана Люка Персевалья. Представить себе подобное на московской сцене сегодня невозможно.

Да, именно такого «Отелло» не хватало нашему ханжескому обществу: наглого, скандального, состоящего из солдафонских непристойностей и неполиткорректных шуток, словно пересказанного грубым языком Тарантино и перепетого пьяным джазменом из гамбургского ночного клуба. Если бы кто-нибудь из московских режиссеров позволил бы себе такое, его бы четвертовали, распяли и пустили бы по этапу, обвинив в кощунстве, пропаганде гомосексуализма, педофилии и экстремизме. Что фламандцу весело, то русскому – смерть. Персеваль – настоящий театральный хулиган, такой Уленшпигель от театра – попал со своим джем-сейшеном в нужное место и в нужное время. Зажимайте нос и бегите из зала, ханжи, лицемеры и зануды.

ПОНЕСЛАСЬ!

Персеваль рассказал, сыграл, прохрипел жестокую, почти брехтовскую балладу о любви и предательстве, о том, что зависть и ненависть тоже могут быть источниками вдохновения, о том, что справедливости нет и не будет, добродетель уязвима и скучна, а зло сокрушительно и непобедимо.

Это жесткий мужской черно-белый мир, лишенный психологических нюансов и правил политкорректности. Это война, это казарма – с похабным солдафонским юмором («Привет, девчонки!» – воскликнул слепой, проходя мимо рыбной лавки»), рыгающими попойками, непристойными песенками и грязными танцами под охрипший черный рояль, что громоздится в центре сцены, нависая над перевернутым вверх ногами роялем белым. Впрочем, кроме черно-белых роялей и помойного ведра здесь больше ничего нет. Тусклый свет заливаает сцену непромытым туманом, в котором скрываются лица героев и сквозь который робко пробивается свечение невинного платья юной Дездемоны. Как и положено

артистам из Гамбурга (Персеваль возглавляет гамбургский Thalia Theater), они говорят на немецком языке, московские зрители следят за текстом по бегущей строке перевода. Влюбленный в Дездемону Родриго жалуется своему другу Яго, что проклятый «ниггер» увел у него возлюбленную: «Теперь мне, бл..., только вены вскрыть и сдохнуть в ванне!» Яго, в бешенстве от того, что его обошел в карьере «педрила Кассио – враг номер два!», закручивает свою мстительную интригу, обещая другу «тебе – твой трах, а мне – мой пост!» «И понеслась!» – выплевывает в зал Яго свой мерзкий яд. И – понеслась.

Под такой текст нужна соответствующая музыка, и она есть, она несется вслед за чернотой сюжета, подхватывает его, закручивает в тугую джазовую импровизацию, заходит в хриплом блюзе, в похотливом свинге, в безжалостном разрушительном бибопе. Центром спектакля, его пульсирующей артерией становится музыка, а главным героем – музыкант за роялем, который всегда чуть впереди, словно проигрывающий повороты сюжета на такт раньше. Он то подсказывает героям дальнейший ход событий, то предостерегает их, то провоцирует, то откровенно смеется над ними.

Ритмически спектакль выстроен блистательно – как настоящий джем-сейшен, раздираемый импровизациями участников и сливающийся в одну главную тему, звучащую то с тихой сентиментальной нежностью, то с резким бешеным рыком ревности и отчаяния. Актеры то подчиняются музыкальному ритму, то ведут с ним отчаянную драку, то уступают ему, то одерживают над ним верх. Зрители аплодируют и кричат «браво» прямо во время действия, как на концерте, приветствуют очередное соло саксофониста или барабанщика.

И МЕРКНЕТ СВЕТ

«Поимел вчера я киску, а сегодня больно писать, это триппер, дурачок, нагулялся, морячок!» – так начинается сцена попойки. Яго, Родриго и Кассио в полубезумном танце проходят все стадии опьянения: от веселого братания к слегка заплетающейся речи, от пьяного икающего хохота до ухающего блевания в железное ведро, от слезливых объятий до кровавой дикой драки.

Мавр входит в разгар ночной оргии, за ним – босая, в белой мужниной рубашке, тонкая Дездемона. Отелло громко распекает распоясавшихся подчиненных и с нежностью оборачивается к жене: «Осторожно, тут стекло!» А потом уносит ее в кулисы, и она вытягивается на цыпочках, упираясь голыми ногами в его армейские ботинки. Проклятый «ниггер», которого за глаза презрительно называют «Шоко», удачлив во всем: он одерживает победу над турками, он царь и бог острова, его боготворит юная красавица жена. То, что с ним позже сделает Яго, похоже на изощренную нечеловеческую пытку. Так ломают человека в застенках, превращая гордого бесстрашного воина в бесформенную кучу мяса, жалкую, скулящую, безвольную. Гремит рояль, заходит в кривляющемся угаре

пианист, поет, стонет на разные голоса свой безумный блюз, в котором все явственнее угадываются рычание убийцы и предсмертный хрип задушенной жертвы. Так оно и случится.

Блюз «рогатого Шоко» оборвется ровно в ту секунду, когда безжизненное тело девушки в разорванном белом платье выскользнет из его рук. И свет померкнет.

Персеваль отрезает шекспировский финал за ненадобностью: в насилии, в садизме нет ни смысла, ни морали, мир продолжает корчиться от боли и ненависти, утопая в собственном дерьме, человеческая мерзость непобедима.

Спектакль о внутренней несвободе, о губительной зависимости человечества от быдла, о вечном страхе перед ним сделан абсолютно свободными руками. Актеры существуют словно внутри электрического потока и подчиняются его стремительному ритму, заряжаясь друг от друга энергией. Им не за что и не за кого прятаться – на сцене нет ни роскошных декораций, ни дорогих спецэффектов – звенящая пустота сцены заполняется только звуками рояля и актерской энергетикой. И этого оказалось достаточно, чтобы спектакль получился мощным, объемным, резонирующим со временем, страшным в своей неприкрытой грубости. И переписанный другим языком Шекспир не утратил ни своего трагизма, ни тем более актуальности.

Владислав Иванов

КОСМОС НЯКРОШЮСА

Газета «Экран и сцена». 2012. № 22, ноябрь
(*Портрет Эймунтаса Някрошюса*)

В современном театре Эймунтас Някрошюс возвышается отдельной вершиной, вызывая восхищение одних и неприязнь других. У него есть подражатели и нет последователей. У него можно подсмотреть прием или мизансцену и применить к собственным возможностям. Но искусство Някрошюса определяют не приемы, а художественное мировосприятие и творческая мощь. Чтобы так ставить, нужно так чувствовать.

Его спектакли не только преобразили мировой театральный ландшафт последних десятилетий, но изменили границы возможного.

Кажется, из всех определений к спектаклям Някрошюса более всего подходит «священный театр» – то, что Питер Брук называл местом, где «невидимое становится видимым», силой, способной вырвать зрителя из привычной повседневности и забросить его в реальность другого порядка. Някрошюс показал, что возможен «священный театр» в мире, утратившем священность.

Някрошюс явился словно для того, чтобы напомнить о существовании иных, неевклидовых пространств в нашей театральной вселенной, где параллельные прямые могут пересекаться и происходят другие немислимые вещи. Многие из того, что мы привыкли противопоставлять, в его спектаклях обнаруживает целостную, непротиворечивую природу. Там, где наш «эвклидов» рассудок видит противоречия, Някрошюс находит только различия. Там, где принято видеть различия, он обнаруживает несомненное единство.

Режиссерская методология Някрошюса держится на скрытом мифологизме художественного мышления. Отсюда отсутствие вкуса к индивидуальному, частному, изменчивому и предпочтение общего, устойчивого, сущностного. Отсюда фантастичность не изображаемого, а изображения, и специфическая таинственность искусства, возникающая не как прием, но восходящая к переживанию мира как загадки, заданной человеку. Спектакль возникает на согласительной черте между явью и сновидением, обостренно личным переживанием и вечным архетипом. Крайности,

обычно противопоставляемые, входят друг в друга, преобразуя зеркало сцены в магическое пространство.

Когда Едигей Альгирдаса Латенаса в спектакле «И дольше века длится день» по Чингизу Айтматову, склонившись над железным баком, плещет в лицо водой и, увидев отражение звезды, поднимает глаза к небу, происходит мгновенное преображение обыденности. Пространство словно раздается во все стороны, и в зрителя входит та реальность, где человек причастен всему сущему, един с мирозданием и равен ему.

Пока мы находимся внутри сотворенного режиссером мира, во власти управляющих им законов, для нас не существует ничего неясного. Значение происходящего входит в нас непосредственно, кратчайшим путем. Понимание возникает вне осознания. Вопросы возникают позже, когда мы возвращаемся к привычному состоянию. Пока мы упорядочиваем слова, смысл улетучивается. В погоне за ним мы пытаемся описать: «Это было как...». И кажется, что это метафоры самого Някрошюса.

Традиционное суждение о метафоричности художественного мышления Някрошюса требует уточнения. Метафора как уподобление, перенесение признаков «стораец» в руках режиссера. Он заставляет ее «вспомнить» свое происхождение из мифа, где не существовало проблематичного «как», а бескомпромиссно стоял главный глагол человеческой речи «есть». Художественный мир Някрошюса первозданен. В нем все обретает изначальное значение.

В центре режиссерских композиций Някрошюса чаще всего стоят люди, у которых земля уже легла на губы. Они еще не там, но уже и не вполне здесь. Себе не принадлежат. У них хрупкий взгляд существ, заглянувших за край. Лица высвечены изнутри тайным знанием. Они утрачивают непосредственную характерологию и обретают свободный, не связанный обстоятельствами трагизм. Режиссер добивается от актеров той экспрессии, которую открывает в себе живое, оказавшееся на пороге гибели. Все последнее напоено необъяснимой, повышенной выразительностью.

Някрошюс – режиссер предельного и запредельного. Его влечет та черта, у которой жизнь не истаивает, а взрывается. Даже сцены из деревенской жизни, называемые «Дядя Ваня», наполнены грозной музыкой конца.

Быть может, со времен Евгения Вахтангова тема смерти не звучала с такой поразительной прямоотой и экзистенциальной напряженностью. После спектаклей Някрошюса искусство, игнорирующее смерть, может показаться недостаточно серьезным и жизненным. Иногда кажется, что и жизнь, и смерть Някрошюс видит откуда-то извне, с высшей точки.

В «Пиросмани, Пиросмани» Някрошюс вводит бессловесную фигуру Сторожа, в которой угадывается пиросманиевский «Дворник», и инсценирует сам метод художника. Сторож Видаса Пяткявичюса кружит по углам жалкого жилища, невнятно лепечет и корчит рожи. В одиночестве извлекает пустую бутылку и самозабвенно выдувает из нее протяжные звуки. Для его немоты – это праздник выражения. Глаза, бесконечно печальные, как у пиросманиевских животных, вспыхивают то блаженством, то отчаянием. В финале Сторож снаряжает художника (Владас Багдонас) в последнее

странствование. Творение провожает творца. Исполняя неведомый обряд, обильно посыпает покойника белой мукой в знак очищения, прощения и прощания. Затем усаживает грешную душу на ржавые весы, вкладывает в руки пастушеский посох и пасхальное яйцо. В широких потоках неземного света Сторож провозит художника мимо застывшей недвижно женщины в черном (Ия-Мария, она же Смерть) в вечность. Возвращается осиротевший и оттого, кажется, еще более немой, выдувая из заветной бутылочки неуверенный звук, который то обрывается, то снова плывет в пустоте.

Спектакли ткуются из каких-то быстрых движений и движеньиц, вздрагиваний и дрожи, прискоков и подскоков, прикосновений, ощупываний, поглаживаний, перестуков, скрипов и скрежетов, шушуканий и бормотаний, словно и не всегда человеческих. Невольно слышится пушкинское «Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышь беготня...».

Темная невнятица жизни вырастает в грандиозные мирообъемлющие символы. Вспоминается финал «И дольше века длится день». После мучительного странствия в поисках места, где можно предать земле тело покойного друга (всюду «закрытая зона» и бетон), Едигей сосредоточенно и медленно, справляя ритуал, разрывает на себе рубаху. В клочок белой ткани завязывает горстку белого песка со дна иссыхающего Аральского моря, что остался единственным наследством друга. Плавным, дльзящим жестом бросает его по ветру: «Это тебе, Укубала...». Снова рвет рубаху. Снова и снова летят узелки-ладанки, последние дары тем, кого любил: «Это тебе, Казангап... Это тебе Зарипа...». Едигей себя разрывает, себя раздаривает, собой причащает. Он сам рассыпается прахом, той землей, в которой лежат предки и в которую положат потомков.

Эймутас Някрошюс берет простейшее и превращает в фантастическое и метафизическое. Так, он возводит квадрат в абсолютную художественную степень, превращая в мифологему: предел, скованность, несвобода, смерть. Четыре столба с укрепленными на них громкоговорителями в спектакле «Квадрат» – образ утраченных возможностей, загона, за который нельзя шагнуть. Любое приближение к границам вызывает предупреждающую пронзительную трель и лай человека с мегафоном. В прямоугольнике, способном воспроизводить только себя, человек теряет естественность очертаний и приобретает жесткость прямых линий, не существующих в живой природе. Тогда, в восьмидесятые годы, «квадрат» считывали как образ советской неволи. Но высказывание Някрошюса многим шире. Однажды он обмолвился: «Квадрат – это четыре стороны света, четыре времени года». Чтобы так видеть мир, нужно нечто большее, чем гражданская смелость – «метафизическое мужество», по выражению философа.

В финале «Гамлета» Призрак отца – Владас Багдонас, закутанный в огромную белую овчину (ведь там, откуда он пришел, холод адский), бьет в барабан, пытаясь достучаться до неба, затем долго волочит тело своего мальчика вглубь сцены. И, вскинув голову, издает нечеловеческий,

волчий вой, оплакивая сына. Вой длится и длится. От него невозможно спрятаться, он пронизывает, кажется, все мироздание. У трагического героя принято искать вину. Някрошюс находит ее не у Гамлета, а у его Отца, который отправил сына на поругание и гибель.

Из «Макбета» Някрошюс извлекает то, что роднит Шекспира со средневековой традицией (мистерии, миракли, моралите), где вольно чувствовала себя всякая нечисть. Макбет Костаса Сморигинаса прямо-таки «всякий человек» моралите, где идет тяжба за человеческую душу. Солдат, добродушно горланя песни, возвращается с войны. Еще никаких умыслов и замыслов, а Бирнамский лес уже с ним: из заплечного мешка торчит деревце.

Някрошюс одомашнивает шекспировских ведьм. Галдящие, скачущие беззаботные деревенские девки, которым нравятся безделки (понюхать табак, поиграть со стекляшками), затевают с человеком почти детскую игру. В финале Макбет не погибает в бою, а добровольно принимает казнь. К ней его готовят жалостливые ведьмы, едва ли не оплакивая. Макбет, поплевав на ладони, трет лицо и шею, словно совершая омовение. Поднимает гриву волос, открывая шею. Склоняется. Ведьма взмахивает топором, и покатила голова. Из железной печки, дышащей «адским» пламенем, ведьмы выхватывают раскаленный булыжник и бросают в чан с водой, как будто отрубленную голову. Подпрыгивая, смотрят, как валит пар и «голова» превращается в головешку. Ведьма же начинает молитву о несчастных и страдающих – «Мизерере», но снова и снова нараспев повторяет только это первое слово. Его подхватывают другие голоса, они наполняют пространство, но звучат тихо, под сурдинку. Постепенно все убиенные, маявшиеся, обступавшие Макбета, обретают покой. И даже ведьмы находят себе место среди лежащих тел. Зрителя настигает катарсис, столь редкий в театре, что иногда кажется и вовсе придуманным Аристотелем.

Искупительная смерть героя позволяет космосу обрести равновесие, может быть, и недолгое. «Метафизическое мужество» Някрошюса достигает той глубины, где исчезает зло, и это касается не только «Макбета». В художественной вселенной режиссера зло отсутствует. В ней человек, увлекаемый непостижимыми силами, не ведает, что творит, но способен принять ответственность за содеянное. В спектаклях Някрошюса живет милосердие, хотя оно не всегда очевидно.

Кто с восхищением, кто с укором говорит о вольном или своевольном обращении с пьесой. Но когда Някрошюс сообщает о том, что роль режиссера преувеличена и главное в театре – автор, он не лукавит. Его постановки, как правило, результат именно взглядывания (почти с увеличительным стеклом) в написанное. Даже для весьма резкого вмешательства в пьесу он находит основания в самом тексте.

В его «Дяде Ване» словно выкачан воздух. С «безвоздушностью» соотнесен мотив затрудненного дыхания. От первой сцены, когда в крошечном мраке Астров – Костас Сморигинас, описывая лучинами огненные круги (и священнодействие, и аттракцион), ставит банки лежащей на кушетке

няньке, через серебряковское спазматическое «душно», которое все подхватывают, передразнивая, мотив движется к финалу. После опустошающих взрывов напрасного гнева дядя Ваня (Видас Пяткявичюс) затихает, припав к Соне, и та с материнским терпением, привычно и скорбно взмахивая лучиной, врачует неизлечимое. «Пропала жизнь!». На наших глазах синее и взбухает кожа в банках. В приеме сказывается не мелочный физиологизм, а глубокое восприятие изначального единства, где дух и дыхание суть одно. С жутковатой пародийностью оно отзовется в Вафле Юозаса Поцюса, который тайно, вновь и вновь, приникает к флаконам Елены Андреевны, с обреченностью наркомана втягивая аромат женщины, нездешней жизни, всего того, чего лишен. Биологическое, социальное, духовное самочувствия человека тесно связаны. Из осязательного ощущения разрушающейся материи бытия возникает фантазмагория.

В обычно бесполох чеховских интеллигентах Някрошюс открывает мужчин и женщин, полных жизненных сил и пораженных бесплодием. Они так и уйдут из жизни, не войдя в нее полностью. После них уже никого не останется. Ведь ни у дяди Вани, ни у Астрова, ни у Елены Андреевны, ни у Сони, ни у Вафли нет и уже не будет детей.

В «Отелло» он извлекает из текста то, что обычно режиссеры оставляли без внимания – образ моря как вольной бескрайней стихии, манящей и пугающей бездны. Но что снаружи, то и внутри Отелло. Поразительно яростное кружение, когда, казалось бы, убиенная Дездемона снова и снова бросается к мужу, словно ища у него защиты. В этом мучительном танце даже смерть не может оборвать любовь.

Ждать от Някрошюса «актуального искусства» – только терять время. На моей памяти злободневность случилась лишь однажды и с нечаянной точностью. Весной 1991 года на премьере «Носа» имперский белый балет в кирзовых сапогах, да и вся история о том, как фаллический здоровяк, разгуливающий в красной рубашонке, упрятал хозяина в клетку, выглядели грубовато. Но «Лебединое озеро», которым нас терзали весь день 19 августа того же года, превратило спектакль в стенографический отчет о предстоящем путче. В одночасье поддавшись давлению поверхности жизни, Някрошюс остался к нему в целом невосприимчив.

Существует укоренившееся заблуждение, что Някрошюс оперирует символами и ритуалами, а актер для него не слишком важен. На самом деле, режиссер задает каркас роли на вырост. Наполнить его артистам удастся со временем. Помню вильнюсскую премьеру «Дяди Вани». Спектакль был остро интересен и холоден, словно отделен стеклом от зрителя. А когда спустя два-три года Някрошюс показал его в Москве, все преграды между сценой и залом были смяты ураганом именно актерской игры, набравшей силу. Аналогичное превращение произошло и с «Макбетом». Другое дело, что не все работы достигают такого «акме». Тогда публика и критики ломают голову над тем, что значит та или иная мизансцена. Но режиссура Някрошюса – это искусство воздействия, а не объяснения.

Редко какой режиссер на вопросы о спектаклях так часто отвечает «не знаю». Он действительно многого не знает о своих театральных

сочинениях, о том, как и почему сделал именно так. Някрошюс менее всего похож на пифию или медиума, но его постановки чаще всего не то, что режиссер сказал, а то, что в них сказалось. Его спектакли – акт творения, а не высказывания. На фоне творения всякое высказывание есть частность.

Спектакли Някрошюса – чаще всего – видения ночи, вызываемые из потаенных глубин европейской культуры. Но вслед за шекспировским циклом возникают крестьянские праздники («Времена года», «Песнь песней»), за «Фаустом» Гёте и «Идиотом» Достоевского – «Божественная комедия» Данте, наполненная предчувствием света. Никогда Някрошюс не был так милосерден, как в скитаниях по кругам ада. Нарастание света и умиротворяет, и тревожит не меньше, чем конец света.

Путь Эймунтаса Някрошюса – от непостижимого к невозможному.

Дмитрий Трубочкин

АНТИКРИЗИСНЫЙ МЕНЕДЖМЕНТ. О ЛЕТНЕМ ГРЕЧЕСКОМ ФЕСТИВАЛЕ–2012

Журнал «Вопросы театра. Proscenium». 2012. № 3–4

Вся Греция и большинство европейских театралов прекрасно знают греческий летний театральный фестиваль. Этот знаменитый фестиваль, учрежденный в 1955 году, сегодня развернулся на больших пространствах и проходит сразу на многих площадках: в Афинах, в Пирее, в Дельфах, но главное – в античном Эпидавре. Здесь сохранились прославленный с древности большой театр (на 14 000 человек) и маленький театр (на 2000 человек). Они построены в IV веке до н.э., совсем немного времени спустя после столетия, определившего всю историю мирового театра – эпохи Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана. Для греческих артистов сыграть в Эпидавре – до сих пор дело высочайшего профессионального престижа, ибо, наверное, нет больше такой театральной площадки, которая была бы столь же почитаема благодаря своей древности, сказочной красоте и множеству ритуальных смыслов, заключенных в этих камнях и во всем окружающем пейзаже. Однажды после спектакля я поздравлял греческих артистов, уже немолодых и заслуженных, а они мне все твердили с восторгом студентов, вышедших впервые на профессиональную сцену, что сегодня они в первый раз сыграли в Эпидавре, и зрители их приняли. Древнейшая из действующих сцен мира (разве только античный театр в Сиракузах на Сицилии может оспорить этот почетный титул) по-прежнему составляет действенную силу современной греческой театральной культуры.

Для афинских театралов со стажем летние поездки в Эпидавр в конце недели похожи на паломничество ради искусства: двухчасовой путь на машине, парковка, кафе, начало спектакля в 21 час, два часа в театре, затем еще немного времени в кафе – и ночной путь обратно в Афины. Некоторые предпочитают заказать отель в районе Старого Эпидавра на два выходных дня, чтобы в субботу посмотреть спектакль, а в воскресенье вечером вернуться домой. Несмотря на внешнее сходство с культурным туризмом, поездки в Эпидаврский театр для греков значат гораздо больше, чем развлекательный тур. Слишком глубоко этот театр укоренен в духовных основаниях греческой культуры XX века.

Так, театральным символом освобождения греческого общества от правления «черных полковников» стал в 1975 году знаменитый спектакль «Птицы» Аристофана, поставленный еще в конце 1950-х Каролом Куном с труппой созданного им афинского Художественного театра. Целью комических походов, выведенных здесь Аристофаном, было строительство счастливого города, в котором не было бы места жуликам и негодяям. «Птицы» в 1975 году были сыграны именно в античном Эпидавре с полным пониманием глубокого общественного звучания этого события и коллективным ощущением его очистительного смысла.

Перед началом спектакля вся орхестра в Эпидавре окружена молодыми служителями театра, которые помогают зрителям не потеряться среди полутора десятка тысяч мест, но, главное, следят за тем, чтобы кто-нибудь из неопытных театралов (туристов, конечно) не вступил бы на орхестру – пространство будущего действия. Сохранение чистоты и неприкосновенности сценической площадки во время театрального фестиваля – ритуал, введенный еще в античной Греции и сохранившийся через 2500 лет после Эсхила в Греции современной, несмотря на огромные перерывы в греческой театральной истории.

Помню, в нашем Театральном центре на Страстном в Москве, во время фестиваля моноспектаклей перед показом «Иокасты» (режиссер Теодорос Терзопулос, актриса София Хилл) девушки-администраторы тоже пытались, по требованию режиссера, хранить неприкосновенность освобожденного от стульев пола зрительного зала, осмысленного как орхестра. Но не получилось: зрители топали по нему, шлепали грязными башмаками, не замечая собственных следов. Нет пока еще в московской публике острого чувства неуместности зрительского вторжения на заповедные территории. В греческой публике это чувство есть, и этим чувством хранится в современной культуре древнее воспоминание о театре как о храме.

<...>

В Эпидавре, разумеется, практически невозможно показать репертуарный спектакль: каждый спектакль неизбежно задуман и сделан (или адаптирован) именно для этого театра. Артисты рассказывали мне, какой стресс они испытывали, когда после репетиций на сцене-коробке или где-нибудь под открытым небом, прибывали наконец в эпидаврский театр и вдруг понимали: у них всего лишь четыре дня, чтобы довести свой спектакль до премьеры. Смоделировать пространство Эпидавра в принципе невозможно – оно уникально; а раз нельзя смоделировать, значит, нельзя к нему заранее подготовиться; к тому же, если играешь в этом театре не чаще, чем два дня в году – то нельзя и привыкнуть. Поэтому надо каждый раз заново, скорыми темпами и невероятными усилиями, встраивать свой спектакль в это огромное, безупречно правильное пространство, идеально вписанное в прекрасный ландшафт, которое скоро будет заполнено 14 000 зрителей, приехавших сюда за много километров ради театра.

Несмотря на чистую «фестивальность» (очень похожую на древнюю фестивальность – то есть, буквально, праздничность – античного театра), современный греческий фестиваль хорош тем, что в нем нет ставшего уже привычным привкуса безликого глобализма. Античное театральное пространство и интерес к античной классике, до сих пор весьма сильный в греческой культуре, неизбежно вносят свои коррективы в замыслы режиссеров и игру артистов. В итоге спектакли, поставленные специально для фестиваля, становятся в совокупности ярчайшей демонстрацией греческой театральной культуры, очень разнообразной. <...>

В этом году я видел на большой орхестре в Эпидавре четыре спектакля. В них проявились две особенности, которые показались мне существенными для нынешнего фестиваля в целом. Первая – заметно большее, чем обычно, число трупп, обходившихся без крупной декорации, а только костюмами и бутафорией (из четырех спектаклей их было две). Вторая – явное доминирование Аристофана.

И то, и другое объясняется в итоге кризисом, грянувшим на Грецию. Нет большой декорации, потому что нет большого бюджета. В театре-коробке это может показаться недостатком. Однако Эпидавр хорош тем, что аскетизм в оформлении пространства (вплоть до полного отсутствия декорации) здесь часто служит только на пользу спектаклю. Костюм артиста на идеально круглой и пустой орхестре, в окружении природного ландшафта, скажет о месте и обстоятельствах действия яснее, чем расписанный задник.

А вот доминирование Аристофана я бы назвал «антикризисным менеджментом» театра, столь симптоматично проявившимся в тяжелейшее время для греческой культуры. Аристофан написал подавляющее большинство своих комедий во время изматывающей Пелопоннесской войны, когда людям надо было думать, как показалось бы современному рациональному политику, о чем угодно, только не о Дионисийских праздниках и не о комедии.

Недаром почти во всех комедиях Аристофана ярко выражено чаяние мира и справедливого общества, столь актуальное и для нашего времени. Это аристофановское «антикризисное» настроение прекрасно сумели воплотить в своих «Птицах» режиссер Каролос Кун вместе с композитором Маносом Хадзидакисом. «Птицы» Куна и Хадзидакиса заложили основу греческой традиции постановок Аристофана. С 1960-х годов и по сей день практически для каждого нового спектакля по Аристофану композиторы пишут новую музыку, и это стало непреложным требованием греческого театра. Микис Теодоракис, Христос Леонтис, Стаматис Краунакис и многие другие сочиняли музыку для комедий Аристофана.

<...>

В июле я увидел в Эпидавре три аристофановских комедии подряд, шедшие с перерывами в одну неделю:

«Облака», Греческий национальный театр (постановка, сценография и костюмы – Никос Масторакис, музыка – Ставрос Гаспаратос, постановка

движения и танца – Фокас Евангелинос, педагог по музыке – Мелина Пайониду);

«Всадники», Национальный театр Северной Греции совместно с Театром «Акрополис» (перевод и постановка – Стаматис Фазулис, сценография – Манолис Пантелидакис, костюмы – Дени Вахлиоти, музыка – Йоргос Христианакис, хореография – Бетти Драмисиоти);

«Женщины в народном собрании», Театр «Неос Космос» (постановка – Вангелис Теодоропулос, сценография и костюмы – Ангелос Ментис, музыка – Танос Микрутсикос, хореография – Ангелики Стеллату).

Общая черта этих трех спектаклей – замечательная работа хора.

В «Облаках» на протяжении всего спектакля хор говорил и пел слаженно, как одно действующее лицо, притом мужские и женские голоса были собраны в красивое многоголосие: кропотливая и весьма впечатляющая работа. Очень запомнились эти богатые речитативы, мелодекламации и пение, сопровождавшиеся то коллективным ритмичным движением, то хоровым танцем фигур в причудливых белых костюмах и пышных головных уборах: создавалось ощущение нереальности Облаков, спустившихся на оркестру как будто из поднебесного эфира.

В «Облаках» высмеяны и наказаны лжемудрецы – те, кто учат юношей обманом добиваться своих целей в судах и народных собраниях. Удивительно, но текст Аристофана почти не нуждается в специальном редактировании, чтобы заставить его звучать актуально для современности: публика отреагировала аплодисментами и на «похвалу» политикам из уст Несправедливой Речи, и на гневный запрет демократии, провозглашенный юношей, которого подучили лжемудрецы.

Сомнение вызвало лишь единственное нововведение, которое практически никогда не приносило успеха в случае с Аристофаном (включая московского «Аристофана» М. Рощина по мотивам «Лисистраты» в Театре имени Гоголя в 1987 году): в спектакль был введен автор-комментатор в современной одежде, чья роль была, так сказать, вдумчиво-трагическая. Он пояснял смысл софистики, вводил зрителей в эпоху, комментировал происходящее словами древнегреческих мудрецов, несколько раз в паузах между эпизодами выходил на оркестру и испуганно созерцал застывшие фигуры, то бессильно пытался остановить действие, разворачивавшееся по опасному сценарию против его желания. Все время возникало чувство, что этот автор-комментатор здесь явно лишний: во-первых, у Аристофана и так прекрасно развито авторское начало через хор, а во-вторых, думается, современное стремление ввести на сцену автора спектакля как отдельное действующее лицо (мы видели это и в нескольких московских спектаклях) начинает себя изживать в пользу целостности действия.

Во «Всадниках» хор излучал энергию спортивной команды или военного отряда, мощно устремившегося за главным призом в игре, затеянной в мирное время и потому не связанной с ощущением опасности. Хор появлялся на оркестре под рев мотоциклов в свете фар и клубах дыма. Удачно придуманные костюмы (начищенные медные шлемы с султанами,

спортивные доспехи американского футбола и белое трико, подчеркивающее мощные бедра) делали хоревтов похожими то на лихих пожарных, то на телевизионных гладиаторов, то на королей больших стадионов, и от этого каждая минута хорового действия была насыщена особой силой и уверенностью в благополучной концовке. Пара солистов (известные и популярные в Греции Петрос Филиппидис и Яннис Зуганелис), состязавшихся друг с другом в том, кто лучше ублажит старика по имени Афинский Народ, прекрасно вела действие.

«Женщины в народном собрании» были сыграны без декорации на пустой оркестре. Как подсказывал текст Аристофана, на сцене было организовано противостояние мужчин-солистов и женского хора, перемежавшееся разговорными эпизодами откровенно фарсовой направленности. Лидер женщин Праксагора (Дафне Ламбройанни) на оркестре почти всегда находилась в окружении своих «соратниц» по политическому состязанию и все же явственно выступала из хора. Отличительная черта этого спектакля – размеренный, нефорсированный темп и отсутствие быстрых танцев (лишь в финале всего несколько минут зрители видели быстрое греческое кружение и хороводный танец под ритмичную музыку – в качестве веселого прощания со зрителями). Добрая половина комедии прошла в приглушенном свете прожекторов, что соответствовало раннему утру, предшествовавшему выступлению женщин в народном собрании, которое в итоге привело к комическим «административным реформам». Получилась комедия, нацеленная главным образом на размышление: Аристофан охотно допускает и это.

Из всех мыслей, теснившихся в голове после этих трех ярких спектаклей, после коллективного взрыва зрительского восторга, особенно ошутимого в огромном Эпидавре, глубже всего засела одна. Посреди ужасного кризиса Аристофан сегодня, как когда-то во времена Пелопоннесской войны, обеспечил греческому обществу наилучший «антикризисный менеджмент»!

В Эпидавре я увидел театр, глубоко укорененный в древнейшей театральной традиции, но сумевший уйти от музейного существования и упрямо напоминающий нам о том, сколь актуальными могут быть тексты, написанные в незапамятные времена для одного только маленького (по нашим меркам) города, для однократного исполнения перед публикой, которая заведомо поймет все мельчайшие намеки на повседневную афинскую реальность. Суметь заставить мощно звучать аристофановские комедии сегодня: это ли не показатель силы греческой театральной культуры?

Кристина Матвиенко

НЕФТЬ КАК МЕРА ВЕЩЕЙ

Газета «Экран и сцена». 2012. № 24, декабрь
(«Проба грунта в Казахстане». Компания *Rimini Protokoll*, Берлин.
Штефан Кэги)

Немецко-швейцарская группа «Римини Протокол» не первый раз гастролирует в Москве благодаря фестивалю NET. «Римини» любят давно, они катаются по европейским фестивалям и являются таким же неотъемлемым элементом современной театральной культуры, как и Ромео Кастеллуччи с Алвисом Херманисом. Есть, правда, ощущение, что если на место Херманисов приходят новые ньюсмейкеры, то «Римини» никуда не уходят. Они с нами. И они – про нас.

Относительно свежая работа документалистов из «Римини Протокол» – «Проба грунта в Казахстане» – исследует экс-казахских немцев, эмигрировавших в Германию, и их предков, потомков, родных, соседей по Семипалатинску, Джекказгану и т.д. Режиссер Штефан Кэги со своими соратниками – а непрофессиональные актеры, участвующие в спектакле (эксперты, как их называют в «Римини»), действительно являются соавторами постановщика – берет «пробы» человеческого грунта в местах, никак внешне, казалось бы, не связанных. То есть мы догадываемся, что существенная часть казахских немцев постаралась вернуться на историческую родину в 1990-х, а кто-то и раньше. Но такую тесную связь граждан одной страны с жителями другой – мы даже не представляем. «Римини Протокол» делает эту связь осязаемой и наглядной. В одном из эпизодов полуторачасового спектакля, который раздражил некоторых зрителей настолько, что в гардеробе они возмущались – «Если б я знала, что это будет лекция!», с немецкой рационалистичностью объясняется: глубоко под землей нефть мигрирует. Сегодня ее капельки скопились в одном месте, а завтра слились в одну большую, и она переместилась за пределы Казахстана, скажем, в Россию. Рабочий буровых установок, немец, мрачно шутит, что, если бы захотел, мог бы зарабатывать на подземном воровстве нефти у соседнего государства.

Так и люди – до войны старик Генрих Вибе с родителями жил в Украине, затем их сослали в Архангельскую область, хотя обещали вернуть в Германию. Потом он оказался в детдоме Семипалатинска и, наконец, спустя годы смог переехать в Германию. Пока старик под свой рассказ

крутит на сцене педали велотренажера, нам показывают панельный дом, где герой живет сегодня. В своих несчастьях – а жизнь была потрачена на то, чтобы вернуться на родину, – Вибе винит власть. Он берет топор и одно за другим колет дрова, символически сокрушая Сталина, Гитлера, Хрущева и, кажется, Горбачева. Полено-Сталин не далось старику, и он сокрушенно отбросил его – слишком слабый стал. Человек меньше государства – всегда было и есть.

Выбранные для спектакля эксперты, они же «доноры» документальных воспоминаний и исповедей, пытаются нащупать связь с ушедшим в прошлое местом. Связи эти парадоксальны: Елене Симкиной, ныне живущей в Ганновере, а когда-то мечтавшей стать космонавтом (детство рядом с Байконуром), режиссер устраивает скайп-конференцию с работницей музея в Джезказгане. Та хорошо помнит Симкину, показывает ей – то есть в камеру – экспонаты советского образца, вроде портрета Гагарина или модели спутника. И безостановочно комментирует, стараясь быть позитивной, между делом задавая вопросы, на которые не ждет ответа: «Ты хотела быть космонавтом, помнишь? Наверное, у тебя все хорошо и есть интересная работа?». Симкина задумчиво отвечает: «Нет, работу в аэропорту Ганновера я потеряла». В финале героиня прокатится по сцене в огромном «белищем колесе», обозначив начало будущей тренировки. Но ясно, что никакого космоса у нее впереди нет и не будет.

Рассказ Вибе о том, как он работал водителем бензовоза и потихоньку сливал себе остатки бензина, сопровождается видеопоездкой по нынешнему пригороду Семипалатинска – заснеженная улица, холод адский, жизнь явно не фонтан. Музей в Джезказгане – образчик ДК-шной убогости. Кладбище посреди зимней казахской степи – совсем не жизнеутверждающее зрелище. Суровая постсоветская действительность, не о чем жалеть. Но в воспоминаниях и рассказах – только любовь к далеким могилам и живым еще людям, которые привязывают к прошлому.

Спектакль Кэги бесхитростно и эффектно соединяет «живой план» – очень условный, театрально наивный – и документальные видеосвидетельства. Девушка из Таджикистана давно переехала в Швейцарию, говорит по-русски с акцентом и зарабатывает танцами в Дубае. Но стоит ей надеть в шутку платок и закрыть пол-лица – и перед нами таджичка. Чтобы объяснить, как именно она пляшет ночами на барной стойке, Елена Панибратова включает магнитофон и демонстрирует. Простой, в меру зажигательный танец из тамошней, внетеатральной реальности, внезапно делает нашу связь с героиней очень интимной.

Штефан Кэги не впервые создает гуманистический театр: все его документальные опыты были в той или иной степени способом установить связи между тем, что кажется оторванным друг от друга. «Проба грунта в Казахстане» тоже приоткрывает секрет устройства мира. В высшей степени индивидуальный подход к людям и местам их обитания становится, с одной стороны, доказательством того, что все – разные, а с другой – что всё, в общем-то, глобализировано. В том числе благодаря деньгам, а значит – нефти.

Наталья Исаева

ШЕКСПИРОВСКАЯ ТРИЛОГИЯ ОСТЕРМАЙЕРА: МЯКОТЬ ПЛОТИ И РЕШЕТКА ФОРМЫ

Журнал «Театр». 2013. № 11–12

(«Гамлет», «Отелло», «Мера за меру». Театр «Шаубюне», Берлин.
Томас Остермайер)

В «Гамлете» Остермайера (преьера состоялась в 2008 году в Авиньоне) безумие настигает героя в тот момент, когда его глаза скрещиваются с обжигающим, выжигающим все дотла взглядом смерти, но эта смерть дана тут на ощупь – ничуть не метафизично, не абстрактно. Она разверзается открытой, гнилой могилой, куда впахивают тело прежнего властелина, она безумием щерится из-под мутных досок, на которых отплясывает в жуткой, сырой интермедии похоронная команда. Туда, всем туда: и королевской чете, и Офелии, и самому Гамлету, и в свой черед двору и миру. Мокрая грязь, тусклая вода, неизменно сопутствующая шекспировским постановкам Остермайера, – на мой взгляд, одна из самых удачных находок его постоянного сценографа Яна Паппельбаума.

А в 2010-м был «Отелло», где мавр был белокожим, но, едва представ перед добропорядочными горожанами, этот дикарь уже умудрялся изгваздаться в бассейне, в болотце, а аристократы дружно мазали его землей, как будто проводя сквозь обряд инициации и объясняя попутно, как сильно он отличается повадками от приличного общества. Ах, эта венецианская стихия сырости, распада, внезапно прихлынувшей воды! Ах, этот простодушный, неотесанный мавр! Ему бы вспомнить *gomme stivale* – резиновые сапоги на случай наводнения – как средство предосторожности, чтоб не промочить себя насквозь в хитросплетениях киприотской утонченной интриги. И трупы, случайно или специально убитые, всплывали все в том же мелком пруду, а герой, сталкивающий их с бортика хлебать смертную жижу, вдруг оставался в конце совсем один перед вежливой стеной непонимания: ну зачем же столько варварства, надо было просто спросить – тебе бы объяснили.

Мясистый, крутой Отелло, да ты хоть поинтересовался бы, как надлежит себя вести, как элегантно соблюдать нормы светской жизни (она же – нравственность, опирающаяся на четкие безводные формулировки) – воспитанные люди все бы для тебя и за тебя поправили! Остермайеру уж

очень не хотелось гримировать своего протагониста в негра, и он взял на главную роль бывшего югослава, разболтанного славянина Себастьяна Накаева, который прямо-таки физически отличался от подтянутых, сухощавых «киприотов», отличался вот этим рыхлым варварством, безмерной страстью, бурно перетекающей из любовных игр прямо в онтологическую бездну смерти.

В «Мере за меру», сделанной в 2011 году для летнего фестиваля в Зальцбурге, почти сразу же прямо на авансцене служители цепляют к парадной люстре располосованную свиную тушу: внутренности висят ошметками. Кровь перемажет, почитай, всех действующих лиц, а отрезанная голова пригодится в конце, когда Клавдий – Бернардо Ариас Поррас, по совместительству играющий и вполне водевильную Марианну, – окажется беззащитным перед смертным приговором и доверится лукавой подмене.

Есть четко проведенная, элегантная граница: либо ты настоящий аристократ, то есть умеешь держаться классно, изящно, умеешь даже своим порокам находить приличествующую оболочку, либо, извини, не справишься, придется покарать. Приходят минуты ослепления или страсти, минуты хтонической, губительной энергии – каждый, пожалуй, хоть раз да ощущал этот нутряной состав внутри себя. Только эти животные инстинкты, грязь и пот нужно уметь скрывать, подсушивать, стерилизовать. Беда временщика Анджело (опять же, прекрасная роль Ларса Айдингера) не в том, что он поддался случайной страсти, оказавшись на высоком месте, просто это весьма второразрядный человек, к которому судьба предъявила слишком уж высокие требования. Мера воздаяния неотвратима: посредственный подполковник, эта серая моль в роли правителя, неизбежно кончит охапками пластиковых пакетов, в каждом из которых – отрубленная голова; ну он иначе просто не умеет, другого не знает – не справляется. Вернувшийся герцог (Герт Фосс) милостиво кивнет ему: «Чего уж там, мы, аристократы, все равно отличны от грубой плебейской косточки», но размазанный по стенке Анджело так и пойдет пировать с ним на полусогнутых, явно сознавая свою несостоятельность.

Правда, как это часто бывает у Остермайера, обратная сторона притчи всегда сложнее и несет дополнительный смысл, стоящий к основному сюжету как-то боком. И смысл его шекспировских спектаклей далеко не исчерпывается немецким экспрессионизмом и немецкой же чувствительностью к социальным проблемам. В «Гамлете», вкусив могильной грязи, сам принц, превратившийся в искусную машинку для мести, вдруг перестает различать, где реальность, а где безумие: у нового короля лицо отца, убивать в конце концов придется всех без разбору, даже Офелию, – девочку вначале хотелось попросту отодвинуть в сторону, чтоб не зашибло, но и это не вышло. Отелло и вовсе не сможет отомстить за свой позор и свою легковерность – спектакль оборвется раньше пьесы, он закончится этим немым вопросом: в чем же разница между нами? Почему искренний порыв страсти заведомо проигрывает сухой иронии и цивилизованной выучке? Томаса Остермайера интересуют не столько маргиналы-чужаки,

выламывающиеся из общего порядка, сколько сам способ функционирования этого упорядоченного общества. В последнем спектакле есть общество образованных, успешных, наделенных властью – тех, кто выше всего ценит «класс», выучку, умение контролировать себя и других. Таким заведомо позволено многое. И по другую сторону – простонародье, люди страстей и влечений, пленники природной плоти. Анджело, случайно заброшенный на вершину общественной пирамиды, просто-напросто оказался недостаточно «классен», он поддался телесному соблазну – совсем как другие (из предыстории собственной долгой бедности) поддаются искушению воровства и рвачества. Да и этот истинный герцог Винченцио хочет от Изабеллы того же, что насильник Анджело, только его шантаж утонченнее и элегантнее, а потому и удается с такой легкостью.

Ведь Винченцио, этот, по Шекспиру, «старый причудливый герцог темных закоулков» («the old fantastical Duke of dark corners»), в своих скитаниях инкогнито наталкивается на иную реальность, что существует параллельно.

Для него это всего лишь игра, монашеское одеяние – не более чем маскарадный костюм, но одновременно с этим и форточка, проем в иной мир, где отношения людей меряются не законом талиона, не «тою же мерой». «Око за око», «мера за меру» – может, и справедливый расклад для нашего мира, но есть ведь и иная высота, иной порядок. Положим, сам герцог в это иное «измерение» не верит – его лощеному сердцу довольно нормальной справедливости. Но ведь есть же и знак духа; Изабелла, может быть, так любопытна ему, оттого что это образчик иной стихии. Иначе говоря, дикая, мокрая грязь плоти может усмиряться принятыми этическими правилами, но может и попросту выжигаться, истребляться иначе. Высушивать рваную рану, влажное болото чувственности можно тальком, детской присыпкой, то есть моральными, социальными нормами, а можно – сразу и напрочь – слепящим огнем духа. Оказывается, кроме справедливости как знака психологических измерений, манипуляций и верного веса существует еще нечто более «классное»: свобода и милосердие, жертвенная любовь и награда «просто так». Если герцогу нужна Изабелла, то прежде всего как обещание этой иной реальности, где плоть становится истинной возлюбленной не разума и чувств, но странного зова, прибывшего в наш мир без доказательств и без закона.

Вот так и в искусстве возможны бывают странные схождения, когда рядом, рука об руку идут не тело и эмоциональная жизнь, не тело и привычная ему психология, но напрямую – тело и дух. Когда создаются условия для беззаконного «закорачивания», короткого замыкания, соединяющего этих попутчиков. Когда тело и дух соприкасаются напрямую, без успокаивающей, равномерной прокладки психологических резонансов, эмоциональных обоснований. И как водится, в момент этого перекрестного спазма наступает слепящая вспышка, на секунду освещающая собою всю сферу нашего земного существования.

Именно поэтому хорошо обученное, ловкое, «цирковое» тело современного пластического театра так мало годится для театра драматического,

для того странного приключения, где движение должно непременно упираться в логос в его истинной, то бишь духовной ипостаси. Важна не «умелость» плоти, а ее готовность войти в такое соприкосновение. Как там было сказано?.. «Пробочка над крепким йодом! / Как ты быстро перетлела!» Только вот дальше (поклон Ходасевичу) речь вовсе не о душе. Если что-то незримо «жжет и разъедает тело», то это именно безжалостный дух, упорно выгрызающий эту жалкую, слабеющую плоть. А уж образовавшиеся пустоты и каверны заполняет иная, живая энергия – опасная онтологическая страсть, соединяющая нас с креативной, теургической энергией самого творения.

Вспомним – еще безумец и визионер Антонен Арто желал любой ценой вырвать театр из его «психологического и гуманитарного прозябания», требовал «алхимической возгонки» самой материи театра, самой натуры человека, коль скоро та оказывается задействованной в рискованном драматическом процессе.

Если уж вспомнить здесь к слову Станиславского и Грозовского, попробуем обернуться на то, что питало их артистическое вдохновение: во многом это была восточная, индийская философия. Станиславский, как известно, всерьез увлекался метафизикой йоги – записи, относившиеся к этим сюжетам, он уничтожил сам, опасаясь тайного надзора спецслужб. Ну а Грозовский в юности вообще был неудавшимся санскритологом, впоследствии в своих паратеатральных опытах попытавшимся вернуться к Индии, к сотериологии и художественной эстетике индуизма. Следует оговориться, что во всех подобных опытах в индийской эстетике и теологии проводником, или инструментом, становится сама природная, психофизическая натура человека.

Многим из нас приходилось видеть (хотя бы на репетициях), как начинает жить энергия театра, когда она реальна, прямо-таки осязаема: это не живенький подскок, не веселый фокус, не акробатический трюк. Театр позволяет работать изнутри, опираться не просто на психологию актера или его технические умения, он дает возможность работать с тем ступком первичной энергии (в индийской традиции – *bindu*), где еще нераздельны, где сцеплены вместе и фоническое звучание распева, и изначальный жест, и звучащее слово. Говоря словами Грозовского (это частично опубликованная машинопись текста «Фарс-мистерия», хранящаяся у Людвика Фляшена), «секрет современной мистерии, напротив, должен быть чем-то неотделимым от самих ее участников... тогда обновление текста становится живой плазмой, живой материей».

Тело как инструмент и средство. И, добавим дальше, от этих подсознательных черных глубин, от чревных глубин тела – к жизни духа, который умеет отзываться на такое подхлестывание. В Индии природа берет на себя эту функцию вполне бескорыстно (ибо после освобождения она уже больше не понадобится). Природу учат, она прислушивается к подсказкам духа, наконец, она сама с готовностью изобретает собственные игры и испытания. Но вот после освобождения, в жесткой сотериологии индийской мысли, ножницы духа полностью обрезают натуру и всю чувственность

вообще: та либо исчезает вовсе (адвайта), либо уходит в сторону и перестает соблазнять и отвлекать (санкхья), либо же, что несколько сложнее, почти в буддийском духе, является нам как некий подвижный экран для художественных проекций чистого сознания (шиваизм Абхинавагупты). Добавим, что когда проекции прекращаются, тут же блекнет и скручивается за ненадобностью и сам экран.

В христианстве же связь между телом и духом сложнее, хотя момент обучения, тренировки, дрессуры этого ездового животного (или же «высветления» проводника) здесь полностью сохраняется. Но принципиальное соотношение между ними иное, и на этом, видимо, следует специально остановиться.

Для христианства природа со всеми ее чувственными и художественными потенциями имеет иной образ и приобщается для другого, она гораздо более опасна и, если можно так сказать, гораздо более неотъемлема. С одной стороны, наше тело – это прочная, надежная оболочка, оно отполировано до блеска гимнастикой, косметическими притираниями, оно взяло на себя обязательство возможно дольше оставаться молодым и здоровым, оно одето в хитиновый покров условностей, социальных навыков, деловых привычек. Если же потребуются, если включена еще и эта функция, оно способно быть сексуально притягательным или опасным. С другой – и тут нет нужды внимательно вглядываться, каждый знает это именно изнутри, по самому себе – внутри этого футляра или сосуда содержится истинная стихия, реальный первоэлемент жизни – ее мокрая, вязкая и нежная субстанция, которая ревниво укрывается внутри как нечто уязвимое, как слабость и прелесть, как влажная изнанка, а вместе с тем прячется от стороннего глаза как постыдная тайна. Это вроде бы та же самая природа, но странно приближенная и миопически искаженная линзой христианства, – природа, о «болезненном страдании» (Qual) которой плакал Якоб Бёме, та тварная плоть, что, по словам апостола Павла, «совокупно стенает и мучится» (Посл. к Римлянам, 8: 22: «Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится донныне»).

Великолепное, роскошное отличие христианства, с идейной точки зрения – это как раз его внимание к телу, любовное щекотание самой ссадины телесности. Ведь христианство (в отличие от индуизма) вовсе не обещает, что рано или поздно – в бессмертии и вечности – мы все вдруг обратимся в чистый свет, в чистый дух. Вот это тело, стыдное и грязное, вот эта материя – та, что не просто изменяется, но прежде всего течет, течет в любовном соитии, в неловких природных функциях, течет, наконец, страшным соком смерти внутрь земли, – вот эта телесная материя как раз и дорога Спасителю вкупе с нашей душой, она-то особенно, прикровенно любима, она-то и встанет в Воскресении иным светом, иным телом, ибо сам Спаситель когда-то лег в ту же яму, в ту же пещеру, которой ни одному из нас не миновать. Если обратиться к творчеству одного из величайших современных продолжателей теологии Кьеркегора, его соотечественнику, датчанину Ларсу фон Триеру, многие образы тут прояснятся. В фильме «Антихрист» именно предательское вмешательство

женщины (то есть всё той же «материи», противоположной «духу») впускает в мир «скорбь», «скорбный стыд» (оленуха с мертвым, так и не выродившимся детенышем), «телесную боль» (лиса, раздирающая собственную живую плоть) и «отчаяние» (мертвую, разлагающуюся ворону в норе).

«Энергия» (скажем, ἐνέργεια исихастов) пробивает миры насквозь, обеспечивая нам соучастие в творческой природе Бога. Где там тело, где там дух? Остермайер подсказывает нам, что все тут резко и внезапно сокращается: именно в мокрой и грязной среде чувственности, телесности и бьет этот электрический заряд спасения, креативности и духа.

И Гамлет – Ларс Айдингер – падает ничком в жидкую могильную грязь, падает истинно, как подкошенный, не сгибаясь, все так же отчаянно держась несгибаемой вертикали, – этакое копьё, пронзающее загадку бытия вплоть до сердцевины самой смерти.

Алена Карась

ПРОСТАЯ ВЕЩЬ

«Российская газета». 2013. 25 марта, федеральный выпуск
(«Вещь Штифтера». Театр «Види-Лозанн», Лозанна. Хайнер Гёббельс)

Его идея и конструкция навеяны творчеством австрийского писателя XIX века Адальберта Штифтера, к сожалению, мало известного в России. Он был одним из тех, кто сопровождал философские медитации Фридриха Ницше и Мартина Хайдеггера. В предисловии к сборнику рассказов Штифтера «Разноцветные камни» последний писал: «Вот что творится в слове поэта Адальберта Штифтера – оно указывает подлинно великое в малом, указывает на незримое сквозь явность и сквозь обыденность человеческого мира, дает услышать невысказанное в сказанном». Само понятие «кротость», противостоящее разнузданной безмерности и ставшее одним из ключевых в его философии, Хайдеггер взял у Штифтера, который видел возвышенность и величие природы в ее кроткой, обыденной простоте.

На этом парадоксе строит Хайнер Гёббельс свою сценическую медитацию. Два машиниста накачивают воду в четыре плоские ванны по всему планшету сцены, она бликует и отражается с помощью света на четырех вертикальных экранах. В глубине – «хор» из механических инструментов: пять фортепиано с вывернутыми наружу внутренностями буквально аккомпанируют звукам насосов и струящейся воды. Вся сюрреалистическая конструкция с фортепианными внутренностями помещена в раму,двигающуюся по рельсам вдоль четырех прямоугольных ванн. Время от времени два машиниста то засыпают эти ванны белым порошком, то заливают специальным химическим составом, и в них, точно в лаборатории фотографа, в постоянно изменяющихся потоках света проявляются «письмена»: мы различаем картины Паоло Уччелло – таинственного флорентийца, который на пять веков опередил эксперименты сюрреалистов.

К финалу вместо полотен Уччелло в ваннах «проявится» текст самого Штифтера о заледеневшем проселочном пейзаже – мелкий бисер чернильных строк, который мы слышим вначале.

Спектакль Гёббельса не случайно показан в театре, созданном Анатолием Васильевым. Оба они предложили парадоксальный проект Возвращения (одно из ключевых понятий философии Хайдеггера): возвращения к Человеку и Слову, понятому как пространство вселенской истории.

Не случайно в его спектакле звучит и голос антрополога и структуралиста Клода Леви-Стросса, в конце жизни говорившего о том, как устал он от человека, как радуется одиночеству, он – путешествовавший по миру в изучении тайн древних культур. Надрыв «слишком человеческого» здесь уступает место новому покою. Лепет дождя вплетается в ритм африканских созвучий, а английская речь под звуки механических молоточков выглядит древним ритуальным камланием. Но все они точно растворяются в химической реакции в тайной лаборатории алхимика, и всполохи сухого льда, дымом стелющегося над водой, кажутся началом новой – совсем нечеловеческой – жизни.

Гёббельс создает конструкцию, из которой уже не умоглядно, а буквально исчез человек и актер. Дегуманизация искусства, о которой так долго говорили философы XX века, обрела отточенную форму театрального жеста. Возможно, Гёббельс, как и Анатолий Васильев, предложил в своем сюрреалистическом, механическом театре, лишенном человека, заново найти человека. В инсталляции, празднующей силу визуальных образов, он предлагает заново расслышать тайну слова. Медитации Адальберта Штифтера о красоте проселочных дорог, прелюдии Баха, чавкающие звуки насоса, ветви деревьев, сплетенных со струнами и механизмами, выводят спектакль Гёббельса на уровень принципиальных театральных работ XXI века. Отрицая присутствие в театре человека, он заставляет осознать новые связи человека с распавшимся миром. Человека, уже не стоящего в центре одухотворенного космоса, но меланхолически наблюдающего за ним.

Антон Хитров

ВИНОВАТЫ ВЫ, ВЫ И ВЫ

Журнал «Театр». 2013. 19 июня, блог
(«Процесс». Театр «Коммершпиле», Мюнхен. Андреас Кригенбург)

«Процесс» Андреаса Кригенбурга, показанный на Чеховском фестивале, начинается с очень простого и изящного эпизода. Актриса в мужском гриме устанавливает в зрительном «зале стабильную систему всеобщего контроля»: «Пусть зрители в нечетных рядах следят за соседом слева, а в четных – за соседом справа; если у вас нет соседа справа или слева, следите за тем, кто спереди. Если пропадут вещи, мы будем знать, что виноваты вы, вы и вы... Теперь мне стало гораздо спокойнее».

Роман Франца Кафки, в котором обыватель Йозеф К. неизвестно за что попадает под суд и без всякого обвинения приговаривается к смертной казни, само собой, вызывает мысль о тоталитарном режиме. Но построить его на ваших глазах простейшими средствами за считанные секунды – это дорогого стоит. Особенно в стране, где обладателю «крепкой руки» приписывают дальновидность и политический гений.

Лабораторная работа со зрителями, опыты, графики, статистика – вот поле современного театра: мы встречаем это не только в документальных проектах, но и, скажем, в «(А)полонии» Кшиштофа Варликовского.

Здесь можно вспомнить не только современников, но и Мейерхольда с его любовью к интерактиву. И этим связь между русским и немецким режиссерами не ограничивается. Так, в традициях Мейерхольда Кригенбург, самостоятельно оформивший спектакль, решает его пространство как архитектор. Он придумывает сложную систему из трех концентрических площадок: длинная и узкая авансцена; во фронтальной стене – большая воронка, сплюснутая сверху и снизу; за ней – поворотный круг, наклон которого регулируется от нуля до 90 градусов, так что проем можно закрывать изнутри как бы крышкой. Актерам остается совсем немного ровного пола: устье воронки – это крутая, изогнутая поверхность, а круглая подвижная палуба почти не стоит на месте. Установка, диктующая телу артиста особую, небытовую пластику, – открытие Мейерхольда: именно так работала знаменитая конструкция Любове Поповой в «Великодушном рогоносце», который был своего рода манифестом биомеханики.

Чтобы взаимодействие человека с архитектурой сцены было еще выразительнее, Кригенбург растворяет героя среди семерых исполнителей

в одинаковом гриме. За исключением финальных сцен, они всегда выступают вместе – и коллективный Йозеф К. не переходит, а перетекает по площадке.

Не то чтобы приемы исчерпывают себя в первую же четверть часа, но все самое любопытное сосредоточено в начале. Когда, проснувшись, К. обнаруживает у себя охрану, мы еще не догадываемся, что группа в черном на авансцене – его двойники, которые будут по очереди говорить за него. Он станет неотличим от них только тогда, когда по требованию стражи оденется в сюртук для разговора со следователем.

Кригенбург приклеивает мизансцену к стене (то есть к поставленному на попа поворотному кругу), и получается вид сверху. К. лежит на постели; его незваные гости корпят над протоколами, пристроившись у столов; по полу разбросаны бумаги – видимо, чиновники рылись в документах арестанта или разбросали собственные. Жизнеподобие мнимое: «комната на блюдечке» вписана в архитектурную раму, а К. и охранников, которые там якобы беседуют, время от времени «подзвучивает» массовка. Иллюзия с немедленным разоблачением – одно из увлечений современного театра, вспомним хотя бы недавнюю «Крестину» Кэти Митчелл. Вид сверху, который Кригенбург дает как будто камерой, сближает, на первый взгляд, как и в случае Митчелл, театр и кино.

Спектакль интересен как формальный эксперимент, а не как высказывание (кроме, пожалуй, пролога с интерактивом).

Но с Кафкой иначе не получится – он не прощает изысканных прочтений. Его романы и новеллы – загадки, которые не нужно разгадывать: предложив интерпретацию, вы непременно утрачиваете частицу прежнего смысла, и немаловажную. Можно придумать тысячу убедительных объяснений, что такое Замок, почему осудили Йозефа К. и по какой причине Грегор Замза стал насекомым. Однако неведение – обязательное условие этих сюжетов, и поэтому Замок из фильма Стивена Содерберга «Кафка», где ставят опыты над людьми, совсем не так страшен, как Замок самого Кафки.

Неизвестность мучительнее безысходности, потому что в ней всегда есть место надежде, и герои бесконечно обманываются, отчаиваются и все равно продолжают усилия (возможно, тщетные, но этого мы так и не узнаем) – Карл Россман из «Америки» устроится в бродячий театр, землемер будет искать все новых знакомств, чтобы попасть в Замок, Йозеф К. пойдет за ходатайством к судебному художнику... Как ни парадоксально, но «Процесс», лишенный финала – то есть какой-никакой определенности, – был бы, возможно, трагичнее; по мне, так в «Америке» и «Замке» Кафка был последователен именно в том, что не написал последних глав.

Пытаться объяснить психологию его анонимных и полуанонимных персонажей было бы так же нелепо, как и толковать о природе того неизвестного, с которым они сталкиваются. Уже потому хотя бы, что К. играет актер, он больше не К., а какой-нибудь Кох, Кляйн или Крюгер. Расставив акценты, выбрав и выделив нужные вам мотивы, вы спрашиваетесь с Кафкой раз и навсегда: конкретика его убивает. Кригенбург счастливо этого избежал. Проблема, пожалуй, в том, что он инсценирует роман с начала до конца – и это неизбежно приводит к тому, что режиссерская фантазия иссякает от эпизода к эпизоду. А публика тем временем читает субтитры.

Николай Берман

ТАМ, ЗА СМЕРТЬЮ

Интернет-издание «Gazeta.ru». 2013. 15 ноября
(«Там, за дверью». Театр «Талия», Гамбург. Люк Персеваль)

Персеваль – один из режиссеров, за последние десять лет превратившихся из неугомонных бунтарей в признанных лидеров мирового театра. Главные спектакли, которыми прославился Персеваль, – радикальные интерпретации классических драм, от Расина и Шекспира до Чехова и Артура Миллера. Во всех его постановках по знаменитым авторам действие длилось, за редкими исключениями, не больше двух часов, сюжет максимально спрессовывался, а тексты переписывались до неузнаваемости, изрядно насыщаясь современным сленгом и зачастую грубо обнажая глубоко запрятанные драматургами смыслы.

В последние годы Персеваль, кажется, чуть потерял былую мощь. Его «Вишневый сад», показанный на «Сезоне Станиславского», казался лишь бледным эхом лучших работ режиссера, ему не хватало драйва и неистощимой выдумки. В октябре в Санкт-Петербурге на фестивале «Балтийский дом» прошел еще один из новых спектаклей Персеваля, «Братья Карамазовы», который и вовсе многим показался редким в Европе островком театра, традиционного до анахронизма.

Тем удивительней было теперь увидеть «Там, за дверью» – спектакль, будто бы поставленный не 55-летним, а 20-летним режиссером.

Немецкого драматурга и писателя Вольфганга Борхерта у нас почти никто не знает, а вот в Германии он очень известен. В 1941 году начинающий поэт и актер был призван на войну и отправлен под Смоленск, а затем трижды арестован за свои высказывания о Третьем рейхе. Он воевал в штрафбатах и вернулся в родной Гамбург тяжело больным, умерев через два года после войны, когда ему было всего 26 лет.

Пьесе «Там, за дверью» Борхерт со всей очевидностью писал про себя – солдата поневоле, насмерть раздавленного пятой войны и диктаторской власти, вернувшегося домой после пережитого ужаса и оказавшегося вообще никому не нужным.

Но на спектакле Персеваля быстро забываешь, что он поставлен по пьесе, написанной 65 лет назад, и что у этой пьесы есть биографическая

основа. Персеваль полностью вырывает этот и без того довольно условный текст из быта, помещая его в вакуум вне времени и пространства, делая историю о гибели утратившего смыслы человечества и состоянии мира сегодняшнего, а совсем не послевоенного. История отдельно взятого немецкого солдата для него остается только формальным поводом к спектаклю.

На сцене лишь один предмет декорации – но какой!

Гигантское зеркало наклонено, оно угрожающе нависает под колонниками, отражая черную пустоту пола и поворотного круга, стены зала и лица зрителей.

Пространство перевернуто, искривлено, разломлено. Здесь не знаешь, на что смотреть: пол ли становится стеной, или стена делается полом. В зеркале кажется, что актеры ходят по вертикали, а сами они выглядят мелкими фигурками, копошащимися, как муравьи. В версии Персеваля вполне можно подумать, что пьесу написал совсем не Борхерт, а Кафка и Достоевский, решившие заняться сотворчеством.

В пьесе Борхарта – целых 16 действующих лиц, часть из коих наделены многосложными наименованиями, вроде «Фрау Хламер, которая просто фрау Хламер, и это самое страшное».

В спектакле Персеваля число персонажей сильно сокращено, и играют их всего три актера, причем один из них, кажется, выполняет чисто техническую функцию. Солируют на сцене только два человека: актер, музыкант и рок-певец Феликс Кноп вместе с 70-летней актрисой Барбарой Нюссе.

Нюссе здесь играет сразу всех антагонистов главного героя, бывшего солдата Бэкманна. Она – и женщина, спасшая его от гибели при попытке броситься в Эльбу, и страшный полковник, командовавший им на войне, и директор кабаре, куда тот безуспешно пытается устроиться, и даже сам старик-Бог. Впрочем, различия этих персонажей вполне условны: Нюссе играет скорее земное воплощение смерти, мгновенно меняющей личины, но сохраняющей свою суть. Она протяжно цокает выпяченными губами – и этот звук напоминает одновременно капли дождя, тиканье маятниковых часов, поступь полчища мертвецов, надвигающихся на Бэкманна в страшном видении, и удар копыт лошадей апокалипсиса.

Герой Нюссе – как многоликий Мефистофель, который пытается поймать заболевшего амнезией Фауста, забывшего, кому и когда продал душу, и оттого неспособного ее вернуть.

Герой Кноп тоже выходит далеко за рамки пьесы Борхерта. Привязка к той, самой страшной войне остается, но уже не воспринимается буквально. Бэкманн у Персеваля – абстрактный человек XX века, прошедший через горнило самых страшных его ужасов, сопричастный жутким преступлениям и не умеющий вернуть себе право на жизнь. Он выговаривает, выщепчивает, выкрикивает, выпевает свою скорбь, но никто не слышит его вопль отчаяния. Он то и дело принимается петь специально сочиненные для спектакля зонги в брехтовском духе. В своих песнях он взывает к Богу, точно зная, что его давно нет. Это бунт против всего и вся,

но заведомо обреченный, бунт, единственный смысл которого – выплеснуть свой гнев, выплакать свою боль. Кноп – Бэкманн то и дело конвульсивно носится по сцене, взрезая пространство безумными движениями, издает протяжный крик-вой, мало похожий на человеческий.

Единственные, кто населяет этот мир вместе с ним, – дети с синдромом Дауна (участники актерской студии для людей с ограниченными возможностями, постоянно сотрудничающей с театром «Талия»). Они окружают его со всех сторон, внезапно выползая из-под зеркала. Бегают вокруг и громко, очень громко выкрикивают его имя, которое он так хотел бы забыть. Преследуют тенями миллионов жертв войны, вину за которую он считает в том числе и своей собственной.

Лихо танцуют под его песни – это и есть те полчища кровоточащих мертвецов, которые видятся Бэкманну в кошмарах.

Бэкманн лежит посреди сцены в луче света, прижимает к себе микрофон, беспомощно ворочается вокруг своей оси – и в зеркале кажется, будто он кувыркается в невесомости. Он навсегда лишен опоры в мире, где даже гравитация утратила силу.

Ближе к концу дети и другие занятые в спектакли актеры лягут на сцене по кругу, словно распятые; поворотный круг придет в движение и станет вертеться в гигантском зеркале, как неостановимая центрифуга смерти.

Бэкманн будет стоять перед ними в полной беспомощности. Даже права на смерть у него нету. Свои финальные слова – «Почему все молчат? Почему? Неужели некому ответить?» – он сначала привычно выкрикнет, а потом устало повторит уже в наступившей темноте, которая не рассеется больше никогда.

Татьяна Джурова

Поезд уходит в небо

«Петербургский театральный журнал». 2013. № 4 (74)
(«Русские!». Театр Toneelgroep, Амстердам. Иво ван Хове)

У фестиваля «Балтийский дом» в этом году кричащий провокационный девиз «Русские!», которому, как мне кажется, не хватает вопросительного знака в конце. Русские ли герои Чехова, Гончарова, Достоевского, Горького, говорящие со сцены на литовском, голландском, польском, финском языках? Или европейский мир их давно присвоил, заставил транслировать собственные болевые импульсы? Что это за пространство такое: между Германией и Китаем? Кто на нем живет, чем дышит, чего боится и чем пугает? Частично ответы на эти вопросы дает первый же пятнадцатиминутный спектакль программы «Русские!» (с восклицательным знаком) голландца Иво ван Хове, к финалу которого зрительный зал пустеет наполовину. Ситуация уникальная: такого на фестивале не было, пожалуй, со скандального «Месяца в деревне» Жолдака. Но те, кто остались, в конце концов получили компенсацию. Иво ван Хове долго «запрягает», но позже вознаграждает терпеливых.

Ван Хове соединил «Платонова» («Без названия») с «Ивановым». Две пьесы, будто музыкальные темы, встречаются, наслаиваются друг на друга, сходятся и расходятся. Поначалу, как мы помним по юношеской пьесе Чехова, к Анне Петровне съезжаются гости. И только когда на сцене появляется Зююшка и приглашает всех к столу, мы понимаем, что все эти Войницева, Трилецкие, Глагольевы, Венгеровичи собрались у Лебедевых. Позже к ним «подтягиваются» новоприбывшие Шабельские, Боркины, Львовы и т.д. и т.п.

Действие разворачивается в каком-то странном постиндустриальном пейзаже: гигантские кубы, щедро разрисованные граффити, грязные плазменные панели, непонятные металлические ограждения. Не сразу понимаешь, что это крыша высотного здания. Время от времени раздаются свистки и грохот проносающихся, видимо, где-то внизу поездов. Позже, во втором акте, на крыше стемнеет, зажгутся неоновые огни рекламы, оживут плазменные панели, что сообщит картинке магию городских джунглей. А куда-то «в небо», слепя красным глазом и дико взревев, взмлет поезд, под который попытается броситься Саша.

Чехов «два в одном» поначалу кажется тоскливым дайджестом ранней чеховской драматургии, европейскому зрителю, видимо, знакомой все-таки не очень хорошо, в отличие от «Дяди Вани» или «Вишневого сада». Некоторых персонажей (известно, что у Чехова есть такие кочующие из пьесы в пьесу колоритные экземпляры) ван Хове «скрещивает». Некоторые вступают в неожиданные родственные связи. Вдова Марфутка Бабакина (на таком ударении настаивают голландские артисты), абсолютно эксцентрическое, истерично-бестолковое, растрепанное существо, влюблена в Платонова («Платонов»), а замуж собирается за Шабельского («Иванов»). Сарра («Иванов») оказывается дочерью Венгеровича («Платонов»).

Сюжетные линии то сходятся, то разбегаются. Экспозиция, и без того громоздкая, разрастается вдвое. Пока в первом акте происходит первоначальное накопление персонажей на сцене, а в действие вплетаются все новые исходные ситуации (и у Чехова «Платонов» тоже – вроде наброска не к одной, а к 4–5 пьесам), спектакль кажется невыносимо затянутым и монотонным. В текст Чехова (в котором сохранены все архаизмы) вставлены «оригинальные» диалоги и встречи. Например, Сашу и Сарру режиссер сводит будто нарочно для того, чтобы пофантазировать на тему: что могут сказать друг другу две обманутые жены, оказавшиеся в сходной ситуации. Некоторые вставные монологи производят забавно-наивное впечатление. Например, когда криминализованное дитя рабочих предместий Осип (Ханс Хестинг) начинает говорить про «лачугу без водопровода», а Исак Венгерович (Алвин Пулинкс) поднимает «еврейский вопрос».

На мой взгляд, суммирование двух пьес понадобилось режиссеру не затем, чтобы превратить историю в семейную сагу (как писали некоторые СМИ), а затем, что удвоение положений пьесы, «зеркальность» Платонова и Иванова (смешно настаивающих в одной из сцен на собственной исключительности) придает происходящему чуть абсурдистский оттенок. Так же как и бесформенность первой юношеской пьесы, усиленная драматургически уже более выверенным (у Чехова) «Ивановым», тянет на бесформенность русской жизни вообще, вязкого котла, в котором варятся все эти боркины, лебедевы и трилецкие. Кажется поначалу, что экспозицией режиссер и ограничится, что спектакль никогда не достигнет точки сборки.

Главная интрига первого-второго актов: когда наконец пересекутся две параллельные прямые, когда встретятся вудиалленовский зануда, очкарик, эгоцентрик ИванОв (Якоб Дервиг) с симпатягой-провокатором Платоновым (Федя ван Хьют), похожим на приземистого Роберта Дауни-мл., и что они скажут друг другу? Они встречаются только во втором акте, в рубежный для себя момент, когда один соблазнил Софью, а другой поцеловал Сашу. О чем и признаются друг другу, не удивляясь и не комментируя.

Потом Иванов с Платоновым, как сообщники, будут сочинять покаянное письмо Бабакиной.

И, наконец, сойдутся на фоне надвигающейся свадьбы Иванова и накануне финальной катастрофы. Причем более молодой и менее циничный

Платонов предложит: а может, убежим вместе (и это, правда, звучит дико смешно). На что более рассудочный усталый Иванов возразит: мол, куда бежать, дурачок? От себя не убежишь.

Удваивая героя, ван Хове как бы ставит диагноз, показывает не частный случай, а выводит печальную закономерность. Маета и усталость духа, которая накапливается в человеке уже к 30 годам, парализует волю, одинаково разит и раздолбая Платонова, и умницу Иванова. Исчерпанность ресурсов любви, когда чувство заменяется редкими, болезненными для окружающих вспышками страстей, провоцируемыми извне деятельной и часто бессмысленной женской энергией. Той, что есть у Саши (Хелена Девос), кудрявой, рыжей, проворной, как кузнечик, чей звонкий голосок поначалу «будит» Иванова, а потом, накануне свадьбы, противно зудит, и в нем уже звучат пронзительные скандальные ноты будущей Зюзюшки.

Спектакль и прежде всего игра актеров – втягивает незаметно. Не сразу обнаруживаешь, что у голландцев потрясающая «мелкая пластика» игры. Это такой настоящий психологический театр, убеждающий достоверностью «физических действий», в котором (если это не эксцентрические роли, вроде БабакинОй, отлично сыгранной Марике Хебинк) нет ничего нарочитого, но есть какая-то хирургически точная жизненная правда.

Сначала она проявляется редкими вспышками. Как, например, в сцене, когда Глагольев (Леон Ворберг), получив отказ Анны Петровны, начинает тискать, потом, задыхаясь, рвать на себе ворот рубашки – сердце не выдержало. Потом – все чаще и к финалу уже не отпускает.

Очень хороша Крис Нетвельт (Анна Петровна). Каждое движение этой немолодой, не то чтобы красивой женщины с чуть испитым лицом, покачивающейся на тонких каблуках, полно тонкого ненарочитого изящества. Голос мягко шелестит и успокаивает. Кажется, легкой иронии и чувства собственного достоинства она не теряет ни в тот момент, когда ее начинает душить ревнивец Осип, ни когда она соблазняет Платонова. Да и не соблазняет она и не уговаривает, а приводит доводы, такие же разумно-убедительные, как и те, что использует, мотивируя свой отказ Глагольеву.

Возьмем сцену, когда подвыпившая Анна Петровна приходит соблазнить Платонова. У нас ее обычно играют с некоторым удалством, превращая в аттракцион, когда актер и играет, и вроде как любит себя со стороны. Крис Нетвельт «проваливает» козырную сцену. Какое тут удалство: мутный взгляд, расфокусированные, смазанные движения. Навалившись на Платонова, она монотонно бормочет женский вариант «пропала жизнь», механически прикладываясь к бутылке.

То, что отдельные сцены в третьем акте актеры ведут, спрятанные за грязно-серыми бетонными кубами крыши, а нам они транслируются уже онлайн с плазменных панелей, только усиливает гиперреалистичность происходящего. Вроде бы и они играют не на публику, и мы – то ли подглядываем, то ли смотрим какой-то европейский нон-фикшн.

Финал придуман со стремительным комедийным изяществом. Все персонажи, живые и мертвые, собираются на сцене – поглазеть на то, как

Софья расправится с Платоновым и как Саша приберет к рукам Иванова. Софья, вооруженная двустволкой, некоторое время прицеливается, точно решая, в кого бы ей пальнуть, в Платонова или Иванова. А когда вся толпа суетится над телом Платонова, под шумок, отползая в сторонку, стреляется и Иванов.

Мы полюбили Жолдака, встречаем как родного Персеваля. Но театральный язык Иво ван Хове, разбалансированная композиция «Русских», игра литературных параллелей и цитат требует серьезного анализа и привыкания. Будем надеяться, что «Русские!» останутся в памяти зрителей не только обращением голландских артистов в поддержку прав геев и журналистов, мгновенно растиражированным в таблоидах. Хотя, безусловно, и сама гражданская акция голландцев, и реакция на нее – важный штрих в палитре фестиваля под названием «Русские!».

Марина Давыдова

ЭЙНШТЕЙН В СТРАНЕ УИЛСОНА

Интернет-издание «Colta». 2014. 23 января

(«Эйнштейн на пляже». «Осенний фестиваль», Париж. Роберт Уилсон)

Ничто не устаревает так быстро, как авангард. Радикальные приемы тем стремительнее становятся общим местом, чем радикальнее они казались.

Со времени премьеры «Эйнштейна на пляже» на Авиньонском фестивале минуло почти сорок лет, но за эти годы шедевр Филипа Гласса и Роберта Уилсона не только не вышел в тираж – он пережил уже несколько возобновлений: в 80-е, в 90-е, в нулевые. Очередной *revival* состоялся в начале этого года в парижском *Théâtre du Châtelet* в рамках «Осеннего фестиваля», и даже в его традиционно сильной программе «Эйнштейн» все равно смотрелся главным событием – ажиотаж, аншлаги, стоячие овации в финале. Как говаривал В.С. Черномырдин, никогда такого не было – и вот опять.

То ли Гласс и Уилсон уж очень опередили свое время, то ли – что вероятнее – сам театр после авангардных 60–70-х устремился в конвенциональную заводь, но так или иначе «Эйнштейн на пляже» смотрится сегодня произведением куда более современным, чем многое из того, что было сделано в сценическом искусстве относительно недавно. В том числе, кстати, и самим Уилсоном. В тридцать четыре года (для режиссера это не молодость даже – юность!) он задал театру планку, которую не только остальным – ему самому взять непросто.

Рецензируя театральную легенду, никогда не знаешь, с какого бока к ней подступиться. Вроде бы все о ней уже известно. Все знают, что «Эйнштейн» идет много часов подряд, но антракта в нем нет. И сюжета тоже нет: Гласс сочинял музыку оперы, положив на фортепиано рисунки Уилсона, они-то, собственно, и стали «сюжетом». И с главными героями все как-то не очень ясно. Во всяком случае, Эйнштейна даже в тот момент, когда исполнитель, загримированный под великого физика, сидит слева на стульчике и играет на скрипке, трудно назвать протагонистом этого действия.

Все помнят, что опус Гласса – Уилсона – это подлинный *Gesamtkunstwerk*: тут вам и балет, и опера, и короткие драматические скетчи, и театр сценографа, и клоунада с акробатикой. И одновременно это сплетение – я бы сказала, солнечное сплетение – самых важных стилей XX века. В лице

Уилсона театральное искусство, для которого жизнеподобие всегда было оселком и неотменимой, как казалось, основой, словно бы наверстало все то, что искусство изобразительное прошло уже давным-давно. Абстракционизм, сюрреализм, супрематизм... Оказывается, черный треугольник где-нибудь в верхнем правом углу сцены может быть не менее важен, чем живой артист в левом нижнем углу, – кто бы мог подумать!

Но все это предварительное знание совершенно не позволяет разгадать магию спектакля и его – ой! – смысл.

Я понимаю, что вопрос «В чем смысл произведения?» и сам по себе глуп, а уж применительно к ранним бессюжетным работам Уилсона звучит и вовсе идиотски. И все же я почти всегда задаю себе этот вопрос. И если спектакль (фильм, роман) мне нравится, почти всегда могу на него ответить. Пусть неправильно с точки зрения другого зрителя и даже с точки зрения самого художника – неважно. Важно, выстраиваются в моей голове в процессе просмотра сколь угодно прихотливого опуса некие смысловые векторы или нет. В вихре ассоциаций, в беспорядочном мельтешении образов, в навеянных увиденным детских воспоминаниях, из какого-то почти медитативного транса они или проступают, словно симпатичские чернила на подогреваемой бумаге, или же слуховые и зрительные впечатления так и остаются сумбуром вместо музыки, поэзии, живописи.

В «Эйнштейне на пляже» они проступают.

Пока рассказывает публика в зале, в оркестровой яме один за другим медленно-премедленно – точь-в-точь как в чтимом Уилсоном японском театре Но – появляются хористы. И контраст между зрительской суетой и их заторможенными, но выверенными движениями сразу же бросается в глаза. По эту сторону рампы жизнь течет по своим светливым законам, по ту она словно бы в другом агрегатном состоянии. Этот театральный рапид – вообще фирменный прием Уилсона, которого в молодости избавила от сильного двигательного-речевого расстройства танцовщица Берд Хоффман. Смысл терапии заключался в простых движениях, которые надо было делать очень, очень медленно. С тех пор время для Уилсона как будто притормозило свой бег. На сцене точно притормозило.

В своих спектаклях он словно бы настаивает: вы думаете, театр – это действие, конфликт, столкновение, событие. Но отсутствие события и есть самое интересное событие. Вы думаете, что спектакль надо смотреть, а его надо созерцать. Нужно пристально взглянуться в мир. Остановить каждое его мгновение. И тогда вы поймете, что он состоит из очень простых вещей. Из прямой линии на заднике, из диагонали, по которой долго ходит актриса, из кругов, которые наворачивают танцовщики, из десяти цифр, которые до изнеможения повторяют женщины, сидящие на авансцене, из семи нот, которые – да, именно не слова, а ноты «фа», «си», «до» – пропевают хористы. Вглядись в реальность, и ты различишь за самым сложным – самое простое. Первоэлементы бытия, его кирпичики. Какие-то вещи, имманентные человеческому сознанию и жизни как таковой.

Не зря мир Уилсона – это очень часто мир, увиденный глазами ребенка. С кружками, треугольниками, ярмарочной лошадкой и домиком с трубой.

Он ведь любит ставить сказки (недавно поставил «Питера Пэна»), басни (ставил Лафонтена в *Comédie-Française*), и даже бесконечно далекий от детской литературы «Войцек» был в его интерпретации словно бы увиден глазами ребенка. Вот и сквозные образы «Эйнштейна на пляже» – поезд, скрипка, мальчик в матроске где-то под колосниками – тоже какие-то детские. Их легче легкого увязать с Эйнштейном. Если бы ребенку рассказали о великом физике, а потом попросили что-то на эту тему нарисовать, у него на рисунке тоже наверняка были бы паровоз, скрипка...

Что общего у взгляда гения и взгляда ребенка, да еще с отклонениями (на заре своей карьеры Уилсон часто работал с умственно отсталыми, слабослышащими детьми; «Взгляд глухого» – так назывался один из первых и самых важных его спектаклей)? Только одно – и там, и там мир предстает не таким, каким он видится обыденному сознанию.

Спектакль Уилсона – это вселенная Эйнштейна, увиденная глазами ребенка. Открытия великого физика рассказывают о сложности мира, спектакль великого режиссера о том, как проста эта сложность. Открытия великого физика заставляют человеческое сознание вырваться за пределы земного мира и его законов. Спектакль великого режиссера настаивает: куда бы ты ни вырвался, от этих кирпичиков бытия, а заодно от земного опыта не убежишь.

В самой сюрреалистической части оперы – сцене суда непонятно над кем непонятно за что (она чем-то напоминает «Алису в стране чудес», только еще абсурднее) – на переднем плане две женщины старательно делают себе маникюр. А кто-то из массовки тут же, в зале суда, рассказывает о мешковатых штанах с таким упорством, словно в этих штанах таится разгадка и неведомого преступления, и вообще всех земных тайн.

Обыденность прорывается в мир абсурда, но она прорывается и за пределы земного пространства.

В финале спектакля мы видим ракету. Точнее, маленькую аппликацию в виде ракеты. Она летит по диагонали через весь портал сцены. Из доэйнштейновского мира (с поездом) – в постэйнштейновский. А потом мы видим, как два персонажа, две актрисы, которые в самом начале самозабвенно считали на авансцене, вылезают из люков на каких-то нездешних уже просторах. Мы не знаем, где именно они оказались, но явно где-то за пределами нашего обычного мира. А дальше самое главное. Что встречают они там, в этом нездешнем мире? Они встречают темнокожего шофера, сидящего за рулем автобуса и задорно рассказывающего какую-то совершенно мелодраматическую историю, годную для немой фильма начала XX века. В его рассказе влюбленные сидят на скамеечке, взявшись за руки, светит луна, пахнет сиренью... Ну что-то в этом духе.

После четырех с половиной часов какого-то невероятного медитативного сеанса, в котором разрушены все конвенциональные опоры театра, мы вдруг причаливаем к простой истории, к нарративу, к мелодраме, от которых так бежали Гласс и Уилсон. После выверенного до миллиметра, отринувшего характеры, психологию и все земное, слишком земное,

действия мы не улетаем в новый дивный мир, к невысказанным черным дырам, а причаливаем к автобусу с мелодрамой.

И это такая мощная кода, которая весь спектакль заставляет увидеть по-новому.

Среди споров о том, как правильно трактовать знаменитый термин аристотелевой «Поэтики» «катарсис», существует версия, наиболее близкая мне. Согласно ей, это слово правильнее всего переводить не как «очищение», а как «прояснение». Прояснение замысла художника, быть может, поначалу неведомого ему самому. Не хочется всуе употреблять слово «катарсис», но после «Эйнштейна на пляже» наступает редкое состояние возвышенного прояснения. Эти кружочки, квадратики, цифры, ноты, буквы... Этот домик с трубой, влюбленные при луне, мешковатые штаны, запах сирени... Никуда ты от них не убежишь. Ты привязан к ним навсегда.

Наталья Скороход

НОВЕЛЛА, ДРАМА, СПЕКТАКЛЬ

«Петербургский театральный журнал». 2014. № 1 (75)
(«Смерть в Венеции» / «Kindertotenlieder». Театр «Шаубюне», Берлин.
Томас Остермайер)

Практически никто из тех, кто быстро отреагировал на спектакль Т. Остермайера, о «Смерти в Венеции» Т. Манна не вспоминал, да и зачем? Текст, практически отделенный от сценического действия, звучал как мертвый: отрывки из новеллы монотонно бубнил в микрофон Кай Бартоломеус Шульце, в программке обозначенный как Рассказчик. Даже Немировичу-Данченко, впервые поместившему актера-речеца в сценическую ткань спектакля «Братья Карамазовы» – и случилось это, к слову, ровно в тот год, когда Томас Манн закончил скандальную новеллу, – так вот и Немировичу, любившему всяческих лиц от автора, такой прием показался бы чрезмерно радикальным. Заключенный в стеклянной будке, откровенно маячившей в левом углу сцены, будто охранник авторских прав писателя, Рассказчик не стал здесь ни хозяином истории, ни ее персонажем. Его переводил на русский уже совершенно открыто и даже не в будке, а просто в ложе справа сидящий актер «Зазеркалья» Андрей Егоров. Формальная буква авторского присутствия ставила классика немецкой литературы и русскую публику в сложные отношения: голоса Рассказчика и Переводчика накладывались и расходились – ни вслушаться и соотнести текст с происходящим на сцене, ни отделаться от текущего в уши двуязычного потока зритель уже не мог.

«Какое-то неуловимое чувство, может быть испуг или нечто сродни уважению и стыду, заставило Ашенбаха отвернуться, сделать вид, что он ничего не заметил».

Новелла Манна о том, как старый писатель поехал отдохнуть в Венецию, влюбился в подростка и умер, архитектурна, математически выверена и буквально изъедена драматическими оппозициями. Явными: разум и тело, юность и старость, страсть и смерть, философия и чувственность, оседлость и странствие, работа и праздность, красота и уродство. И скрытыми. Например, творчество и реальность. Фабула и дискурс. И, надо сказать, новелла эта – лакомый кусок для драматизации.

Можно, например, пытаться убежать от навязчивого призрака Лукино Висконти, снявшего бессмертную «Смерть в Венеции» о высоких страстях и неземной красоте, пойти по совершенно иной интерпретационной дорожке. Заметить, что стареющий Ашенбах у Манна – не просто пускающий слюни соблазнитель невинных отроков, он – рано познавший славу мощнейший ум, живой классик, «оброчный духа», «творец могучей и точной прозаической эпопеи о жизни Фридриха Прусского», «автор интересного и сильного рассказа, названного им “Ничтожный”, который целому поколению благодарной молодежи явил пример моральной решительности», властитель дум, тексты которого недавно ввели в школьную хрестоматию. Так вот, этот-то прославленный Ашенбах, как явствует из текста прославленного Манна, создал тип «относительно нового, многократно повторенного и всякий раз сугубо индивидуального» героя – юноши, о котором «один очень неглупый литературный анатом» давно уже написал, что он «концепция интеллектуальной и юношеской мужественности», которая де «в горделивой стыдливости стискивает зубы и стоит не шевелясь, когда мечи и копыя пронзают ей тело».

Анатомируя самого Манна, современный инсценировщик мог бы предположить, что именно таким героем представляется воображению Ашенбаха польский подросток Тадзио. В этом предположении он мог бы опереться на эпизод, когда влюбленного интеллектуала восхищает благородный гнев, что вспыхнул в глазах юного поляка при виде семейства русских. А также на то, что перед самой смертью Ашенбах с волнением наблюдает своего кумира – поверженным: драчливый сверстник «так настойчиво вдавливал лицо Тадзио в песок, что тому, и без того запыхавшемуся от борьбы, грозила опасность задохнуться». Вырвавшись, полный благородного негодования мальчик в одиночестве уходит вдоль берега – и эта последняя картина отражается в мертвом зрачке героя Манна.

А можно было бы этого не заметить, а заметить то, что размеренное, тяжелое, перегруженное придаточными предложениями и интертекстуальными коннотациями повествование совершенно не меняет качеств, когда от изложения весьма солидной истории странствий мюнхенского интеллектуала соскальзывает на описание противоестественной страсти и оргиастической смерти молодящегося старца. В этом противостоянии академической, солидной прозы и сомнительного непристойного содержания скрыто драматическое напряжение, и оно-то и могло бы стать основой сценической версии...

«Вскоре он убедился, что сделал неправильный выбор. Куда его тянет, он точно не знал, и вопрос “так где же?” для него оставался открытым».

Это странно, но сценическая версия Майи Цаде и Томаса Остермайера как будто вообще не хочет интерпретировать фабулу Манна ни в интеллектуальном, ни в чувственном, ни в каком-либо ином ключе. Режиссер не гонится за репрезентативностью, отделяясь намеком, указанием, знаком. Подобно тому, как в начале спектакля на сцену легко – как волны на берег – «набегают» декорации Яна Паппельбаума: лестница, столы, окна с белыми шторами, туда, в мгновенно и на глазах у публики созданную

среди «забредают» и персонажи. Официант накрывает на стол, клиенты едят, пьют, слушают музыку, иногда встречаются глазами – и только.

На сцене завтракают. В течение семидесяти минут актеры разыгрывают одну страницу новеллы, но завтрак этот вмещает в себя набор ее основных событий – от первого взгляда Ашенбаха – Йозефа Бирбихлера на резвящихся трех сестер польского семейства (Мартина Боррони, Марчела Гише и Розабель Хуге) до появления Тадзио – Леона Клозе. От обмена взглядами с мальчиком до расчета Ашенбаха с официантом и его смертью. Казалось бы, чем не чеховское крушение судеб в рамках одного чаепития? Однако ни одно чеховское ружье здесь не выстрелит: пока Ашенбах и поляки пьют, едят, носят пиджаки, матроски и плавки от Бернда Шкодзига, на сцене разворачиваются еще несколько «проектов» – одновременно, накладываясь, но не сливаясь и не стремясь к единому образу, напротив – отвлекая внимание публики от крушения их судеб.

Режиссер искусно расчленяет сценическое время: завтрак длится почти столько же, сколько и спектакль, – час с небольшим. Но этот час сцены вмещает несколько недель фабульного времени, а также множество его дискурсивных прыжков: в прошлое, в будущее и в параллельное. Монотонный голос Рассказчика как эхо доносит до слуха зрителей, что происходит или происходило раньше в душе Ашенбаха. Эта партия имеет свой звездный час: внезапно ворвавшись в иной пласт времени, Рассказчик остановил его ход, чтобы обсудить с публикой заметку во «Frankfurter Allgemeine» о Манне и педофилах, да и рефлексии самого писателя на этот счет. Обсуждение это не имеет ни итога, ни смысла, но демонстрирует прием: все «проекты» тут равноправны, нет центра, нет и периферии.

Оператор – или, как он назван в программке, видеохудожник – с камерой в руках снимает нечто вроде *documentary*, ведя прямой репортаж о том, что творится с лицом Ашенбаха: крупные планы Йозефа Бирбихлера тут же транслируются на экран, Бенджамин Криг то упивается скульптурной головой и тяжелым взглядом актера, вращая камеру вокруг своего объекта, то экран вдруг становится сетчаткой, принимающей видеосигнал от зрачков Ашенбаха, и транслирует буквальное или искаженное пространство соседнего стола, лица поляков, глаза и губы Тадзио. Подчас концепция ломается, и на экране возникает вид сверху, как будто Бог с интересом наблюдает, как едят и что пьют по утрам его подопечные и каким образом им сервируют столы.

«Так он думал, когда с Унгарерштрассе, грохоча, подкатил трамвай, а встав на подножку, окончательно решил посвятить сегодняшний вечер изучению карты и железнодорожных маршрутов».

Чуть слева, в глубине, за будкой Рассказчика работает еще один участник шоу – рояль, его хозяин – пианист и композитор Тимо Крайзер, перебирая клавиши, а иногда и струны, поджидает все того же Бирбихлера, и тот, несколько раз прерывая завтрак (трудно сказать, в образе или без), исполняет «Песни об умерших детях» Густава Малера. Наложение Малера на Манна (в программке рассказано, что смерть композитора вдохновила писателя на сочинения новеллы) тоже не имеет здесь особого смысла, не

создает драматического напряжения, не рождает образности: эти песни звучат время от времени: поются – и все...

Даже странно, что театр настаивает на особой принципиальности соединения музыки и текста, обозначив в афише Манна и Малера как равноправных авторов первоосновы спектакля. Однако вместо «Смерть в Венеции» / «Песни об умерших детях» представление могло бы иметь название «Смерть в Венеции» / «Прямая трансляция» или «Смерть в Венеции» / «Танец пепла», поскольку хореография Микеля Аристеги имеет тут не меньшее значение, чем музыка и пение. Еще в Прологе – пока в зале собирается публика, а на сцене разминаются все будущие «выразительные средства» – внимание невольно задерживается на трех синхронно падающих, приподнимающихся и снова припадающих к планшету фигурах: это будущие сестры Тадзио. Периферийные персонажи основного действия, три девушки как будто накапливают энергию для финального бунта: то, что в них нарастает агрессивный бунт плоти, как будто тоже имеет некоторое отношение к фабуле. Мартина Боррони, Марчела Гише и Розабель Хуге из резвящихся детей превращаются в благопристойных девиц, а затем – когда декорации ускользают, как и жизнь из тела Ашенбаха, а сверху на планшет падает пепел – мы наблюдаем танец их разбушевавшейся плоти. «Оргиастическая смерть» героя, о которой писал Манн, как будто опять разложена режиссером на несколько планов: за смерть отвечает порхающий пепел, за оргазм – танец плоти в исполнении Мартины, Марчелы и Розабель, сам же Бирбихлер, сменив костюм Ашенбаха на футболку и джинсы, допевает последнюю песню цикла Малера.

Вот, собственно и все, но что бы все это значило? Можно, конечно, принять трактовку, аккуратно и даже элегантно изложенную в буклете «Зимнего фестиваля»: это спектакль о смерти. Красивой, заслуженно красивой смерти человека, возможно и шире – смерти цивилизации, культуры, традиционных ценностей, традиционного театрального искусства. Рассуждая в таком ключе, можно прийти до мысли, что это очень живой и легкий спектакль о смерти. И в этом смысле он не передает дискурса новеллы. У Манна тяжелая, архитектурная проза – высвечивает не слишком пристойное (как сказали бы сегодня, 18+) содержание. Легкий спектакль Остермайера дезавуирует непристойность.

Можно – напротив – порассуждать о репрезентативности и ситуативности: ведь «оркестр» выразительных средств создавался здесь и сейчас, а «играя» одновременно, все эти звуки так до конца и не слились в едином художественном образе, да и стремился ли к этому режиссер? Возможно, мы оказались наконец в художественно (то есть с точки зрения традиции – нехудожественно) убедительном постдраматическом театре?

«Людам неведомо, почему они венчают славой произведение искусства. Отнюдь не будучи знатоками, они воображают, что открыли в нем сотни достоинств, лишь бы подвести основу под жгучую свою заинтересованность; но истинная причина их восторга это нечто невесомое – симпатия».

Оксана Кушляева

Пляши, Пиппо, пляши

«Петербургский театральный журнал». 2014. 8 октября, блог
(«Орхидеи». Театр Эмилия-Романья и Театральная компания
Пиппо Дельбоно (Италия). Пиппо Дельбоно)

Нельзя украшать спектакль таким количеством изречений великих, словно это и не спектакль вовсе, а страница в соцсети какой-нибудь восьмиклассницы; нельзя выбирать знаменитые монологи из Шекспира и Чехова и читать их подряд, тоже словно руководствуясь выбором школьницы; нельзя делать так много предисловий, финалов, отступлений, комментариев; нельзя так много говорить о себе, о теле, о гомосексуальности, о собственной матери, о театре, о смерти, религии и коммунистах. И если ты режиссер, нельзя так часто лезть на сцену, нельзя так много танцевать, так странно танцевать, так громко включать музыку и так кричать в микрофон.

Нельзя быть таким несимпатичным стареющим гулякой и так хотеть понравиться людям, нельзя иметь такой большой живот и так гордиться им. Кто-то еще скажет: нельзя вводить в спектакли людей с синдромом Дауна и психическими отклонениями и демонстрировать их обнаженные тела – но, по-моему, «эти» на спектакль не пришли.

Но уж точно нельзя транслировать видео со своей умирающей матерью, утешающей и приободряющей тебя из последних сил, пока ты в последний раз перебираешь в своей теплой ладони ее остывающие пальцы. Одни назовут это запрещенным приемом, а другие – просто спекуляцией. Иные не простят, что им показали смерть во всех телесных подробностях, реальную смерть, хотя они пришли в театр – смотреть на чью-то художественную искусственную жизнь. Но в любом случае – так делать нельзя. Но даже если вы так сделали, потом уже нельзя продолжать спектакль, ничего сильнее этого все равно не будет. И уж точно нельзя после этого удивлять зрителя роликом, в котором богомол, притворившийся прекраснейшей орхидеей, поедает какую-то купившуюся на красоту лжецветка муху. Так долго показывать, как нежный цветок пожирает маленькое черненькое тельце. Нельзя так требовать от зрителя реакции на все эти запрещенные приемы, так хотеть сочувствия и любви. Нельзя так мучить фестивальную и случайную публику, вызывая то желание аплодировать стоя, а то уйти, отплеываясь. Никому нельзя. Кроме Пиппо Дельбоно.

Итальянский режиссер все это позволяет себе сам. Он – еще один, а возможно, первый из всех, фрик-супергерой, который может все, чего другие себе не позволяют. Как описать фирменные черты режиссера Дельбоно? Он устраивает на сцене пляски похлеще Юрия Бутусова, он говорит о матери настойчивей Педро Альмодовара, он народнее Эмира Кустурицы (и чем-то на него похож), он (вместе с остальной своей командой) юродствует, как герои триеровских «Идиотов», он повторяет свои приемы чаще, чем Николай Коляда, и так же, как Коляда, декларативно сентиментален.

Он разрушает театральные конвенции, играет не по правилам и совсем не заботится о формате, а потому, кажется, вызывает даже большее раздражение у фестивальной публики, чем у пришедших по бесплатным билетам стариков из пенсионных организаций.

Пиппо Дельбоно открыл новый вид дауншифтинга – театральный. Он эмигрировал из театра классического, интерпретационного и из театра (назовем его так) европейского-фестивального в какую-то свою странную театральную глубинку, дикую итальянскую деревеньку, где можно все, где царит дух дель арте, дионисийского разгула и всеобщего братания нелепых людей, влюбленных в собственную нелепость.

Николай Песочинский

«ЕШЬТЕ ЛЮДЕЙ...»

«Петербургский театральный журнал». 2014. 13 октября, блог
(«Деменция». Театр «Протон», Будапешт. Корнель Мундруцо)

«Деменция» – спектакль провокационный. Он может вызывать возмущение «культурной» публики. Довольно причудливая эстетическая конструкция поставлена на фундамент фарса, профанирования, пародирования вполне серьезных и даже трагических мотивов. Кончается все, ни много ни мало, коллективным самоубийством беспомощных пациентов психиатрической клиники. В этот момент (и таких моментов в спектакле немало) не смешно, он подан всерьез. Секрет формы в том, что она открыто условная. Глубоко серьезных тем театр касается по остранным правилам игры. Именно игры. (Обосновывая это, можно было бы привести много исторических примеров. «Лисистрата» Аристофана происходит в разгар войны, в которой у героинь пьесы гибнут мужья. Но это комедия. В «Кавказском меловом круге» Брехта две женщины на глазах у зрителей готовы разорвать ребенка пополам. Но зрители изучают эту душераздирающую сцену разумно. Не говоря о комедиях Шекспира... Не говоря о фарсах XX века...) В режиссуре Мундруцо интересны жанровые перевероты, слоеная текстура действия. Понятие «многоплановый» – именно про этот спектакль.

Один слой – аллегорический. Современное венгерское общество уподобляется сборищу безумцев, которых под разудалые звуки оперетты сперва лечат небывалыми способами (музыкальной терапией), а потом вместе с постройками продают мошеннику, бросают на произвол судьбы. В этом слое есть много конкретных политических деталей, которые российский зритель не всегда считывает, хотя и мы знаем, что в течение последних лет правительства в этой стране менялись, уличались во вранье и махинациях, были широкие протестные движения, а положение Венгрии в Европейском союзе является предметом горячих обсуждений. Разыгрывание этого политического плана в стиле оперетты, с многочисленными ариями – удачный художественный ход, он превращает плоскую политическую аллегорию в образное театральное действие. Но тут еще и дополнительный саркастический план – оперетта как заштампованный национальный атрибут Венгрии – «все под Кальмана»: живем под

Кальмана, сходим с ума под Кальмана, мошенничаем с арией Кальмана на устах. Только вот умирать приходится под другие звуки. Пациенты образуют музыкальную группу «Деменция» (!). Кстати, тут и мы можем почувствовать родное: нас тоже телевидение «лечит» развлекухой. И результат... В какой-то момент в спектакле провозглашается лозунг «Даешь культуру для больных деменцией!». Бодряческое состояние поворачивается жутковатым мотивом в остраничной форме. Здесь стиль спектакля смыкается с абсурдистским способом мышления.

Неслучаен способ актерской игры – грубовато эстрадный. Он соответствует и жанру политической сатиры, и другому – более условному, абстрактному и более художественному – плану спектакля: фарсу, с гэггами, аттракционами и театральными лацци. Вот врач, недееспособный без килограмма транквилизаторов, вот шприц, вмещающий литр лекарства (так играют Мольера, «Мнимого больного», скажем). Вот пациент Дантист, который рефлекторно реагирует на фразу «у меня болит зуб» и выдирает у мошенника, пришедшего приватизировать здание клиники, язык, причем фонтан крови растекается по стене, а Дантист заявляет, что во рту у мошенника было два языка. В этом спектакле есть место для медицинского юмора. Вот паника персонажа (того же мошенника, «нового венгра»), в детородной местности которого медсестра обнаруживает живой зародыш его неродившегося близнеца, и мы слышим акустически усиленный стук сердца – какая радость, жив! Вот при открывании холодильника из него раздастся симфония Бетховена. Вот плакат-табличка у кровати беспомощной пациентки, оказавшейся неспособной эвакуироваться из этой клиники, с фразой по-английски: «Eat people not animals» («Ешьте людей, а не животных») – и реплика в сторону «зеленых», и социальное высказывание об источнике зла, и просто хохма. Фарсовый план включает своеобразный натурализм, тоже фарсовый, со всякими физиологическими деталями, способными (или призванными?), конечно, привести в ужас зрителя ханжеского типа. Ну, например, не умеют в этой клинике ставить капельницы, ну никак не попадают в вену... Любителям возмущаться предоставлены широкие возможности. Например, голыми телами, мытьем в настоящем душе с настоящей водой, сексуальной сценой в том же душе, прерывающейся эксцентрическим способом. Это не лишнее. Фарсу это нужно. До гиньоля, пожалуй, не дотягивает, но движется в ту сторону. Жанр требует экстрима.

Жанр требует неожиданных переворотов. На пиках фарса в театральный текст врезаются глубоко печальные фрагменты. Это истории пациентов – Математика, Дантиста (заметим: обобщенные, как маски, имена) – жизни, зашедшие в тупик. Иногда они рассказаны словами. Или мы видим в увеличенной на всю высоту сцены видеопроекции, как пациентка, леди Оци, перебирает оставшиеся у нее от «здорового» прошлого фотографии. Сочувствие к больным, которые терпят издевательства, которые стали никому не нужными, оказывается тем серьезнее, чем резче контрастирует с безумным контекстом. (Такое было в «Свадьбе» Вахтангова, когда генерал на празднестве, по замыслу режиссера представлявшем собой

пир во время чумы, искал выход – «Человек! Выведи меня!» звучало символически.) Это самое «выведи меня!» есть в том образе спектакля, когда выкинутые из своего приватизированного пристанища больные уезжают в никуда на поезде, составленном из больничных коек-вагонов. Молитва «Отче наш» между абсурдными выходками идиотов и ариями из оперетты не теряет своего смысла, но приобретает видимые основания. Рождественские елочки окружают место действия, и под ними больные находят праздничные подарки: мешки для самоубийства / усыпления / удушения. На праздник выносят кондитерскую пластиковую коробку с «мощами» – причаститься тела Христа. Тут не фарс. Тут настоящий гротеск. Трагическое в комическом, реальное в игре фантазии, высокое в низменном. Это деменция как спасение от реальности.

Анна Ильдатова

Кэти Митчелл: женский взгляд

Журнал «Театр». 2014. № 16
(Портрет Кэти Митчелл)

КАК ОНА РАБОТАЕТ

На сцене видеокамера начала активно использоваться режиссерами в начале 1990-х годов. Скажем, использование видео всегда было фирменным почерком немецкого режиссера Франка Касторфа, которому кинокамера позволяет задействовать все пространство сцены, выделить детали, невидимые зрителю, показать актеров крупным планом.

Митчелл прославилась в Европе экспериментами с видео и мультимедиа в конце 90-х: в 1999 году она поставила «Орестею» в Национальном театре Лондона, несколько раз использовав камеру, чтобы показать лица персонажей. Но к 2007 году она полностью меняет приоритет мультимедиа, превращая их в главный сценический и драматургический элемент своей режиссуры. В 2007 году в Национальном театре Лондона Митчелл ставила спектакль «Волны» по тексту Вирджинии Вулф, ярчайшему образцу модернистской литературы. На этой постановке она впервые работала с Лео Ворнером, видеохудожником, который до этого чаще имел дело с концертами поп- и рок-звезд. С «Волн» началась история их сотрудничества. С тех пор видео в спектаклях Митчелл начинает играть особую роль – визуализировать поток сознания.

Всех персонажей Митчелл отличает то, что они пережили травму, находятся в постоянном состоянии тревоги и беспокойства. В каждом присутствует то, что Ролан Барт назвал пунктумом, «уколом». Героини Митчелл беззащитны перед своей меланхолией и одновременно поглощены ею. Состояние актеров, внутренняя драматургия их отношений передается через серию образов на экране. Бессюжетные картинки, появляющиеся у них в голове, можно разглядывать бесконечно. Вот в начале спектакля «Фрёкен Жюли» Кристина готовит ужин для Жана – смыкает кровь с куска мяса (или это чье-то сердце) и кидает на шипящую сковородку, потом засушивает мяту и складывает под подушку. Поэтический монтаж Митчелл показывает тотальность и единство мира вещей и мира

людей – тут камера все уравнивает. Тело изображается так же – словно это только что приготовленный обед или ваза с цветами. Крах в отношениях между людьми открывает нам доступ в мир вещей и объектов вокруг героини – они триггер для воспоминаний.

Классический театр строится на визуальном контакте зрителя и зала. Митчелл редуцирует этот обмен. Сцена в ее мультимедийных спектаклях выглядит всегда одинаково – действие происходит в длинной прямоугольной декорации, разбитой на отсеки. Штативы и камеры становятся барьером между зрителем и актерами. Зрители воспринимают действие исключительно через экран, а на сцене видят только процесс съемки. Иными словами, Митчелл утверждает присутствие киноизображения и фотографии в чужом им контексте сцены. Ее сценическая интерпретация заключена не только в рамке сцены, но и в рамке кадра.

Образы Митчелл не рассчитаны на семиотическую интерпретацию – синтез экрана и сцены в ее спектаклях только подтверждает этот феноменологический подход: то, что мы видим на экране, существует на самом деле, то, что происходит на сцене, закрепляется фотографическим изображением.

«Фотография бывает подрывной не тогда, когда пугает, потрясает и даже бичует, но когда она пребывает в задумчивости», – пишет Ролан Барт в «Camera Lucida» (М.: Ad Marginem, 2013. С. 52). Во многих интервью Митчелл говорит о большом влиянии на нее советского кино, прежде всего фильмов Андрея Тарковского и Ларисы Шепитько. Она заимствует эстетику изображения Тарковского, показывает и подчеркивает то, что мы видим ежедневно, на чем глазу не за что вроде бы и зацепиться. В кадре это выражено долгими планами, почти что *tableau vivant*. Сюжетом спектаклей Митчелл чаще всего выступают воспоминания или сны, постоянные повторения, болезненная фиксация на предметах и одержимость незначительными деталями.

ЗАЧЕМ ОНА ЭТО ДЕЛАЕТ

В 1975 году в журнале «Screen» британский кинокритик феминистка Лора Малви опубликовала текст «Визуальное удовольствие и нарративное кино». Этот текст стал одним из самых важных в критической теории феминизма. Основываясь на психоаналитических теориях Зигмунда Фрейда и Жака Лакана, Малви теоретизирует феномен гендерности публики и вводит важное для теории кино и феминизма понятие – мужской взгляд (*male gaze*). В этой парадигме женщина всегда объект, а мужчина субъект – «носитель взгляда», как называет это Малви. Таким образом, сам процесс видения тоже делится на активный и пассивный: мужской и женский. Женские персонажи подчиняются схемам, навязанным более сильными персонажами, которые по определению всегда мужчины. Малви утверждает, что присутствие женских персонажей в классическом голливудском кино призвано работать против нарратива и приостанавливать или задерживать действие сюжета.

Голливудское кино – это торжество иерархии, выстроенной по законам патриархальной культуры. Впрочем, не только голливудское кино, но и реклама, и рынок. Во многом и вся европейская драма лишает женщину привилегии быть ее субъектом, признавая возможность действия только за мужскими персонажами. И если женское – это только плоское иконическое изображение, то мужское всегда более объемно и совершенно. Мужские персонажи в кино проецируются как идеальное эго – они могут то, чего не может ни один зритель, сидящий в зале. Кино в этом случае удовлетворяет потребность зрителя не только в вуайеризме, но и в идеализации объекта по другую сторону экрана.

Митчелл играет с множественностью возможных точек зрения – зритель почти всегда чувствует себя свидетелем или тем, кто подглядывает, а актеры, в свою очередь, упиваются присутствием на сцене камеры и возможностью крупного плана. Почти во всех спектаклях Митчелл есть мизансцена с зеркалом. Зеркало, как и объектив камеры, работает здесь на нарциссическое распознавание и признание. Мы смотрим на экран, они смотрят в зеркало – проживают заново опыт присутствия своего тела. На спектаклях Митчелл публике становится доступен почти что вуайеристский взгляд персонажа. Так было с пьесой «Фрэнк Жюли» Августа Стриндберга, где все, что происходило между Жюли и Жаном, зритель воспринимал через свидетеля драмы – служанку Кристину.

Здесь изображение следует классическому стереотипу: женщина – природа, мужчина – культура. Мужские персонажи почти всегда сняты на среднем плане, их изображение – и, следовательно, образ – всегда более целостно, более рационально. Мужчины в спектаклях Митчелл – это всегда «классическое тело», тогда как женщины – «гротескное». По определению Михаила Бахтина, гротескное тело – «вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело, оно смешано с миром, смешано с животными, смешано с вещами» (Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 150). У Митчелл тела героинь фрагментированы – даже собственный голос им не принадлежит (во всех спектаклях, где используется видео, голос записывается отдельно – другой актрисой). В интервью Митчелл часто ссылается на картины Пабло Пикассо периода кубизма. Она фрагментирует тела своих персонажей, добиваясь эффекта кубизма – симультанного сосуществования разных видений и взглядов.

Камера переходит от среднего плана к крупному, то показывает персонажей анфас, то находится за их спиной, показывая открытую шею и убранные волосы или ключицы – все маркеры эротического. Цитируя изобразительную эстетику европейского кинематографа, Митчелл апроприирует одновременно его видение, ее камера показывает классический «мужской взгляд». То есть публика вроде бы ассоциирует себя с протагонистом-женщиной, но в то же время для зала она остается эротическим объектом и присутствие сценического действия усиливает этот эффект на экране.

Сцена здесь может считаться закадровым полем, тем, что в кино и фотографии обычно скрыто. То, что не видно зрителю и находится вне монтажа, всегда интригует. Фильм подразумевает возвращение актера в кадр, и это обещание и ожидание держит повествовательное напряжение. Киновед Кристиан Метц утверждает, что «кино буквально играет сочетаниями страха, желания и удовольствия» (*Metz C. Photography and Fetish. October. 1985. № 34. P. 81–90*). Метц называет кинематографическим фетишизмом то, что движущаяся камера дразнит публику, постоянно меняя линию кадра, отделяя видимое от скрытого. Митчелл открывает закадровое пространство, и персонаж, который покидает кадр, всегда остается виден на сцене. То, что в кино и фотографии является территорией запретного, в театре обнажается и проясняется. Но во всей структуре, придуманной Митчелл, можно говорить не столько о видимом / невидимом как о фетишизме, сколько о самом присутствии экрана. Экран, как зеркало, как замочная скважина или увеличительное стекло, преувеличивает и подчеркивает действие на сцене и сам по себе становится объектом фетишизма; он актуализирует эротическое, тем самым фетишизируя показанный образ. Присутствие и существование актера в кадре зачастую объемнее, тогда как о том, что происходит на сцене, можно говорить только как об отсутствии или небытии.

Используя видео, Митчелл манипулирует зрением зрителя, сознательно помещая публику в рамки разных парадигм восприятия. Она заимствует эстетику европейского кинематографа 1960–1970-х годов, но в контексте феминистской литературы в ее кадрах появляется то, что Малви назвала «мужской взгляд». Таким образом, балансируя между поэтическим и воображаемым, чувственным и уязвимым (любимые темы феминисток) и помещая своих героинь вне патриархальных иерархий и гендерной нормативности, Митчелл тем не менее фетишизирует зрительский вуайеристский взгляд и превращает всех своих героинь в фетиш *par excellence*. Используя мультимедиа, она уходит от линейной повествовательности и по примеру живописи кубизма создает многогранные спектакли, о которых могли только мечтать теоретики феминизма 30 лет назад.

Нина Агишева

ТАРТЮФ, или ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ

«Петербургский театральный журнал». 2014. 1 декабря, блог
(«Тартюф». Театр «Шаубюне», Берлин. Михаэль Тальхаймер)

Если бы не спектакли Корнеля Мундруцо, Жоэля Помра, Деклана Доннеллана и Кэти Митчелл (афиша НЕТа в этом году совершенно замечательная, даром что мы теперь не Европа), то постановка Михаэля Тальхаймера «Тартюф» в театре «Шаубюне» однозначно стала бы хедлайнером фестиваля. И хотя тот же НЕТ давно уже нам Тальхаймера открыл, удивляться все равно приходится.

Сначала, как всегда, о работе сценографа Олафа Альтмана: круг сцены он поставил вертикально, оставив в нем небольшую квадратную нишу, где и появляются актеры, точно куклы в балаганном театре. Они, кстати, и размалеваны, и одеты, и экстатичны совершенно в духе гиньоля. В какой-то момент круг этот начнет движение, пол покачнется – и вот уже в сцене разоблачения Оргон сидит (или висит) в кресле... на потолке, оттуда наблюдая за соблазнением жены, а ближе к финалу, в момент торжества непобедимого Тартюфа, круг и вовсе начнет вращаться – сначала медленно, потом быстрее, еще быстрее, и все члены семейства, окончательно потеряв почву под ногами, станут барахтаться там, как мыши в банке, подброшенной невидимой рукой. Образ мира, утратившего точку опоры, неумолимо втягивающего своих обитателей в воронку судьбы, где они не более чем песчинки, вообще ничто, и смешит, и отвращает, и завораживает своей предсмертной красотой.

Прелесть этого «Тартюфа» в том, что его герой совершенно ничего не делает для того, чтобы кого бы то ни было соблазнить или очаровать своей персоной. Напротив – он абсолютно отвратителен: полуголый, невымытый, нечесаный, с грязными пальцами, заклеенными пластырем, он не говорит, а вопит, изрыгая евангельские тексты, как проклятия. Но все вокруг так хотят быть обманутыми, что верят ему беспрекословно. Что Оргон – в Тартюфа тайно влюблена даже служанка Дорина, олицетворяющая в пьесе здоровое начало. Это массовое помешательство, столь близкое и понятное отечественному зрителю, Тальхаймер венчает еще одной блистательной сценой: вышедший сухим из воды после атаки Дамиса,

Тартюф на время покидает семейство, каждого одаривая прощальным поцелуем. И каждый в обморочном порыве норовит припасть к нему, приложиться к руке, ноге – все равно, только бы прильнуть к божеству. Надо ли говорить, что все кончается в этом спектакле ужасно. Оргон прозрел, но дом и имущество уже переписаны на Тартюфа – и еще более омерзительный, чем новый хозяин, судебный исполнитель выгоняет всех на улицу. На моей памяти только в спектакле Роже Планшона в свое время был такой же трагический финал – члены семьи теряли по ходу действия свои роскошные одежды, оставаясь почти в исподнем, почти в Консьержери, но и там, кажется, потом все-таки приходили военные и наводили порядок. В спектакле «Шаубюне» надеяться уже не на что и не на кого, остается только молиться, что и делает Дорина.

Способ существования актеров в этом сверхконцептуальном, жестко постановочном театре тоже вызывает удивление и восхищение. Поначалу у них пластика марионеток, особенно у откровенно дебильных детей – Марианны, Дамиса и Валера, но потом у каждого появляется пространство для игры и создания характеров. Фарс так незаметно и изящно переходит в драму, что уловить момент, когда это случилось, почти невозможно. И заговаривающийся, полубезумный Оргон (Инго Хюльсман) уже вызывает жалость, а непрерывно до того вопивший Тартюф – Ларс Айдингер – вдруг начинает говорить с Эльмирой тихо, бархатным баритоном и так серьезно, что, если бы не висящий наверху муж, еще неизвестно, чем бы закончилось их свидание. Тихих моментов режиссер не дал только мадам Пернель – этакой чеховской галке-маман, всех убеждающей подчиниться кумиру, – в замечательном исполнении Феликса Ремера. Зато всегда спокойна и трезва все понимающая и принимающая Дорина – Катлен Гавлих.

Тема обреченности общества как такового, верит оно в личность или в ничтожество, здесь так сильна, что позволяет вспомнить о «Меланхолии» Ларса фон Триера. Только там уход невыразимо прекрасен, а здесь – смешон и отвратителен. Прекрасны только мизансцены: когда внутри вращающегося пространства люди падают, поднимаются, хватаясь руками за голые стены, и падают опять – уверенно стоит на ногах один только Тартюф, мускулистый, с обнаженным торсом, испещренным непонятными письменами, и абсолютно уверенный в своей непоколебимой правоте и вседозволенности. Он как-то ловко, перешагивая через всех, переходит из одной плоскости в другую. Но мы-то видим, что и сам он находится в этом же замкнутом пространстве, а потому обречен точно так же, как остальные.

Философская тема спектакля в конечном итоге побеждает все: и социальную составляющую (хотя так соблазнительно и легко разглядеть в мире, созданном на сцене, приметы мира, в котором все мы живем сегодня), и даже традиционную грубость немецкого театра, которая наверняка не всем по вкусу. Но похожий на рок-идола Тартюф как предвестник Апокалипсиса запомнится надолго. И восхитительная легкость, с которой европейский театр решает самые сложные проблемы нового времени, тоже.

Вера Сенькина

МИР УБЮ

Газета «Экран и сцена». 2014. № 23, декабрь
(«Король Убю». Театры «Э компани» и «Чик бай джаул», Лондон.
Деклан Доннеллан)

После спектакля Деклана Доннеллана «Король Убю» («Э компани» и «Чик бай джаул»), показанного в рамках фестиваля NET, многие критики единодушно признали: «Такого Доннеллана мы еще не видели». Язвительный, едкий, хулиганский, эксцентричный спектакль Доннеллана совсем не похож на его прежние сдержанные, строго-аскетичные исторические полотна по Шекспиру и Пушкину. В «Короле Убю» фантазия бьет через край, актеры получают нескрываемое удовольствие от самых низких балаганских шуток, а режиссер, посмеиваясь над хулиганством своих исполнителей, подобно опытному психологу, ставит диагноз обществу (как ни парадоксально – очень точный диагноз именно российскому обществу). Этот диагноз суров и лишен снисхождения. Такова же природа фарса и циничного смеха Альфреда Жарри (в отличие, например, от смеха Беккета и Ионеско, за которым всегда скрываются боль и горечь), родоначальника «театра жестокости», отца абсурдизма. Думается, что в новой постановке Деклана Доннеллана, как ни в одной другой его работе, при всей явной условности игры утверждается именно реалистический взгляд на современного человека, власть и социум.

По Доннеллану, проблема нынешнего общества – инфантилизм сознания, сколь наивного, столь и жестокого, которое способно воспринимать и порождать лишь мелких, капризных, хитроватых тиранов, как Убю. Именно в таких, как Убю, жалких и неприметных с виду лицедеях, оно и способно видеть воплощение подлинной власти, силы и могущества, безоглядно подчиняясь им. Это общество, не изжившее до сих пор свои комплексы и страхи (недолюбленности, ненужности и т.д.), но имеющее невероятно завышенную самооценку, так и не преодолевшее подростковый возраст, потому в своем болезненном сознании может видеть лишь низменные или извращенные проявления человеческих чувств и поступков. Здесь не любовь, но вожделение и животная похоть. Здесь не дружба, но соперничество и ревность. Здесь не служба, но жажда наживы...

В спектакле Доннеллана перед нами – квартира респектабельных буржуа (художник Ник Ормерод). Сверкают золотом дорогие подсвечники, ослепляет белизной кожаная мебель, блестит посуда на богато сервированном столе. Все тихо и благопристойно. На большом диване сидит в одиночестве и мается от безделья невзрачный и явно страдающий нервным расстройством молодой человек Бордюр (его играет чувственный, пластичный актер Ксавье Буафье). Он никак не может найти себе места. Его движения ломки и конвульсивны (в финале спектакля он вообще начнет истерически плясать на столе, бесновато растаптывая посуду и набрасывая скатерть, словно тогу). Лицо постоянно искажается гримасой. Ему претит эта добропорядочная обстановка. Парень берет в руки видеокамеру и отправляется путешествовать по дому. В сущности, он маскируется этой камерой (то есть видимостью некоего творческого процесса), дабы получить доступ к скрытым и запретным для его глаз вещам: его внимание притягивают гадости и нечистоты, его возбуждает их натуралистичность. Он подглядывает через приоткрытую дверь за матерью, утонченной и хрупкой в исполнении Камий Кайоль, пока она переодевается в своей спальне. Он снимает крупным планом окровавленную тушку курицы, которую разделяет на кухне его отец, низкорослый и крепкий – Кристоф Грегуар, или идет в туалет и запечатлевает грязный ершик, или, скажем, капли мочи на белоснежном туалетном коврикe. Насытившись первыми наблюдениями, он возвращается в комнату.

В доме идут приготовления к встрече гостей. Появляются родители – их обхождение друг с другом галантно и сдержанно. Но Бордюру хочется видеть в их поведении иные проявления чувств. Словно приготовившись к нападению, он, как хорек, вцепляется в спинку кресла и, вперив взгляд из-за подушек в супружескую пару, начинает проецировать на них свои болезненные фантазии.

Деклан Доннеллан и его артисты создают невероятный по выразительности эффект от раздваивающейся на глазах у подростка реальности. Вот движения матери и отца нежны и услужливы. А вот уже в следующую секунду комнату заливают кислотно-зеленый свет, звучит бешеная электронная музыка и тела родителей извиваются в экстатических движениях-плясках, они судорожно шарят руками по телу друг друга, изнывая от желания. Следующая секунда – и вновь, как ни в чем не бывало, мать с отцом расслабленно ведут беседу, встав около камина. Переключение происходит моментально, с такой легкостью и непринужденностью, что не веришь глазам: не почудилось ли. Четкость и отточенность пластики французских актеров восхищает. Доннеллан не дает возможности расслышать слов, он выстраивает действие, опираясь исключительно на визуальную партитуру. Актеры говорят намеренно тихо, неразборчиво, спиной к зрителям. Слова здесь не важны. Мы ведь видим всего лишь проекции взнервленного сознания, то, как воспринимает реальность Бордюр. Его фантомный мир питается не словами, но образами.

С приходом гостей (важная деталь: они вовсе не замечают мальчика, и он мстит им, отыгрывается и берет реванш, распределяя для них роли),

маховик воображения молодого человека раскручивается на полную катушку. Гости чинно расселись за столом, а в голове Бордюра разворачивается уже целый спектакль о правлении, войнах и завоеваниях мелкого тирана, короля Убю. Каждый гость оказывается объектом его воображаемых проекций и персонажами сочиняемого спектакля: алчным извращенцем папашей Убю, развратницей мамашей Убю, высокомерной и туповатой Королевой Розамондой, трусоватым и суетливым Королем Венцеславом.

Доннеллан удерживает внимание зрителей на постоянных неожиданных переключениях из одной реальности в другую, которые то и дело распадаются воображение главного героя. Отталкивающая натуралистичность деталей окружающей действительности, которую так алчно разглядывал Бордюр, преобразуется и приобретает условный характер в сочиняемом им спектакле. Кровь – это кетчуп, разбрызгиваемый героями по белоснежным стенам. Деньги, которые требуют солдаты Убю, – разматываемая актерами фольга. Причем режиссер достигает особого комического эффекта именно за счет того, что все эти условности Бордюр придумывает почти на ходу. Действие в эти моменты стопорится, и герои, в растерянности застывая, ждут, пока он найдет, сочинит новую деталь. Торжественное облачение Убю создается им почти в панике: военный плащ – ванный коврик, шлем – тазик, где несколько минут назад варились спагетти, скипетр – ершик, кинжал – блендер. И новоявленный тиран готов к бою. Неважно, что он не может произнести, кроме слова «срань» и прочей неразборчивой матерной тарабарщины, ни единой связной фразы.

По мере того как мир болезненной фантазии все более разрастается, захватывая почти все пространство квартиры (военные сражения ведутся под столом, опрокинутый белый диван превращается в заснеженную пещеру), загадив и перевернув ее вверх дном, действие буквально перехлестывает в зал. И суетливые папаша и мамаша Убю уже бегают между зрительских кресел, с жадным интересом разглядывая публику. Их лица лоснятся. Потная одежда прилипла к телу. Они, плотоядно и хитро разевая рты, на чистейшем русском языке обсуждают, каких почтенных и состоятельных людей видят перед собой, как много роскошных иномарок припарковано у театра, сколько дорогих ресторанов вокруг. Все достойно и благопристойно на первый взгляд. Но один шаг – и может стать, что люди, сидящие в зале, окажутся фарсовыми персонажами-марионетками в руках больного и нервного «мальчика»... Смешно и страшно одновременно.

Финал спектакля Доннеллана еще эффектнее. Переходов из реальности воспаленного сознания в подлинную становится все меньше. Фактически «мир Убю» берет верх и вытесняет живую действительность. Бордюр теряет контроль над миром своих фантомов. Персонажи давно перестали быть марионетками и перерезали ниточки. Бордюр – Буафье с ужасом глядит на продолжающуюся бойню, став одним из героев собственного спектакля. Выход – взять револьвер и поочередно их всех расстрелять, чтобы не свихнуться окончательно. И в этот момент Доннеллан гасит свет.

Алена Карась

У НИХ ВСЕ ХОРОШО

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР НЕ УСТАЕТ ДУМАТЬ О ВОЙНЕ

«Петербургский театральный журнал». 2015. № 2 (80)

Казалось, тема давно исчерпана и в XXI веке станет предметом исторических штудий.

Но не тут-то было. Не успела пасть Берлинская стена, а карта Европы – вновь преобразиться, как Вторая мировая война вновь вышла на авансцену европейской жизни.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что в польском театре на протяжении полувека война была и до сих пор остается фундаментальной темой. Через рефлексию о войне осуществлялся и по сей день осуществляется процесс поиска новых подходов, нового художественного языка. Не случайно едва ли не самыми знаменитыми спектаклями второй половины XX века стали «Акрополь» Ежи Гротовского и «Мертвый класс» Тадеуша Кантора, непосредственно связанные с опытом войны и массового уничтожения в лагерях смерти.

Тема эта, полная трагических противоречий и болезненных травм, породила в польском театре основательную традицию. Хоть и находясь под давлением и влиянием советских представлений, польские интеллектуалы и художники искали свои ответы на опыт войны. Опубликованная в конце 1950-х философская работа Теодора Адорно «После Освенцима» была ими прочитана и продумана. «Абсолютность духа, ореол культуры и был тем принципом, который, не переставая, служил насилию... После Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование» – эти слова, не очень знакомые советским людям – любителям «возвышенных нот», – превратили спектакли Гротовского и Кантора, Люпы и Варликовского, Кляты и Демирского в сгустки мучительных парадоксов. Другая мысль Адорно: «Мышление, для того чтобы быть истинным, сегодня обязано всякий раз мыслить в антитезе к самому себе» – во многом определила характер польского театра рубежа веков.

В Польше, которая в сентябрьские дни 1939 года подверглась одновременному нападению с запада и востока – со стороны Германии и СССР, которая продолжала сопротивляться фашизму в ситуации тотальной

оккупации, которая, став частью Варшавского договора, потеряла право открыто гордиться героическим Варшавским восстанием и солдатами подпольной Армии Крайовой, в Польше, на территории которой случилось самое страшное уничтожение евреев, – именно в этой Польше театр становился искусством сложнейших контроверсий, формируя возможность для критического осмысления войны.

Ужас Аушвица породил два едва ли не самых принципиальных для польского театра второй половины XX века спектакля. Точно дым страшных печей проник в самую плоть нового театра, открыв иную, чем прежде, оптику и язык, заставив пересмотреть привычные конвенции.

В «Акрополе» (1962) по пьесе С. Выспяньского Ежи Гротовский разместил публику среди актеров, на разных уровнях, так, чтобы персонажи возникали точно призраки за их спинами, не затрагивая, но и не отпуская. Так публика оказалась в пространстве разрушенных конвенций, не участник и не зритель, но свидетель. Тени мировой истории выходили прямо из-за их спин, но вместо величественного краковского Вавеля – польского Акрополя – с его статуями и гобеленами (как у Выспяньского), актеры в дырявых холщовых робах таскали трубы, строя из них печи Аушвица, куда и исчезали в финале спектакля.

Вместо героических мучеников, о которых трубила пропаганда, в спектакле представляли образы человеческой деградации (об этом замечательно пишет польский театровед Гжегож Низелек в книге, о которой речь ниже). Кажется, это был едва ли не первый театральный ответ на вызов Теодора Адорно.

Гротовский, так же как потом Кантор, предъявил миру именно эту распадающуюся, конвульсивную, деградировавшую плоть и «онемевшее» после Аушвица искусство, которое Людвиг Фляшен описывал так: «В идее “кладбища племен” произошло совпадение концепций режиссера и поэта. Они оба хотели представить итог цивилизации и испытать его пробным камнем современного опыта. <...> ...Точкой сращения оказывается уже не мирный старый собор, где поэт мечтал и размышлял о мировой истории, – поэт и режиссер сталкиваются в оглушительном шуме конца света, в центре языковой неразберихи, рожденной нашим веком: в концлагере». «Спаситель – это безголовый, избитый до синевы труп, жуткое напоминание о жертвах концлагерей. <...> Певец открывает ящик и вползает туда, таща за собой труп Спасителя, а толпа следует за ним, фанатично распевая. Кажется, что они все добровольно уходят из жизни. Когда последний из приговоренных исчезает, ящик закрывается. Неожиданно становится тихо; потом слышится спокойный голос: “Они ушли, и дым поднимается кольцами”. Радостное исступление обрело завершение в крематории. Конец».

Ожившие статуи вавельского замка превратились в персонажей ночных кошмаров, одновременно – в палачей и жертв.

Попытка увидеть крушение европейской цивилизации и культурного мира как глубокую травму, в которой жертва неотделима от палача, многое определила в польской театральной традиции. В 1962 году жертвы

«Акрополя» сами себя вели на заклание в газовых печах, и этот взгляд кажется необычайно современным. Капитуляция перед человечностью, ставшая основой массового насилия, – в таких границах Ежи Гротовский размышлял о войне.

Разве это не тот самый вопрос, который мы задавали нашим бабушкам и дедушкам, пережившим спровоцированный голод, войну и репрессии 30–50-х годов, – не вели ли они сами себя на заклание? А теперь задаем себе...

Гротовский работал с мартирологическим мифом о поляках-жертвах и о «Польше – Христе народов» (как назвал ее Адам Мицкевич). В другом знаменитом спектакле Гротовского 60-х годов – «Стойком принце» по пьесе Кальдерона – Принц являлся жертвой прежде всего потому, что был иным: «Общество относится к Принцу не однозначно враждебно. Это скорее осознание того, что он иной и странный, а вместе с тем он вызывает что-то вроде восхищения. Подобное сочетание сделало возможным такие крайние реакции, как насилие и поклонение. Каждому хочется быть рядом с мучеником, и под конец все начинают бороться за него, как за драгоценность. Тем временем герой постоянно оказывается лицом к лицу с бесконечными противоречиями и покоряется воле врагов. Когда дело сделано, люди, замучившие Принца до смерти, отрекаются от содеянного и оплакивают его. Хищные птицы превращаются в горлиц», – так Фляшен сформулировал концепт в программке к спектаклю.

О каком ином идет здесь речь? Стоит напомнить, что оба спектакля создавались в стране, за 20 лет до того пережившей ужас газовых печей и массового уничтожения людей. Исчезновение евреев, начатое в годы войны, в концлагерях, газовых камерах и гетто, к ужасу потомков продолжилось в результате послевоенных погромов, когда из Польши уехали практически все оставшиеся в живых. Текст Фляшена в программке как будто именно о них и толкует – об этих отталкивающих, замученных, домашних «иных», так трагически исчезнувших на глазах двух поколений, ставших частью вытесненного прошлого.

Тот факт, что в печах сжигались исключительно евреи, стал предметом осознания лишь в последние годы. Во времена же просоветского польского режима, который хотел стереть всякую память о миллионах польских евреев, внедрялось представление о том, что в газовых камерах Аушвица гибли прежде всего поляки. Так по-прежнему думают многие.

Польский театровед и критик Гжегож Низелек в блестящей книге «Польский театр Холокоста» исследует ситуацию памяти и забвения в польском театре, начиная от «Акрополя» и «Мертвого класса» вплоть до «(А)полонии» и «Нашего класса» Тадеуша Слободзянека.

«Мертвый класс» Тадеуша Кантора был поставлен в год 30-летия окончания войны. Его «театр смерти» противопоставил себя тотальной власти забвения и скрытого антисемитизма. Абсурдность, потеря способности к связной речи, дислексия, крик, детские считалки и скабрёзности, вмонтированные в «священные тексты», – все это было теми самыми признаками «молчания культуры» перед ужасом Аушвица, о котором размышлял Адорно.

Кто были эти люди, населявшие «Мертвый класс» Кантора? Их подлинный, «документальный» статус оставался на полях, за чертой спектакля. На него, впрочем, настойчиво обращал внимание автор киноверсии спектакля Анджей Вайда, когда в какой-то его момент актриса оказывается на площади Казимежа, еврейского района Кракова, где находилось гетто, и поет протяжную кляйзмерскую песню.

Низелек убежден в том, что это сокрытие «еврейского сюжета» в польском театре и культуре второй половины XX века работало и работает как травма, то есть как вытесненное содержание.

Взрыв новой волны рефлексии о войне возник уже в постсоциалистической Польше, причем далеко не сразу. Вышедшая в 2000 году книга Яна Томаша Гросса «Соседи» открыла совсем иную, чем было принято, версию произошедшего в июле 1941 года массового убийства евреев в местечке Едвабне. В предыдущей «версии» истории говорилось, что в нем виноваты немцы, но данные, собранные Гроссом и подтвержденные исследованием польского Института национальной памяти, позволили доказать, что погром был совершен местными жителями, поляками. В Едвабне погибло 1600 евреев. Так поляки начали узнавать, какова их истинная роль в трагической истории евреев XX века, постигая всю глубину произошедшего забвения.

С момента выхода этой книги до спектакля «(А)полония» Кшиштофа Варликовского, заявившего, что именно Холокост стал центральным местом польской истории, прошло десять лет. Ровно столько понадобилось для того, чтобы знание превратилось в понимание. Книга Низелека, и он этого не скрывает, тоже появилась под влиянием Кшиштофа Варликовского.

Вскрывая болезненные нарывы полузабвения или фальшивого покрова на сюжетах Второй мировой войны, поляки умудрялись создавать болезненные эксцессы и для российской публики. Никогда не забуду, как в Москве, на сцене ЦИМа в рамках фестиваля «Новая пьеса» показывали «Трансфер» Яна Кляты и Театра Вспулчесны (Вроцлав). На сцене шестеро немцев и шестеро старых поляков вспоминали о своем реальном опыте переселения из Львова в Бреслау (ныне Вроцлав) и из Бреслау вглубь Германии. Фарсовой частью спектакля были шаржированные Сталин, Рузвельт и Черчилль, которые «сверху» делили послевоенную Европу. Внизу, на сцене, «волновались народы», представленные двенадцатью стариками, говорившими по-польски и по-немецки. Их истории, одна за другой, накатывали на притихший зал. Когда старая немка начала рассказывать про то, как советский офицер еженощно пристраивался к ее матери за сексуальными утехами, московский зал, наполненный молодой продвинутой фестивальной публикой, ожесточенно напрягся, да так, что пар пошел от их спин. На обсуждении стало ясно, что этот уровень «документальности» в полной мере выявил нашу собственную травму – преданную забвению некомфортную, болезненную часть прошлого.

Важно, что режиссеры новой Польши, размышляя о войне, не противопоставили себя прежним поколениям, а вступили с ними в интенсивный

диалог. В финале спектакля Яна Кляты одна из польских женщин, переселенных из Восточной Польши, перечисляла имена своих земляков – скорбный поминальный список длился и длился, повторяя один из самых знаменитых моментов «Мертвого класса».

Спектакль Кшиштофа Варликовского «(А)полония» 2010 года начинался с истории кукольного спектакля в Варшавском гетто. Это тихое присутствие воскрешало в памяти «мертвые» куклы из того же спектакля Кантора, подхватывая импульс из прошлого.

Кшиштоф Варликовский ярче и настойчивей, чем кто-либо другой, смог посмотреть на войну как на сугубо травматический опыт, открывая пласты коллективного бессознательного. На встрече в Москве он рассказывал, что, репетируя сцену посмертного награждения Аполонии в Яд Вашем с актером, игравшим ее сына, он требовал от него обнаружения, проявления его собственного антисемитизма. Так «антисемитская» боль мальчика, лишенного матери из-за ее жертвенного поведения во имя спасения еврейских детей, становилась не отчужденным, но глубоко персональным опытом нашего современника.

В давней беседе со мной Варликовский высказался о замысле спектакля очень бескомпромиссно: «Естественно, что в Польше в течение шестидесяти лет после войны не говорили об этом. Мы культивировали образ поляка-жертвы. Говорили об Освенциме и думали, что прежде всего там погибали поляки. Мы все были убеждены, что это нас отравляли газом. Не знаю, насколько сегодня в сознании большинства поляков существует понимание того, что кроме евреев никого не уничтожали газом. Думаю, что на массовом уровне понимание этого еще не пришло. Но мое поколение было первым, которое узнало об этом и по-другому взглянуло на своих родителей и дедов. Конечно, Холокост – это прежде всего геноцид евреев, но вдруг оказалось, что вместе с тем мы можем говорить о бедных поляках, которые смотрели на уничтожение евреев. Над чем же нам больше рыдать? Над погибающими евреями, конечно. Но в какой-то момент мы должны рыдать и над этими бедными поляками, которые смотрели, но одновременно и участвовали в уничтожении евреев. Вдруг мы узнали про себя, что Холокост проходил именно в Польше. Думаю, в истории Польши не было ничего более важного, что могло бы стать уроком для нас, – ни Польское национальное восстание в борьбе за независимость в XIX веке, ни самоубийственное Варшавское восстание Второй мировой, когда на восточном берегу Вислы уже стояли русские, а мы задиристо выступили против немцев и вся интеллигенция Варшавы погибла. Поколение моих родителей и дедов прежде всего помнило о выступлении за независимость, о восстаниях против существующей власти – русской ли, немецкой ли. Но для меня страшный путь евреев в XX веке – большее послание истории, чем вся борьба за независимость Польши».

Варликовский (вслед за Гротовским, Кантором и другими польскими режиссерами) лишил себя права размышлять о войне в терминах и формах героизированной патетики. Корысть отца, требующего жертвы от дочери во имя родины (Ифигения), или отчаяние Алкесты, жертвующей

собой вместо мужа из глубокого чувства одиночества, рассматривались им в той же перспективе, что и жертва польской женщины Аполонии, расстрелянной за сокрытие евреев.

Драматург Павел Демирский и режиссер Моника Сштемпка в своих спектаклях про войну тоже решительно выходят за пределы прежних конструкций и подходов. «Да здравствует война!!!» (2009) связана с историей легендарного Варшавского восстания 1944 года, когда советские танки стояли на другом берегу Вислы и по приказу Сталина не двигались с места, глядя, как тонут в крови польские повстанцы.

Это памфлет, не оставляющий живого места от любых сладко-патетических мифов. В основу пьесы лег знаменитый польский сериал «Четыре танкиста и собака» (в странах Варшавского договора он был знаком буквально каждой собаке), сценаристом которого якобы выступает Сталин. Премьер польского правительства в Лондоне Миколайчик исполняет роль статиста, пес Шарик – сотрудника НКВД, а все остальные персонажи фильма – актеры на съемочной площадке.

Подобно Адорно и другим философам послевоенного поколения, Демирский проникает в саму плоть языка, показывая его превращение в выгодный власти идеолект. Для Демирского, который предпринял в своих пьесах опыт радикальной деконструкции, было необходимо отринуть дух польской романтической традиции. По Демирскому память коррумпирована идеологией и подвержена политическим манипуляциям.

Герои его «Пьесы для ребенка» проговаривают чужие воспоминания как свои. В этой антиутопии объединенная Европа является наследницей победившей нацистской Германии, но все равно предается ритуальному политкорректному самобичеванию. В «Да здравствует война!!!» актеры тоже пребывают в нескончаемой фрустрации – тоскуя о невозможности участвовать в Варшавском восстании и понимая всю его бессмысленность.

Прошлое, тем более такое страшное, как война, накатывает на человека, заставляя его «рядиться» в его одежды, искать там образы и примеры.

В своих лучших спектаклях польский театр ищет способы посмотреть в прошлое бесстрашно и непредвзято, освобождая его от наслоения мифов и открывая ситуацию травмы – то есть глубоко загнанного вглубь молчания о боли, забвения, которое может стать новой травмой.

Эти усилия деконструкции национальных мифов предпринимает и Дорота Масловская, писатель, драматург, автор пьесы «У нас все хорошо», поставленной Гжегожем Яжиной в TR Варшава.

В финале спектакля плывут по стенам кинопроекции гибнущей под бомбами Варшавы. Чувство небывалой фрустрации, утраты своих основ и мифов зафиксировано в остром, поэтическом языке.

Детское чувство обиды заставляет кричать невменяемую девочку (необыкновенно острая и эксцентричная работа Александры Поплавской), одевающуюся, как и ее мама, в магазине Tesco: «Никакая я не полька... я – европейка». «О, Польша, край чудесный, я помню, как умирала твоя красота», – еще читает бабушка (блестящая актриса Данута Шафлярская) стихи Мицкевича, а ей уже вторит девочка, создавая новую «идентичность»:

«Все знают, что Польша – глупая страна, бедная и страшная. Телевидение ужасное, шутки несмешные, президент выглядит как картофель, а премьер как кабачок».

Падают бомбы, гибнет Варшава, под ее обломками гибнет старушка, и тут девочка окончательно понимает, что ее никогда уже не будет. Что она не родится. Ни она, ни мать...

Разумеется, сюжет войны не исчерпывается этими именами и спектаклями. Большой популярностью на международных фестивалях и у себя дома пользовался спектакль Тадеуша Слободзянека «Наш класс». Пьеса написана им самим по мотивам книги «Соседи», но, в отличие от спектакля Варликовского или парадоксальных и критических опусов Демирского и Масловской, она не открывает горизонты понимания, но суживает их, привычно действует черно-белыми красками, ищет плохих и хороших.

Лучшие спектакли польского театра свободно движутся к самым трудным сюжетам. И обозы, и лагеря смерти, и антисемитизм, и крушение Варшавского восстания, и манипуляции европейских правительств, и послевоенные погромы, и сталинизация страны, последовавшая за освобождением от фашизма, – современный польский театр перечитывает историю глубоко и страстно, бесстрашно касаясь запретных или неудобных тем, внимательно следя за тем, какие травмы оказались погребены под звуками парадных маршей.

Марина Давыдова

«MOUNT OLYMPUS»: РЕВОЛЮЦИЯ БЕЗ КОНЦА

Интернет-издание «Colta». 2015. 10 июля
(«Гора Олимп: прославляя культ трагедии». Компания Troubleyn,
Антверпен. Ян Фабр)

После того как в огромном зале Berliner Festspiele отгремела стоячая овация, сопровождаемая отчаянным тверком артистов на сцене и стихийным танцем зрителей в партере, на сцену, потрясая бедрами, вышел женоподобный Дионис. «Вы думаете, это конец?» – спросил он. И сам себе ответил: «Тут вообще не должно быть конца». Дальше был лукавый монолог олимпийца: «Enjoy your own tragedy!» Дальше еще одна овация, постепенно переходящая в дионисийское зрительское радение. Ничего подобного главная площадка двух самых важных театральных фестивалей немецкой столицы – Theatertreffen и Foreign Affairs – никогда прежде не видела.

Сейчас, когда невероятный марафон Фабра стал достоянием пусть новейшей, но все же истории, этот оглушительный триумф кажется чем-то совершенно закономерным. Эксперимент меж тем вполне мог закончиться оглушительным провалом. Попросту говоря, он мог закончиться в пустом зале, и Фабр явно был к такому исходу готов. Он изрядно нервничал все эти 24 часа: бродил по фойе, гонял подальше от дверей партера вышедших на перекур зрителей, беспокойно осматривал ряды рано утром – сидит там вообще кто-то или уже нет? Он играл ва-банк.

Зато теперь мы можем твердо сказать, чем настоящий театральный авангард XXI века отличается от его глянцевого, собираемого, словно конструктор Lego, подобия или от выдаваемого за него детского крика на лужайке. Настоящий авангард сегодня – это не только эксперимент над зрителем. Это в первую очередь эксперимент над самим собой. Это не только проверка на прочность идеологических догм, художественных клише, зрительских предпочтений. Это проверка на прочность себя самих. В случае с «Горой Олимп» – проверка еще и в самом прямом, физическом смысле слова. Перформеры Фабра то и дело совершают на сцене травестированные геркулесовы подвиги – бегут до изнеможения на месте, прыгают через тяжелые цепи, выкрикивая речовки, наворачивают «гран жете» вокруг очередной жертвы кровавых древнегреческих

разборок. Они ловчее цирковых акробатов и выносливее олимпийских пусть не богов, но уж точно чемпионов. Только чемпионы бегут для победы и до победы, а перформеры Фабра – до изнеможения. До тех пор, пока не упадут на сцену от усталости. Потом они приходят в себя, встают и опять прыгают, бегут, крутят фуэте. Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли? Загнанным перформерам Фабра благодарно аплодируешь. В созерцании их сценических самоистязаний явно присутствует катарсический эффект. Во всяком случае, у меня, когда они валились на пол, возникало ощущение, будто я сама бежала (прыгала, танцевала) вместе с ними. Это удивительное чувство сопричастности даже отчасти не даруют переживания по поводу судьбы несчастного Эдипа или ужасных происшествий в доме Атридов, о которых нам тут тоже поведают. Но прежде чем анализировать увиденное, скажем еще несколько вводных слов.

Итак, что надо знать о спектакле Фабра кроме того, что вы о нем уже знаете.

- 1) Его репетировали целый год.
- 2) Он состоит из 15 частей, каждая из которых отсылает нас к известным мифологическим сюжетам.
- 3) Марафон начинается в 16:00 и все 24 часа идет без антрактов – до 16:00 следующего дня.
- 4) Вы можете входить в зал и выходить из него в любое время; на руку зрителям повязывают специальную повязочку типа тряпочки – она становится пропуском на гору Олимп.
- 5) Ночью вам предложат спальные мешки в зале и палатки в тенистом дворике театра, а утром зубную пасту и даже бесплатный завтрак, но оставаться в театре на ночь не обязательно. Вы можете уйти домой и вернуться утром. Только вам все время будет казаться, что вы пропустили что-то важное. Казаться будет правильно. Фабр не бережет самые эффектные эпизоды для «прайм-тайм». Он может поставить сногшибательную сцену в шесть утра и устроить тихую медитацию ближе к финалу. Да и само сознание, что ты вот тут (например, в гостинице) отходишь ко сну, а они там (на сцене) все еще куролесят, – тоже часть его тотального перформанса.
- 6) Костюмов в спектакле почти нет. Вместо костюмов – белые простыни. Они могут стать и тогой, и саваном, и просто простыней – надо же иногда и поспать немного.
- 7) Кстати, о поспать. У артистов в «Горе Олимп» тоже есть небольшие зоны отдыха. Только они не уходят за кулисы, как можно было бы предположить. Они просто выносят на сцену спальные мешки и засыпают. Фабр – к слову, он еще и художник, закончивший в Антверпене Королевскую академию изящных искусств, – так ставит сценический свет, что завораживает даже этот послеполуночный отдых его фавнов. И многие зрители остаются в зале во время необъявленных антрактов, созерцая, как участники марафона мирно посапывают в спальных мешках.

«Гора Олимп» генетически восходит к двум другим знаменитым опусам Фабра. Первая из этих работ – выпущенный в 1984 году и принесший

мастеру театрального экстрима мировую известность перформанс «Сила театрального безумия» («The Power of Theatrical Madness»). Он шел не двадцать четыре, а всего-то четыре с небольшим часа, но повторяемость изнурительных физических действий тоже лежала в его основе. Артисты награждали друг друга пощечинами, били тарелки, раздевались и одевались, падали, снова вставали и то и дело выкрикивали имена великих режиссеров XX века. В «Силе театрального безумия» Фабр развенчивал фабрику иллюзий, называемую театром, и одновременно почтительно склонял перед ней голову. Любое самое нелепое действие, настаивал он, приобретает сакральный, точнее, квазисакральный смысл, если оно совершается на сцене. Театральная иллюзия – одна из самых сильных иллюзий в мире. Но это все же иллюзия. Она нас подчиняет. Она нами манипулирует. Вагнер, доведший ее до совершенства (ведь это он для усиления эффекта придумал выключать в зрительном зале свет), удоставившись у Фабра особого внимания: перформанс завершался сценой танго, которое под вагнеровский «Похоронный марш Зигфрида» исполняла пара голозадых монархов. Силу театральной иллюзии надо довести до абсурда, чтобы понять ее мощь. А потом надо свергнуть ее, как свергают королей и тиранов.

Вслед за театральными иллюзиями и клише Фабр покусился на жизненные иллюзии. Второй спектакль, к которому, безусловно, восходит «Гора Олимп», – это, конечно же, «Оргия толерантности» (2009), эксцентрическая круговерть, отсылающая разом к сексуальному разгулу в духе маркиза де Сада и к пированию в стиле петрониева «Сатирикона». Артисты в «Оргии» метафорически совокуплялись с сумкой Louis Vuitton и метафорически же соблазняли диван Chesterfield, устраивали фотосессию со Спасителем, которому рьяный дизайнер пытался как-то покрасивее вложить в руки крест, и достигали апогея в сцене сюрреалистических деторождений. Три беременные женщины, взгромоздившись на магазинные тележки, в муках – с криками и стонами – разрешались от бремени средством для чистки унитаза или увесистым куском ветчины. А потом все вместе кружились в этих самых тележках под «Сказки Венского леса».

В «Горе Олимп» на место обывателей заступают мифологические персонажи. Но выясняется, что они ничем не лучше нас с вами. А если смотреть правде в глаза, так, пожалуй, и похуже. Все их великие установления, вся их доблесть, весь их героизм и вообще вся почитаемая ныне «классика» – это всего-навсего закрасивленная дикость. Собранные в одну длинную череду античные мифы вызывают не священный ужас, а банальную оторопь. Кровосмешения, дето- и матереубийства, расчлененки, гекатомбы, человеческие жертвоприношения, совершаемые героями при попустительстве, одобрении и прямом соучастии богов, – вот она, ваша прекрасная античность. Ахиллы, Аяксы, Одиссеи, живущие иллюзиями о славе и мужской доблести, так же похожи на героев, как на кровавых мясников. Куски мяса тут разбросаны повсюду. Артисты вытаскивают их из-за пазухи, бьют ими себя в грудь,

складывают их на белую простыню, пропитывают кровью тоги и саваны. Оргия толерантности продолжается, только теперь она становится кровавой. Всех можно убить, со всем можно совокупиться. Даже с цветочными кустами. Артисты Фабра почти всегда обнажены и почти всегда готовы к сексуальным утехам. Даром, что ли, на его Олимпе всем управляет глумливый Дионис.

«Mount Olympus» – это, конечно же, парафраз «Paradise Now» знаменитого The Living Theatre. Но Фабр не просто протягивает руку авангарду 1960-х, он идет дальше. Авангард 60-х отстаивал свободу с истинно звериной серьезностью. Фабр показывает, как закабляет человека сама свобода. Как он становится ее заложником. Отчасти эта мысль звучала уже в поставленном в 1969 году «Дионисе–69» Ричарда Шехнера, но то было лишь предвестие, предчувствие угрозы. А Фабр ставит диагноз. Его Дионис – не просто бог. Он истинный повелитель мира сего. Он главнее Зевса и хитрее Гермеса. В нем обаяние шабаша, убийственная ирония, самоубийственная мизантропия, завораживающая энергетика и опасная амбивалентность.

На заре кинематографа великий Гриффит поразил мир «Нетерпимостью», наглядно и эстетически ошеломительно показав, сколь губительна для человечества – для его истории и морали – эта самая *intolerance*. Прошло почти столетие, и толерантность наконец взяла свое. Человек не только не должен стесняться своих непристойных позывов – он должен, даже обязан подчиняться им. И чем чаще, чем истовее, чем самоотверженнее, тем героичнее. Толерантность стала европейским символом веры. Тотальным психозом. Об этом Фабр рассказал нам в своей «Оргии толерантности». А в «Горе Олимп» он показал, как передовое европейское сознание сомкнулось с кровавой и героизированной архаикой.

Он смеется над мачизмом античных сюжетов, где боги и герои то и дело меряются детородными органами. И вот его хрупкая Электра выходит на сцену, а меж ног у нее болтается член – муляж: женское естество принесено в жертву законам маскулинного мира.

Но точно так же он смеется над феминизмом нашего времени. И вот на сцену выходит мужеподобная Клитемнестра, загримированная под Марию Каллас, божественный голос которой звучит в это время фонограммой. Клитемнестра рассказывает о том, как мужчины узурпировали права женщин, но когда она задирает подол платья, мы видим, что между ног у нее болтается уже не муляжный, а самый настоящий мужской член.

Весь спектакль Фабра – это и есть бесконечные перевертыши: толерантность отражается в нетолерантности, феминизм в патриархальности, прошлое в настоящем. Все, что записано на скрижалях, оказалось на поверку кровавым трэшем. Но и то, что написано поверх старых записей, тоже никуда не годится. Значит ли это, что нам нужны новые скрижали? Конечно, нет! Это значит, что любая запись рано или поздно подлежит ревизии.

Тотальная революция Фабра – в бесконечном каждодневном освобождении от пут. В том числе от пут новой свободы, новых клише, новых удобных схем, новых лозунгов и слоганов.

В спектакле то и дело звучит вроде бы не имеющая отношения к кровавой круговерти мысль о том, что сон отнимает у нас часть жизни. Но она не случайна. В сущности, грандиозная антиутопия Фабра – это один из самых утопических проектов, какие мне доводилось видеть. Неистовый бельгиец настолько циничен, что не верит ни в один из лозунгов, и настолько наивен, что верит в вечное преображение мира силой искусства. В возможность изменить его не на ментальном даже, а на физиологическом уровне. Надо только не останавливаться. 24 часа – не предел. У этого преображения, по слову лукавого Диониса, не должно быть конца.

Дмитрий Абаулин

ФРАНЦУЗСКИЕ ЛИНИИ

Газета «Экран и сцена». 2015. № 14, июль
(*Французские спектакли Чеховского фестиваля. Дени Подалидес, Люк Бонди*)

Программа Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова в этом году была расчерчена многочисленными связующими линиями, группирующими разные по стилистике спектакли в единую картину.

Самые яркие из этих линий оказались нарисованы французскими красками. Фестиваль открылся в мае мольеровским «Мещанином во дворянстве» в исполнении артистов парижского театра «Буфф дю Нор» и завершился два месяца спустя гастрольями театра «Одеон», показавшего пьесу Мариво «Ложные признания» с участием звезд кино Изабель Юппер и Луи Гарреля. Словно в сонатном аллегро, тональность экспозиции утвердилась в коде и, пусть между этими вехами происходили всевозможные модуляции, финал остался за ней.

Этой главной тональностью фестиваля стал старый добрый театр без эпитета «постдраматический». С момента публикации книги Ханса-Тиса Лемана на русском языке прошло уже три года, и идея о том, что на смену устаревшим формам пришли новые, овладела многими умами. Но театральная реальность упорно не хочет помещаться в очерченные немецким теоретиком границы. Речь, разумеется, не о том, что картина мира по Леману неверна. Но рядом с этой картиной в галерее вполне могут быть развешаны другие, и не стоит отворачиваться от них ради кажущейся единственно верной доктрины.

К примеру, показавшийся кому-то старомодным и не слишком глубоким «Мещанин во дворянстве» решает не такую уж тривиальную задачу современного воплощения жанра комедии-балета. В спектакле звучит музыка Жана-Батиста Люлли, написанная специально для Мольера и образующая с его текстом единую композицию. Ее исполняют находящиеся тут же на сцене музыканты – участники ансамбля старинной музыки «Реверанс» под руководством Кристофа Куэна.

Да, на успех постановки работают многие другие факторы: и комическое обаяние исполнителя главной роли Паскаля Ренерика, и костюмы модельера Кристиана Лакруа, превращающие выход каждого героя

едва ли не в модное дефиле. Но именно в таком «омузыкаленном» виде «Мещанин» приобретает непривычные пропорции; форму спектакля теперь создает чередование поданного «на блюде» текста и танцевальных эпизодов. Причем музыкальные вставки не прерывают действие, а переводят его на язык движения. Характеры персонажей, освободившихся на время от текста, раскрываются в пластике.

Поставили «Мещанина во дворянстве» два сосыетера «Комеди Франсез» (так до сих пор на старинный манер называются участники театрального товарищества) – режиссер Дени Подалидес и художник Эрик Рюф. Любопытно, что сыграть таким образом Мольера они решили в театре «Буфф дю Нор», прочно ассоциирующемся с режиссерскими исканиями Питера Брука. А в «доме Мольера» сейчас идут «Лукреция Борджиа» Гюго, «Гамлет» Шекспира, «Дом Бернарды Альбы» Лорки, «Дачники» Горького и современная социальная драма драматурга из Германии Деа Лоэр «Невинность» – такой вот репертуарный парадокс, который вряд ли можно считать абсолютной случайностью.

Свои парадоксы содержат и «Ложные признания», поставленные полтора года назад в театре «Одеон» Люком Бонди. Начать с того, что практически во всех русскоязычных откликах отрицалась ансамблевая природа спектакля: он был расценен как бенефис Изабель Юппер, играющей главную героиню пьесы, богатую вдову Араминту. А в доброй половине рецензий режиссеру было вовсе отказано в мастерстве.

Сдается, это во многом издержки оптики, заранее настроенной на определенную точку зрения. Люк Бонди ставит именно так, как намеревался: неторопливо вчитывается в текст Мариво глазами современного человека и делает о героях пьесы достаточно скептические выводы. Он видит слугу Араминты Арлекина (Фред Улисс) не бойким малым, перелетевшим на страницы пьесы из итальянской комедии масок, а усталым немолодым мужчиной, наглухо спрятавшим за личиной неуклюжего старика, почти что Фирса, свой когда-то веселый взгляд. Сомневается в добрых намерениях другого слуги, Дюбуа (один из постоянных актеров Робера Лепажэ Ив Жак), который помогает своему господину Доранту завоевать любовь Араминты. Для Дюбуа нет любовных тайн. Словно дон Альфонсо из оперы Моцарта «Так поступают все женщины», он заранее знает ответы на все вопросы, которые могут задать неопытные влюбленные. Режиссер снабжает вздорную мать Араминты постоянным спутником, терпеливым темнокожим слугой, заставляя вспомнить исходную расстановку сил в «Шофере мисс Дейзи» и давая дополнительную гротескную краску образу, и без того шаржировано сыгранному бунюэлевской актрисой Бюль Ожье. «Пришливливая» таким образом самые разные ассоциативные ряды, Люк Бонди предлагает взглянуть на сюжет под разными углами.

Может быть, и стоит сравнивать «Ложные признания» с некогда показанной в Москве «Чайкой», но вовсе не для того, чтобы отдать предпочтение старому спектаклю («вот там у Бонди был ансамбль!») перед новым. Ансамбль ансамблю рознь; соотношение между главными героями и второстепенными персонажами у Чехова и у Мариво совершенно разное.

В «Ложных признаниях» каждый артист, находящийся на сцене, ведет свою линию, просто значение этих партий неравноценно. Если вновь призвать на помощь музыкальные аналогии, то «Чайка» была похожа на симфонию, а новый спектакль – на концерт для солирующего инструмента. Наверное, в идеальном случае солистов должно было быть двое, но Луи Гаррель очевидно проигрывает своей гораздо более искушенной партнерше. Даже не так: актер обычный бледнеет рядом с выдающейся театральной актрисой, которой предстает перед нами Изабель Юппер. Благодаря ей в спектакле начинается та самая игра любви и случая, которую всегда ведет в своих пьесах Мариво. Араминта в исполнении Юппер любопытна и недоверчива одновременно, в ее сопротивлении любовному искушению с самого начала заметна не только робость, но и кокетство. В общем, это женщина как она есть, со всеми ее удивительными достоинствами и столь же удивительными слабостями.

<...>

Нина Агишева

БОГИ ТАНЦУЮТ

«Петербургский театральный журнал». 2015. № 4 (82)
(«Бродский / Барышников». *Новый Рижский театр. Алвис Херманис*)

Он неожиданно очень старый. Он совершенно один. Может быть, он пришел сюда умирать. Именно так выглядит начало спектакля «Бродский / Барышников», вокруг которого бушуют суетные страсти, бесконечно далекие от того, что сейчас происходит на сцене Нового Рижского театра. Михаил Барышников читает (играет? танцует? – все окажется правдой) Иосифа Бродского. Два друга. Два эмигранта. Два мифа и две легенды.

Новый Рижский ждет ремонта пять лет. Он весь какой-то неприбранный, продуваемый ветрами и покрашенный наспех, так что кажется, будто краска вот-вот отвалится. И точно такая же старая веранда (сценограф Кристине Юрьяне, художник по свету Глеб Фильштинский) стоит на сцене. Когда-то она была белой, а теперь от времени стала мутно-серой. Цоколь порос мхом. От ящика с электропроводкой отвалилась крышка. И только два странных ангела без крыльев подпирают крышу – как напоминание о лучших временах, о прекрасной эпохе: «Конец прекрасной эпохи» будет называться тоненькая синяя книжка, которую не торопясь достанет из старого (таких теперь уж нет) чемодана актер. И еще бутылку виски. И будильник («и будильник так тикает в тишине, будто дом через десять минут взорвется»). Все действительно в полной тишине и очень медленно. И очень театрально: кто не помнит веранду в «Серсо», одним своим присутствием утешающую и настраивающую душу на иной, высокий лад. Или Фирса, тщетно бьющегося в стеклянные двери закрытого дома вот уже более века. Выхода нет – остается только вспоминать.

У Барышникова по-прежнему хищный профиль, пронзительные глаза и змеиная пластика, от которой мурашки по коже. С Бродским они дружили больше двадцати лет, с 1974 по 1996-й, общались едва ли не каждый день. Тот звонил и говорил: «Ну что, какую музыку танцуем? Куда идем?» Ценил, что Барышников знал наизусть стихи – не его, Манделштама, например. Восхищался, что артист родился день в день с Моцартом. Звал его Мышью, а сам был котом Джозефом. И вот теперь постаревшая Мышь читает стихи умершего Джозефа. И действительно ведь в иной стране (не Россия и не Америка, Латвия – такого специально не придумаешь!),

в ином уже столетье «ты имя вдруг мое шепнешь беззлобно, и я в могиле торопливо вздрогну».

Строки гениальные, это знает весь русскоязычный зал рижского театра (для политкорректности бегущая строка дублирует их на латышском), и читает актер хорошо, внятно, но чуда пока не происходит. «Театр у микрофона», – ползет по залу злобный шепоток приехавших на модное светское событие москвичей. Все меняется, когда Барышников начинает свой ни на что не похожий танец. Внутри веранды, за закрытой дверью – спасибо, что она почти прозрачная. Мучительный танец одиночества, неприкаянной души, тяжелого разговора с самим собой о прожитой жизни – вместе с Алвисом Херманисом артист выбрал, в сущности, ранние стихи, и теперь понимание, сколь они трагичны и как много в них размышлений о смерти, подобно открытию. «И по комнате точно шаман кружа, я намазываю, как клубок, на себя пустоту ее, чтоб душа знала что-то, что знает Бог». Бродский даже театр не любил, он искренне полагал, что Шекспира лучше читать, чем смотреть в драме, и вот теперь его собственные строки живут уже не на бумаге, а... в танце. И оказываются очень хореографичными, если можно так сказать: «Смотри, как взад-вперед, от стен к столу брожу внутри. Внутри». Все, дело сделано. Теперь даже желчные скептики будут ловить каждый жест Барышникова, каждое его едва заметное движение, чтобы если и не разгадать, то хотя бы приблизиться к тайне. Какой, какой он был? Что чувствовал поэт там, на чужбине, вдали от родной речи? Почему так долго и так мучительно любил загадочную Марину Басманову, не давшую за всю свою жизнь ни единого интервью? Был ли он счастлив, получив Нобелевскую премию и родив дочку? И что, что он хотел сказать всем нам?

В углу сцены стоит старый магнитофон с узкой коричневой пленкой, которая, если кто помнит, постоянно рвалась и ее надо было склеивать. Наступает его час: в некоем шуме времени (это чуть слышное отдаленное хоровое пение), в тревожном танце постоянно гаснущих и тут же взрывающихся светом лампочек (это, конечно, виртуоз Фильштинский) звучит голос самого Бродского с характерным монотонным растягиванием гласных. Херманис и Барышников отдали ему хрестоматийное «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», и он сам еще раз сказал нам: «пока мне рот не забили глиной, из него раздаваться будет лишь благодарность».

А артиста меж тем уже не остановить. Хореографические миниатюры, мини-спектакли, вспышки какого-то нового, неведомого ранее вида искусства следуют одна за другой. Движение немо – но здесь оно вопит, шепчет, молит и убивает. Знаменитый номер Барышникова «Чуть помедленнее, кони...» по Высоцкому (там еще Хелен Миррен в роли статистки) оборачивается зловещим «черным конем», при виде которого вправду становится страшно: «Зачем струил он черный свет из глаз? Он всадника себе искал средь нас». Когда звучит стихотворение «Бабочка», то руки артиста действительно превращаются в бабочку, беззаботно порхающую по сцене, неотразимую в своем танце, упрямо летящую на свет и, конечно, сгорающую в искрах короткого замыкания, которое настолько

правдоподобно, что зал восклицает: ах! И как Нижинский в «Призраке розы» танцевал не цветок даже, а аромат цветка, который напоминал девушке о вчерашнем бале, так и Барышников танцует не бабочку, а ее мимолетность и обреченность, то, что заставило поэта увидеть в ней «легкую преграду между ним и мной».

Кульминация спектакля – «Портрет трагедии». И потому, что это едва ли не самое театральное стихотворение у Бродского, и потому, что танец Барышникова здесь приближается к гениальности. В эссе о Цветаевой поэт писал, что «зачастую сама трагическая музыка стихотворения сообщает нам о происходящем более подробно, чем детальное описание». Именно «трагическую музыку» Барышников расслышал и выразил на языке тела, которым владеет в совершенстве. Выразил и в потрясающей мимике: лицо его то искажается страшной гримасой Медузы Горгоны с бездной вместо рта, то напоминает чудовищ «Капричос» Гойи. Само стихотворение программно, это приговор веку, времени, это продолжение мандельштамовского «век мой, зверь мой, кто сумеет заглянуть в твои зрачки...» – у Бродского «заглянем в ее глаза!». Вот оно, либретто балета XXI века: «Вложим ей [трагедии] пальцы в рот с расшатанными цингою клавишами, с воспаленным вольтовой дугою небом, заплыванным пеплом родственников и пургою. Задерем ей подол, увидим ее нагою». И пусть раньше трагедия цитировала Расина, а теперь мы уже никогда не увидим знаменитой «Федры», и лицо трагедии отвратительно и безобразно, само ее существование – это единственное оправдание страшного времени и его безгласных жертв. Как и само искусство, как то, что делает в этом спектакле Барышников.

До чего же элегантно он перешел от батманов и арабесков к драме. Сыграл в «Запрещенном Рождестве» Габриадзе, в хармсовской «Старухе» Роберта Уилсона, в бунинском «В Париже» Дмитрия Крымова, сейчас играет Нижинского в Милане у того же Уилсона и читает стихи в Риге у Херманиса. В какой-то момент спектакля актер закатывает брюки и мы видим его ноги. Потом снимает жилетку и остается с обнаженным торсом. Он ничего не боится, этот шестидесятилетний артист, рискнувший однажды даже сняться в массмаркетовом «Сексе в большом городе». Хотя прекрасно понимает, что вот именно сейчас все начнут особенно пристально разглядывать его тело и сравнивать. Он в прекрасной физической форме, хотя возраст берет свое – «больше длинных жил, чем для них кровей...». Херманис сказал в одном из интервью, что специально взял ранние стихи Бродского, потому что молодые поэты обычно особенно трагичны и депрессивны, им кажется, что все кончено, и решил умножить их на огромный жизненный опыт Барышникова. Стихи о старости, старении, страхе смерти обозначили одну из главных тем постановки и звучат очень лично, интимно. Вот уже восемнадцать лет лежит поэт в итальянской земле, а его друг перебирает известные строки и как бы примеривается: что, это и про меня? И меня тоже не будет? Как, как это возможно? И у меня «некогда стройное ног строение мучает зрение»?!

Поэтому знаменитые «Письма к стене» (а написаны-то в 1964-м) звучат как исповедь и прощание. При какой-то нереальной, наэлектризованной тишине зала. Тут стоит сказать о режиссере, которого в этом спектакле как бы и нет, как, впрочем, и хореографа. Барышников вообще против слова «хореография» по отношению к постановке, хотя самое сильное в ней – как раз соединение движения и слова. Можно сказать, что постановщик здесь безупречно точен в каждой сцене. И что для него это тоже очень личное высказывание – не зря же молодой Алвис вынес однажды из американской библиотеки томик Бродского под оглушительный вой сирены. Причем все – поэт, артист и режиссер – в этом спектакле неожиданно беззащитны: «Не хочу умирать. Мне не выдержать смерти уму. Не пугай малыша. Я боюсь погружаться во тьму»... Нет пьедестала, нет мутных вод Леты, дарующих забвение, все живо, все дышит, хотя и пора уходить – «ты останешься после меня». У всех троих и особые отношения с Россией: одного изгнали, другой сам бежал, творческие контакты со страной третьего в настоящее время прерваны.

В финале Барышников читает абсолютно романтическое стихотворение семнадцатилетнего Бродского, самое первое из опубликованных – «Прощай». Круг пройден, все вернулось к началу. Зал выдохнет, а потом встанет как по команде и начнет аплодировать. Недаром Ницше говорил: «Бойтесь богов, которые не танцуют». В спектакле Барышникова и Херманиса можно увидеть ИХ танец.

Лилия Шитенбург

«ЗИМНЯЯ СКАЗКА» КЕННЕТА БРАНЫ: ПОВТОРНОЕ РАЗМОРАЖИВАНИЕ

Журнал «Сеанс». 2016. 11 февраля
(«Зимняя сказка». Театр «Гаррик», Лондон. Кеннет Брана)

<...> ...на «домашнем» театральном поле сэра Кеннет мог бы, кажется, позволить себе сделать что-то менее форматное и более свободное и искреннее, нежели то, чего от него требует «холодный жестокий» Голливуд. Но не тут-то было. В шекспировской «Зимней сказке» (показывают в театре «Гаррик») на сцену водружена эдвардианская рождественская елка, тут и подарки, и немая черно-белая придворная хроника (короли Сицилии и Богемии в юности). Детский лепет юного принца и умильные речи королевских особ, согласно сюжету, быстро сменяются яростным приступом царственной ревности короля Леонта (сэра Кеннета Браны, разумеется), потом обмен речами, несколько патетических монологов, фронтальные мизансцены и округлые жесты руками в воздухе. Легендарная шекспировская реплика «убегает, преследуемый медведем» тут решена так, что воспитанные зрители просто обязаны в этот момент срочно уткнуться в программки, делая вид, что запомнили, к примеру, как пишется фамилия Шекспир, потому что авторов спектакля попросту жаль: у них опять вдруг экран, а на экране рычит мишка (а ведь «Зимнюю сказку» сочиняли вдвоем – Кеннет Брана и его теперешний соавтор Роб Эшфорд).

В четвертом действии, где сельский праздник, будет – вы не поверите – сельский праздник (с танцами и эротическими намеками – умеренными настолько, что не могли бы возмутить чувства верующих во что бы то ни было). Нежная Пердита перемежает пламенные любовные речи, улыбки и подпрыгивания с длинным монологом, полным ценных сведений из области мифологии и ботаники (в этой роли премило выступает прекрасная собою артистка Джесси Бакли, известная как княжна Марья в сериале «Война и мир» и Миранда в глобусовской «Буре», то есть актриса, специализирующаяся на ролях «принцесс, выросших на природе»). Артист Джон Даглиш, умело подмигивая обоими глазами попеременно, играет деревенского воришку Автолика, так и не объяснив, какого черта он нужен

сюжету. Неотразимая в своем комизме реплика двух незадачливых пастухов, получивших титул, – «это наши первые дворянские слезы» – вот уже четыреста лет заставляет публику буквально падать от хохота. В финале аккуратно по центру сцены поставят красиво подсвеченную даму, изображающую статую оклеветанной и погибшей королевы, вокруг нее чинно походят оставшиеся в живых, потом статуя, как и положено, оживет, все увидятся, обнимутся, заплачут и выйдут на поклоны.

Нарядная иллюстрация общих мест и ничем не потревоженное простодушие – таков компромисс между «серьезным искусством» и демократичным коммерческим театром. Набор изрядно запылившихся банальностей в праздничной упаковке – это и есть едва ли не первая ассоциация, возникающая при словосочетании «современный английский театр». Это печально, это часто несправедливо, но тому есть основания. В Англии редко выбрасывают вещи, способные еще когда-нибудь послужить. Судя по всему, в английском театре – тоже. Кеннет Брана, кажется, собрал их все – остатки многих старых театральных традиций, замороженных на десятилетия. Изучать и уважать все это можно. Но нельзя второй раз размораживать.

Вот и получается, что актеры в театре Браны (включая его самого) отменно декламируют – тщательно выговаривая каждое шекспировское слово. Но смысл произнесенного монолога в двадцать строк – с упоминанием всех богов Олимпа, дельфийского оракула и с тремя десятками метафор – исчерпывается каким-нибудь общим поверхностным «он ревнует» или «она расстроена», «он испуган», «он начал подозревать» или попросту «погостите еще». «Это что, – говорил принц Гамлет, – пролог или надпись на кольце?»

В «Зимней сказке» (поздней, «темной» пьесе) Шекспир немилосерден к постановщикам – там множество сюжетных лагун, с которыми надо что-то делать. Но режиссеры споткнутся на каждом провале фабулы, организовав себе парочку лишних, чтобы наверняка шлепнуться и на ровном месте. Исполняя роль внезапно одержимого ревностью короля Леонта, Кеннет Брана пострадает от своей бессмысленно-фатовской режиссуры и сам – все-таки ни с того ни сего зарычать прямо на елке для воспитанного джентльмена должно быть нелегко, он ведь не медведь. Но к «спасителю Вест Энда» придет спасение – и вовсе не в последнюю минуту.

Великие актеры, составляющие славу и гордость английского театра, избаловали и, кажется, изрядно испортили его. Возможно, то же самое они сделали и с национальной кинематографией. Но пока новые «молодые рассерженные» еще только начинают сердиться, спасти шоу могут лишь звезды. В роли Паулины в «Зимней сказке» выходит Джуди Денч. И спектакль, на который, казалось бы, не стоит тратить время, оказывается спектаклем, в котором Время (есть такой персонаж в пьесе, и его тоже играет дама Джуди) становится главным героем. Эта роль превращается в бенефис (актриса получит приз лондонской критики за лучшую шекспировскую роль сезона). Но мало того: темная, алогичная, экстравагантная пьеса в присутствии великой актрисы сразу оказывается простой, ясной

и мудрой, в общем, очередным «торжеством гуманизма», а вовсе не парадом нелепиц, упрямых глупостей, деревенских танцев, цветистых фраз и дурных настроений.

«Я – Время. Я хочу вас наделить крылами», – произносит дама Джуди, чей личностный масштаб вполне позволяет ей сыграть надличностную субстанцию. Но леди лукавит. Она – не только Время, она – Тайминг. Само воплощение тончайшего хронометра, который, будучи «встроен» в актерский аппарат, обеспечивает его обладателю поистине сказочные возможности для проявления сценического дара. Точность в четверть вдоха – и вот уже каждое слово даже очень простой реплики слышится с особой отчетливостью, и каждое наделено смыслом. Роль Паулины, в сущности, несложная: преданная наперсница переживает за оскорбленную королеву, возмущенно набрасывается на короля-ревнивца, а в финале организует презентацию чудесной живой статуи. Текста немного (похоже, что монолог Времени актрисе отдали просто затем, чтобы слов было побольше), и от того, что монологи здесь произносит великая актриса, декламацией они быть не перестают. Любителям «просто послушать, как это звучит», тут есть, чем насладиться. Но в фонетических роскошествах и музыкальности интонирования не теряется суть. А Джуди Денч – каждым словом, каждым эмоциональным выпадом и вздохом – рассказывает историю печальной мудрости, которая и страшится внезапных безумств (на них так горазд король Кеннета Браны), и просто не в силах не понять их. Эту маленькую седую женщину в вязаной шали невозможно смутить, запугать, одернуть, призвать к порядку, ее трудно удивить, еще труднее – заставить ненавидеть. Она отчитывает короля, как школьника, она находит долю секунды, чтобы посмеяться там, где все уже давно плачут, она негодует и сострадает одновременно (почти одновременно – это и есть тайминг – зазор на полвдоха между оценками). Ей жаль чужой глупой молодости, молодость опасна для себя самой, разрушительна, губительна для мира, но ее стоит хранить, ибо в ней жизнь, и хранить молодость, кроме мудрой старости, больше некому (это где-нибудь между двух метафор среди прочего). В самый момент счастливой развязки в спокойном взгляде промелькнет мысль о смерти (это вообще-то муж Паулины «убегал, преследуемый медведем». Медведь догнал). Незадачливые режиссеры могут сыпать над этой леди густой театральной снежок, а могут и не утруждаться: она все равно уже сыграла непостижимость шекспировской «зимы» – тайного обещания жизни под слоем льда. Если у вас хватит духу – королева оттает, статуя оживет. Чинные банальности, которых у Кеннета Браны больше, чем снега зимой, тут не помогут.

Нет нужды искать в Паулине Джуди Денч следов какой-то особой режиссерской концепции, ее там нет, есть только дар присутствия и шекспировская риторика. Просто не стоит их недооценивать. «Адаптировать Шекспира» – всего лишь означает дать почитать его текст титанам. Если, конечно, у вас есть кто-нибудь на примете.

Мария Хализева

КАК ПОЕЗДА С ОТКОСА

Газета «Экран и сцена». 2016. № 8, апрель
(«Васса Железнова». Бургтеатр, Вена. Андреас Кригенбург)

Все в этой семье катилось бы под откос, если бы не было когда-то крепко прибито Вассой к дощатому полу. На ощерившемся досками огромном помосте, находящемся в неустойчивом равновесии над сценой, закреплена немногочисленная деревянная мебель – диван-сундук, стол со стульями, пара кресел и пара низких столиков, на одном из них позже установят самовар. Доски под ногами людей на протяжении долгой жизни уродливо выгнулись, напоминая теперь панцирь гигантской черепахи под названием «дом Железновых».

Одной из премьер нынешнего сезона в Бургтеатре Вены стала «Васса Железнова» Максима Горького в постановке Андреаса Кригенбурга, причем выбран оказался далекий от соцреализма первый вариант пьесы 1910 года – тот, по которому в 1978-м сделал свой легендарный спектакль в Театре имени К.С. Станиславского Анатолий Васильев.

Когда начинается действие, помост сценографа Харальда Б. Тора нависает над сценой, словно низкий потолок: тусклые лампы на его нижней стороне освещают ряды кирпичей и расхристанного мужчину с бутылкой водки, кого-то из домочадцев. Потолок опускается, клонится одним концом к зрительному залу, загорая пьяный ночной разгул и открывая взору гостиную на помосте, куда прибредают спросонья прислуга Липа (Алина Фрич) и дальняя родственница семьи Дунечка (Забине Хаупт). Долгое раннее утро проходит в безмолвии, девушки одеваются, причёсываются, подбирают с пола не то скатерти, не то простыни, на которых в процессе аккуратного складывания обнаруживаются строки первых реплик пьесы, демонстрируемые одна за другой публике.

Голоса зазвучат лишь с выходом хозяйки дома, статной рыжеволосой Вассы Петровны – Кристианы фон Пёльниц, на ходу поправляющей и собирающей в пучок волосы. Под плавно покачивающимся, будто массивные качели на легком ветру, и вроде бы не несущим угрозы помостом медленно проезжает на поворотном круге кровать с недвижимым телом, наглядно давая понять, что в доме умирающий: Дунечка здесь обитает на правах сиделки Захара, мужа Вассы. Все дальнейшее будет происходить

на фоне смертного одра, который порой уходит в темноту, где вокруг него суетятся маленькие светлые фигурки, а затем снова выплывает в свет ламп на авансцену, словно в операционную или даже в морг.

В пьесах Горького, как вообще в новой драме начала прошлого века, часто фигурируют больные дети, изуродованные дурной наследственностью. Вот и в первом варианте «Вассы Железновой» есть кривобокий сын Вассы Павел (Тино Хиллебранд), а еще упоминаются больные внуки, дети сына Семена (Мартин Фишер) и дочери Анны (Андреа Венцль). В этом перекореженном, местами вздыбившемся, пьющем – даже женщины тут регулярно осушают стопку за стопкой, – подловатом и подслушивающем под дверями мирке трудно вырасти здоровым. Можно носить одежду эстетически светлых тонов (чуть иной оттенок платья – насыщенный желтый – лишь у Анны, давно не бывавшей в этом доме), но червоточин все равно не скрыть, они проступают в намерениях, речах, жестах, деяниях.

Тягучая музыка то звучит почти непрерывно, то надолго затихает, уступая место звукам железновского дома – например визгливому скрежету щетки, которой Липа остервенело трет доски пола, оттирая от грязи, будто пытаясь хоть чуть-чуть выпрямить их излом. К тому же на поворотном круге установлены два пианино, за них кто только ни присаживается – и Дуня, и Павел, и Семен; круг вальяжно вращается, поэтому мелодия слышится все время с разных сторон.

Стержень спектакля, как и должно быть по пьесе, – Васса. У нее властно-усталое лицо, худощавая прямая фигура, высокий рост, твердая походка, обреченное понимание полного краха семьи и вместе с тем упрямство продолжать борьбу за достояние рода Железновых. Подлости ее не смущают, как и самоубийство горничной Липы (в свое время сама Васса и подтолкнула ее к убийству незаконного младенца от Семена, а после этим же шантажировала), чья поникшая фигурка в петле взмывает ввысь, когда помост, на краю которого она повесилась, плавно увеличивает разрыв с землей. Кульминация врезана режиссером под самый занавес перед антрактом.

Шаткий помост – символ ненадежности семейства, отсутствия твердой почвы, крепких основ, но еще и крыша, потолок, пол, стена дома-клетки. За время спектакля сложная сценография претерпевает концептуальные метаморфозы. (Отчасти это напоминание о другом овальном помосте-глазе в постановке Андреаса Кригенбурга «Процесс» по Францу Кафке из мюнхенского «Каммершпиле», где режиссер выступал и как автор сценографии. «Процесс» приезжал в Москву в 2013-м благодаря Чеховскому фестивалю.) Помост может творить эффектные чудеса и подниматься почти вертикально, превращаясь в отвесную стену. Дунечке, словно альпинисту, приходится по хозяйственному поводу спускаться вниз при помощи троса. Прочие вещи и люди, несмотря на покатоое существование, до поры до времени сохраняют надежную статику и твердую походку даже при столь неординарном поведении пола под ногами.

Особенно элегантно удается это Людмиле, тяготящейся принудительным браком жене убогого Павла, в исполнении Энне Шварц

обаятельно-разбитной, готовой от безысходности пуститься во все тяжкие, и прибывшей в гости Анне, чрезвычайно себе на уме. В прошлом подружки, обстоятельствами на годы разведенные, они ведут себя почти как Соня с Еленой в ночной сцене второго акта чеховского «Дяди Вани», постепенно открываясь одна другой навстречу. Ненадолго забыв о странном чудище железновского дома под ногами, они прелестно-синхронно парят в красивых прыжках или проделывают иной аттракцион – вытягиваются параллельно полу, имея опорой только спинки стульев и край стола под руками, головы сближаются, подола платьев развеваются, покачиваются, напоминая тот цветущий по весне сад Вассы, о котором восхищенно рассказывает Людмила. Отталкивающая правда жизни переводится Кригенбургом на легкий танцующий театральный язык.

В финале, после трех смертей, Липы и двух братьев – Захара и Прохора, несгибаемая Васса все же пошатнется, на лице ее застынет брезгливо-страдальческое выражение. Она рухнет, ее поднимут. Женщины – Васса, Анна, Людмила и Дуня – снова выпрямят спины и замрут на наклонном полу почти плечом к плечу, в мизансцене, подошедшей бы и чеховским «Трем сестрам», если бы не стопки с водкой в руках. Васса устало произнесет финальную реплику: «Не знать мне покоя... не знать... никогда!», но уже ясно – раз поколебалась она, пошатнется и дом, рухнет дело, все вот-вот стремительно полетит под откос, как ни латай, ни исхитряйся, ни интригуй, ни вбивай гвозди, ни затирай пятна. Разложение окончательно съело основу, то, на чем из последних сил как-то удерживалась видимость семьи. Дом разрушит не взрыв, но неотвратимый распад жизни, неуклонное движение вниз.

<...>

Ольга Федянина

ПОЛКОНЯ ЗА ЦАРСТВО

Газета «Коммерсант Weekend». 2016. 10 июня
(«Валленштейн». Театр «Шaubюне», Берлин. Михаэль Тальхаймер)

У театра обновился интерес к войне. Еще лет пять назад война на сцене была, можно сказать, в основном экзистенциальная: синоним жизни, метафора борьбы за существование. Отчего, например, представители враждующих кланов чаще всего в спектаклях выглядели принципиально одинаково – что тот, как говорится, солдат, что этот. Сегодня театр военных действий все чаще приобретает конкретные очертания.

«Валленштейн» Михаэля Тальхаймера по трилогии Шиллера поставлен о Тридцатилетней войне, а не о войне как таковой и не о войне как экзистенции. И дело не в отсутствующей костюмной достоверности, а в совокупности обстоятельств и колорите подробностей. История полководца Валленштейна у Тальхаймера – это история полевого командира, который гибнет от того, что линия религиозного конфликта, линия фронта, границы отечества и собственная линия судьбы в один момент совсем перестают совпадать. Без хотя бы относительного знания расстановки исторических сил за происходящим тут не уследишь (режиссер в данном случае на свою публику, кстати, не полагается: шведы у него малюют на себе желто-синие полосы, франконцы – красно-белые).

Но история эпична, а спектакль между тем вполне камерный. Вернее, клеточный. Загнанный в пространство, которое под стать не исторической пьесе, а какому-нибудь перформансу Марины Абрамович. Пол, стены и потолок расчерчены на световые квадраты, которые создают «самоигральные» светографические эффекты – диагонали и прорехи контрастной караваджевской видимости в тумане и мраке (сценограф – Олаф Альтман). С потолка свисает половина лошадиной туши с разломачеными жилами, не то провиант, не то арт-объект. В самом начале в дыму, слоями заползающем на сцену и в зал, одновременно бродят и зрители в поисках своих мест, и скудно задрапированные грязными тряпками создания на подмостках, время от времени прикладывающиеся к этой самой полулошади.

Когда все рассядутся, а люди в тряпках, не покидая сцену, переоденутся в своих персонажей, пространство современного перформанса окажется

подмостками классической драмы, сконцентрированной вокруг одного героя. Инго Хюльсман декламирует своего Валленштейна в лучших традициях актерско-режиссерского театра, но зрители и читатели политических новостей поймут его ничуть не хуже, чем знатоки Шиллера. Тяжеловесная, мрачная фигура во внушительном обтрепанном мундире, увешанном регалиями, представляет на сцене от лица всех живых и мертвых полевых командиров – от бригадного генерала Бонапарте до сегодняшних разномастных наполеонов, воюющих за свои реальные и воображаемые отечества между Кабулом и Пальмирой. На протяжении трех часов Валленштейн доминирует на сцене – даже тогда, когда неподвижно и беззвучно сидит в кресле. Затекает собственные интриги, реагирует на чужие, рвет старые привязанности, заводит новых союзников, пытается сохранить любовь и преданность близких, расстается с иллюзиями – и при этом терпит одно поражение за другим. Поражения столь же неотвратимые, сколь и бессмысленные. Спектакль Тальхаймера и роль Хюльсмана – про бессмысленный и неотвратимый перелом личной судьбы внутри всеобщей истории. Про то, что, кем бы ты ни был и за что бы ни боролся, однажды нечто (судьба, политическая реальность, историческая закономерность, высшее божество, мироздание) перестает тебя поддерживать. И с этой минуты любое правильное решение идет тебе во вред. Впрочем, и неправильное тоже. Астролог Валленштейна ссылается на скверные аспекты Марса, бывший друг, ныне противник Пикколомини говорит о «проклятье злого дела» – на самом деле и то, и другое лишь разные слова для одного и того же. Время и судьба развернулись куда-то, где Валленштейна больше нет, а он здесь, перед нами, на сцене, в той точке истории, которая еще недавно была центром, а теперь стремительно обращается в ничто. Режиссера Тальхаймера не интересуют причины: его спектакль не ответ на вопрос, а констатация, подробное описание промежутка времени между тем, как колесо начинает разворачиваться, и тем, как протагонист исчезает в небытии, повисая на обрубке лошадиного крупа, единственном материальном напоминании и о победах, и о поражениях.

В «Валленштейне» Шиллер как, возможно, нигде больше, гений-вундеркинд – и, по совокупности обоих свойств, огромная проблема для любого театра. Как вундеркинд, он не знает меры и не умеет остановиться. Как гений, он не знает неудач, даже звенящие подозрительно пустым пафосом строки вплетаются в общую ткань, занимая в ней обязательное место.

Шиллеровский Валленштейн бессмертен и бесконечен – герой истории на двадцать с лишним тысяч строк. В первой части трилогии протагонист даже не успевает появиться на сцене. Валленштейн в «Шаубюне» безгранично меланхоличен в сознании того, что он не только смертен, но и практически уже мертв – скончавшаяся звезда, которая еще долго будет светить на небосклоне. Тальхаймер сокращает текст раз в пять, но сохраняет ощущение длительности: он просто убирает антракт. Три часа без паузы – в современных театральных обстоятельствах так и выглядит хорошо темперированная бесконечность.

Сергей Николаевич

ТРИ ФЕДРЫ ИЗАБЕЛЬ ЮППЕР

Журнал «Сноб». 2016. 14 июня

(«Федра(ы)». Театр «Одеон», Париж. Кишиштоф Варликовский)

Ей 62 года. У нее жилистое тело гимнастки или цирковой акробатки. Ни грамма жира. Железная мускулатура и гуттаперчевая гибкость при почти непроницаемом лице, как у Греты Гарбо. В какие-то моменты, когда видеопроекция ее крупных планов появляется на стене, даже вздрагиваешь: как же они похожи! Но это еще не все. Надо видеть, что она выделяет на сцене. С каким бесстрашием пускается в эту авантюру – сыграть за один вечер сразу трех Федр! Минуя все могилы, все горы театроведческих исследований, забыв о собственном статусе первой актрисы Франции, Изабель Юппер идет напрямик к поставленной цели. Самое скучное сказать, что цель эта – развенчание мифа и демонстрация дальнейшей дегуманизации современного общества. Что-то подобное я успел прочитать во французской и английской прессе на спектакль знаменитого поляка Кишиштофа Варликовского. Какая тоска! Спорить с банальностями не хочется, да и зачем? Тем более что любой миф – это не более чем попытка объяснить нам самих себя. Но причем тут пелопонесская царица Федра? В первой части спектакля это просто девка, проститутка в боевом раскрасе: белый парик до плеч, черные шорты на молнии, лаковые туфли-копытца. Профессиональным жестом она распахивает шубку, чтобы показать: все на месте. Товар без обмана. Плати и бери. Но почему этот отлаженный механизм вдруг дает сбой? Почему тело, так здорово натренированное для чужих и собственных удовольствий, вдруг начинает трести мелкой дрожью, выворачивать наизнанку, истекать кровью? Из каких таких глубин вдруг вырывается этот истошный, пронзительный, бабий крик, когда-то озвученный по-русски Мариной Ивановной Цветаевой: «Ипполит – болит». У Сары Кейн, которая взялась своими словами пересказать миф о Федре, все, конечно, проще, грубее, но ведь веришь: болит, мучает, доводит буквально до исступления и рвотных спазмов. Не знаю другой актрисы, которая могла бы, как Юппер, возвести чистую физиологию в ранг искусства. Как она этого добивается – самая большая загадка спектакля. Но великая актриса на то и великая, что способна оправдать самый мучительный текст, самые рискованные предложения режиссера.

Катаясь по полу, задирая на себе рубашку, размазывая менструальную кровь по телу и лицу, она демонстрирует ту степень актерской свободы, которая не дается одной лишь актерской удачей или выучкой. За этим должна быть судьба, сознание своей правоты и абсолютная вера в режиссера. А Юппер играет так, что кажется, скажи ей Варликовский броситься сейчас с третьего этажа, и она это сделает, не раздумывая.

Одна из самых именитых интеллектуалок европейского экрана и сцены играет бессилие разума перед инстинктом, бессилие культуры перед стихией страсти, бессилие всех запретов и законов перед жадной самоистребления. Но при этом как снайперски точны ее жесты и интонации, как безупречно выверена каждая поза. Какое железное самообладание в самых рискованных мизансценах! Одна из них с Ипполитом, когда они оба в постели, а на стене – видеопроекция их лиц, застывших в любовной истоме, и нож, занесенный в ее руке, готовый в любой миг прервать их задыхающееся соитие. Он – юное испуганное животное, губастый Кинг-Конг, только что сбежавший из клетки или слезший с дерева, чтобы сразу оказаться в объятиях белой женщины, как в капкане. Он будет тихо поскуливать рядом, предчувствуя свою гибель. Но ему уже не вырваться. Ипполит обречен. Один взмах ножом, и конец этой муки. Дальше остается только недолгая репетиция ее самоубийства, завершившаяся белой удавкой, наспех сооруженной из простыни, на которой они только что занимались любовью. Конец Федры-1.

Теперь место роковой нимфоманки в белом парике займет холеная буржуазка, будто сошедшая с глянцевых страниц. Федра-2. Розовая юбочка, розовая кофточка, розовые лаковые туфельки. Прическа – волосок к волоску. Все в одной гамме. И играть она будет в той же гамме чопорной благовоспитанности. Никаких чувств, порывов, страстей. Одна чистая техника, которая не спасает, как и хорошие манеры, потому что на горизонте опять замаячил Ипполит. Только на этот раз другой. Немолодой, обрюзгший, с жирным пивным брюшком. И эти непрерывные кружения Федры вокруг него, и ее жалкие мольбы, и акробатические номера – все только ради того, чтобы обольстить и заполучить пасынка. А он привычно расстегивает ширинку при первых же ее любовных признаниях. Этот Ипполит (его грандиозно играет Анджей Щира) другого языка просто не знает. Другая логика поведения ему недоступна. Самое удивительное, что его тупая механистичность героиню Юппер как раз больше всего и возбуждает.

С каким-то веселым остервенением актриса словно перелистывает партитуры своих былых ролей. Да, она все это уже играла когда-то в кино: и сексуальную зависимость, и голодную жажду обладания, и страх унижения, и садомазохистские комплексы, и смерть от *нелюбви*. В спектакле Варликовский доходит даже до прямых цитат: некрофильский акт, когда отец Ипполита Тесей насилует мертвую Федру в морге, точь-в-точь повторяя аналогичную сцену с Юппер в фильме «Моя мать» Кристофа Оноре. Впрочем, фильмография актрисы такая необъятная, что смысловые повторы в данном случае, наверное, неизбежны.

Во всяком случае, когда она появляется в третьей части спектакля в образе современной писательницы-интеллектуалки, я сразу подумал об Эльфриде Елинек, авторе «Пианистки», про которую известно, что она не поехала получать Нобелевскую премию по причине врожденного аутизма и социальной некоммуникабельности. Похоже, Юппер взяла ее в качестве прототипа и набросала язвительный и меткий портрет: небрежный, наспех накрученный пучок, очки зануды-училки, высокомерная манера не слышать вопросов, которые ей задает ведущий ток-шоу, и вообще не замечать никого.

Ей неважно, слушают ее или нет, понимают или не очень. Она буквально заморожена своими концепциями, и с маниакальным упорством тараторит ученую чушь под растерянный смех зала. Но в какой-то момент вдруг возникает имя Расина, и тогда это нелепое, странное существо, эта дура-профессорша в считанные секунды преобразается. И нет уже ни очков, ни пучка, ни многословного напора. Голос опускается на пол-октавы и становится низким, грудным, мощным. Глаза наполняются слезами. Звучит предсмертный монолог Федры, написанный Расином, который раньше все французские лицеисты должны были знать наизусть. Вершина мировой поэзии, великая музыка страсти, которая до сих пор способна завораживать своим стихотворным ритмом даже тех, кто не владеет французским языком. Нет, Юппер не декламирует. Она умирает, как умирали до нее в роли Федры Рашель, Сара Бернар, Алиса Коонен. Только несколько строк прощания перед тем как наступит финал, – все, что досталось нам от великого театра и его любимых теней. Уже никто не помнит, как это было. Уже никто не знает, как надо это играть, чтобы публика не заскучала и не потянулась за своими айфонами. Знает только Изабель Юппер. Да и та рискнет это сделать только под занавес, когда те две другие Федры будут отыграны.

«Ну, вот собственно и все!» – скажет она, обращаясь уже в зрительный зал. То ли от лица собственного, то ли от лица всех своих героинь. А для большей убедительности раскинет руки в прощальном жесте, демонстрируя, что в них ничего не спрятано. Так прощаются парижанки перед тем, как убежать с любовного свидания. И так уходит со сцены великая Изабель Юппер. Быстро-быстро, почти бегом, словно спасаясь от наших аплодисментов.

Анна Банасюкевич

НЕНАВИСТНОЕ ВРЕМЯ

«Петербургский театральный журнал». 2016. 23 октября, блог
(«*Сострадание. История одного оружия*». Театр «Шaubюне», Берлин.
Мило Рау)

Актриса Урсина Ларди (известная, в первую очередь, по фильму Михаэля Ханеке «Белая лента») целится в зрительный зал из автомата. Улыбается, помахивает нам рукой – как солдат из Руанды из воспоминаний ее героини. Солдат, пришедший расстреливать лагерь беженцев, в котором укрылись проигравшие гражданскую войну хуту.

Мило Рау – режиссер, занимающийся реэксцитментом – театральной реконструкцией, проигрыванием реальных болезненных или конфликтных событий. Собственно, въезд в Россию швейцарскому режиссеру закрыли после того, как в пространстве Сахаровского центра он показал спектакль «Московские процессы» – воспроизвел ситуацию трех громких политических судов над организаторами и участниками выставок «Осторожно, религия!» и «Запретное искусство», а также над Pussy Riot. На «Территорию» режиссер приехать не смог, но фестивалю удалось привезти спектакль – тоже, правда, не без приключений: фура с декорациями застряла в дороге, и реквизит собирали по дружественным театрам.

Мило Рау, адепт свидетельского и документального театра, одновременно – его критик, чей спектакль о беженцах и границах европейского гуманизма получился еще и о том, насколько честен сегодняшний театр, в том числе и самый не буржуазный, и самый острополитический, и самый независимый. В полном горького, циничного юмора монологе Урсины Ларди документальная пьеса, написанная режиссером, тесно сплетена с собственными соображениями актрисы. «Сначала в театре была мода на инвалидов, а теперь вот на беженцев...», – говорит Ларди и бросает неслепое обвинение: все эти неисчислимы страдания современного мира, все жертвы военных конфликтов и повседневного насилия, опыт которых так любит эксплуатировать сцена, – в общем-то, наш капитал.

Справедливости ради надо сказать, что разной степени неполиткорректности мысли о современном театре и о кризисе гуманизма, которые звучат в спектакле, – фиксируют не только противоречия, но и в какой-то степени благополучие европейской ситуации, позволяющей подвергать

сомнению то, что плотно вошло в жизнь и культуру. В случае с Россией, где толерантность, например, объявили чуждой нам ценностью, классику защищают от современной режиссуры и до сих пор не уверены, что театр должен «опускаться» до социальных вопросов, такому дискурсу можно только позавидовать.

Спектакль начинается с появления на сцене чернокожей девушки с ослепительной улыбкой. Это Консолат Сипериус – родом из Бурунди, выросла в маленьком городишке в Бельгии, в семье приемных родителей. На столе перед Консолат – папка с документами (паспорт, свидетельство об усыновлении), коробка с детскими вещичками (воскресный наряд, в котором приехала в Бельгию, – все, что осталось от родины). Консолат рассказывает о том, как на ее глазах погибли отец и мать, как в ее новый бельгийский дом без всяких церемоний приходили люди со всей округи «посмотреть на маленькую африканку». В свидетельском театре вопрос об этике неизбежен. Рассказы о горе тиражируются, беда механически эксплуатируется. Рау решает проблему очевидным способом: Консолат – профессиональная, успешная актриса, от спекуляции ее защищает мастерство, умение выстраивать дистанцию и адекватность текущему моменту.

Короткий рассказ Консолат – рамка спектакля, она начинает, она и заканчивает. Но ее постоянное молчаливое присутствие в течение монолога Ларди взвинчивает градус подлинности происходящего. Одно дело – праздные размышления о беженцах в кругу «своих», совсем другое – политические заявления в непосредственном присутствии пострадавшего. Консолат персонализирует трагедию и проблему, обезличенную ее масштабами, тиражированием неразборчивых СМИ.

Монолог Ларди относится к двум временным точкам: он и про здесь и сейчас, и про геноцид в Руанде 1994–1996 годов. Про здесь и сейчас – рефлексия актрисы: Ларди рассказывает, как начиналась история спектакля, как ездили с режиссером в лагерь беженцев, как работа в театре оправдывает ее жизнь, в которой нет места действительному состраданию и ответственности за судьбы мира. Про геноцид – от имени персонажа, собранного режиссером из многочисленных интервью и наблюдений, сделанных во время экспедиций, из собственных фантазий и разговоров с актрисой. Эти переходы – от персонажа к собственному опыту – столь незаметны и тонки, что многие зрители (и автор статьи в том числе) были обмануты, уверенные в абсолютной подлинности этой истории, в том, что актриса рассказывает сугубо о собственном опыте. Персонаж Ларди, придуманный режиссером, – активистка, участница гуманитарных миссий в страны Африки, педагог, оказавшаяся в самом начале своей деятельности в Конго в то время, когда в соседней Руанде радикалы-хуту начали поголовно истреблять тутси. Через пару лет все поменялось: теперь уже тутси гнали своих обидчиков к границам, и в Конго разбили большой лагерь, выросший к моменту своего уничтожения до масштабов города, со своей инфраструктурой и даже (желчно рассказывает героиня) с собственными студиями звукозаписи.

Напряжение в спектакле держится за счет плотности противоречий: героиня говорит о том, как спасла от смертной казни, выкупила за 960 долларов своего студента, и ты всячески сочувствуешь и восхищаешься, но потом, когда в ее отчаянной речи появляются нотки презрения и к волонтерским организациям, работающим в зонах бедствия, и к самим беженцам, в роли которых оказываются бывшие профессиональные убийцы, проигравшие войну, и к самой системе организации помощи, возвращающей и приучающей пострадавших к праздности и нахлебничеству, с ужасом ловишь себя на том, что сочувствуешь расистке. Не зря в финале, отражающем полное крушение былых идеалов, Ларди вспоминает о «Догвилле», о знаменитой финальной сцене, в которой массовый расстрел рождает в нас, зрителях, чувство облегчения и справедливости. «Все говнюки...» – к такой, единственно приемлемой для себя, правде приходит героиня.

Монолог волонтерки – это не рассказ, это путь, который проходит героиня в режиме реального времени: так написано, так сыграно. От юной девушки, влекомой на другой край света чувством личной ответственности за планету, к растерянной женщине, почувствовавшей свое бессилие и одиночество. С безжалостной самоиронией рассказывает она о тех смешных курсах, которые организовала для военных капелланов: в одной руке – кусочек вулканического камня, в другой – зеленая веточка. Так с помощью нехитрого символизма искали гармонию и душевное равновесие. Конголезское наследство героини – череда кошмаров: лицо выкупленного заложника, снящееся каждую ночь; сон о публичном унижении и казни коллеги, брошенной в раздираемой войнами стране. Она говорит страшные вещи – о том, как спокойно смотрела на горящий лагерь беженцев, куда ворвались вооруженные отряды тутси, о том, как рассинхронизировались картинка и звук: сначала падают крошечные тела, потом, через несколько секунд, доносятся крики. Ларди поигрывает автоматом: звук автомата – любимый звук... Единственное оправдание челоноконенавистническим тирадам – неискупленное чувство вины.

В глубине сцены Урсина Ларди – персонаж, выходя буквально к первому ряду партера – актриса; всматривается в наши лица, задает вопросы, провоцирует. Неприятная. Нам неприятно. Делится своим раздражением, измучившей ее невозможностью ответов. «Нельзя сегодня скакать на фестивале, а завтра заботиться о сиротах...» – нервно бросает реплику. Держит в руках знаменитую фотографию – маленький мальчик, беженец, которого Средиземное море выбросило на берег Бодрума. И – отказывается сострадать, чувствуя в этом какое-то насилие и лицемерие.

Сострадание, вынесенное в заголовок спектакля, – главная тема. Интонация спектакля – отнюдь не спокойная, не отстраненная. Здесь стусок эмоций, главная из которых – бессилие. И еще – чувство вины, соединяющее персонаж и актрису. Вспоминая, как репетировала Эдипа в экспериментальном спектакле, Ларди говорит: «Эдип с самого начала знает, что виноват он, что чума – из-за него, и тут так же – во всем, что произошло и происходит, виновата только я. Армия добра – утопия, нельзя быть

частичкой хорошего, все равно – ты один, беда неизбежна, противоречия неразрешимы». Настоящая античная трагедия.

Впрочем, театр может больше, чем жизнь, и финальная кода остается за Консолат. Она оставляет нас с чувством вины – вспоминает «Бесславных ублюдков» со знаменитой сценой мести Шошанны в кинотеатре, произносит привычные, в общем-то, реплики о том, что белый мир наращивает капиталы, финансирует в том числе и свою культуру за счет африканских войн, и добавляет: «А знаете, какой самый распространенный звук в наших странах?» И ты с тоской ждешь рокота автоматов, но раздаётся детский смех, песни. «Очень мешает, – говорит Консолат, – снимать, например, документальные фильмы и репортажи: говоришь на камеру о геноциде, а за кадром дети хохочут». Как к этому финалу относиться – неясно, вроде бы мощный удар по вкусу, а вроде бы... В итоге соглашаешься с Консолат: это китч? Да, китч, ну и ладно.

Елена Ковальская

ГЕННАЯ ИНЖЕНЕРИЯ

Интернет-издание «Colta». 2016. 8 декабря
(«*Медея. Материал*». Независимая компания ORTA, Алматы.
Рустем Бегенов)

Шестнадцать невыносимой красоты девушек встают в две очереди внутри легкой металлоконструкции. Их лица освещены экранами смартфонов, к которым прикованы их глаза. По сигналу банковского табло та из девушек, до которой дошла очередь, подходит к камертону и леденцом на палочке высекает из него звук. По экрану медленно сверху вниз ползет текст – мы слышим его сперва на русском, потом на казахском:

моя собственность видения убитых
и крики истерзанных мое имущество
с тех пор как я ушла с моей родины с Колхиды
по твоему кровавому следу и с кровью подобных мне
на мою новую роль предательства.

Некоторые помнят постановку «Медеи», которую Анатолий Васильев делал с француженкой Валери Древилль. Большинство знают Хайнера Мюллера – ключевого драматурга европейского послевоенного театра – по недавней премьере Кирилла Серебренникова «Машина Мюллер», кто-то помнит питерский спектакль Дмитрия Волкострелова «Любовная история»: вот почти вся сценическая история Мюллера в России. Тем временем в Алматы Мюллера играют в торговом центре «Мега», фоном спектаклю служит полуторамиллионный город за окнами во всю высоту стен, и казахстанская богема ведет себя так, будто тут это обыкновенное дело.

Действительно, эка невидаль: Мюллер в «Меге», вместо актеров – модели, вместо декорации – металлоконструкция, она же – музыкальный инструмент, а в музыку, которую исполняет камерный ансамбль, вплетаются речитатив, звук национального кобыза и жужжание электромоторов.

Я смотрю «Медею» независимой компании ORTA за две недели до того, как она отправится на гастроли в Москву. Спектакль покажут в ЦИМе в рамках off-программы фестиваля NET. После спектакля я расспрашиваю Бегенова, откуда они такие взялись.

«*ОРТА* – это объединение, куда вхожу я, актриса Саша Морозова и композитор Санжар Байтереков. “Орта” переводится с казахского как “центр” и как “среда”, к тому же по звучанию напоминает “орда” и внушает некоторую опасность. У нашего центра есть миссия: сделать Алматы культурным мировым центром. Глобализм свалился на Казахстан, а инструменты его познания – себя в мировой культуре и себя в капитализме – еще не доехали. Поэтому мы еще не знаем, что делать с этими джинсами и моллами, масс-маркетом и Голливудом. Инструменты познания заложены как раз в современном искусстве, новой музыке, новом театре – мы хотим предложить их нашим художникам и зрителям. С помощью этих инструментов, которые я получил из рук моих мастеров, хочется узнать и открыть нашу культуру, сокрытую сегодня от нас же самих».

Бегенов из тех новых людей, о которых принято говорить: «Мюллера они осилили, но осилят ли они водевиль?». Водевилья он не осилит, поскольку он в глаза его не видел. Бегенов вообще не знает иного театра, кроме современного.

По первому образованию Бегенов – математик-прикладник. Закончил мехмат Казахского национального университета. С женой Александрой они приехали в Москву в 2011-м – она стала сниматься, а он поступил на курс к Борису Юхананову в «Мастерскую индивидуальной режиссуры».

«В плане творчества у меня на тот момент был только опыт работы в музыкальной группе – мы играли каверы в кабаках. Я был лидером, играл на акустической гитаре и пел, с театром никак не был связан, более того – никогда в нем не был. Когда я попал к Юхананову, мир перевернулся. Потом Борис Юрьевич возглавил театр, и мы все стали проходить практику в “Станиславском”. А я прошел еще и через ассистентуру у трех мировых монстров – Ромео Кастеллуччи, Хайнера Гёббельса, Теодороса Терзопулоса».

«*Медея. Материал*» сделана под явным влиянием Гёббельса – немецкого композитора и режиссера, по которому Москва сначала сошла с ума после гастролей «Вещи Штифтера». В прошлом году в столице появился «свой» Гёббельс – «Макс Блэк» в Электротеатре Станиславский.

«У Хайнера я видел живую немного – “Макс Блэк”, где я работал ассистентом, и “Вещь Штифтера”, которая произвела на меня большое впечатление. Моя “*Медея*” – тоже инсталляция. Мне, как и Гёббельсу, эстетика важнее этики. Насколько я знаю Хайнера, “зачем” и “что это означает” он придумывает, когда спектакль уже готов: его заботит не смысл, но звучание. Центральное внимание в своих спектаклях он уделяет текстам, как бы странно это ни звучало, – но не смыслу текста, а его мелодике и ритмике».

В спектакле Бегенова текст звучит на двух языках – русском и казахском: «В Москве вряд ли ощутят новизну этого хода, но у нас публика реагирует на это: казахский и русский языки и их носители в культуре почти не пересекаются».

Помимо актрис озвучания все остальные люди к театру отношения не имеют. Ансамбль «Игеру», участвующий в постановке, – первый в истории

Казахстана коллектив, специализирующийся на исполнении современной музыки. «Его основал мой товарищ и друг Санжар Байтереков. Он учился в Москве. Мы одновременно вернулись в Алматы, и он собрал на базе нашей консерватории свой ансамбль. “Медея” была их первым проектом в том, что называется “новая музыка”».

Платья для девушек создала Айдана Кожгельдина, дизайнер, постоянный участник Kazakhstan Fashion Week. Сценографию придумала Юлия Левицкая, она родом из кино. Ее студия художников кино ARTDEPARTMENT.KZ построила звучащую машинерию, где на несущей конструкции смонтированы самодвижущиеся видеокамеры, самоплавающие платья, звучные моторчики, скрипучие приводы и роботы-камертоны, на которых исполняют свои партии девушки и которые в финале производят звуки без участия людей.

Бегенов читает недописанную пьесу Мюллера как монолог Медеи, преданной Ясоном, от боли и потрясения превращающейся в машину и находящей в этом спасение – подобно тому, как в античном театре в финале от возмездия людей ее спасал «бог из машины», *deus ex machina*. Когда в спектакле заканчиваются слова, в свои права вступает музыкальная машина.

«Позволю себе нарочито провокационную аналогию. Мы в Казахстане напоминаем самим себе Главку из этого сюжета. Жила себе девушка, ничего не подозревала. Полюбила классного мужика Ясона, который приехал издалека, – вояка и герой, моряк, и невинная невеста красивая, дочка царя, полюбила его. Ничто не предвещало беды. И тут на нее неожиданно свалилось... Мы в Казахстане всегда на позитиве. Но между нами ходят страшные призраки, и иногда, отрывая лица от своих смартфонов, мы вдруг видим их.

У нас есть напряжение на глубинном, более глубоком уровне, чем социальный. Казах поверхностен и безмятежен от страха: он боится выносить сор не то что из избы – из себя. В Алматы есть парк на двести мест, в центре его стоит постамент. На нем написано, что здесь будет установлен памятник жертвам голода двадцатых годов – тогда погибла половина всех казахов. Половина! Так вот, этому постаменту лет сорок. А памятник так и не возник. Казахи склонны долго помнить о страшном – но страшное ведь никуда не исчезает. Как бы объяснить чувство, с которым мы живем? Будто ты пошел на вечеринку и веселишься, но не уверен, что выключил дома утюг, и тебя гложет мысль, что там сейчас все горит. Всего-то надо съездить домой, открыть дверь и увидеть все своими глазами. Но мы этого не делаем».

Похоже, Бегенов не только взял у Гёббельса инструментарий, но и перенял манеру объяснять спектакль после того, как он уже родился. Обнаружить публицистику и критику действительности не удастся даже под микроскопом.

«Эксплицитная, поверхностная актуальность мне неинтересна. В Казахстане и в мире достаточно болевых тем. Многие художники работают с ними, но мне это не близко. В “Медее” много фрагментов, которые

прямо-таки напрашивались на актуализацию. Мы сперва и придумали актуальный спектакль, но потом от всего отказались. Тут-то и возникла подлинная актуальность. Контекст, в котором мы делали “Медею”, таков: театру в Казахстане вменено в обязанность нечто сообщать, рассказывать истории, эмоционально воздействовать, доносить определенную мысль, раскрывать идею – иначе это уже не театр. Наш спектакль взрывает традиционно принятое в современном Казахстане представление о театре. Мы хотим делать театр ни про что. Красивый во всех смыслах – ритмически, аудиально красивый, но при этом – живой. Я ощущаю спектакль как живое существо и не могу к нему относиться иначе как к ребенку. Почему, спрашивается, он не кудрявый? Потому что такой уж уродился».

Екатерина Дмитриевская

СТРАСТЬ К РАЗРЫВАМ

Газета «Экран и сцена». 2016. № 23, декабрь
(«Год рака». *Театр Toneelgroep, Амстердам. Люк Персеваль*)

Люк Персеваль, один из фаворитов «Сезона Станиславского», показал на фестивале спектакль «Год рака», поставленный режиссером минувшей весной в голландском театре Toneelgroep.

В качестве литературного материала взят роман Хюго Клауса, бельгийского автора, писавшего на фламандском, хорошо известного на Западе. Его стихи и проза переводились на русский язык, однако читательской популярности Клаусу не принесли. Люк Персеваль называет «Год рака» одним из любимых романов, хотя, как всегда в своих работах, пользуется помощью драматурга-адаптора, в данном случае Петера ван Краая.

История любви двух персонажей – они названы здесь Она и Он – рассказывается минимумом слов. Текст в спектакле кажется необязательным: он лишь комментарий к тому, что делают герои на сцене. Смысл же передается пластикой, танцем (хореограф Тед Стоффер), и движения эти комичны, абсурдны, парадоксальны, поскольку речь идет не о молодой паре, а о двух не очень красивых и уж точно не очень счастливых людях, накопивших опыт разочарования, прежде всего в интимной жизни. Имитируя любовный акт, герой и героиня совершают забавные подпрыгивания, перед соитием он отводит руки назад, как ныряльщик с вышки в бассейне. Она в приступе страсти засовывает ногу в его брючину. Как бы ни были смешны эти прыжки на грани гэгов – начало отношений кажется наконец-то обретенным счастьем близости. Замужняя женщина признается в том, что «ТАК ей еще никогда не было». Да и мужчине постепенно становится ясно, что он нашел настоящую любовь.

Однако спектакль Люка Персеваля о счастье быстротечном, кратком, иллюзорном. Время в пространстве режиссерского решения играет важную роль. Не только потому, что, едва возникнув, страсть начинает угасать, становится привычкой. Время словно подстегивает героиню. Замечательная актриса Мария Краакман играет женщину, которую манит страсть к разрывам. Убегая от партнера, возвращаясь к нему снова, она лишь убеждается в тщетности попытки удержать любовь. Ее метания

конвульсивны, ее поиски понимания, опоры обречены. Отношения, еще недавно казавшиеся спасением, заходят в тупик.

Герой (в великолепном исполнении Гийса Шолтена ван Ашата) не в силах противостоять краху любви, по природе своей он склонен подчиняться обстоятельствам, предоставляя *carte blanche* героине.

Розовые резиновые куклы из секс-шопа, подвешенные над сценой (постоянный соавтор Персеваля – художник Катрин Брак), воспринимаются как ухмылка над персонажами, вообразившими, что чувства могут уберечь от одиночества. Контрапунктом к дразнящему оформлению становятся импровизации композитора Йеруна ван Веена. Сидящий за роялем в непосредственной близости от артистов пианист сопровождает спектакль то меланхоличными, то тревожными мелодиями. Как когда-то в «Отелло», звуковой ряд – своего рода драматургия, призванная рассказать о свойствах страсти языком музыки.

Время неумолимо. Так до конца и не разобравшись в себе и в том, кем была в его жизни Она, Он получает известие о смерти героини от рака.

В новой работе режиссера нет правых, нет и виноватых. «Истина, – как писала когда-то о персонажах другого спектакля Люка Персеваля Александра Тучинская, – в каждом человеке, в его свободном выборе даже на грани безнадежности».

Ольга Федянина

ТОРЖЕСТВЕННОЕ ЗАКРЫТИЕ ПРЕИСПОДНЕЙ

Газета «Коммерсант Weekend». 2017. 26 мая
(«Фауст». Театр «Фольксбюне», Берлин. Франк Касторф)

Прощальные жесты бывают разные. Достигнув пенсионного возраста, Франк Касторф уходит из своего театра «Фольксбюне» в никем не оспариваемом статусе живого классика, но уход сопровождается громким конфликтом. Берлинские власти выбрали ему в наследники арт-менеджера из Лондона, который должен превратить самый живой берлинский театр в международный арт-центр. Это означает, что не только интендант уходит, но и созданная им культурная институция закрывается – не по собственной воле. «Фауст» – последняя премьера Касторфа на родной сцене, финальное высказывание режиссера, которое должно выполнить сразу несколько задач. Главная из них – хлопнуть дверью достаточно сильно, чтобы стены дома пошли трещинами.

«Хлопать дверью» вместе с шефом вышли лучшие люди его команды, получившийся в результате спектакль длится семь с половиной часов, в конце которых можно сказать: цель достигнута.

Франк Касторф – главный режиссер-романист послевоенного театра – читает Гёте не как драму, не как трагедию и даже не как поэму, а именно как роман, не историю человека, а историю континента. Историю, которая начинается в кабаке «L'enfer» («Преисподняя»), а заканчивается в пространстве, практически лишенном свойств.

Фауст и Мефистофель в этом кабаке встречаются не в результате небесного пари, а потому, что не могут не встретиться. Мефистофель (Марк Хоземан) – все может, а Фауст (Мартин Вуттке) – всего хочет. И, кажется, впервые два главных героя этой пьесы на сцене выглядят отличными приятелями, неразлучной парой стоящих друг друга проходимцев.

Только вот Фауст Вуттке совсем не занят собою, собственной молодостью, мудростью или, не дай бог, красотой. Вуттке начинает роль в резиновой маске старика, но и после преобразования периодически натягивает ее на себя. В любой личине этот Фауст сохраняет самозабвенную ненасытность вселенского размаха, которая гонит его из одного эпизода в другой и с каждым эпизодом, кажется, только возрастает. Для Фауста Вуттке объектом вожделения является весь мир, все его возможности и все живые

существа. Невозмутимый Мефистофель следует за ним, как сравнительно трезвый человек может ходить за одуревшим пьяницей, чтобы вовремя успеть подхватить его под руку и вывести на воздух.

Сцены, в которые они попадают в этом дружном симбиозе, отчасти представляют собою довольно точно воспроизведенные фрагменты оригинала, а отчасти – истории совсем другого сорта и провенанса. Все вместе они складываются в сюжет, про который даже нельзя сказать, чтобы он в чем-то особенно противоречил Гёте.

«Фауст» у Касторфа превратился в историю континента, постепенно гибнущего от собственных амбиций и страсти к колонизации всех сортов. Вместо провинциальной университетской Германии сценограф Александр Денич выстраивает грандиозную многоэтажную и многослойную конструкцию, изображающую Париж, а вставные тексты и эпизоды связаны с войной в Алжире. Алжир здесь взят как историческая реальность, на глазах превращающаяся в метафору обреченности колониальной власти. В метафору Европы, завоевывающей других и губящей при этом себя.

Фауст у Касторфа и Вуттке – идеальный завоеватель, идеальная Европа, которой всегда нужно больше, выше и дальше. Европа, которая пляшет, занимается любовью, пьянеет, трезвеет, молодеет, дряхлеет, путешествует, преуспевает, любит искусство, восторгается прогрессом – не замечая того, что ее время заканчивается. Финальный коллапс происходит оттого, что и Фауст, и все окружающие его персонажи этот самый мир использовали весь до конца – до последней капли нефти, до последнего кредитного гроша, до последней уличной шлюхи. Мгновение останавливается не потому, что оно прекрасно, а потому что все съедено, выпито, выговорено, испробовано. Кабак «Преисподняя» закрывается.

Все это придумано и сыграно очень подробно, умно, эксцентрично и необыкновенно изобретательно с театральной точки зрения. А с идеологической, если можно так выразиться, не слишком выходя за границы салонного европейского левого дискурса.

Но Касторф не воспитанный левый художник с восточногерманскими корнями, а по-прежнему один из главных театральных провокаторов планеты. И его «Фауст» предназначен еще и для тех, кто в этом усомнился. Он всю жизнь занимается политическим театром, который в первую очередь все равно является высказыванием не о политике, а о природе самого театра.

В начале 90-х Касторф был первым режиссером, превратившим видеосъемку и онлайн-трансляцию в часть своего театрального метода – и с тех пор больше с этим приемом не расставался. Сегодня онлайн можно увидеть примерно в каждом втором спектакле почти любого театра, в основном как малоинтересные виньетки. Настоящее методическое продолжение получилось только у Кэти Митчелл, которая создала симбиоз театральной и съемочной площадки. Судя по «Фаусту», Касторф хорошо разглядел все формальные новшества и тонкости Митчелл и заодно убедился в том, что его собственный метод еще не все видели в полной красе.

Эффектная сценографическая конструкция Александра Денича состоит из нескольких почти закрытых помещений, занимающих всю огромную высоту сцены «Фольксбюне» – и еще одной дополнительной выгородки в фойе. Большая часть семичасового спектакля разыгрывается во внутренних помещениях конструкции – при участии двух видеооператоров, которые, как всегда у Касторфа, выучены как воины-ниндзя и умеют подходить с камерой вплотную к актеру, не мешая ему. Это значит, по-просту говоря, что шесть из семи часов сценического времени публика видит перед собой пустую сцену – сцену без актеров, только с декорацией. И огромный экран, на который «в прямом эфире» транслируется спектакль – разыгрывающийся действительно здесь и сейчас, но внутри той конструкции, которую режиссер предоставляет нам разглядывать снаружи. Некоторые эпизоды какими-то своими краями вываливаются из помещения на сцену, но в принципе актеры перед публикой появляются лишь во вставных сценах, выходя к ней буквально на перекур.

Формалист, скандалист и провокатор Касторф заканчивает свою четвертьвековую карьеру в «Фольксбюне» тем, что выстраивает на сцене идеальную четвертую стену – мечту театрального реализма и одновременно с этим безупречный эффект остранения. Он лишает актеров и публику контакта, то есть смысла и души театрального действия – и заставляет тех и других убедиться в том, что настоящий театр может пережить и это. Возможно, настоящий театр может пережить вообще все, что угодно. Даже превращение в международный арт-центр.

Анастасия Паукер

ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО БИТВЫ

«Петербургский театральный журнал». 2017. 7 июля, блог
(«Поле битвы». Театр «Буфф дю Нор», Париж. Питер Брук)

«Махабхарата» Питера Брука – один из основных столпов театрального XX века – прочно вошла в историю театра и таится там уже более 30 лет. Монументальный спектакль, над которым Брук совместно с драматургом Жаном-Клодом Каррьером работал около десяти лет, был впервые сыгран на Авиньонском фестивале в 1985 году и длился более девяти часов. Уже в 1989 году появилась и киноверсия постановки. Тогда масштаб подготовки и получившегося творения Брука соответствовали первоначальным задачам: режиссер, пораженный близостью восточной философии к основным религиозным постулатам Запада, стремился создать мультикультурное высказывание совместно со своими актерами из Международного центра театральных исследований. На тот момент они колесили по Южной Америке, Африке, Индии: представители различных стран и всевозможных театральных школ, они искали универсальные коды, заложенные в разнообразии мировых культур. Найдя, нащупывали методы их воплощения. В то время древнеиндийский эпос, посвященный войне двух родственных кланов – Пандава и Каурава, для Брука явственно рифмовался с недавними событиями во Вьетнаме. Сегодня Брук ясно сопоставляет поставленный им эпилог «Махабхараты» под названием «Поле битвы» с сирийской войной. Только это ни на секунду не политический спектакль. Он лишен остроты и публицистичности. Все углы его мягки, все повороты плавны. Он не стремится разоблачить, обвинить или даже найти правоту. Это высказывание, очищенное тихой мудростью от грандиозности амбиций и замыслов, таит в себе кратчайшую простоту и неуловимую ясность. Спектакль длится всего 75 минут. На сцене всего четыре артиста, но все таких же «мультикультурных»: трое из них темнокожие. Пятый – японский барабанщик Тоси Цучитори, давний соавтор Брука и единственный из присутствующих заставший саму «битву» еще 30 лет назад, играет здесь на тамбурине.

Теперь речь идет не о самом сражении, а о его последствиях: два родственных клана вырезали друг друга подчистую. Царевич Юдиштра как представитель победивших Пандава должен возглавить царство,

утонувшее в крови. Дальнейшее повествование будет посвящено его терзаниям и внутренней неспособности построить власть на трупах своих же родных. Каждый герой тут будет изживать саднящее чувство вины, каждый задумается о смерти. Питер Брук, как и во всех своих последних работах, предельно аскетичен: в его распоряжении только терраркотовый кабинет, несколько разбросанных палок, несколько стульев и разноцветных покрывал – то самое «пустое пространство» и кажущаяся простота, к которой он тяготел и в «Волшебной флейте», и в «Warum, Warum» – его последних работах, привозимых в Москву. Эта история – тихое скитание Юдиштры, возглавившего великое царство, и трагическая невозможность это величие принять. Беседа с прежним царем – своим дядей, с матерью, с мангустом, с духом реки Ганг и с самим Кришной, Юдиштра пытается отыскать основание для дальнейшего правления и вообще жизни, найти путь покаяния. Кришна уверяет его, что, несмотря на всю горечь, путь правления – единственно возможный путь. «А какой у меня есть выбор?» – спрашивает Юдиштра у Кришны. «Выбор между войной и войной». – «Войной в моем царстве или в моем сердце?» – «Я не вижу разницы».

В этом древнеиндийском скитании находится место и ироничному уколу ненавязчивой театральности: мангуст, которому Юдиштра в порыве отказа от богатств отдал все покрывала (больше в «пустом пространстве» Брука поделиться нечем), ищет в первых рядах Театра Наций бедняков, а не найдя, берет обещание со зрительницы, что та обязательно передаст одеяла истинно нуждающимся.

Вслед за режиссером актеры, исполняющие сразу по несколько ролей, отказываются от своих амбиций, от стремления к актерскому самовыражению, от покорения вершин. Они бредут по равнине вслед за своим 92-летним гуру и полагаются на него во всем: они тихи, максимально сдержанны, минималистичны и малоподвижны. На минуту их успокоенности приходится несколько килограммов смысла. Они из тех, кто угадывает театр в предельной стерильности, в тишине, в отказе от внешнего. Брук, пожалуй, единственный сегодня рождает смыслы в такой крайней чистоте. Чтобы обрести актуальность, ему не нужны затейливые инструменты или методы. Порой кажется, что создавать театр теперь для него то же, что дышать: именно такая природа у этой легкости, размеренности и полного отсутствия умозрительности.

Вадим Гаевский

ВРЕМЯ УХОДИТЬ

Газета «Экран и сцена». 2017. № 13, июль
(«Поле битвы». Театр «Буфф дю Нор», Париж. Питер Брук)

Так случилось, что в день, когда я кончил заниматься своей будущей книгой «Потусторонние встречи», в Москве показали «Поле битвы», последний спектакль Питера Брука, поставленный два года назад в парижском театре «Буфф дю Нор», и мы увидели то, что можно назвать потусторонним театром или же потусторонним искусством. Совсем недолгое, час с четвертью, повествование о жизни после смерти – не своей смерти, а своих сыновей, погибших на поле битвы. Совсем не яркое представление о театре после смерти театра – того театра, в обновлении которого сам Питер Брук сыграл важнейшую роль во второй половине XX века. Тогда, в 1950–60-х годах Брук добивался «неслыханной простоты» при постановках шекспировского «Гамлета», а потом шекспировского «Короля Лира» и при участии Пола Скофилда, удивительного актера нового времени и новой школы. Теперь Брук пошел еще дальше. По ту сторону даже этой «неслыханной простоты», по ту сторону какой бы то ни было зрелищности, по ту сторону какой бы то ни было академической актерской школы. Никакой сценографии, никаких масок, вместо реквизита – несколько бамбуковых тростей, вместо костюмов – несколько покрывал, ярких, но не слишком ярких. Актеров четверо, трое мужчин совсем не столичного вида и одна худощавая немолодая женщина, сдержанная в своих интонациях и своих жестах. Впрочем, сдержанны они все (и почти все из черной Африки), стоят или сидят на полу – выразительных мизансцен тоже нет, и выразительным становится только лишь слово, слово из древнеиндийского эпоса «Махабхарата», переведенного на современный разговорный язык Жан-Клодом Каррьером. Слово, положенное на голоса говорящего квартета: низкий баритон, два тенора, высокий и низкий, и сопрано. Мы слышим музыку древней мудрости и старинной саги, захватывающую музыку закона, так называемый «дхармы», которой все здесь подчинены – и цари, и обычные люди. Закона, обязывающего уходить в лес, когда приходит время ухода. Эту ситуацию обсуждают царствующие персонажи; эту ситуацию – добровольный уход со сцены – играют актеры, играя то, что невозможно

сыграть; об этой же ситуации, по-видимому, думает и сам Питер Брук, многолетний царь европейской сцены.

А в финале вступает барабанщик, абсолютный виртуоз своего дела. В его соло мы слышим все – и древнюю Индию, и черную Африку, и королевский Лондон. Звучит отчаянно громкая музыка тайны, сопровождающая переселение человеческих душ, повествованию о чем посвящен этот удивительный спектакль.

P.S. Их было трое – великих реформаторов европейского театра послевоенной эпохи: Брехт, Стрелер и Брук. Кто первый, кто второй, кто третий – спрашивать не надо, в этой звездной компании не было ни вторых, ни третьих, все первые, все единственные, все незаменимы. Но у каждого свой путь, свое предназначение, своя театральная система. Лондонец Питер Брук, еще до того, как он покинул Лондон и перебрался в Париж, начал успешно претворять в жизнь два главных завета парижского мечтателя Антонена Арто, казавшихся нереализуемыми, нереальными, не созданными для современной сцены. Покончить с европоцентризмом – первый завет, построить театр жестокости – второй. Для этого Брук ездил в Африку и Индию, создал легендарный многочасовой спектакль «Махабхарата» и вновь вернулся к индийскому эпосу тридцать лет спустя, поставив «Поле битвы». А это и есть идеальное воплощение театра жестокости, но только в некотором высшем смысле. Жестокость не кровавой битвы, она где-то за сценой и она уже прошла, жестокость моральных обязательств, о чем персонажи говорят и чему они вынуждены подчиниться. Не думаю, что когда-либо театр был так близок к подвигу самопожертвования, а подвиг самопожертвования выглядел таким естественным, таким необходимым.

Марина Дмитриевская

КОГДА МЫ, МЕРТВЫЕ, ПРОБУЖДАЕМСЯ

«Петербургский театральный журнал». 2017. 7 сентября, блог
(«Площадь героев». Литовский национальный драматический театр,
Вильнюс. Кристиан Люпа)

<...> Надо ли повторять, что у Люпы (а он непременно сам оформляет свои спектакли, будучи художником) всегда пыльные стекла, обязательно – стены, штукатурка, облупившаяся тусклая краска... В «Площади героев» тоже – огромное окно, из которого много лет смотрел на Хельденплац (на этой площади когда-то под рев толпы выступал после аншлюса Гитлер) вернувшийся в Австрию из британской эмиграции профессор Йозеф Шустер. Правда, на видеопроекции – не Вена, а Вильнюс. В сущности, какая разница? Служанка, бесполезно начищающая бесчисленные пары ботинок после самоубийства профессора, в течение первого акта расставляет их так, будто невидимый нам профессор идет к этому окну... Вещи упакованы для «обратной эмиграции» в Оксфорд, но, видимо, и Оксфорд не представлялся Шустеру избавлением. Болен весь мир.

Надо ли напоминать, что центром спектакля Люпа часто делает героя «зеро», и вокруг этого «зеро» идет тусклая жизнь – сквозь стекло, не мытое с осени... В «Площади» центральный герой действительно отсутствует, это покончивший с собой от депрессии, безвыходности и антисемитизма-1988 антифашист и еврей Йозеф Шустер. Лишь раз он появится в видении служанки бледной видеопроекцией на стене. Профессор бесконечно правильно складывает поглаженную белую рубашку... белые одежды. И еще раз. И еще. Учитесь...

«Люпа (тогда его имя еще транскрибировали именно так. – М.Д.) делает спектакли, идущие от четырех до девяти часов, его как будто не заботит, какое впечатление он производит на зал, созидая свой “театр состояний”... имеющий основой некий “драматизм отсутствия”», – написал некий критик в 2003 году, посмотрев «Калькверк» по тому же Т. Бернхарду. Этим критиком была, как неожиданно оказалось, я, очень кстати обнаружившая после «Площади героев» это соображение в архиве журнала. «Площадь» идет долго, переходит за четыре часа, и все эти часы не оторваться от сцены, где все действие, выстроенное на среднем плане, имеет

эффект крупного и заставляет некоторых зрителей сравнивать себя, скажем, с «Земляничной поляной» Бергмана.

При этом спектакль, в котором, по выражению самого Люпы, актеры должны иметь «сонное тело», – мужественное и трагическое публицистическое высказывание, попадающее по всем мишеням современной (не 1988!) действительности Польши, Литвы и России. Мишени эти, сто раз прострелянные в предыдущие эпохи, снова стоят и покрашены новой краской. Видимо, почувствовав историческое сходство моментов, театровед и продюсер Аудронис Люга, руководивший в тот момент Национальным театром Литвы, и предложил Люпе пьесу Бернхарда. Литва не хочет признаться в своем антисемитизме (и Марюс Ивашкявичюс пытается бороться с исторической амнезией родного городка Молетай, и мало кто хочет слышать Руту Ванагайте, написавшую книгу «Наши» об истреблении евреев в Литве). Польша с трудом переживает сюжет своей национальной вины перед преданными ею евреями. Россия пополняет арсеналы национал-патриотизма, боеприпасы которого заряжены юдофобией, а, впрочем, не поздоровится и всем прочим иноверцам.

И Люпа «расстреливает» этот тир-мир, где все действия правительства – ложь и бесчестие, где коррупционные спайки власти и бизнеса решают все, где юдофобы в чести. Это все произносится, слов в пьесе много, и все они «падают» в 2017-й. Только вот и евреи у Люпы бесполезно озлобленно-мрачны, как дочь Шустера Анна (Виктория Куодите). Или бесполезно болтливы, как брат Шустера философ Роберт, блистательно сыгранный Валентином Масальским. «Пока наш театр барахтается в горах барахла, не зная, какими игрушками порадовать себя еще, Люпа освобождает сцену для исследования эманации духа ушедшего века», – написал в 2010 году критик, и в 2017-м я не отказываюсь от своих слов. Исследует. Исследует трагически, не видя никакого выхода из экзистенциального тупика. Того тупика, в котором жил Т. Бернхард, предпочевший в конце концов полную аннигиляцию. Как и Йозеф Шустер.

Люпа идет отважным режиссерским путем (да и Бернхард дал непривычную архитектуру). Весь первый акт – это прерывистый монолог служанки Циттель, самого близкого профессору собеседника (как Эгле Габренайте ведет этот монолог – отдельное восхищение). Она занята вещами профессора, гладкой и складыванием его белых сорочек, ревнивыми отношениями с Гертой, явно влюбленной в профессора (в финале Герта снимет траурную шляпку с безумной вдовы Шустера, всю жизнь слышащей крики-1938 с Хельденплац, и наденет ее на свою белокурую голову: вдова она). Одна из служанок гладит белую «неземную» ткань (верх), другая начищает то, в чем он ступал по земле (низ). Таких образных оппозиций в спектакле много, но они как будто растворены в медленном движении воздуха.

Здесь многое не проговорено и все дано только в предположении. Жизнь. Проблемы. Отношения. Мы ничего не знаем наверняка. «У человека нет доступа к себе самому», – сказал на встрече К. Люпа. Тем более у него нет доступа к другому. И от этого тоже – только пулю в висок...

А во втором акте, где на кладбище витийствует дядя Роберт, Люпа зажигает в зале свет, приглашая нас на диспут. Но это, знаете ли, опять ничего не значит. Ну, поговорили... А надо?

«Лупа извлекает из происходящего новый драматизм – “драматизм отсутствия”... стертая жизнь приобретает общий смысл именно потому, что ее, как ластиком, “стирает” время...», – давным-давно написал критик, посмотревший еще в 90-е «Лунатиков» по прозе Броча, и через двадцать лет я не отказываюсь от этого соображения.

Тем и завораживает «Площадь героев», что ее публицистика завернута в «драматизм отсутствия», и этот «драматизм отсутствия» становится острейшим публицистическим высказыванием. Нет, не высказыванием – депрессивным размышлением человека, не видящего выхода.

Но из театра выходишь наполненным энергией. Странность? Нет, это тот случай, когда гармония искусства преодолевает дисгармонию жизни и самую собою заполняет экзистенциальный тупик. Поэтому все реплики героев о том, какой кризис переживает искусство вообще и Национальный театр в частности, – это на сей раз милое ироничное кокетство, паузы смеха и отдохновения перед очередным взглядом в пропасть. В пропасть, которую Люпа и его актеры преодолевают стоицизмом: и профессиональным (когда Габренайте больше часа держит зал монологом), и человеческим – они не испугались стать собеседниками Кристиана Люпы и пойти за ним в опасную зону, чтобы собою, своими «сонными» телами закрыть хотя бы часть экзистенциальной дыры и наполнить сюжет о смерти – совсем не сонной жизнью.

Ольга Фукс

ТРЕПАНАЦИЯ ГАРМОНИИ

Газета «Экран и сцена». 2017. № 24, декабрь
(«Великий укротитель». Культурный центр «Онассис», Афины.
Димитрис Папаиоанну)

Один из самых интересных европейских режиссеров, грек Димитрис Папаиоанну в Москву буквально зачастил. На фестивале «Территория» он показал шестичасовую видеоинсталляцию «Изнанка», где зафиксировано возвращение домой примерно тридцати перформеров и обыденность обретает ритм и поэтичность. На фестиваль NET Папаиоанну привез «Великого укротителя», объездившего немало стран.

Хореограф и художник, Папаиоанну цитирует слова великой Пины Бауш (ее он считает своим учителем и с ее труппой приглашен поставить спектакль): движение может рассказать то, что невозможно передать словами. Привычно описать в слове его спектакль и впрямь до конца не получится. Как признался сам Папаиоанну, у него есть два метода работы. Первый – обязательный, например, для постановок больших шоу (Димитрис Папаиоанну был режиссером церемонии открытия Олимпийских игр в Афинах): перед началом работы имеется «раскадровка» и понимание того, что должно получиться в финале. Второй – любимый: у режиссера есть только бюджет и дедлайн. Бюджет определяет количество участников, которое можно себе позволить. На кастинге постановщик даже не понимает, как будет использовать того или иного артиста, главное – очароваться им. Работа хаотична, знания, куда двигаться, нет и в помине, есть лишь некоторые туманные идеи и игры – со звуками, издаваемыми предметами (например ломающимися), с телами. В процессе этих игр рождаются эпизоды (Папаиоанну называет их «молекулы»), для них надо придумать соединения. Так постепенно вырисовывается идея, причем, не у режиссера, а у его коллеги и видеохудожника Ангелоса Ментиса, который участвует в процессе и «пытается понять, как обозначить то, что мы создаем». Название спектакля «Великий укротитель» (так в Древней Греции называли время) принадлежит как раз ему.

Лунный свет заливает вздыбившуюся сцену, покрытую темно-серыми пластинами, напоминающими о рентгеновском кабинете. Листы окажутся из фанеры (что гораздо опаснее для этого действия), но

медицинские ассоциации возникнут еще не раз, как и ассоциации с космосом, антропологией, живописью. Человек в темно-сером костюме аккуратно снимает ботинки, так, точно они приклеены к поверхности, раздевается донага, и белизна его тела создает новый источник света. Человек ложится ногами к зрительному залу – как на картине «Мертвый Христос» Андреа Мантеньи (цитат из живописи в спектакле немало). Один могильщик выходит, что накрыть его белой материей, другой – чтобы уронить рядом пластину, и «саван» слетает с тела, как перышко. Этот прием повторяется много раз, пока оба могильщика не окажутся рядом, точно их «фазы» совпали, одновременно «обнулив» их действия. Зритель к этому моменту уже выбит из привычного ритма, переключен на иное, медитативное, время, которое надо принять, подчиниться ему. Другой же перформер буквально вырвет ботинки с корнем и, потрясая змеящимися обрывками на подошвах, уйдет со сцены на руках – свобода требует невероятных усилий и зачастую переворачивает мир с ног на голову.

Образы Папаиоанну можно разгадывать, интерпретировать, искать им название, как это делает его художник, а можно просто разглядывать как диковинку, отдавая должное чувственности. По сцене разгуливает странный кентавр, сложенный из обнаженных частей тел (все одетое сливается с темным пейзажем и потому невидимо) – женские торс и голова и две мужские ноги, принадлежащие разным актерам. Из разбросанных по сцене рук, ног и туловища собирается человек; понятно, что конечности принадлежат многим людям, скрытым под пластинами, но слаженность их усилий настолько фантастична, что мы видим, как срастается единое человеческое существо. Стайка женщин любитесь томной и прекрасной, на манер античной статуи, фигурой юноши – и вот он уже пойман, взгроможден на операционный стол, эскулапы в белых воротниках, сбжавшие с картины Рембрандта «Урок анатомии доктора Тульпа», тащат из него километры кишок и килограммы требухи, тут же сервируют операционный стол, с которого испарилось выпотрошенное тело, и жадно поедают того, кто когда-то был совершенен. Другой «потрошитель» проникает рукой в женское тело, подобно филиппинскому врачу, и вязнет в плену, медленно скатываясь вместе со своей партнершей со сцены в небытие.

По мертвой планете бредет одинокий космонавт. Спустя несколько эпизодов той же походкой выходит почти полностью загипсованный парень и ковыляет навстречу своему освободителю. Тот – с помощью объятий, больше похожих на удушение, – постепенно ломает гипс. Черепки осыпаются к ногам освободившегося парня, он радостно переодевается в спортивные штаны и мчится к своей свободе, сбросив путы... прошлого, опыта, культуры?

Актеры с треском проваливаются в прорехи между пластинами и «рождаются» из них (сцена с мужчинами, вылупляющимися из лона матери земли, появилась под впечатлением «Рождения мира» Гюстава Курбе, хотя между ними, на первый взгляд, нет ничего общего). Один из них прячется

под пластинами от опасных стрел Амура, а они летят в таком количестве, что на серой поверхности начинает колоситься впечатляющее поле, с него вскоре соберут урожай. Последним на сцене остается скелет, охраняющий огромную книгу. И нет сомнений: если осталась книга, однажды придет тот, кто захочет ее прочитать.

Фантастическая серая планета Димитриса Папаиоанну, до которой каким-то образом долетел обрывок вальса Штрауса, оказалась живой, густонаселенной, пульсирующей, смешной и чувственной – и, конечно же, совершенно непознанной. Впрочем, ее создатель рад не только зрителям – соавторам смыслов, но и тем, кто будет смотреть этот спектакль с непосредственностью детей, пришедших в цирк и удивляющихся чудесам.

Алла Шендерова

НОВОСЕЛЬЕ В СТЕКЛЯННОМ ЗВЕРИНЦЕ

Газета «Коммерсант». 2018. 12 января
(«*Стеклянный гиньоль: игра для брата и сестры*». Театр «*Мабу Майнс*»,
Нью-Йорк. Ли Бруер)

«Мабу Майнс», нью-йоркский театр выдающегося американского режиссера Ли Бруера, существует уже более сорока лет, однако постоянное пространство получил совсем недавно. Премьера нового спектакля труппы «Стеклянный гиньоль: игра для брата и сестры» («*Glass Guignol: The Brother and Sister Play*») состоялась в доме 150 на Первой авеню в районе Ист-Виллидж.

Бесстрашно мешая резкие, грубые гиньольные краски, актеры превращают их в спектакль, где нет пошлости, только поэзия и мастерство.

Ли Бруера в России помнят по «Кукольному дому», показанному в Москве в 2009-м (Нору играла великолепная Мод Митчелл, жена и первая актриса Бруера), и ставшему легендарным «Госпелу в Колоне» (1998), где афроамериканцы пели спиричуэлс, сплетая воедино христианские мотивы и миф о царе Эдипе. Был еще спектакль «Проклятье голодающего класса», поставленный режиссером в саратовском ТЮЗе, но условную пьесу Сэма Шепарда русские актеры упорно превращали в махрово реалистическую. Хотя по тому же «Стеклянному гиньолю» ясно, что Ли Бруер так же близок к реализму, как лорд Байрон, появляющийся в прологе его спектакля и отправляющий хулиганские СМС писательнице Мэри Шелли.

Театр «Мабу Майнс» занимает теперь второй этаж высотного здания. В зале 99 мест, кроме этого есть гримерки и помещение для репетиций. Привыкший к размаху московский зритель наверняка сравнит такое помещение с залами «Около» или «Практики» – театров более чем камерных. Однако масштаб и уровень режиссуры Бруера не уступает крупнейшим европейским мэтрам. Только вот грусти и честного осознания, что массовый зритель сюда вряд ли заглянет, а если и заглянет, то не оценит, у Бруера, пожалуй, больше.

Литературную основу для своего нового спектакля Бруер составил вместе с Митчелл, вынес в заглавие переименованное название автобиографичной пьесы Теннесси Уильямса «Стеклянный зверинец». Название постановки «Стеклянный гиньоль: игра для брата и сестры» переключается

и с другой пьесой Уильямса – «Крик, или Игра для двоих», герои которой тоже брат и сестра.

Нью-йоркские критики, побывавшие на премьере, как раз и пишут о том, как фрагмент одной пьесы перетекает в другую; как мотив рога, случайно отбитого у стеклянного единорога из коллекции хромоножки Лауры, связан с лоботомией – эту операцию перенесла Роз, любимая сестра Уильямса. Вслед за этим драматург решил подвергнуть лоботомии героиню пьесы «Внезапно прошлым летом». Зная это, можно оценить, как тонко сделана литературная основа спектакля, обрамленного, как уже было сказано, СМС-перепиской Байрона (черный бюст, к которому спешно придельывают голову) и Шелли (сидящее в кресле пышное платье), в которой лорд вразумляет Мэри: «Романтический поэт необязательно немец, романтический поэт – тот, у кого роман с собственной сестрой». Но ценность спектакля не в том, как он остроумно придуман. А в том, как он изумительно сыгран.

Пожилый Фелис (Грег Мертен) в камзоле и парике мольеровских времен, раскатывающий в инвалидном кресле, и его сестра Клэр (Мод Митчелл в таком же высоком парике в какой-то момент обнажит бритую голову) не просто олицетворяют исконную театральность, всегда замешенную на пороке, обмане и богоборчестве (не вынеся их актерства, статуя Иисуса сама собой начнет падать). Находясь в двух шагах от зрителя, бесстрашно мешая резкие, грубые гиньольные краски, актеры превращают их в ту тончайшую ткань, где нет пошлости, а только поэзия и мастерство. При этом многозначительной возвышенности в спектакле тоже нет. «Стариков» переводит на современный (несуществующий тарабарский язык) соблазнительная ведьма-переводчица (Джессика Вайнштейн), достойная фильмов Кустурицы и Тарантино. А в сцене романтического танца хромоножки Лауры (в нее превращается грузный Мертен, и это стоит отдельной статьи, вернее, целого исследования о технике травестийного существования «дрэг квин») с красавцем О'Коннором на сцену выскакивает полуголый Фавн (Имонн Фаррелл). Это сам Нижинский, пригрезившийся Нэнс, героине еще одной пьесы Уильямса – «A Cavalier for Milady» (пьеса не переведена на русский). Пробормотав что-то про Карсавину и Павлову, он быстро склоняет к свальному греху всех, включая «переводчицу».

Все это играется смешно, стремительно и так, что ни о какой «американской поверхностности» говорить не приходится. В финале, когда Клэр на наших глазах превращается в огромную ватную куклу (вот оно, чудовище Франкенштейна), становится не страшно, а грустно до слез. Уж больно точно нашел Ли Бруер то общее, что объединяет героев Уильямса и актеров «Мабу Майнс». И те и другие – редкие цветы, которые, перифразируя Чехова, жизнь глушит, как сорная трава. Именно об этом вслед за Чеховым и писал Уильямс.

Александра Дунаева

ЛЕД И ПЛАМЯ

Газета «Экран и сцена». 2018. № 1, январь
(«Девственницы-самоубийцы». Театр «Каммершпиле»,
Мюнхен. Сюзанна Кеннеди; «Цыганская армия». Театр Максима Горького,
Берлин. Яэль Ронен)

По итогам 2017 года престижную Европейскую театральную премию «Новая театральная реальность» получили сразу три женщины-режиссера.

Во-первых, Эне-Лийз Семпер, основатель и лидер, вместе с Тиитом Оясоо, знаменитого таллинского театра «NO99». Вдвоем они и вышли в лауреаты – из номинантов, которыми числились с 2010 года.

Другие обладательницы почетной награды – немецкий режиссер Сюзанна Кеннеди и израильянка Яэль Ронен, с 2013 года работающая также в Германии. Обе героини были отмечены по совокупности уже имеющих заслуг, и спектакли, представленные в рамках премии, явно всех этих заслуг не отражали. Но две эти вещи: «Девственницы-самоубийцы» Кеннеди и «Цыганская армия» Ронен, показанные в один вечер, зафиксировали, кажется, два важных направления экспериментальных поисков европейского театра последних лет.

Яэль Ронен занимается документальным театром. Одна из основных тем режиссера, как и у многих ее коллег – исследование повседневности сквозь призму острого социального конфликта. Она погружается в реалии жизни мигрантов (палестинцев в Германии, например), последствия распада Югославии, современные обыденные ритуалы жителей Германии или Израиля. Появление Яэль Ронен в Театре Максима Горького в Берлине, конечно, не случайно – уже не первый год этот коллектив является одним из передовых в стране, со всеми сопутствующими премиями и другими доказательствами общественного признания. Бесстрашие в выборе тем (обычно они острейшие, социальные, суперконфликтные), мультинациональная труппа, общедоступность, ориентация на самый широкий круг зрителей и продуманная система работы со зрителями, повышенная чувствительность в вопросах толерантности (например, судя по объявлению на сайте театра о найме графического дизайнера, идеальным кандидатом была бы женщина-инвалид с мигрантским прошлым) – все это штрихи к портрету не только театра, но и Яэль Ронен как одного из его лидеров.

В «Цыганской армии» политика и художественная стратегия театра воплощены в полной мере. Восемь перформеров-участников-«свидетелей» – это цыгане, оседлые и кочевые, из Румынии, Израиля, Косово, Австрии, Англии, Швеции. К вопросам происхождения добавляются вопросы сексуальных предпочтений – никаких унылых гетеросексуалов, только квир, би или гомо. Постепенно открывающиеся нам в своих личных историях герои – все как один обаятельные, неординарные, смелые люди, низводимые обществом до статуса маргиналов. По ходу спектакля из рассказов участников вырастает картина ужасающего геноцида в отношении цыган – чего стоит хотя бы факт того, что сегодня, в XXI веке, цыган стерилизуют, постепенно обрекая целый народ на вымирание. Но в чем уникальность документального метода Яэль Ронен, так это в том, что публицистическую ясность своего месседжа она «заворачивает» в гротескную обертку из черного юмора и уютных, прямо-таки интимных признаний. Для оформления спектакля художники Дэммиан и Дэлэйн Ле Бас создали серию потешных комиксов на тему Gipsyland – выдуманной страны, населенной цыганами. Собственно, эти картинки в сочетании с простейшей декорацией (стена со съемными панелями) и безудержными в своей восхитительной безвкусице костюмами, словно пародирующими мифы о цыганах и вместе с тем гротескно подчеркивающих инаковость их обладателей, и составляют визуальный образ спектакля. В работе Ронен и команды подкупает нота искреннего доверия участников друг к другу и к зрителю. Умение создать комфортную среду внутри проекта, когда перформеры могут спокойно говорить не только о самых болезненных воспоминаниях детства, но и о том, что гордятся волосами подмышками, – одна из сильных сторон театральной документалистики. В финале спектакля кажется, что под цыганские песни и острые, порой весьма неполиткорректные, шутки весь зал незаметно превращается в одну огромную, то ли цыганскую, то ли еврейскую, то ли вообще непонятно какую семью. То, что Ханс-Тис Леман относил к особой эмоциональной «теплоте», комфортности зрительского восприятия, у Ронен разрастается до невероятных масштабов. Спектакль слишком прямолинеен, исключает любую дискуссию – но что тогда делать с другими цыганами, теми, что строят мафиозные структуры и уродуют детей ради заработка? За таких ли нелюдей хочет сражаться симпатичная «Цыганская армия»?

В противоположность Ронен Сюзанна Кеннеди работает в эстетике постдраматической «холодной» отстраненности. Епархия этого режиссера – переустройство формы, ее разрыв, максимальная атомизация элементов, поиски новой ритуальной выразительности. Впрочем, одна из «горячих» тем ее все же волнует – тема женского в социальном, сексуальном, гендерном срезе. Новейшая ее работа в берлинском «Фольксбюне» называется «Женщины в беде» и является первым эпизодом в многосерийной, видимо, драме. Центром притяжения театра Кеннеди, по крайней мере, последних лет, становится пространство. Верный сценограф Кеннеди Лена Ньютон раз за разом создает кукольные дома, из которых никак не может сбежать гипотетическая Нора. Декорацию

«Девственниц-самоубийц» мюнхенского «Каммершпиле» с чем только не сравнивали: и с буддийским алтарем, и с христианским триптихом, и с барби-хаусом, и с залом игровых автоматов, и с игрушечной эстрадой. Действительно, эта завораживающая конструкция сочетает религиозную архитектуру, поп-арт, латиноамериканские мотивы и бог знает что еще. Она мерцает всеми створками, переливается кадрами из одноименного фильма Софии Копполы, ютьюбовских self-video девочек, изображениями святых, муляжами кактусов, схемами человеческого тела. Завершает композицию возложенный, как в мавзолее, на «мраморный» помост муляж нагого женского тела.

Композиция спектакля строится на переплетении мотивов нескольких текстов: романа Джеффри Евгенидиса «Девственницы-самоубийцы», тибетской «Книги мертвых» и видеозаписи процесса умирания Тимоти Лири – психолога, исследователя психоделических препаратов и одного из первых разработчиков ПО для ЭВМ. Кеннеди – художник, ищущий выхода в надличностное, и в спектакле сделано все возможное для усиления остранения, истончения и без того хрупких мостиков – связей между знаками. Обрывки текстов разнесены – часть произносится голосом робота на экране или измененными через динамик человеческими голосами, часть – проецируется на разные части декорации. Персонажи статуарны, практически не взаимодействуют между собой и с пространством – это фигуры в белых длинных платьях и цветных чулках, их женские маски отсылают к образам Фриды Кало. Они нейтральны – это не сестры Лисбон из романа Евгенидиса, но лишь посредники, транслирующие их тексты и в то же время тексты мальчишек-свидетелей их трагедии. Видимость структуры дает поначалу разбивка бесконечного, причудливо ритмизованного потока образов на 49 дней (согласно «Книге мертвых», именно столько времени проходит между смертью и перерождением), но затем и этот ориентир теряется – то ли в нирване, то ли в новой реинкарнации сестер, то ли просто в потоке сознания зрителя, подключившегося к мерному психоделическому течению действия. Извлечение смыслов идет на уровне ассоциаций и оппозиций: элитарного – массового, рационального – иррационального, утилитарного – религиозного. Поскольку поле интерпретаций бесконечно, то есть смысл говорить о личных впечатлениях. Для меня весь комплекс тем, связанный с буддизмом и искусственным интеллектом, ушел на второй план, а главными стали темы, порожденные романом Евгенидиса, – темы женственности, травмы, жертвоприношения. То и дело возникавшие на встроенных в декорацию экранах ютьюбовские ролики, где 11–13-летние барышни сушили голову, рассказывали про какую-то косметику или просто кривлялись, в моем личном «трипе» стали фундаментом этого разорванного болезненного действия. Как хрупки, как уязвимы эти глупые девчонки, зачем-то снимающие себя на видео для всего мира, – перед этим самым миром, непонятным и грубым, который требует их на закланье. Главный принцип романа Евгенидиса работает и в спектакле – принцип незавершенности. Неочевидность мотивов четырех юных самоубийц вызывает экзистенциальную тревогу,

заставляя снова и снова складывать сложный пазл. В фильме Софии Коп-полы ангелоподобные девы (и один падший ангел – Люкс Лисбон) вполне очевидно становятся жертвами общественного порядка, сочетающего неумное потребление и религиозный фанатизм. В «кукольном домике» Кеннеди, конечно, нет очевидных выходов, меседжей, общих объятий и даже «экстаза», который в начале спектакля обещает робот с экрана. Одни игры разума и эксперименты над разумом.

Еще раз возвращаясь к характеристике Ханса-Тиса Лемана, – предельно «теплый» или абсолютно «холодный» женский взгляд европейского театра бескомпромиссен. Тем он и расширяет театральные горизонты.

Кристина Матвиенко

ЖИЗНЬ ПОСЛЕ ЦУНАМИ

Газета «Экран и сцена». 2018. № 6, март
(Обзор фестиваля ТРАМ (Performing Arts Meeting) в Йокогаме)

Огромная программа фестиваля ТРАМ (Performing Arts Meeting) в Йокогаме представляет из себя конгломерат рынка, профессиональных встреч на самые разные темы от кураторства до культурной политики и, собственно, спектаклей, поделенных на два внушительных по объему блока: Direction и Fringe. Первоначально ТРАМ возник в Токио в 1995 году и представлял собой рынок в чистом виде, предлагающий театральным менеджерам из разных азиатских регионов встречаться друг с другом и обмениваться проектами. С 2011 фестиваль поселился в Йокогаме – портовом городе в часе езды от столицы, где классического театра в старом смысле слова почти нет, зато имеются прекрасно оборудованные площадки для самого разного рода искусства. Театр в Йокогаме и в Токио, где проходила часть программы Fringe, не выпячен наружу – он прячется в цокольных этажах домов, лофтах, барах, музеях кукол или, например, в традиционном японском доме.

Театр – во всяком случае, неклассический, который и был представлен в изобилии на ТРАМ, – либо заточен на современную тему, либо связан с использованием новых медиа, либо сочинен вне форматов. Потому-то он сознательно лишен «прописки» в традиционном здании со сценой-коробкой.

Скромная история «Спокойной ночи» про двух подружек, живущих на дне богом забытой дыры и тщетно пытающихся заснуть, соседствует с масштабным аттракционом «Стажировка» известного медиахудожника Тецуя Умеда, сыгравшего на глазах у публики в театральную машинерию. Психологическая драма в духе Чехова или Юна Фоссе «Молоко и мед» про живущих на склоне горы людей, ожидающих строительства фуникулера, который наверняка изменит жизнь их городка, – рядом со спектаклем отучившейся в Пражской школе кукольницы «Сделано в Макао», с помощью сторителлинга, объектов и документальных свидетельств вспоминающей о родителях и установлении авторитарного режима в родной стране, пришедшегося на ее детство. Вообще ТРАМ дал любопытный срез театра, которого мы, как правило, не знаем или представляем только по

традиции. На деле он оказывается актуальным, острым, нетривиальным в средствах и парадоксальным образом впитавшим и переварившим европейский опыт.

Фестиваль открывался концертом тяжелой музыки с элементами физического перформанса «Звук и вид толпы» группы Contact Gonzo, занимающейся смесью танца и уличной борьбы. В индустриальном лофте, прямо на цементном полу, они устроили рискованную борьбу, отталкивая случайно попадавших на пути зрителей и чередуясь с рок-группой, живьем исполнявшей музыкальные композиции в типичном для метала агрессивном духе. Толпа фестивальных зрителей колыхалась в зависимости от передвижения танцоров по пространству, избегая попасть под каток быстрых марш-бросков. Испачкав свои белые спортивные кимоно о бетонный пол, набив синяков, артисты в итоге как бы слились с пространством, сделали его пластичным и мягким.

«Стажировка» Тецуя Умеда – тоже своего рода открытие пространства, на этот раз – огромной, напичканной техникой основной сцены Художественного театра Канагава (КААТ). Зрителей впустили через боковой вход на сцену, по ней ходили энергичные и занятые важным делом монтировщики, звуковики переговаривались друг с другом по рациям, а потом всех затолкали в верхнюю часть партера, откуда под музыку, исполненную в трюме сцены, можно было наблюдать короткую, но впечатляющую симфонию сценической машинерии. Двигались колосники, ездили туда-сюда «фермы», опускались специальные звукоотражающие пластины, перемещались фонари – все волшебство и красота театра были явлены вне присутствия живого человека, сами по себе представшие живыми. Проект Тецуя Умеда сделан специально для КААТ и наследует идеям Хайнера Гёббеля, тоже много экспериментирующего с пространственными и техническими параметрами театра (вспомнить хотя бы спектакль «Вещь Штифтера»).

Качество идей, воплощенных азиатскими артистами-участниками фестиваля, поражает своей небанальностью. Артист Чой Ка Фай, сингапурец по происхождению, учившийся в лондонском Королевском колледже искусств, ныне – резидент танцтеатра в Дюссельдорфе, сделал предметом своего исследования буто. Проект «Невыносимая темнота» связывает искусство буто с современными медиа: в параллель с живым перформером на экране появляется его 3D модель, идеальное воплощение человека будущего. Чой Ка Фай представил свой спектакль как возможность диалога с призраком – уже умершим основателем буто Тацуми Хиджиката.

Хайтек-проект на экологическую и политическую тему показал кинорежиссер из Сингапура Хо Цу Ньен: «Один или несколько тигров» посвящен истории жестокой борьбы между человеком и тигром, она пришла на время колонизаторского захвата европейцами юго-восточной Азии. На двух экранах, установленных друг напротив друга, поочередно и одновременно разворачивается видеоанимация, остроумно иллюстрирующая пугающую историю региона, в природу которого самонадеянно вторглись, и природа ответила кровавой войной. Совмещенная

с гравюрами и живописью, эта суггестивная история в картинках звучит как мощное предупреждение человеку, легкомысленно пренебрегающему ответственностью перед другими живыми существами. Тигр здесь – прекрасное думающее создание с умными глазами, опасное и возвышенное, его, разумеется, лучше не трогать.

Остроумно придуманная лекция-перформанс колумнистки Джессики Зафры, публиковавшейся в журнале «New Yorker» и только что выпустившей свою дебютную книгу, называется «Проект мирового господства» и посвящена истории распространения филиппинцев как дешевой рабочей силы по всему миру. Филиппинские няни сидят с вашими детьми, уборщицы делают клининг, и все это – дешево, с улыбкой и качественно. Филиппины, где рождаемость очень высокая, а жизнь – бедная, являются поставщиками рабочей силы номер один, и это – самая эффективная стратегия захвата мира. Лекция заканчивалась в кухне бара, где всех угощали филиппинской едой и пивом, а желающие пели в караоке.

Многие работы, особенно в танце, носят отпечаток знакомства с европейской культурой, но при этом рефлексируют по поводу японских проблем и драм. «2030 World Drifting» хореографа Филиппа Аймарда, работавшего в Цирке дю Солей, представляет собой постапокалиптическое размышление о жизни после цунами. Сделанный в европейских канонах танец снабжен чисто азиатской энергией и меланхолией, связанной, очевидно, с пережитым страхом перед природными катаклизмами.

Камерная история семьи – от рождения детей до умирания – без слов рассказана в спектакле «Оставаясь в 2018» токийской компании Setagaya-Silk. В почти пустом пространстве со столом и парой стульев разворачивается пантомимически решенная жизнь людей, сталкивающихся с разлукой, потерями, уходами. Грустный и умиротворяющий спектакль деликатно апеллирует к каждому из зрителей, словно пытаясь наладить хоть какие-то мосты в современном обществе.

Неожиданность в выборе сюжета, лаконичность средств выражения, аккуратность в обращении к залу и очень сильное желание поделиться собственным отчаянием, одиночеством или радостью – вот каким выглядит современный японский и азиатский театр, снабженный мощной дистрибьюцией в виде фестиваля ТРАМ.

Жанна Зарецкая

ПОЛНОЕ ПОГРУЖЕНИЕ

Журнал «Театр». 2018. 9 апреля, блог
(О программе фестиваля *Programme Commun*–2018 в Швейцарии)

Вот уже три года на театральной карте Европы существует новая точка притяжения для событийных туристов – мартовский фестиваль *Programme Commun*, организованный объединенной командой двух швейцарских институций: театра *Vidy-Lausanne* и центра современного искусства *Arsenic*. Но гарантом уровня и качества форума выступает один человек – Венсан Бодрийе, который, возглавляя в течение десяти лет (с 2003 по 2013) в компании с Ортанс Аршамбо Авиньонский фестиваль, радикально перенастроил шкалу приоритетов в европейском театре, заменив устойчивые тренды на авангардные, включая предельно экстремальные, а также погружая театр в философский контекст современности.

ПРЕДЛОЖЕНИЕ, ОТ КОТОРОГО НЕРАЗУМНО ОТКАЗАТЬСЯ

Несмотря на то, что франкоязычная Швейцария, в которой находится Лозанна, по настрою публики, благополучной и уважаемой, отличается от южной Франции (правда, часть авиньонцев в 2005 году устроили нечто вроде бунта, взывая к памяти основателя фестиваля Жана Вилара и требуя возвращения «театра для народа»), радикальных воззрений на театр Бодрийе не поменял, но придумал хитрый организационный ход. Название *Programme Commun* отсылает к знаменитому политическому реформаторскому документу, который в начале 70-х годов прошлого века обеспечил левому крылу лидерские позиции во Франции на ближайшее тридцатилетие, а афиша строится вокруг двух уикендов.

В будние дни между ними тоже можно посетить интерактивные выставки, а вечерами и спектакли, но в выходные спектакли идут чуть ли не круглосуточно – четыре, а то и пять опусов в день. Для тех, кто рискует пускаться в такое головокружительное путешествие по современному театру, разработаны специальные маршруты (по три на каждый уик-энд), которые вывешены на сайте вместе со спецценами на билеты: один маршрут стоит от 49 до 52 швейцарских франков, это около 10 спектаклей (для сравнения дневной билет на общественный транспорт в Лозанне стоит 9 франков).

«Это реальная головная боль – составление расписаний, организация шаттлов между площадками, которых у фестиваля пять, – говорит Венсан Бодрийе. – Но преимущество именно такой формулы фестиваля в том, что зритель при таком раскладе готов делать ставку на неизвестное, на сюрприз, сенсацию».

Швейцарцы аккуратно заполняют фестивальные пространства Programme Commun, а на спектакль Марталера, показанный на сцене театра Vidy-Lausanne дважды, sold out случился задолго до события.

Сюрпризом, неожиданностью в афише Programme Commun является практически каждый спектакль или перформанс – и в этом смысле театральный уик-энд даже для совершенных театральных неофитов превращается в приключение, аттракцион, растянутый на три дня – действительно, беспроектная с точки зрения менеджмента история. В результате зритель «подсаживается» на театр, и в следующем году ему уже не требуется особого приглашения. Тем более что в спектаклях, которые выбирает Венсан Бодрийе, зритель видит метафорическое отражение того, что читает на новостных порталах. Профессиональной публике тут всегда есть чем поживиться, тем более что Бодрийе продолжает практику Авиньона: примерно треть афиши – продукция или копродукция Programme Commun, который готов сотрудничать с другими фестивалями, в том числе российскими – и в помощь тому Фонд Pro Helvetia. По подсчетам организаторов, в прошлом году фестиваль посетили около 140 программных директоров.

KINDER, KÜCHE, KIRCHE: РЕБРЕНДИНГ

«Everything Fits in the Room»

Что до актуальности, то я в первый же вечер оказалась в центре современного искусства Circuit на перформансе «Everything Fits in the Room» («Все умещается в комнате»), созданном двумя представительницами феминистского направления в современном танце: Симоной Отерлони, работающей в Цюрихе и Берлине, и американкой Джен Розенблит. В придачу к ним – два музыканта-перформера-диджея Мигель Гутьеррес и Колин Селф в кухонных передниках и их невероятный агрегат, созданный специально для этого представления: диджейская установка, соединенная с кофеваркой, плитой, раковиной – атрибутами женщины в глазах мужчин, от века и по сей день. Посреди той самой комнаты, которая вынесена в заголовок, – сложенная из белого кирпича стена, в углу светящийся объект из разноцветных неоновых трубок (то ли модель нейронных связей, то ли похожей на нее мировой компьютерной сети) – это единственная попытка визуального обозначения эпохи.

Женщина, стриженная под мальчика, энергично перемещается в пространстве, и ее движения напоминают пластику дрессировщика на манеже – это и есть Симона Отерлони. Вдали, на черном пластиковом тазе спиной к зрителям сидит вторая исполнительница, обнаженная от пояса, в черной футболке: это – не Джен Розенблит, а Тереза

Виттуччи – как станет понятно в процессе, образ женского естества как такового, отсюда и «костюм». Все это можно будет рассмотреть в деталях, когда начнется действие, потому что спектакль затеян как иммерсивный: зрители и актеры находятся в одной комнате – в ней помещается не только всё, что нужно, чтобы воссоздать модель реальности и продемонстрировать ее дисгармонию в конкретном, женском вопросе, но и все, собравшиеся в данном пространстве (они – мы – и есть общество).

По ходу перформанса, который займет чуть больше часа времени, но не даст заскучать, по-балетному худая и четкая Симона будет совершать различные манипуляции с телом партнерши: усаживать в лохань с еловыми ветками, натирать соком грейпфрута, укладывать на доску и взгромождать на лестницу, приставленную к упомянутой стене, подвешивать к этой же стене с помощью наручников, натягивать парик и кожаные изделия, отсылающие к практикам БДСМ. Но нет. Это не будет историей про прямое насилие, про палача и жертву. И лесбийская тема тут тоже ни при чем. Тут все тоньше. Тема этого действия – женщина, которая в современном мире, вопреки всем социальным реформам остается исключительно объектом: объектом желаний, господства, даже улаживания, но все равно воплощением пассивности. Иногда, впрочем, Тереза Виттуччи поднимается и, сотрясая телесами, отправляется к одной из стен, чтобы попытаться приладить к ней очередную доску, но все ее действия оказываются нерезультативны.

Окажись на месте Симоны Отерлони – то есть в роли манипулятора – мужчина, действие бы выглядело куда более конкретным и менее тонким. А так – три женщины (включая и второго постановщика Джен Розенблит) транслируют простую идею, что в эпоху киберфеминизма ничего по сути не изменилось со времен Симоны де Бовуар и ее философии «второго пола». Ну разве что у женщины появились время и возможности смотреть сериалы и обсуждать их с подружками по телефону: в какой-то момент Мигель Гутьеррес, сварив кофе с корицей, продолжит изображать современную женщину и произнесет в микрофон «монолог женщины у телевизора в телефонную трубку» – нечленораздельный, но с безупречно узнаваемыми интонациями. В этот момент я вдруг сообразила, что именно напомнил мне взгляд женщины, сидевшей на тазе, – из зала этого взгляда никогда бы не заприметить, тут нужно именно что расстояние вытянутой руки: взгляд зверя в клетке. Или в стойле. Взгляд чужого, чужеродного существа, чьи действия непредсказуемы. Пожалуй, именно он наиболее точно выражает взаимоотношения человека с его женским началом, которое, как известно, есть в каждом из нас. Хотя вряд ли создатели перформанса «Everything Fits in the Room» имели в виду такой аспект. Тем более что спектакль, как это ни покажется забавно, ставился к столетию Октябрьской революции – точнее, к Берлинскому фестивалю искусств «Утопические реальности», который в 2017 году обзавелся уточняющим подзаголовком «100 лет современности с Александрой Коллонтай».

Злая бабушка

Рифмующийся идейно с «*Everything Fits in the Room*» перформанс «Nominal / Öhrn» – названный по именам его создателей, швейцарской танцовщицы и хореографа Мари-Каролин Оминаль и шведского видеохудожника и рок-музыканта Маркуса Орна, – зрелище из разряда обманутых ожиданий. Прежде Орн, одно из юных дарований, отрытых Венсаном Бодрийе в его авиньонский период, демонстрировал весьма любопытные опыты, выясняя отношения со своим национальным прошлым: например, смонтировал почти 50-часовой видеоролик из всех кусочков, вырезанных из шведского кино цензурой.

В 2012 году в Авиньоне Орн дебютировал как режиссер – поставил спектакль «История любви» про австрийского маньяка Йозефа Фритцля, насиловавшего в собственном подвале дочь и прижившего с ней детей – мучительное и монотонное трехчасовое действие, где взору зрителей представлялось евростандартное жилище, а подвальные сцены транслировались через любительское видео. Вполне очевидно, что Орна, как говорил один из героев Достоевского, «съедают идеи» – за своими открытиями, в частности, о том, что европейская жизнь вовсе не так прекрасна, как выглядит на картинках, он следует, точно загипнотизированный, в полном инфантильном убеждении, что зрители открывают мир вместе с ним. В данный момент Орн увлечен идеей, что свободные женщины его родной Швеции вовсе не такие уж свободные, а особенно ему жаль собственную бабушку, которая его, хулигана, вырастила, но сама осталась совершенно не реализованной и изрекла перед смертью прекрасную философскую фразу: «Если бы мне была дана вторая жизнь, я бы гораздо больше разрушала».

Зрителям в Лозанне Орн показал перформанс, который начинается с воскрешения бабушки – полуразложившееся чучело (Мари-Каролин Оминаль) вполне картинно поднимается из гроба. Но вся картинка, начиная от грима самого Орна, который произносит со сцены пламенный пролог и отправляется в угол диджеить, говорит о том, что Орн – яростный фанат группы Kiss. А «разрушения», о которых мечтает бабушка, крутятся вокруг висящей между ног тряпочки, изображающей вагину, обильно поливаемую бутафорской кровью из пластиковой бутылки, извергающей натуралистичную змею, по совместительству играющую роль пениса. Выглядят все эти сексуальные невроты – фантазии «нашей бабушки» скорее дискредитацией идеи воскрешения ради разрушения. Вот когда некоторое время назад ведомый той же идеей тот же Орн заставил итальянских старушек крушить на Santarcangelo Festival бытовую технику, это должно было смотреться повеселей.

Тетя Люсинда

«*Calico Mingling & Katema*» (отрывки)

Зато джокером на все времена выглядели минималистические композиции Люсинды Чайлдс, живого классика contemporary dance, хореографа

одного из базовых созданий театра второй половины XX века – оперы Роберта Уилсона и Филипа Гласса «Эйнштейн на пляже» (1976), в котором Люсинда сама же и танцевала. Племянница Люсинды Рут Чайлдс решила воссоздать четыре тетиных балета, которые рождались параллельно с «Эйнштейном» и предшествовали ее шедевральному «Танцу» – композиции 1979 года, вошедшей во все театральные учебники: «Calico Mingling» (1973), «Katema» (1978), «Reclining Rondo» (1975), «Particular Reel» (1973) – причем сама Рут появляется на сцене с четырьмя швейцарскими танцовщицами. Это азбука и канон современного танца, который прописан всем без исключения зрителям, от новичков до адептов. Тут – все приемы *ab ovo*: ритм, озвученный только шагами танцовщиков, строгие прямые линии, которые тела рисуют в пространстве, и не менее строгие кривые, без виньеточных излишеств – так чертятся на песке мандалы, графические формулы миропорядка.

И у танцовщиц, как и у балерин – белые одежды, только Люсинде Чайлдс потребовались удобные для любых движений брюки, футболки и тапочки. И сейчас кажется, что Люсинда собрала свои композиции из наших повседневных движений – стремительных шагов по улице, постоянной круговерти в замкнутых помещениях, беспорядочного жестикулирования – но ограничила их ритмом и гармонией, сочинив свою совершенно чарующую геометрию. И вот это как раз пример крайне вдохновляющей и весьма гуманистичной реанимации – наглядно доказывающей, что в мире, где гармонии остается все меньше, роль художника, способного слепить из хаоса чистой прелести чистейший образец, трудно переоценить.

ОТ ВСЕГО ТЕЛА

Стивен Коэн (Steven Cohen) «Put your heart under your feet... and walk! / à Elu» (версия для фестиваля *Montpellier Danse*)

Что, впрочем, нисколько не говорит о том, что театр не должен вопить о хаосе, о мире, на всех парах несущемся к новой катастрофе: танцы Люсинды Чайлдс в афише *Programme Commun – chill out*, который позволяет слегка перевести дух, чтобы тут же отправиться на новое представление, где играют на твоих нервах. Как, к примеру, спектакль-акция Стивена Коэна «Put your heart under your feet... and walk! / à Elu». Для меня это исключительный в моем театральном-критическом опыте пример трансформации сюжета в зрительской голове. Не успев заглянуть в программку, я целый час считала, что смотрю один из самых эстетских спектаклей, посвященных Холокосту. Аккуратно расставленные в ряды по всему планшету сцены балетные тапочки и изощренные туфельки на двадцатиметровых каблуках, предназначенные только для подиумов, выглядели реинкарнацией и инвентаризацией тех стоптанных башмачков, которые сохранились на многочисленных фотографиях концлагерей.

Сам артист медленно перемещался между ними – на котурнах высокой полметра со звездой Давида во лбу и в перьях на теле, со стразами

на бритом черепе и крыльями бабочек на лице. А на экране он же бродил между свежими тушами животных на скотобойне, созерцая сам процесс умерщвления коровы, заглядывая в ее меркнувший глаз, простираясь перед ней и вымазываясь в ее крови – ритуально, точно принимая ее муку на себя, с выражением глубокой скорби, практически транса. В довершение он зажигал свечи, высыпал в ложку горстку пепла из заготовленной коробочки и публично ее съедал. Перформанс можно было обвинить разве что в некоторой затянутости, но в целом он выглядел весьма убедительным напоминанием о том, о чем напоминать надо.

Впоследствии программка сообщила мне, что все увиденное – посвящение недавно ушедшему из жизни любовнику Стивена, балетному танцовщику. Возможно, программки все же не стоит читать, а стоит – биографии тех, кто превратил свое существование в серию перформативных акций, стабильно вышибающих добропорядочных буржуа из состояния уютного снобизма, к чему, к слову, призывал еще великий английский режиссер Эдвард Гордон Крэг, повлиявший едва ли не на весь театральный авангард первой половины XX века. Биография Стивена Коэна прямо взрывоопасна: белокожий южноамериканец с генетической ненавистью к любому колонизаторству (очевидно, еще и с еврейскими корнями, ибо тема Холокоста был посвящен, на сей раз вполне декларативно, его перформанс «Inside Out», показанный на предыдущем фестивале в Лозанне).

Российская пресса вспомнила о нем, когда Петр Павленский в 2013 году по случаю дня работников отечественных внутренних служб прибил молотком к брусчатке Красной площади. Возможно, Павленский сам где-то о том оговорился, но считается, что на подобную акцию российского перформера вдохновил Коэн, который двумя месяцами раньше во время Осеннего фестиваля в Париже разгуливал по площади Трокадеро с привязанным к пенису петухом. Франция, надо признать, оказалась не на высоте, зато акция удалась: перформера судили за эксгибиционизм, присудив штраф в 1300 евро, что вряд ли бы случилось, привяжи он к гени- талиям любую другую птицу, а не символ Галлии.

Rimini Protokoll: В Африку гулять

Rimini Protokoll. Cargo Congo-Lausanne

Удивительным образом Африка (а впрочем, не слишком удивительным: через границу ведь Франция, один из главных колонизаторов) проявилась и в далеко не новом, даже слегка заезженном проекте группы Rimini Protokoll Cargo X – есть Cargo Sofia-Basel, Cargo Berlin, Cargo Moscow, теперь вот Cargo Congo-Lausanne. Но в том-то и ценность подобных проектов Rimini Protokoll, обретающих новую жизнь в каждой новой локации, что контекст тут важнее, условно говоря, режиссуры, формы. Форма Cargo X – проста, хотя можно вообразить, насколько сложна технически: 50 зрителей размещаются на скамейках в специально оборудованной фуре, а продольная стена напротив превращается в экран. Трейлер едет каждый раз по новому маршруту, Штефан Кэги и Ко снимают каждый раз

новое «кино» – документальные кадры конкретной местности – и собирают факты о городах и странах, которые мелькают на экране со скоростью, с которой реально движется грузовик. Никаких актеров, как водится, нет. Роль проводников играют реальные водители фуры, которые прямо из кабины (она тоже проецируется на экран) делятся реальными фактами собственных биографий и показывают фото из семейного альбома. При этом фура реально трогается с места и едет по городу.

Африка – близкая, физически ощутимая – возникает даже не на документальных видеокадрах воскресного дня в столице Конго – с убогими лавчонками и магазинчиками вдоль пыльных дорог, с взятым крупным планом местным жителем, который понятия не имеет, где находится Швейцария и что это вообще за страна. Она вторгается в комментариях одного из водителей, конголезца Роджера Сисонги, по виду весельчака и балагура, который тринадцатилетним подростком попал на войну в Руанде и чудом спасся. Штефан Кэги тщательно собрал цифры и факты – титры на экране внятно объясняют, чем и как живут африканские страны, которые как будто бы пересекает наш грузовик, и это в полном смысле ликбез – ну кто из нас и когда выяснял, улучшилось или упало благосостояния жителей Танзании за последнее десятилетие. Это театральное путешествие.doc помимо прочего активизирует в мозгу информацию о том, как далеки друг от друга Африка и Европа, до какой степени эта самая Африка остается пространством X, другой планетой с ее совсем недавними геноцидами, голодом, нищетой и – в то же время – пороховой бочкой в европейском трюме.

Все это – несмотря на то, что Роджер Сисонга крутит одну баранку с Дени Ишером, обладателем собственного бизнеса в Швейцарии, связанного с грузоперевозками, человека, как пишет Кэги в пресс-релизе, «с хорошим цветом лица». Скажу особо: сам спектакль геополитического драматизма не нагнетает, каждый сам делает те выводы, которые ему ближе, и мозг каждого сканирует свои картинки. Для меня, к примеру, самым показательным и запоминающимся оказался эпизод с рефрижераторами. Дело в том, что иногда стена грузовика открывается, и люди смотрят кино подлинной жизни, проезжая по улицам ночной Лозанны, заворачивая то на автомойку, то на некий склад, то в отстойник холодильных камер на колесах. Роджер Сисонга, выскочивший из кабины, рассказывает зрителям о них – об их дизайне, устройстве, возможностях, – как ребенок, который впервые оказался в отделе дорогих игрушек. Такое не сыграешь. И зрителю тоже приходится работать, чтобы правильно сыграть свою роль – в данном случае, с пользой для себя проехать эти условные 3000 километров, периодически видя в окне африканку в ярком наряде (славный бонус от Rimini Protokoll).

КРИСТОФ МАРТАЛЕР: ПРОЗАСЕДАВШИЕСЯ

«*Tiefer Schweb*» Кристофа Марталера в *Münchner Kammerspiele*

Хэдлайнером второго уик-энда Programme Commun–2018 оказался, безусловно, Кристоф Марталер. Его «*Tiefer Schweb*», привезенный из

мюнхенского Каммершпиле, соединил все социальные проблемы современной Европы. Это острая сатира без надрывов и пафоса, с фирменными ядовитыми шутками главного театрального гаера и пророка в одном лице. Название переводится двояко, это и «парение на глубине», и «глубокий подвис/завис». Фирменные марталеровский фрики на сей раз – чиновники некоего комитета, который решает судьбы беженцев, подавших документы в региональный офис Боденского озера. В день X, когда количество этих документов зашкаливает, сотрудники комитета все и сразу исчезают из офиса и перемещаются в подводную камеру в самой глубокой точке озера, которая как раз и называется Tiefer Schweb и которая находится на пересечении границ Австрии, Швейцарии и Германии – то есть, надо понимать, что половине Европы достанется по полной. Действие происходит в недалеком будущем, но все бюрократические приемы, вся демагогия и фальшь остаются неизменны и узнаваемы.

Главная форма общения – бесконечное (собственно, практически на весь двухчасовой спектакль и растянутое) заседание. Главное проявление толерантности – знание одним из чиновников, как на разных языках, включая белорусский, произносится «Боденское озеро» (это притом, что плавучая деревня, переполненная беженцами, ровно в этот момент дрейфует в волнах названного гигантского водоема). Уход от острейшей проблемы, которую не хочется решать, к проходной – например к ухудшению условий существования одной из разновидностей зебр, – тоже милое дело. Ну и вообще. Европейцам кажется дюже значительным феминистский дискурс – у режиссера Марталера на этот счет тоже есть мнение: одна из представительниц комитета, совсем недавно в него, так уж и быть, включенная, горячо возмущается отсутствием в подводной камере отдельного туалета для женщин с маркировкой «Frau».

Вообще весь текст, сочиненный самим Марталером и его постоянным соавтором Мальте Убенауфом, – вереница убийственно остроумных гэгов. Если же вестник-водолаз, проникающий в подводный «бункер» через люк, замаскированный под зеленую изразцовую печь, приносит дурные новости или прорвавшийся сквозь непрерывные помехи в радиоволнах голос с поверхности вдруг донесет до «прозаседавшихся» информацию о заражении озерных вод опасными бактериями, что бы вы думали происходит? Тот, кто видел еще хоть один спектакль Кристофа Марталера, ответит не раздумывая: музыкальная пауза. И не ошибется. В такие моменты те, кто должны отвечать за судьбы Европы, вытаскивают из каких-то закров музыкальные инструменты – и дружно запевают. Поют герои Марталера, как известно, самозабвенно, даже экстатично – и о репертуаре режиссер-композитор заботится особо: тут и хиты вроде «The Sound of Silence» или «A Whiter Shade of Pale» в роскошных обработках, и совершенно оригинальные марталеровские мотивы. Словом, «подвис» действительно случается не просто глубокий, но и необратимый. Окончательно сбрендившие функционеры – то ли от долгого пребывания на большой глубине, то ли от заражения опасными бактериями – в финале воображают себя единственными спасенными на земле, переодеваются

в гомерически смешные костюмы – герои утверждают, что национальные баварские, наделяют одну из женщин ролью своей «белой королевы», а сами собираются научиться говорить по-китайски. Но вдруг начинают открывать рты, как выброшенные на берег рыбы. Последние звуки, доносящиеся со сцены – удивленное «буль-буль».

Тот Виктор и этот Виктор

«Partition(s)». Videоблог Ronan с Programme Commun–2018

Вот на этой печально-пророческой ноте большого мастера крайне заманчиво закончить рассказ о фестивале, который непременно стоило бы посетить любителям театра. Но был в программе моего уик-энда еще один спектакль – несоотносимый по масштабу с гротесковым опусом Марталера, созданный в жанре шутки, но при этом крайне симптоматичный для современного театра. Меня коллеги часто спрашивают, когда я возвращаюсь с фестивалей и сообщаю имена режиссеров из афиши: а что поставил тот или иной театральный мастер? Хотя для европейского театра уже лет пятнадцать правомочен совсем другой вопрос: из чего он/она сделал свой театр? Иногда бывает, что делают и из Чехова или Шекспира, но это совсем не те драматурги-кумиры, к которым нельзя близко подходить, это материал, с которым можно творить все, что потребует прихотливая творческая логика режиссера. Но удельный вес классики, даже реанимированной посредством весьма экстремальных преобразований, в современном европейском театре гораздо меньше, чем постдраматических кубиков, которые лепятся из чего угодно. Так вот: спектакль «Partition(s)» («Партитуры») создан из интернет-переписки двух актеров и режиссеров, швейцарца Франсуа Гремо и француза Виктора Ленобля, которым Высшая школа исполнительских искусств франкоязычной Швейцарии заказала разработку некоей системы знаков и оценок, характеризующих творческий процесс и результат – тех самых «партитур».

«Вы задаете вопрос ученому, он предоставляет вам исследовательский отчет, вы задаете тот же вопрос художнику, он отвечает новым спектаклем», – веселится Франсуа Гремо. Замечание идеально точное. Поскольку друзья-компаньоны, превращая свою переписку о поисках знаков в спектакль, придумали дополнительно еще и систему знаков, вовлекающую зрителей в процесс как в игру. К примеру, количество дней между письмами обозначают удары в настольный колокол, а дополнения к переписке – поднятый актером красный квадрат. Надо ли говорить, что попытка «оцифровать» сценические искусства (тут кто-то непременно вспомнит пьесу «Парки и сады» драматурга Павла Пряжко и будет прав) приводит друзей к совершенно абсурдистскому фиаско. Кидая друг другу сообщения с фотографиями и графиками, Франсуа и Виктор обнаруживают, что не могут поймать «в цифровую ловушку» даже друг друга. И вот Франсуа, держа в руке красную карточку, сообщает, что (тут я точно, конечно, не воспроизведу, но общий смысл таков) в какой-то момент он осознал, что то «сейчас», которое он в определенный момент пишет в сообщении – это

уже совсем не то «сейчас», которое он произносит, читая текст перед зрителями. И более того, тот Виктор, которому это сообщение писалось, вовсе не тот Виктор, который его открывал и читал, когда получил, и уже совсем не тот Виктор, который сейчас озвучит его на публике. Словом, если человека как общественное животное еще и можно как-то зафиксировать, то его экзистенцию и уж конечно его творческую составляющую можно подчинить каким-то законам лишь в самой минимальной степени. И в этом смысле он неисчерпаем. И в этом же смысле неисчерпаем и уникален театр, который на каждом спектакле предлагает публике подлинный «сейчас» и подлинного человека, а не его цифровой эквивалент, как это делает, скажем, кино.

Мария Зерчанинова

Мы и убили-с

Газета «Экран и сцена». 2018. № 7, апрель

(«*Рассказ неизвестного человека*»). *Национальный театр, Страсбург.*

Анатолий Васильев)

Анатолий Васильев выпустил во Франции спектакль по чеховскому «Рассказу неизвестного человека». Премьеру сыграли в марте в Национальном театре Страсбурга. Васильев выступил и как сценограф, и как автор вольного сценического переложения повести, переведенной на французский Натальей Исаевой. До сих пор режиссер разбирал тексты Чехова лишь со студентами и стажерами из разных стран, делал учебные работы, но полноценный спектакль по важнейшему для себя автору поставил впервые.

Будучи верен команде, сложившейся у него во Франции, Анатолий Васильев призвал своих любимых актеров: Станислас Нордей, художественный руководитель страсбургского театра, сыграл Неизвестного, Валери Древилль – Зинаиду Красновскую, а роль Жоржа Орлова была поручена Саве Лолову, талантливому актеру болгарского происхождения.

Чеховская проза известна европейскому зрителю гораздо меньше, чем драматургия. С одной стороны, рассказы и повести жестче и беспощадней пьес, а с другой – глубже укоренены в российской действительности. Казалось бы, и эта выбранная Васильевым история (опубликованная в 1892 году) накрепко привязана к месту и времени действия, то есть к Петербургу конца 80-х – начала 90-х годов XIX века, к идейному и моральному климату той эпохи. «Неизвестный человек», дворянин по происхождению, но с темным, возможно, народовольческим прошлым устраивается лакеем в дом к богатому холостяку Орлову, чтобы убить врага «общего дела» – его отца, высокопоставленного сановника. Вскоре к Орлову переезжает жить Зина, прелестная молодая женщина, бросившая мужа из страстной любви к этому циничному и трусливому щеголю. Идейная и решительная, Зина явно воображает себя тургеневской Еленой, а своего героя – Инсаровым из романа «Накануне», ей мерещатся важные дела, которые они призваны совершить вместе для блага общества. Но образованный, начитанный Орлов с иронией отвергает подобную роль. Когда иллюзии рушатся, на помощь несчастной беременной Зине приходит самозванный лакей, незадачливый террорист, так и не решившийся расправиться со стариком-чиновником. Разуверившись в «общем

деле», он, как ему кажется, морально ослаб и размяк, впал в мечтательность. По сути же, у него проснулся вкус к жизни. Любовь к Зине пробудила в нем понимание ценности маленького частного счастья – важная для Чехова мысль. Однако девушка кончает с собой, не видя смысла в дальнейшем существовании без «важной идеи», не сумев избавиться от петербургских туманов даже в солнечной и прекрасной Италии. Появление на свет маленькой дочки не вызывает у нее иных чувств, кроме гадливости.

Чехов пишет о кризисе, настигшем тогдашних тридцатилетних, то есть людей его поколения. Цинизм, апатия или отчаяние как следствие краха больших Идей – вот диагноз, который он ставит своим современникам. Таким образом, личная драма героев чеховской повести обусловлена во многом социальными недугами времени. Помимо привязки к определенному историческому моменту, текст насыщен отсылками, более явными – к Тургеневу, завуалированными – к Достоевскому. Этот исторический и литературный контекст понятен далеко не каждому европейскому зрителю. Как же режиссер разворачивает столь непростое произведение к французской публике?

Прежде всего, Васильев перестраивает композицию текста и концентрирует действие на трех главных персонажах. У Чехова рассказ ведется от лица Неизвестного, он сходу открывает нам себя и свой план, а потом становится невольным свидетелем драмы, разыгрывающейся между Орловым и Зинаидой. То есть вся история показана его сочувственными и осуждающими глазами. Спектакль же сразу начинается с напряженных сцен между любовниками, сопровождаемых молчаливым, но неотступным присутствием Неизвестного. Мы ничего не знаем об этом слуге, но он все время «в кадре».

Сцена поделена на три плана, что отсылает к античному театру: спереди подобие полукруглой оркестры – место танца, пластического самовыражения, потом распахнутый вширь просцениум – место действия, а позади внутреннее пространство дома, отгороженное белой стеной с тремя дверями. На заднике фотография конца позапрошлого века с уходящей вдаль перспективой многолюдного Невского проспекта. Историческое соединяется в сценографии с условно-театральным. Так же и в актерском рисунке – психологическая манера чередуется с игровой, хорошо знакомой по васильевским спектаклям: переключение в иной голосовой регистр, рваные фразы, наэлектризованный смех. Все построено на тонких и бесшовных или, наоборот, открытых переходах от одних структур к другим, остранению одних через другие.

Лучезарное лицо Зины – Валери Древилль, ее легкий, немного угловатый танец любви и свободы – и рядом скучающий взгляд ее возлюбленного, вечная книга под носом и собственный танец, в движениях которого читается желание закрыться, отгородиться. Милый щебет, забавные истории, забота, желание красиво обустроить дом, добавить ему шика, завести ритуал чаепитий – все это умное оживление наталкивается лишь на уныние, застывшее на красивом, но немного оплывшем, брезгливом лице Орлова. Постепенно уныние сменяется злой иронией, а затем, при виде

беззащитности и отчаяния Зины, перерастает в удовольствие от мучительства. Он изводит ее, так что любой порыв гаснет, движение навстречу застывает на лету. Наблюдать за этим процессом Орлову все интересней и интересней. По воле режиссера, любимыми авторами этого запойного книголюба становятся Захер Мазох и маркиз де Сад, цитаты из которых он с удовольствием зачитывает Зине. В своем интервью Анатолий Васильев говорит о том, что в «Рассказе неизвестного человека» Чехов как никогда близок Достоевскому. И действительно, Сава Лолов наделяет своего персонажа какой-то ставрогинской сверхчеловеческой горделивостью. Есть в нем и нечто от английского дэнди. Зато такие черты, как трусость и нерешительность Орлова, наоборот, в спектакле приглушены. Так, например, из инсценировки вычеркнута сюжетная линия, связанная с его подлым побегом из дома.

Вспоминается другой актерский дуэт, Валери Древилль – Жан-Люк Буте, Нина и Арбенин из лермонтовского «Маскарада», поставленного Анатолием Васильевым в «Комеди Франсез» в 1992 году. Арбенин изматывал ревностью, травил Нину не мороженым, но несправедливым подозрением в измене. Орлов травит презрением: «В вас слишком бьется романтическая жилка». Слово как оружие, словесный поединок между мучителем и жертвой – устойчивый мотив спектаклей Васильева. И пусть Зина размахивает ножом и застывает в воинственной позе, пусть в ней на миг вспыхивает трагическая ярость, горькая обида Медеи и звучит ее чеканный слог (в прошлом сезоне Валери Древилль возобновила свою легендарную роль в пьесе «Медея-материал» Хайнера Мюллера в постановке Васильева), все же силы здесь неравны. Смеясь, Древилль скидывает воображаемые котурны и трагическую маску мстительницы, обращая эту роль в мимолетную шутку, в игру и демонстрируя при переключении из регистра в регистр необыкновенную актерскую виртуозность. Все-таки Чехов не Еврипид, а Зина не Медея и не может ненавидеть того, кого любит.

Не лишаясь бытовых, психологических черт, спектакль обретает символическое измерение. Так, бесконечный ряд пустых бутылок, вытянувшийся вдоль задней стены, этот знак мужского универсума, вступает в контраст с нагромождением резных столиков с чайными сервизами. Они все множатся и множатся на сцене, но в итоге оказываются никому не нужны – тщетная, отвергнутая попытка утверждения женской силы. В этом пространстве – не только физическом, но и интеллектуальном – у женщины нет никаких прав. Нет в нем места и той внутренней свободе, способности любить, верить в мечту, той иррациональности, которая воплощена в образе Зины. Здесь торжествует расчет, верность светским условностям и почитание законов, причем самых разных – от юридических до «объективных законов истории», а любовь считается лишь телесной потребностью. Все это стоит за образом Орлова.

В итальянских сценах второго действия Владимир Иванович – так зовут молчаливого лакея – выходит из своего *incognito*. На заднике теперь Венеция, в воздухе реет белый парус, по которому бесконечно бегут кинокадры: умиротворенно улыбаясь, Зина и ее спаситель, оба в белых

одеждах, помолодевшие, читая вслух что-то прекрасное, плывут на гондоле. El paradiso – написано на огромном голубом пляжном зонте на авансцене. Но образы рая – лишь оптический обман.

Вот Зина возвращается из казино и с презрением швыряет свой выигрыш, жестом человека, проигравшего в жизни все. А вот и новый герой: трость, пенсне и чахотка – все при нем, все атрибуты русского интеллигента. Станисласу Нордею эта роль непривычна, он сам признает, что не относится к породе чеховских артистов. И играет он ее жестко, без всякой симпатии. Мечтательно растянувшись в шезлонге, размахивая руками, Владимир Иванович проповедует Зине веру в добро, и чем дальше говорит, тем меньше сам себе верит. Резким, надтреснутым голосом, сдирая с себя трусы, она кричит в ответ: все это прекраснотушие и красивые слова лишь прикрытие, вы хотите, чтобы я сделалась вашей любовницей. И то, что в повести Чехова выглядит несправедливой пощечиной, болезненным жестом крайнего отчаяния, в спектакле Васильева становится последней правдой. Режиссер не верит раскаявшемуся террористу, выносит этому персонажу приговор, решительно уравнивая его с Орловым: оба использовали, оба взяли свое – кто женское тело, кто женское тепло. Один грубо, другой хитрее, суть одна. В финале, в одинаковых костюмах, в симметричной мизансцене, эти двое сходятся для последнего разговора. Они признают, что убили Зину: мы и убили-с. Сценический текст и пара дописанных реплик не оставляют сомнений в том, что для режиссера циник и мечтатель – две стороны одной монеты.

Когда в сцене родов, невероятной по силе и жестокости, Зина вспарывает себе целлофановый живот с игрушечным пупсом, истекая водой и кровью, в этом нет ничего, кроме жажды уничтожить свое оскверненное тело и плод, зачатый в нелюбви. Нож из первого действия пригодился во втором. Тургеневские девушки так не кончают, это конец Медеи.

Роман Должанский

ПОЛИТИКА ТОНКОЙ ВЫДЕЛКИ

Интернет-издание «Colta». 2018. 27 апреля

(«Возвращение в Реймс». Театр «Шаубюне», Берлин. Томас Остермайер)

В берлинском театре Schaubühne прошел 18-й Международный фестиваль новой драматургии FIND. Когда-то он был одной из первых инициатив режиссера Томаса Остермайера, уже восемнадцать лет руководящего знаменитым театром на Ленинерплац. С тех пор ежегодно в апреле театр, и сам активно ставящий современных авторов, собирает разнообразные спектакли со всего мира и пытается понять, что же такое «новая драматургия». Так и хочется сразу написать «безуспешно пытается», потому что, конечно, никакого определения сему понятию на просторах сегодняшней (пост)постдраматической реальности дать нельзя. Так что успех затеи определяется как раз не приближением к формулировкам, а расширением горизонтов.

Как и в прежние годы, в программе соседствуют знаменитости и новички – и у каждого из них, разумеется, свое понимание того, из какого материала строить спектакль. Саймон Стоун на основе пьес Ибсена создал современную семейную сагу «Дом Ибсена», действие которой охватывает несколько десятилетий и где актеры Toneelgroep Amsterdam с кинематографической достоверностью, подробно и при этом совсем не старомодно-расслабленно, а зорко и остро играют своих персонажей. В новом сочинении Анхелики Лидделл (впрочем, как и всегда у нее) ни о каких персонажах или характерах говорить не приходится – актеры равны даже не столько самим себе, сколько своим телам, – интеллектуальный азарт самой Лидделл живо резонирует с сексуальной неистовостью, а драматургию диктует не столько расчет, сколько физическая выносливость перформеров. Восходящая звезда французской режиссуры Каролин Нгуен в спектакле «Сайгон» рассказывает о постколониальном синдроме, то есть о вьетнамских эмигрантах во Франции, но острота темы здесь вовсе не мешает заботам о тонкости театральной материи. Вот перечислены лишь хедлайнеры фестиваля, а невозможность выводов уже очевидна: у каждого – своя «новая драматургия», разнообразие интереснее мнимых тенденций.

Авторы фестивальной программы в Schaubühne назвали ее «Искусство забывать». В названии, как несложно заподозрить, заключен не призыв,

а протест – современный театр, тем более в Германии, вовсе не относится к институциям, проповедующим амнезию как способ примирения с жизнью. Ровно наоборот: актуальный театр работает против забвения, он исследует формы, в которых исторический и личный опыт любой степени горечи может быть актуализирован, художественно осмыслен – и только тогда превращен в полезное топливо для общества. В этом контексте особенно сильно прозвучала одна из недавних работ самого Томаса Остермайера – его новый спектакль «Возвращение в Реймс».

Поначалу кажется, что Остермайер избрал эффектный, но легкий способ обойтись с непростым романом известного французского философа и писателя Дидье Эрибона. Его «Возвращение в Реймс» – автобиографическая рефлексия, в которой личные, даже интимные переживания естественно переплетаются с социально-критическими мотивами. Эрибон вспоминает о том, как, уехав когда-то из родного города в Париж, чтобы получить образование и стать тем, кем он стал, – интеллектуалом и гражданином мира, он не только покинул семью, но и расстался навсегда со своей социальной средой – простыми людьми, рабочим классом. Он порвал с отцом, не принявшим его, Эрибона, гомосексуальности, и даже не был на его похоронах. Но чувство вины за альтернативную сексуальность, от которого Эрибон тогда бежал, теперь, когда ему за шестьдесят, все-таки настигло его, только это вина уже иной природы – вина классового предательства, которую он пытается осознать, попутно размышляя о пугающей метаморфозе, произошедшей с политическим сознанием «простых людей». Они, когда-то преданные левым идеям и партиям, сейчас составляют прочную электоральную базу «Национального фронта» – и это только французская часть «правого поворота» в Старом Свете. Таким образом, лирическая исповедь постепенно перерастает чуть ли не в политический манифест о крахе европейских левых.

Актуальный театр работает против забвения, он исследует формы, в которых исторический и личный опыт любой степени горечи может быть актуализирован, художественно осмыслен.

Томас Остермайер не «инсценирует» действие романа. На сцене Schaubühne – воссозданная Ниной Ветцель с тщательностью Анны Фиброк студия звукозаписи, в которой некий молодой режиссер записывает саундтрек к своему фильму по роману Эрибона. Текст должна читать некая знаменитая актриса – и спектакль начинается именно тогда, когда действительно знаменитая актриса Нина Хосс входит в студию, раскладывает свои вещи, достает текст и готовится начать озвучивать фильм. Первую половину спектакля она одна остается на небольшой сцене, в глубине которой – будка, где сидят режиссер и звукооператор. Над актрисой – большой экран, на котором показывают озвучиваемый фильм. Он снят Томасом Остермайером с участием самого Дидье Эрибона. Мы видим, как Эрибон едет в поезде в Реймс, его улицу и дом, где до сих пор живет его старая мать, как он сидит с ней и рассматривает старые семейные фотографии. Долгие статичные кадры городских окраин, пейзажи за окном скоростного поезда, лица писателя и его мамы сменяются старой

и сегодняшней хроникой; все это снабжено изысканным саунд-дизайном... И мы слышим, как Нина Хосс читает сам текст Эрибона. Точнее, мы видим, как рождается этот текст, – помимо того что она вообще прекрасно читает, она еще очень тонко «играет» это чтение: приближается к словам и удаляется от них, охлаждает и утепляет движение мыслей и чувств автора – то садится перед микрофоном, то стоит, опираясь на высокий стул. Кажется, тут важны и «поставлены» каждая деталь, каждый тон и мини-жест.

Ровно в тот момент, когда наслаждение мастерством как режиссера, вроде бы умерившего свою привычную резкость и дающего мастер-класс своей тонкости, так и актрисы, явно играющей одну из лучших своих ролей, начинает притупляться, Остермайер безошибочно ломает течение «спектакля о романе». У актрисы с «режиссером» случается уже не предусмотренный Дидье Эрибоном довольно жесткий спор: героиня Нины Хосс настаивает на сохранении одного из фрагментов текста, «режиссеру» он кажется ненужным. Спор идет о глобализации и о том, является ли капитализм в его нынешнем виде злом, – но важна тут, кажется, даже не суть проблемы, а именно вот эта форма современного невротического спора успешных городских жителей. Степень раздражения прямо пропорциональна невозможности от благ этой цивилизации отказаться, вежливость должна сдерживать эмоции, и все диктуется в конце концов не отношением к капитализму, а взаимоотношениями спорящих. Внутренняя ироничность этой сцены подчеркнута эпизодом, в котором звуковик (Али Гадема) вдруг начинает исполнять политический рэп, обращаясь непосредственно к первым рядам зрителей.

Потом действие вроде бы возвращается в первоначальное русло, продолжается процесс озвучания, но градус тут уже совершенно иной – на экране мелькают лица реальных политических деятелей, тема предательства левыми европейскими элитами интересов рабочего класса и как результат – распространения в разочарованных «низах» общества правого популизма становится главной. «Возвращение в Реймс» превращается едва ли не в политинформацию – но ровно до того момента, когда Нина Хосс начинает вспоминать своего отца, родившегося в тот же год, что и отец Дидье Эрибона, и пережившего непростую эволюцию взглядов: от коммуниста до «зеленого», активиста экологического движения, спасающего климат от губительных изменений где-то в джунглях Южной Америки...

Документальная часть, построенная на семейных фотографиях и воспоминаниях актрисы (да, это реальная история ее семьи), как и весь спектакль Томаса Остермайера, обрывается вроде бы на полуслове. Но «Возвращение в Реймс» оставляет ощущение необычайной внутренней артистической цельности – именно потому, что угрожающую дисгармонию современного мира спектакль рассматривает и с объективных, и с субъективных позиций. Остермайер вроде бы начинает действие одним способом, продолжает другим, заканчивает третьим... Он словно наглядно показывает, что противоречий между документальным

и художественным театром давно нет. Что наилучший современный актер – тот, у которого непонятно, где роль, а где он сам, у которого «образ» нельзя отделить от личности. И, наконец, что сильным творческим высказыванием должно становиться высказывание общественно значимое, а умной политологии прекрасно «идет» выделка театральной ткани. Словом, в Schaubühne появился буквально выставочный образец того, что можно назвать актуальным театром.

Антон Хитров

ЕСТЬ КОНТАКТ

Интернет-издание «Colta». 2018. 4 июня
(«Встреча». Театр «Комплисите», Лондон. Саймон МакБерни)

Фестивали «Черешневый лес» и «Золотая Маска» показали в Москве один из главных хитов европейского фестивального рынка последних лет – «Встречу» Саймона МакБерни и театра Complicité.

В 1969 году американский фотограф Лорен МакИнтайр в одиночку путешествовал по джунглям Амазонки, чтобы сделать первые в истории снимки народа майоруна – одного из многих десятков неконтактных племен Амазонии, живущих в изоляции от остального человечества. Американец вернулся без фотографий, без камеры, но с невероятной историей об индейцах-телепатах, путешествующих во времени.

МакИнтайр увидел майоруна возле лагеря, пошел за ними в деревню и забыл дорогу назад. Пришлось кочевать по лесу с «людьми-кошками» (так их прозвали за обычай украшать лицо шипами наподобие кошачьих усов). Со временем фотограф якобы наладил телепатическую связь с их лидером – и понял, куда движется племя: назад в каменный век, где ему не грозят белые люди. Путешественник уверял, что побывал в далеком прошлом вместе с майоруна, но сумел вернуться по течению реки.

В 1991-м румынский писатель Петру Попеску рассказал историю МакИнтайра в книге «Лучезарная Амазонка». Моноспектакль «The Encounter» («Встреча», «Контакт»), поставленный и сыгранный четверть века спустя Саймоном МакБерни, безусловно, нужно отнести к ведомству иммерсивного театра, хотя с виду все как будто более чем традиционно: артист на сцене, публика в зале, между ними рампа. Но зрители действительно попадают в гущу событий – не физически, а с помощью бинауральной записи – технологии, которая позволяет слышать в 3D, правда, только в наушниках. На сцене – муляж головы с микрофонами в ушах, которому МакБерни устраивает настоящую презентацию: «Сейчас я подую вам в правое ухо, и вы почувствуете горячий воздух. А теперь я перемещаюсь в левое ухо – прямо через мозг. Слышите, я у вас в черепе!».

Звуком заведуют Гарет Фрай и Пит Малкин; «Встреча» без их фантастического саунд-дизайна – все равно что проекты Роберта Уилсона без Эй Джей Вайссбарда и его волшебного света. Например, по ходу спектакля

меняется голос рассказчика: МакБерни разговаривает тенором, а Лорен МакИнтайр – басом. Хай-тек соседствует с подчеркнуто олдскульными трюками: пачка чипсов изображает треск огня, бутылка минералки – плеск реки.

Мы видим поочередно три времени: настоящее, где режиссер выступает перед залом, недавнее прошлое, где он создает этот проект, и прошлое более отдаленное, где МакИнтайр путешествует по джунглям. «Встреча» – один из тех спектаклей, в которых авторы становятся персонажами: МакБерни то болтает со зрителями на манер стендап-комика, то возвращает себя на несколько лет назад, когда он говорил с экспертом или с маленькой дочерью.

Режиссер манипулирует пространством и временем не хуже, чем супергерой-волшебник Доктор Стрэндж (кстати, Бенедикт Камбербэтч, играющий Стрэнджа в киновселенной Marvel, – большой поклонник «Встречи»). Он общается с людьми, чьи голоса когда-то записал: получается телефон между настоящим и прошлым. Он позволяет вам находиться сразу в двух местах, на сцене и в зале, и даже дарит вам подобие внетелесного опыта: ведь бинауральный манекен перед вами – в каком-то смысле ваша голова. Но магии здесь не больше, чем на съемочной площадке «Доктора Стрэнджа»: это просто высококлассные спецэффекты. Настоящая магия – там, в джунглях.

Именно с этого рассказчик начинает спектакль: не забывайте, дескать, вы в театре, вас тут обманывают. Сперва он как бы нечаянно разбивает бесценную кассету из семейного архива и через секунду признается: это была фальшивка, я нарочно ее уронил. А какое-то время спустя перебивает сам себя словами «вообще-то я давно молчу, а вы слушаете запись».

Поэтому-то «Встреча» – больше чем аттракцион. Задача МакБерни – не в том, чтобы вы поразились достижениям современной звукозаписи. Наоборот, он хочет пошатнуть вашу веру в технологии. Вам кажется, что голос режиссера звучит у вас в голове, но это просто фокус, а не подлинная телепатия. Или другой пример – фотография, о которой рассуждают и МакИнтайр, и сам МакБерни: мы фотографируем из страха потерять прошлое, но мы не контролируем время – это только иллюзия. Даже если тайные знания майоруна – всего лишь примитивные магические верования, мы мало чем от них отличаемся: ведь и мы приписываем себе сверхъестественные возможности, которых у нас нет.

«Встреча» переключается с инсталляцией Робера Лепаж «Ночь в библиотеке», показанной на фестивале «Территория» минувшей осенью: канадский коллега МакБерни тоже разоблачал технологии с их же помощью. Лепаж создал десять VR-видео о самых поразительных библиотеках мира – от Александрийской до кабинета капитана Немо. Посетители попадали в полутемный читальный зал, освещенный лишь зелеными настольными лампами, – но вместо томов и брошюр их ожидали шлемы виртуальной реальности. В итоге, фланируя по знаменитым библиотекам, вы не могли отделаться от мысли, что гаджет, который сделал это путешествие возможным, – лишь суррогат книги.

МакИнтайр описывал, как на пути к золотому веку майоруна разожгли большой костер и бросили в него все свои вещи: это было необходимо, чтобы двигаться дальше. Наблюдая за ритуалом, он воображал, как это выглядело бы у него на родине: семьи выносят имущество на лужайку перед домом, поливают бензином и поджигают, города объаты пламенем, Белый дом, Библиотека Конгресса – все великое американское наследие превращается в угли. У МакБерни эта фантазия становится эмоциональным пиком спектакля – с воем пожарной сирены, красным компьютерным огнем и криками невидимой толпы. Рассказчик упивается зрелищем пожара, прекрасно понимая, что на самом деле людям цивилизации такие радости недоступны – они слишком дорожат своим прошлым, чтобы его отпустить. Иначе бы на сцене разбивалась настоящая семейная кассета.

Елена Гордиенко

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ВОЙНЫ В «SITUATION ROOMS». RIMINI PROTOKOLL НАВДНХ

Интернет-платформа «Сигма». 2018. 25 июля
(«*Situation Rooms*». Компания *Rimini Protokoll*, Берлин. Штефан Кэгу)

НаВДНХвовсюидетфестиваль«Вдохновение»синтереснойроссийскойизарубежнойтеатральнойпрограммой,собраннойкритикомипродюсеромРоманомДолжанскимиактрисойИнгеборгойДапкунайте.Главнымсобытиемсчитаетсяспектакль«*Situation Rooms*»швейцарско-немецкойтеатральнойкомпании*Rimini Protokoll*,запарупоследнихлетставшейлюбимицейпередовойроссийскойпублики(идаженеолькостоличной:«*Remote X*»,кромеПетербургаиМосквы,идетвэтомгодувПерми,«*100% City*»провелиВоронеже,спектакль«Вгостях.Европа»фестиваль«Территория»привозилвЕкатеринбургиещепривезетвКрасноярск).

«*Situation Rooms*» – классика RP, идущая с 2013 года и получившая не одну награду. В ней нет актеров, зрители сами являются участниками и партнерами друг другу. Также все построено на технологиях и их безупречной отлаженности: здесь в руки двадцати участникам дают двадцать планшетов, на которые сняты перемещения двадцати прототипов-свидетелей в том же пространстве, и ты следуешь путем то одного, то другого, сталкиваясь с почти теми же «персонажами» и «ситуациями», что и они, в их задокументированном закольцованном променаде. Все время спектакля, однако, не покидает странное ощущение: если тема и драматургия спектакля (а рассказывают здесь реальные люди о реальном участии в разных вооруженных конфликтах, причем с совершенно разных и не всегда явных сторон – от запуска дронов над Пакистаном до банковских инвестиций в Германии и варки борща на секретном предприятии в Перми) хватают в сегодняшней России за горло, то технология просмотра и перемещения кажется неожиданно устаревшей. Причем к другим, более активным, правилам игры приучили нас в том числе сами *Rimini*. И, кстати, Ксения Перетрухина, инсталляция которой («Театр зрителя») на самойВДНХ, в рамках того же фестиваля, кажется куда более современным и живым высказыванием.

Смущают две вещи. Первая, которую отмечают многие зрители: необходимость постоянно следить за инструкциями, за совпадением того,

что на экране, и того, что перед тобой. Причем не ради перфекционизма, а чтобы не нарушить ход спектакля для других зрителей: здесь ты заблудишься и не возьмешь пальто, а в другой комнате тебя не встретит другой зритель и не пожмет руку, и т.п. Чтобы не допустить тотального рассинхрона, в каждой комнате есть маркированный запасный выход, где милые администраторы / помощники / волонтеры встретят тебя и, посмотрев на экран, проводят до нужного места, но эта необходимость постоянно следить за экраном и не дай бог отвлечься – а то пропустишь, в какую сторону тебе смотреть / идти / трогать, страшно утомляет. Причем случай, когда она не утомляет, а развлекает, также вызывает вопросы.

Концептуально в этом что-то даже есть: если ты чувствуешь свою ответственность перед другими участниками, значит, ты чувствуешь себя с ними звеньями одной цепи и меришь свои поступки этически. А это, в частности, то, что спектакль хочет показать нам: мы все в одной цепочке, и многие плохие поступки случаются там, где целью называется общее благо, или тогда, когда они нужны для того, чтобы совершить доброе или никак вроде бы не настроенное политически дело. И дроны стреляют по мирным жителям, а банки не отказываются от финансирования вооружения, пока это легально и приносит им и их вкладчикам (даже если они против) деньги, а значит, и средства на образование, на жизнь, на мирный бизнес. Выйти из круговорота очень сложно.

В чем же проблема? Зрителю совершенно не дается никакого выбора, нет даже времени на осмысление – ни рассказов, ни альтернатив. Да и если просто повести себя против системы спектакля – саботаж чего это будет? Тебе просто рассказывают десять (за раз ты слушаешь половину от записанных, да) разных историй, помещая немного в шкуры рассказчиков, дают объемное видение проблемы. Но эти рассказчики принимали решения, иногда очень сложные. Так что ты оказываешься в принципиально неравных положениях с прототипом, как и остальные участники. Условно говоря, в названном иммерсивном спектакле тебе дают роль не персонажа, а актера-марионетки. И в итоге ты не проживаешь истории, а скользишь по ним. И декорационный джойстик или угол мастерской по изготовлению оружия вызывают ощущение аттракциона, участие в котором ничего не значит, никак морально тебя не характеризует. Соотносить эти истории с собой, жизнью своей и окружающих здесь также нет времени – вся рефлексия вынесена на потом. Что возможно, но в последнее время мы привыкли к другому: в работах упомянутой выше Ксении Перетрухиной, Дмитрия Волкострелова (и их совместных), Всеволода Лисовского, Семена Александровского, целой плеяды художников и режиссеров, дается много времени на скуку и на осознание себя в предложенном пространстве и времени, и, вообще, реальные предметы втягивают тебя в рефлексию и сопоставление со своей реальной жизнью, не становясь кинодекорацией. Здесь же тайминг не предполагает твоей саморефлексии прямо в спектакле, отделяя физическую динамику (ритм перемещений ого-го какой, и прослушать кого-то больше, кого-то меньше,

задержавшись в зацепившей комнате, скажем, ты, опять же, не можешь) от ментальной.

Может, конечно, думать надо быстрее и нас слишком избаловали, но привычка к медленному смотрению (по аналогии с медленным чтением), привитая нам, в этом спектакле работает против должного восприятия, потому как часть текста можно пропустить, задумавшись, и так же задумавшись – пропустить нужный ход и быть вынужденным совсем выйти из пространства. Пропуск текста же здесь вряд ли является художественной интенцией, он ничего не прибавляет.

Вторая вещь – это собственно планшеты и что показывают на них. Rimini пошли по неочевидному и интересному, на самом деле, пути: в наушниках мы слышим рассказ того же человека, чей визуальный и тактильный маршрут мы повторяем по экрану, но если рассказ – автобиографический и документальный, то променады – уже в декорациях, хотя и повторяющих прототипические места действия, где все ходят уже с планшетами в руках, то есть уже в спектакле. Такая игра с документальным и игровым напомнила Cargo X, где два реальных дальнбойщика рассказывают действительные истории из своей жизни и действительно ведут грузовик, но везут зрителей, а не грузы, и не через всю страну по ухабам, а по периферии одного знакомого всем города, и виды этого города чередуются с заснятыми видео, специально разрушая линейность.

В «Situation Rooms» эта театральность возникла уже на этапе названия: SR – это не только специально сооруженные сценки для ситуаций, в которых могут участвовать зрители, вспоминается и выбор именно слова «ситуации» для своих делегированных перформансов Тино Сегалом, но и пункт наблюдения за военными действиями в Белом доме, откуда иконическим кадром стала одноименная фотография online-просмотра первых лиц, включая Барака Обаму и Хилари Клинтон, миссии по убийству Осамы бен Ладена. Фотография эта помещена, кстати, в каталог спектакля, который можно пролистать, выйдя со спектакля, и там же почитать про героев спектакля. В каталоге напрямую сказано: там была война как театр, мы же делаем театр войны. Вот это заявление и вызывает вопрос.

Театральность сегодняшних военных процессов, когда модели танка красиво помещаются на всеобщее обозрение или устраиваются выставки оружия, лучших достижений военпрома, как любых других достижений народного хозяйства (ВДНХ тут лучшее место проведения), когда потенциальных жертв видно только на экране, а не вживую, в спектакле больше всего и глубоко осмысливается. Но театр ли это войны? Нет здесь агрессивности и милитаризма театра, зрители мило друг другу улыбаются, даже когда делают вид, что обыскивают друг друга – ну так ведь не обыскивают действительно, а делают вид. Максимальным вторжением в мое пространство было наклеивание на руку желтой метки – так врач обозначает, что операцию пациенту (в тот момент – мне) в военном госпитале можно отложить. Но на экране рука героя была приподнята, более того, до этого я слушала рассказ этого же доктора, так что и к этому

вторжению оказалась совершенно, чтобы не сказать слишком, готова. То есть внутри спектакля никакого действия сам зритель не предпринимает и другие действия на себе не испытывает.

Несмотря на променад и необычность пространств, это классический театр, где от тебя мало что зависит в процессе. Это, в общем, неплохо, но нужно так и сознаться, что Rimini мы любим за виртуозность формы, которая достигается за счет отсутствия свободы маневра со стороны зрителя или его тщательного контролирования. Эта гладкость и совершенность, собственно, и поражает в спектакле о войне. Здесь просто нет точки, когда что-то можно было бы изменить. И ты сам поставлен в ситуацию пассивного наблюдателя, телевизионного зрителя, который только следит за информацией и видит все ужасающие события, сидя на своем диване, пребывая при этом в комфорте и безопасности (иллюзорной, но тем не менее).

И на этом фоне как раз сцена с экраном – не планшета, а компьютера одного из героев – прорывается сквозь этот комфорт. Ты видишь демонстрантов и что с ними происходит. В другой стране. Но думаешь о своей и о пытках, которые происходят под боком у тебя. Рядом стоит табличка «Не отворачивайтесь». Это видео прорывается своей фактичностью, нереконструированным визуальным опытом. И при этом ситуация оказывается не просто помещением тебя в ситуацию другого, а повторением нашего сегодняшнего локального бытия, в котором мы смотрим за насилием над согражданами в телеграме и на youtube. И пребываем в оцепенении на дистанции, не понимая, что мы можем сделать. Герой рассказа смотрит ролики из другой страны и так узнает о том, что происходит дома. И вернуться он не может.

Кажется, это была Сирия?

Вот этот момент врезается глубоко. Как образ всего спектакля – пацифистского высказывания, где военная круговерть оказывается сцеплена с технологической и эстетической виртуозностью, так что ни одну из них участие в спектакле не подрывает.

И, пожалуй, именно это парадоксально делает показ спектакля сегодня в Москве значимым. Он наглядно демонстрирует, как легко можно быть против войны дистанционно и как включенность в социально-политический контекст и даже протест не приближает конец агрессии. «Situation Rooms» как идеальный порочный круг силы и бессилия.

Елена Горфункель

НА ПРОСТОРАХ РОДИНЫ ЧУДЕСНОЙ

«Петербургский театральный журнал». 2018. 8 октября, блог
(«Цинк (Zn)»). Вильнюсский Молодежный театр. Эймунтас Някрошюс

Условная Светлана Алексиевич трижды произносит текст воинской присяги СССР, и трижды распорядитель бежит открыть настежь двери, чтобы «проветрить» зал, а публику громогласно разделяет на новобранцев, дедов, дембелей... После третьего раза и в самом деле наступает антракт. Исполняется присяга без всякой торжественности, но и как будто без всякой насмешки. Мимоходом, сидя в вольной позе на полу, глядя в зал и покуривая сигарету. Третий раз с некоторым проникновением – во что? Эта трехразовая акция мне не понравилась. Здесь что-то не так. Присяга есть присяга. В любой стране, где есть армия, есть и присяга. Дело не в том, что задевалась конкретная присяга, – с нее как с гуся вода, она из прошлого. Она из Союза Советских Социалистических республик. Получается, что тут именно, в троекратной присказке, главная мысль спектакля. Тогда эта мысль узкая. Формальная.

В повести «Цинковые мальчики» куда главнее человеческая растерянность и ужас автора перед тем, что она видела и слышала. Ее отношение к трагедиям войн, больших и малых – женское. Ни одного ответа она не дает. Ни одного «адреса» не называет. Ее метод со времени очерков «У войны не женское лицо» и более поздних «Последних свидетелей» – никаких общих знаменателей. Ее документ – голоса очевидцев. Записи рассказов. Не случайно Алексиевич говорила: «Я уменьшаю историю до человека». Присяга в литовском спектакле – общий знаменатель. Но это частность. «Цинк» – не о цинковых гробах, в которых возвращали солдат и офицеров Советской армии после «исполнения интернационального долга в Афганистане». Спектакль о человеке, взявшем на себя неженский труд собрать правдивые свидетельства и написать хронику событий двух катастроф – афганской войны и Чернобыля. Это спектакль о Светлане Алексиевич. Все увидено ее глазами, услышано ее ушами. Вот она отталкивает в кулисы мать, которая хочет ей (или всем) рассказать о сыне, ставшем убийцей после возвращения с неправой войны. Отталкивает, но в конце концов выслушивает. Личные истории – багаж писательницы. Он становится все тяжелее. Старомодный бобинный магнитофон, затиснутый

в опрокинутую табуретку, она таскает за собой по сцене. Он как будто пухнет от груза услышанного, записанного. Сценическая Светлана Алексиевич остается все такой же стройной, подтянутой особой в строгом черном костюме. Я хочу сказать, что образ главной героини статичен. Ну, как сам магнитофон, хотя зажигалку ей протягивает киношный супермен, парашютист, свалившийся с неба, стало быть, есть юмор. Она оказывается в центре всего – и того, как мальчика (мальчиков) в комбинезоне красного цвета (окровавленном!) тащат в глубину сцены под скрежет жестяного листа и бросают там. И того, как несчастным героям, одушевленным незнамо чем, вешают ордена и медали на грудь, и того, как наивные молодые люди спешат повоевать и погеройствовать. Вот ее отпихивают, бьют, чуть не крадут магнитофон... Предлагают голову засунуть в петлю из пожарного шланга. Перипетии есть, а человека – почти нет. Есть он, человек, лишь в Чернобыльском акте, когда выбивает ладонями ритм текста – этот аккомпанемент превращает документ в поэзию.

Светлана Алексиевич увидена в спектакле с детства до суда Центрального района Минска. Семь слоников, подаренных на день рождения, – символика счастья, желанного, но не доставшегося. Слоны появляются не раз, казалось, и общая рама спектакля закрывается этими фанерными силуэтами, размер которых растет от сцены к сцене. Но нет, рама не достроена ими сознательно. Вместо слоников – история другого детства, обравшегося в шесть лет. Чернобыльская быль.

Настроение спектакля меняется от веселых и агрессивных интермедий, политических выпадов к трагическим и мелодраматическим паузам монологов. Актеры хорошо чувствуют переходы от карикатур и гротеска к, можно сказать, исповедям. Это какой-то новый почерк режиссера. Без страдальческого пафоса, хуторского инвентаря, привязанности к иллюстрациям, без пышных метафор и внутренней музыки (не считая за нее внешнее озвучивание) Някрошюс не задевает – не раздражает, не восхищает. Простор спектакля не определен, это простор «Родины чудесной» без конца и края. Скорее всего, нашей неуютной родины. Сцена все время пустовата, реквизит прост и только целесообразен. Перемены быстрые, в студийном тоне. Сценографические знаки, вроде пятиконечной звезды на заднике, молчаливы.

«Цинковые мальчики» не раз инсценировались, хотя некоторые вопросы так и не решены – ни на сцене, ни в общественном сознании. Главный – это вопрос правды. Где правда, если люди отказываются от самих себя, от своих слов, да еще требуют по пятьдесят тысяч компенсации? Пишут иски в суд, проклинают интервьюера, угрожают? Документальные вещи не печатают, запрещают, клеветают? «Своя» правда, пропущенная через перо писателя, становится чужой, и ей уже не верят. Страна давно не верит в «исполнение интернационального долга», а в присягу процентов пятьдесят верят. Если бы сцены суда, пародийные, в виде футбольного матча, где рефери – судья со свистком, а болельщики – те же присяжные с вялым «Оле!», если бы сцены суда развернуть шире, даже в отдельный спектакль, в драму-дискуссию, например, спектакль зазвучал бы острее,

прямее, смелее. Но это не стиль Някрошюса, у него не документальный театр, а просто театр. Сцены суда 1993 года скомканы, а ведь в них – судьба писательницы, ее жертвенная роль. Не стоило так много разного – Афганистан, Чернобыль, суд над Алексиевич – сводить под крышу одного спектакля. Увеличилась скорость пробега, но не глубина взгляда.

У каждой страны есть вины перед своим народом. Вероятно, у литовского государства их нет. У нас есть, и много. Есть они, скажем, у Америки, иначе не появились бы «Цельнометаллическая оболочка» Кубрика и «Апокалипсис сегодня» Копполы. Верно, искупление вины происходит не волей какого-то нового правительства. Чем и кем – не знаю. Знаю также, что «Груз 200» Алексея Балабанова – слово искупления. И какое! И все-таки дело не в косности властей. Объективно правда – не формула и не приговор. Читаю книжку «1956. Середина века». Документальная хроника Л. Лурье и И. Маляровой. Там, среди прочих правд – рассказы бывших военнопленных (Вторая мировая, она же Великая Отечественная) о том, как возвращались домой, а их, оправданных, все равно называли фашистами. Приходилось оставаться в местах поселений после лагерей.

В одной питерской клинике я видела мальчиков, у которых не было глаз вообще – зашитые хирургами щели. Это после Чечни. Мой племянник, санитар на чеченской войне, год не мог спать. А сумасшедший из «Апокалипсиса сегодня» кричит: «Напалм – это запах победы!» Алексиевич помнит, как ее закрыл и спас солдат. И слава богу, что войны забываются. Все.

Что касается спектакля, то на выходе бумажку опустила в черный ящик. Не понравилось.

Наталья Шаинян

ТЕХНОЛОГИИ БЕЗ ГРАНИЦ

Журнал «Диалог искусств». 2018. № 5, октябрь
(Обзор)

Театр сегодня расширился пространственно. Вышел за пределы традиционной коробки, захватил вокзалы, промзоны и торговые центры. Он пытается осознать, что останется в его существовании, если извлечь составляющие – звук, текст, тело, игру, нарратив – или, наоборот, прибавить что-то новое.

Традиционные технологии – свет и звук, совершенствуясь с каждым годом, сами по себе стали центральными элементами спектакля для ряда художников. В 2001 году в Москве показали спектакль пионера визуального театра Роберта Уилсона «Игра снов» – зрители были ошеломлены его ледяным совершенством, безэмоциональной красотой и технологической новизной. Шведская классика, символистская пьеса Августа Стриндберга о горестях человеческой доли была поставлена в стокгольмском Штаатс-театре. И название, и форма аллегорической пьесы о путешествии дочери Индры с небес на землю позволили режиссеру воплотить на сцене сновидение. Цветные всполохи и переливы холодных тонов света, контраст невесомого прозрачного оттенка с ирреальностью черно-белых фотопроекции, по-балетному точные в движениях фигуры актеров, будто утратившие трехмерность, графично-плоские, вписанные в мизансцену, ставшую огромным визуальным полотном, – все казалось единственно возможным переводом на сценический язык не только этой пьесы, но сновидящего сознания вообще. Воздействие на зрительное восприятие было главным и новым, благодаря чему спектакль оказал такое влияние на новое поколение режиссеров в России.

В 2005 году Чеховский фестиваль привез в Москву произведение немецкого композитора, занявшегося режиссурой, – спектакль Хайнера Гёббельса «Эраритжаритжака». Это непроизносимое слово из языка австралийских аборигенов означало «человека, устремленного к навеки утраченному» – что, в общем, не так уж важно. «Это не театр!» – восклицали заслуженные театралы, выходя с представления, где на пустой сцене ансамбль играл музыку разных эпох, одинокий актер обращал размышления вслух то к ездившему за ним механизму вроде грустного жука, то в пустоту, а потом

спустился в зал, прошел за кулисы и оказался на улице, а потом в некоем доме – все это зрители наблюдали на экране. Удивительное зрелище не прервалось с уходом актера, продолжалось в прямой трансляции. Трансляция с камеры оператора сменилась монтажной склейкой, и на экране пошел записанный эпизод, где крошечный картонный домик на сцене вырос до размеров настоящего. Актер незаметно вернулся, и действие на экране оказалось синхронизировано с происходящим в каждой из комнат дома в симультанной декорации вживую и на экране. Захватывающие дух технические трюки, эта иллюзия и стали концентрированной театральностью, которая занимала куда больше фабулы (отсутствовавшей) или характера героя (непроявленного).

Включение видеопроизведений, внесение кино и телеэстетики в сценическое действие теперь стало общим местом. Но приятие этого в зрительском сознании произошло не сразу, всего полтора десятилетия назад мастер синтеза видео и театра Франк Касторф скандализировал Москву своей версией «Мастера и Маргариты». Дело не только в том, что из культового романа советской интеллигенции был изъят юмор и усилены темы насилия и сумасшествия. Дело в том, что смысл, интерес и сложность постановки сконцентрировались в действии на огромных экранах над ней, куда транслировались то театральное закулистье, то эпизоды пилатовской истории. Технологии наглядно служили идее художника: изнанка, подоплека всегда важнее и значительнее вульгарного быта наружности; пошлые и скучные с виду люди обнаруживают библейского масштаба драмы внутри.

В наши дни в том же направлении двигалась мысль постановщика спектакля «Festen» в парижском театре «Одеон». Сирил Тест, рассказывая со сцены о разоблачении многолетнего инцеста за праздничным семейным ужином, одновременно с актерами выпускает на сцену целую команду операторов и приглашает часть статистов из числа зрителей, усаживая всех вместе за стол – их лица рядом с героями пьесы придают документальность, убедительность происходящему. Декорация роскошного дома подвижна и словно бы многомерна. С помощью точно рассчитанных инженерных ухищрений возникают, разъезжаются, сдвигаются и исчезают стены; меняются объемы, ракурсы, создавая лабиринт семейной жизни. Действие в нем идет везде одновременно, каждый участок в своем ключе и темпе – можно следить за сценами, акцентируемыми камерой, а можно перевести взгляд с экрана на то, что делается в прочих местах сцены. Беспреданно выворачиваемый наизнанку сценический мир подобен сюжету, где сын добивается правды от отца, из-за которого дочь покончила с собой. Она появляется лишь на экране, сидит рядом с братом, который в реальности смотрит на пустой стул и видит мертвую сестру внутренним взором. Кинематографические приемы крупного плана, монтажа и т.д. приходят на помощь театру в решении традиционных задач.

В современном театре появились и радикально новые решения. Со всем убрать человека, историю, психологию со сцены и предъявить чистую технологию – такой опыт над зрителем провернул уже упомянутый Гёббельс в своей «Вещи Штифтера», где на сцене капала вода из трубы

в резервуары, стелился дым, замирали проекции пейзажей, ударяли молоточки вскрытых пианино, и больше не происходило ничего – точнее, происходило в сознании зрителя. Отсутствие сюжета и актеров делало зрителя единственным действующим лицом. Ему предстояло самостоятельно выстроить содержание медитации, которую предлагал театр. Высокая степень абстракции, философской или математической, стала предметом исследования и в московской постановке того же автора «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой». Лаборатория неведомой науки: реторты, метрономы, осциллографы, огонь, вентилятор, различные объекты – от простейших орудий до сложных приборов – собраны на сцене в клавиатуру некоего инструмента познания. Процесс пульсации мысли, вспыхивающих озарений, механических звуков, организуемых в музыку благодаря воспринимающему уху, – смутная, сложная, слаженная и непостижимая работа сознания, буквально воссоздаваемая во взаимодействии технических приспособлений и виртуозного актерского существования, – вот что занимало постановщика. Это театр минус занимательность, театр минус развлечение. Дух немецкой серьезности, основательности, глубины и философской лиричности определяет его, требуя от зрителя сосредоточения и интеллектуального усилия. Технологии как фокус, как игра, как приключение, заставляющее ахнуть; красота и фантастичность, достигаемые с их помощью, как важнейшее, хотя и не единственное содержание – это сфера всего визуального театра от Жанти до Финци Паски.

Совсем иное назначение технологий демонстрирует Робер Лепаж в монологичном, авторском типе театра, который во всем мире ассоциируется с его именем и означает сокровенный, нежный, тонкий рассказ о тайнах человеческой души, о красоте жизни. «Обратная сторона Луны» – шедевр канадского режиссера в 2007 году влюбил в себя русских зрителей. Будничность, простота интонации интеллигентского бормотания, застенчиво скрывающего юмор, поэзию и глубину речи, составляли основу ткани спектакля. Среди этого вдруг искрами вспыхивали чудеса. Обыденные предметы обращались в грандиозные символы: домашняя обстановка становилась лекционным залом, кабиной лифта, студией, космодромом; дверца стиральной машины – боком аквариума или люком корабля; бутылка газировки – ракетой; а круглый циферблат – Луной. Лекция, воспоминания, хум-видео, телерепортажи и прогноз погоды – все превращается во все, сменяет друг друга на экранах, чтобы в финале герой,двигающий руками и ногами, лежа на планшете сцены, отразился в огромном наклонном зеркале, став космонавтом в невесомости, исследующим две бесконечности – Вселенную и человеческую жизнь.

Технологии привлекают режиссеров не только расширением визуальных возможностей. Голоса и звуки становятся в новом драматическом театре не менее значимым носителем содержания, чем в музыкальном. В спектакле Лепаж «Липсинк» девятичасовое зрелище о девяти судьбах становилось гигантской звучащей фреской, где сложнейшие сочетания пяти языков, нескольких диалектов, оперного пения, криков

новорожденного, немоты, сурдоязыка и чтения по губам, гула летящего лайнера, стеклянных голосов автоответчиков и навигаторов, кинодубляжа и сотен звуков окружающего мира, тщательно отобранные и скомпонованные, становились звуковым слепком времени. Это история обретения себя, своих истории и памяти через звуки, история сложности взаимопонимания и бесконечной вариативности толкования. Такое внимание к звучащей стороне не отменяло визуальной сложности спектакля, виртуозной работы с тенями и видеопроекциями. Для Лепажки любые технические возможности – инструмент вроде электронного скальпеля, которым он оперирует тончайшие слои памяти и чувств, это способ рассказать очень личные, вписанные во время и обстоятельства человеческие истории.

Совсем другой пример театра, где необыкновенно работают звуковые технологии, – выдающийся моноспектакль британца Саймона МакБерни «Encounter». Каждый из зрителей видит и слышит словно бы два разных спектакля одновременно, один в наушниках, которые выданы каждому в зале, другой перед глазами на сцене. По ней кружит немолодой человек в будничной одежде, а в центре на подставке стоит микрофон в виде головы. По разным каналам подаваемые в наушники звуки создают иллюзию людей, говорящих слева, справа, сзади, сверху – это говорит сам МакБерни с разных сторон в микрофон, включаются заготовленные записи. Сиюминутность накладывается на прошедшее время, актуальное настоящее зрителей диффузирует с условным настоящим артиста, с его прошлым, с еще более прошлым персонажей, которых он сначала вводит отстраненно, как в стендапе, а потом перевоплощается в фотографа, застрывшего в лесах Амазонии. И лес возникает в нашем сознании, при том что иллюзия предельно разоблачена, озвучка творится на глазах – булькает вода в бутылке, шуршит пластик, стучат палочки и т.д. Совершается невероятное: голоса и звуки, проникающие прямо в мозг, творят реальность более плотную, буквально обманывая зрение и заставляя глаза видеть то, что мы слышим – движение таинственного племени сквозь джунгли к началу времен, чему помогает и видеоэппинг на почти пустой сцене. Зритель оказывается внутри эпоса, он слит с героем, как слит с ним исполнитель, это шаманство и эффект присутствия, по силе воздействия близкий к 3D. Все вместе потрясает воображение, потому что спектакль происходит именно внутри твоей головы. Это концентрация театральности, если понимать ее как иллюзию, творимую здесь и сейчас, принципиально не фиксируемую и не транслируемую: этот спектакль можно услышать и увидеть только таким способом, и больше никак. Огромная команда технической поддержки, которая выходит на поклон вместе с протагонистом, свидетельствует о виртуозной сложности и слаженности этого представления.

Охватить, пусть даже и коротко, все способы и цели применения технологий в театре невозможно и в куда более просторном перечислении, этот процесс развивается и будет столь же бесконечен, как сам театр, потому что ничего интереснее человека для человека нет.

Надежда Таршиц

Про Клятву

«Петербургский театральный журнал». 2018. 22 ноября, блог
(«Враг народа». *Старый театр, Краков. Ян Клята*)

Театр как таковой, как все вокруг, давно уже в ловушке. Выход проблематичен. Прямое высказывание – реальный запрос времени. Но это и западня, раз ты все же театр, а не что-то другое. К тому же, если ты не философ, то едва ли не одна матерщина и остается. Если она тебе не надоела.

Выход между тем всегда есть, и Клята его знал. Сужу по своему давнему польскому впечатлению (2007 год). В его «Трансфере» («Пересадка») ярко театральным был резкий раздрай буффонного масочного трио (Рузвельт – Сталин – Черчилль) на отдельной высокой площадке, словно в петрушечном театре, – и реальных старых людей-неактеров, немцев и поляков, с документальными историями их жизни, искореженной интернированием. Так вот, очевидная социальная острота и выход во внесценическую фактуру действия были включены в драматическое целое, дело не исчерпывалось однозначным плакатом, тут еще был слой – может быть, и философский. Человек как таковой, по которому прошла история, лихо управляемая марионетками, – вот решающий мотив того спектакля.

Шли годы, и почувствуйте разницу. «Трансфер» с его четкими оппозициями уже невозможен. Или иначе: во «Враге народа» другая стадия. Фирменный «раздрай» от Кляты стал тотальным. Сцена задействована еще и более в высоту, вглубь и в ширину. И представляет собой гору яркого хлама, абсурдистское место действия. И это значимо сопряжено, жутко связано, нравится нам это или нет, с феноменом пьесы Генрика Ибсена, где первая ремарка рисует «небогато, но уютно обставленную гостиную». Умная драматургическая мускулатура его драмы выдерживает деструктивный напор грохочущего, катастрофического, в сущности, обвала времени. Режиссер потому и взял Ибсена, что тот классик, то есть вмещает и новейшие эволюции содержания: «Доктор Стокман» – не только о глубине залегания труб в водолечебном курорте, норвежский городок с его «сплоченным большинством» – это в полном смысле «наш городок», где бы мы ни были. Поименное длительное перечисление на латыни жутких бактерий, тотально отравляющих воду, – это тот еще «список кораблей», звучит как отходная современному миру. Вообще среди грохота и лязга

возникают каждый раз неожиданные зоны внятной тишины, порой со звучными рефренами литых ибсеновских реплик.

Мир разрушен, и среди замызганных кафельных стен пресловутой водолечебницы былая внятность, интеллектуальная стройность драмы предстает в качестве обломков после кораблекрушения. Каждый помнит из истории театра, как Станиславский – Томас Стокман был поражен страстной реакцией зала на его реплику о том, что не стоит надевать лучшую пару, когда идешь отстаивать свои убеждения. Здесь Доктор – Юлиуш Хшонстовский в преддверии триумфа своей спасительной идеи появляется в некоем белоснежном костюме, так очевидно противостоящем черному фирменному кителю с золотыми пуговицами его брата, фогта Петера Стокмана. Триумф наивца Томаса, как известно, оборачивается крахом и мгновенным прилюдным опущением: недавнего «друга народа» шельмуют как его главного врага. Томас Стокман, буквально, остается стоять без своих белых брюк. Его не подпускают к микрофону, его не издают, ему не дают зала. Стоп! И это уже о самом театре, о самом режиссере Яне Кляте. О том, надо думать, как он перестал быть главным режиссером краковского Старого театра.

Настает время, когда с залом начинает говорить сам театр – в лице актера Юлиуша Хшонстовского. «Песенка о конце света» Чеслава Милоша становится водоразделом. Артист в своем импровизированном монологе пытается окончательно сокрушить четвертую стену, показать зрителю, что отравы над всеми равно каплет... На дворе полночь, переводчик, подойдя из зала к сцене, аккуратно переводит за фразой фразу... зал вслушивается и потом аплодирует. Все? Нет, есть еще кода. Томас Стокман готов в одиночку ходить по улицам с барабаном. Это есть у Ибсена, и это сильное впечатление производит и на сцене. Звукопись трагична. Но в настоящем финале сцену покрывает синее полотно, это потоп, и нет челна у нового Ноя (этой ассоциации я обязана своей студентке Эвике Козловой).

Хрупкая вещь театр. Клята, в юности работавший с Яроцким, Гжегожевским, Люпой, ныне поставивший около полусотни спектаклей, представляющий вошедшее в силу следующее поколение польского театра, пытается в новейшей ситуации плетью обух перешибить. Все же, я думаю, Ибсен здесь не просто повод для аллюзий на современность, он вздыблен по существу. И вот: норвежский классик, поэт Чеслав Милош, надписи на кафельной стене – крупно «ВОН» и «Х... Й» (см. начало этого текста).

Екатерина Дмитриевская

ЗАЗЕРКАЛЬЕ РЕАЛЬНОСТИ

Газета «Экран и сцена». 2018. № 21, ноябрь
(«То, что проходит мимо». *Международный театр Амстердама.*
Иво ван Хове)

В недавнем интервью «Российской газете» Иво ван Хове, один из самых знаменитых европейских режиссеров, процитировал Нобелевскую речь Гарольда Пинтера: «Театр должен давать возможность заглянуть за зеркало реальности».

Цитата почти буквально материализована в спектакле Международного театра Амстердама (объединившего в январе нынешнего года Городской театр и известную нам «Тонелгрупп») «То, что проходит мимо» по роману Луиса Купейруса, которым завершился фестиваль «Балтийский дом». Огромное зеркало замыкает пространство сцены. Поначалу в нем отражается публика, занимающая места, но с появлением персонажей назначение зеркального задника меняется. Герои семейной саги, приближаясь к зыбкой поверхности, видят перед собой не просто отражение лиц и фигур, а, кажется, всю свою нескладную, незадавшуюся жизнь. Позднее зеркало станет экраном, на который проецируются проносящиеся мимо поезда и мрачные городские пейзажи.

Драма разворачивается на деревянном планшете-настиле, уходящем в глубину. Художник Ян Версвейвельд (постоянный соавтор Иво ван Хове) подчеркивает бездушность, выморочность среды. Сцена огорожена с двух сторон большими окнами, размалеванными мелом каракулями (так часто выглядят нежилые помещения). Холодное пространство рождает ассоциации с ритуальным залом, где расставлены ряды одинаковых стульев. На них сидят персонажи и ждут своей очереди, чтобы включиться в действие.

Частная история разветвленного семейного клана видится режиссеру картиной мира. В этой картине отношения самых близких людей болезненны и извращены. На первый взгляд, Отилия (Кателейне Дамен) беззаветно любит своего сына Лота (Аус Грейданус-младший). Но в их объятиях есть что-то нечистое, заставляющее задумываться об инцесте. Эта авторитарная материнская любовь губительна для сына. Лоту – 38 лет, и он, наконец, решил жениться, но вырваться из пут Отилии ему не суждено.

Его избранница Элли (Абке Харинг) и умна, и красива, но обоим будущим новобрачным очевидно: их чувствам не хватает пылкости, страсти.

Удивительно тонко решена любовная сцена: два обнаженных тела пытаются слиться в единое целое. Но тщетно, Лоту и Элли не стать счастливыми, сколько бы невеста ни внушала жениху, что нужна ему.

Их будущий разрыв предreshен, и всему виной прошлое семьи, пороки предков. «Как вы похожи!» – слышат Лот и Элли. И немудрено: они брат и сестра, возможно двоюродные, отношения родни столь запутаны, что сказать наверняка, кто является отцом каждого из них, никто не может. Ясно одно – они плоды вырождения – мотив ибсеновских «Привидений» витает в спектакле. Отчетлив он и в самом первоисточнике. Полное название романа Луиса Купейруса, написанного в 1906 году: «О старых людях, о том, что проходит мимо». Многословный текст классика превращен драматургом Петером ван Крааем в компактную пьесу. Иво ван Хове укладывает ее в двухчасовое действо. Герои и героини в черных одеждах образуют хор, сродни античному. Хор, в котором все участники – пожилые люди, тянущие жизнь, как опостылевший шлейф: простые радости материнства, отцовства никому из членов семьи неведомы. Счастливый роман младшей Отилии, сестры Лота (эту роль, как и роль матери, играет Кателейне Дамен), с итальянцем Альдо (Лука Савацци) – краткий просвет в серых, безрадостных буднях. Не случайно один лишь Альдо облачен в белый костюм.

Все актеры играют возрастные роли, независимо от возраста реального. Хотя слово «играют» не совсем точно определяет способ существования исполнителей. Он в особом сплаве остранения и проживания, где личность актера и его отношение к персонажу сплетены воедино.

Над семьей тяготеет рок, давнее преступление Бабушки Отилии (Фрида Питторс) и ее любовника Эмиля Такма (Гийс Шолтен ван Ашат). В этой паре ощущается значительность, монументальность. Эмиль и Отилия – нидерландские Макбет и леди Макбет, шестьдесят лет назад они убили мужа Отилии, мешавшего их бурному сближению. Фрида Питторс (ее героине почти сто лет) неподвижно сидит на сцене – тем резче и очевидней гамма чувств, переданная лишь мимикой лица. Старшую Отилию преследует видение, призрак жертвы. Диалоги бывших любовников, связанных общей виной, – смысловой центр спектакля. Перед близкой смертью неразлучные партнеры страдают от того, что не понесли наказания за содеянное и обрекли свой род на деградацию. Им кажется, что свою тайну они унесут в могилу, однако они заблуждаются.

Страшное воспоминание детства всю жизнь мучает сына Отилии Харольда (Ханс Хестинг): ребенком он стал свидетелем убийства. Только перед смертью он рассказывает о том, что видел, дочери Ине (Мария Краакман), измученной бедностью и завистью к тем, кто преуспел. Хотя само понятие преуспевающего не применимо ни к одному из членов несчастливой клана. Все они одинаково бедны духовно, лишены какой-либо цели в жизни. Всплывшая внезапно история 60-летней давности ненадолго объединяет родственников.

Менее всего режиссер озабочен детективной линией сюжета. В постановках Иво ван Хове всегда притягательна внебытовая, мистическая атмосфера. В спектакле «То, что проходит мимо» воздух кажется выкаченным. Не случайно, один из героев, объясняя свой разрыв с женой, говорит: «я не могу без свежего воздуха».

Бег времени оказывается для героев спектакля бегом на месте. Он воплощен в партитуре композитора и музыканта Харри де Вита. В глубине сцены – его царство: здесь качаются маятники старинных часов, при помощи палочек извлекаются звон и постукивания из целого арсенала музыкальных инструментов от гонга до ксилофона, смычок терзает струны, издавая тревожный скрип и сипение. Музыка Харри де Вита – не фон, а скорее иррациональная стихия, во власти которой находятся все персонажи.

Если в спектакле «Тайная сила» по одноименному роману Купейруса, показанном на последнем Чеховском фестивале (где, кстати, роль губернатора играл Гийс Шолтен ван Ашат), речь шла о разрыве культур, о том, как восточная цивилизация поглощает цивилизацию западную, в новом спектакле Иво ван Хове тайными силами, мешающими молодым стать свободными людьми, оказываются оковы ненавистных браков старшего поколения, толкавшие его на грехи и преступления. Темнота на сцене к финалу сгущается, на персонажей и зрителей первых рядов обрушивается черный снег, похожий на пепел.

Луиса Купейруса (или Луи Куперуса, так чаще звучит имя писателя) называют нидерландским Золя. Прошлогодний «Балтийский дом» завершился многочасовым сериалом Люка Персеваля по романам Эмиля Золя о Ругон-Маккарах – «Трилогия моей семьи. Любовь. Деньги. Голод» в исполнении гамбургского театра «Талия». И в этом, и в прошлом году семейные саги, поставленные фламандским и бельгийским режиссерами, оказались главными событиями петербургского осеннего фестиваля.

Наталья Якубова

«ТРЕХГРОШОВАЯ ОПЕРА» АНДРЕАСА КРИГЕНБУРГА: В ОЖИДАНИИ АПОКАЛИПСИСА

Журнал «Театр». 2019. 25 марта, блог
(«Трехгрошовая опера». Театр «Шаушпильхаус», Дюссельдорф.
Андреас Кригенбург)

«Трехгрошовая опера» в постановке Андреаса Кригенбурга – это заведомо цирк, балаган, широко намазанные черным брови и красным – губы. Но ожидание оказывается превышено процентов на пятьсот. На сто оно выполнено только, пожалуй, у музыкантов, которые сидят посередине сцены в яме (долговой?), продолженной тюремной решеткой, то есть будто во врытой в сцену клетке (за сценографию, как и обычно, отвечает сам режиссер). То, что и музыканты – именно такие же клоуны, понимаешь только когда они выходят кланяться. Актеры же – клоуны в пятой степени. Каждый из героев представляет собой что-то запредельное – и в составленных из невероятных претензий на шик и из невероятного убожества костюмах (художник по костюмам – Андреа Шраад), и в гриме – белом папье-маше, раскрашенном всеми цветами радуги и отваливающимся прямо у нас на глазах, и в пластике, а порой – и в амплитуде голоса.

Несомненно, они похожи на «живых мертвецов» – полусгорбленные, всегда будто откуда-то выползающие, – впечатлению способствует и «оркестровая яма-клетка», на которую эти существа (а они всегда одни и те же – идет ли речь о банде Мекки или о нищих, работающих у Пичема) время от времени сзади забираются, появляясь, таким образом, на горизонте постепенно, с характерным для «живых мертвецов» медленным наплывом. Ситуацию «сползания» и «вползания» режиссер использует также тогда, когда посылает кого-то из этой компании усесться на колени зрителям первого ряда – после чего существа, конечно, еще долго мучаются, как заползти на сцену обратно.

Еще, конечно, в их пластику внедрены элементы механизированности – всяческие дерганные движения с прямоугольными конечностями, а также разнообразные ступоры, из которых персонажи порой выходят, совершенно позабыв, что до этого с ними происходило.

Безусловно, постановка Кригенбурга завораживает безыдейностью этого фрикшоу. И хотя жертвами подобного метода становились

у Кригенбурга уже и такие hardcore authors, как Геббель, Гёте или Бюхнер, то все равно встает вопрос – а Брехта ему что, тоже отдать? Конечно, это «Брехт на грани», то есть Брехт на грани его бурного раннего периода и строгой дидактичности его зрелости. Однако из «Трехгрошевой» еще вполне даже получается сделать «идейный» спектакль – примеров мы видели немало. Кригенбург же отчаянно этому сопротивляется.

Если попытаться выудить из его спектакля какую-то идею, то это будет скорее всего, отчаянное цепляние за остатки жизни со стороны этих «живых мертвецов». Они готовы из кожи вылезть вон, только бы доказать, что хоть и на глазах разваливаются, рассыпаются в прах, но еще живут! Они готовы на все, чтобы никто не заподозрил их в обратном – так, как смело «салятся» они на нарисованный на картонке якобы украденный диван, только чтобы никто не заподозрил, что дивана там нет! Распад, который тронул их одежду (особенно же подобное впечатление вызывают грязные и оборванные кружева, которых тут в обилии, рваные ажурные колготки, а также всякие побрякушки), их лица и их плоть (девицы из борделя окажутся вообще манекенами из папье-маше) – этот распад не мог убить их желаний, взмывающих ввысь в безумной мечте очередного зонга.

Поэтому героиней Кригенбурга становится, конечно, феноменальная Лу Штрэнберг – Полли Пичем. Предваряя шоу, человек от театра объяснил нам, что костыли у Штрэнберг – не «режиссерские штучки», а печальная необходимость попавшей в аварию актрисы. Когда спектакль начинается, понимаешь: а) что реально она незаменима, и уж пусть тогда на костылях; б) что в обилии «режиссерских штучек» костыли отнюдь не бросаются в глаза; в) и что если бы их не было, их надо было бы придумать! Наличие костылей не мешало Лу Штрэнберг отчаянно прыгать возле «клетки», забираться на нее, грохаться с картонного «дивана», бросать костыли, чтобы впиться губами в Мекки, потом долго их собирать... Не хочется думать, что от всех этих фокусов у молодой актрисы что-то не так сростется, но, раз спектакль настраивает на черный юмор, можно себя утешать, что ее голос останется с ней!

А он, этот голос, – необыкновенный. Это ясно сразу же, в зонге «Пиратка Дженни». Забудьте о социальном пафосе, которым так часто при помощи этого зонга пытались компенсировать сомнительную «идейность» основного сюжета многие из предшественников Кригенбурга. История о забитой девчужке из портовой харчевни, мечтающей, что за нее вступится некий «сорокаорудийный трехмачтовый бриг», имеет тут так же мало отношения к дочери процветающего подпольного предпринимателя Пичема, как и к каким-либо реально обездоленным (помните, Пичем грозит: «Если же на улицу выйдут настоящие горемыки...» – это обычно должно оправдать в глазах сознательного зрителя удовольствие от черного юмора по поводу псевдонищих). Понятное дело, в зонге героини Кригенбурга речь идет о настоящем Апокалипсисе, а не о призраке социальной справедливости. Голос Лу Штрэнберг превращается в голос ангела возмездия, когда она возвещает прибытие «трехмачтового брига»; в день, когда тот прибудет, все эти полураспадшиеся тела восстанут

для новой жизни. Тем временем тело, руки поющей содрогаются, словно в предчувствии этого воскрешения.

Не менее силен и ее следующий номер. В пьесе он, кстати, не носит характера дидактического «зонга», а имеет непосредственное отношение к сюжету – это «Песенка, при помощи которой Полли дает понять своим родителям, что она действительно вышла замуж за бандита Мэкхита». Между прочим, о «бандите Мэкхите» в песне ни слова – тот был предварительно описан как обаятельный господин в белых перчатках, лаковых ботинках и с тростью с набалдашником из слоновой кости, а песня повествует о предпочтении всех «прилично одетых» и знающих, «как вести с себя с дамой», тому одному, кто «и в праздник был плохо одет» и не знал, что перед ним дама. Опять тут можно вычитать – приравненный к зову «телесного низа» – зов (социальных) «низов»: Полли не желает продаваться так, как задумал это ее отец. В «низах» все проще и естественнее, а вот если ты дочь даже такого сомнительного предпринимателя, как Пичем, тебе уже надо подстраиваться под его планы. В спектакле Кригенбурга эта песня звучит, как если бы водяному сообщалось, что его дочь-русалка больше не желает охотиться на покойников, а хочет любить! Пичем проходит через страшные спазмы, судорожно цепляясь за прутья клетки. Его жена, миссис Пичем, малахольно покачивает головой, сидя на просцениуме. Ей весело. Видимо, она тоже русалка «с прошлым».

Что же Мекки? Рядом с такими дамами (а Дженни и Люси мало чем уступают Полли, хотя, понятное дело, оказываются на втором плане) Мекки несколько бледен. Его главные черты – улыбка до ушей и искреннее непонимание опасности. Можно ли умереть еще раз? Конечно, нет! Однако в какой-то момент он начинает в этой истине сомневаться. Ему становится инстинктивно чего-то жалко – этой потенциально «просыпавшейся» жизни. Привязанный к четырем углам на потолке клетки, он затравлен, низведен до состояния пса. И так и не поймет, что же, собственно, произойдет в финале.

А в финале казнь отменяется, потому что в этом мире, конечно, не может быть никакой казни. Все ждут Апокалипсиса.

Ника Пархомовская

О «ТРЕХ СЕСТРАХ» САЙМОНА СТОУНА

Журнал «Театр». 2019. 3 мая, блог
(«Три сестры». *Театр Базеля. Саймон Стоун*)

Честно говоря, я боялась. Боялась идти на спектакль, который так единодушно хвалили и который поставлен по пьесе, виденной мной бесконечные десятки раз. Боялась разочарования и скуки, но в итоге вообще не заметила, как пролетели два с половиной часа. Никогда в жизни я так не смеялась на Чехове, не рыдала в финале и не отбивала себе ладони во время стоячей овации. Что же такого делает с нами, своими актерами и «Тремя сестрами» Саймон Стоун, что это примиряет тех, кто обычно спорит друг с другом до пены у рта, расфренда и бана?

На самом деле все очень просто. Стоуну-человеку интересны люди, а Стоуну-режиссеру – театр (что вообще-то совершенно естественно, но все реже встречается в нашей действительности, где художникам – так же, как и всем остальным, неинтересны, кажется, даже они сами). Актеры рассказывают, что Стоун никогда не приходит с готовым текстом: он разговаривает с ними во время репетиций об их проблемах, отношении к выбранному материалу, жизни вообще, и из этих бесед рождаются его знаменитые инсценировки, больше похожие на оригинальные пьесы. Театр Стоуна, насколько можно судить по «Трем сестрам», это одновременно театр слова и дела. Да, там много (и осмысленно) говорят, но от этого не перестают дышать, двигаться, заниматься любовью, ссориться, готовить еду, причинять друг другу боль.

Ни Стоун, ни его актеры не притворяются. С одной стороны, они не имитируют жизнь, а действительно проживают ее здесь и сейчас, и видно, как их физическое время буквально в каждой секунде совпадает со зрительским. Они идут в туалет, раздеваются и едят тогда, когда им этого хочется, потому что в своих мизансценах Стоун «всего лишь» закрепляет обычные физиологические импульсы и бытовые детали, ничего не придумывая и не расставляя актеров по комнатам для красоты картинки. Именно благодаря этой сверхточной достоверности и рождается абсолютная правда реплик и действий, которую порой удается «схватить» кинокамере, но очень редко человеческому глазу.

При этом ни режиссер, ни актеры ни в коем случае не делают вид, что не знают о существовании зрителя и разыгрывают все это шоу исключительно для себя. Стоун – большой любитель возведения на сцене стеклянных домов с прозрачными окнами – с помощью художницы Лиззи Кларан на сей раз «построил» что-то вроде небольшой загородной дачи, жизнь в которой не герметична, а открыта: герои с легкостью покидают свою крепость, чтобы пожарить сосиски на гриле или забить косячок, и натуральный их запах, разносящийся по залу Театра имени Пушкина, не буду скрывать, сначала немного шокирует московскую публику.

Но потом к нему привыкают так же, как к разбросанным по всему прекрасному стоуновскому тексту геем, минетам и фейсбучным постам. Это не вызов публике и не дань моде, а всего-навсего констатация факта, дословное отражение реалий сегодняшнего дня, а не позапрошлого века, про который мы нынешние ничего на самом деле знать не знаем. Главное достоинство Стоуна – в его абсолютной, тотальной современности, в том, как он чувствует время и всех нас, как говорит о том, что болит и чешется именно сегодня. Он не переписывает Чехова, не переименовывает его, а делает понятным и актуальным, оставаясь верным не букве, но духу автора. И я готова пересматривать этих «Трех сестер» до бесконечности, потому что на самом деле базельские Маша, Ирина, Ольга, Андрей, Наташа, Саша, Тео, Николай, Роман – это я.

Анастасия Арефьева

КОЛЫБЕЛЬНАЯ В СТИЛЕ ХИП-ХОП

«Петербургский театральный журнал». 2019. 30 мая, блог
(«Буря». Театр «Талия», Гамбург. Йетте Штекель)

Волшебника Просперо в этом спектакле играет 76-летняя Барбара Нюссе, актриса Марталера, Херманиса, Персеваля. Мужская роль в шекспировских пьесах для нее далеко не первая – она уже была и королем Лиром, и Полонием.

Бледное лицо, седые взъерошенные волосы, такая же седая борода. Но несмотря на нее, Просперо Нюссе – как будто бесполое существо. В нем много женского, нежного, смиренного. Миранда ложится к нему на колени, и тот по-матерински гладит ее.

Спектакль начинается как грустный цирк. Просперо в черном фраке и широких брюках с сильно завышенной талией. Калибан – худой, высокий, в лоснящемся желтом костюме, в красных носках и черных кедах. А один ботинок представляет из себя тяжелую «котурну», которая, как гиря, не дает оторваться от земли, и звук которой при движении заполняет все пространство и устрашает. Ариэль, опустошенный, весь в белом и в «маске» из белил, спускается к Просперо на тросе из директорской ложи театра. Впрочем, сам Просперо опустошен еще больше. Они устали не только друг от друга, но и от самих себя.

И вот духи поднимаются по стенам и исчезают в черноте колосников, а перед нами те, кто терпит кораблекрушение. Но никакого корабля нет. Вместо него – горчично-желтые, обитые мягким упругим материалом «соты» квартир, а в них – в прямом смысле квадратно-гнездовое существование, хотя наличие множества люков и отверстий позволяет обитателям свободно проникать из одной ячейки в другую. Эти комнатки, похожие на космические капсулы будущего и, казалось бы, полностью очищенные от быта, герои быстро обживают и делают почти уютными: бурно выпивают, спят, завернувшись в одеяла. С этого момента шекспировский сюжет начинает обрастать реалиями современности, и именно этот – такой узнаваемый и такой измученный – мир открывает для Миранды Просперо.

У каждого героя – монолог о себе, который он под живой оркестр Prospero's Band пропевает в стиле хип-хоп. Автор этих

монологов – британская поэтесса и исполнитель в жанре художественной декламации Кейт Темпест.

Сон, как рука в перчатке, мешает видеть / Свет, что так ярок и свеж, что лучше дрыхнуть, / Но кто-то застрял, как затычка в бочке / Что же мне сделать, чтобы проснуться? / О, деньги / О, деньги / О, нефть / Планету трясет и корчит / И жизнь лишь игрушка / Облатка праха / Каторга / Каторга / Я не вижу ее окончанья / Только / конец / Как здесь цвести чему-то? / Когда дикари умирают в пустынях, / Чужим отдавая пространство, / Строй / стройся / Рушь, что найдешь, что тревожит / Ни грана любви в этой травле заради денег / Здесь / на земле, / что не стоит даже / послать подальше.

Мигранты, терроризм, занятия йогой, дети, подсаженные на седативы. Антонио – крупная фигура фондового рынка. Фердинанд занимается пиаром, сидит в тиндере и не пренебрегает мимолетными связями: «Я тренируюсь, ем рис с овощами, но думал, что моя жизнь будет значить больше». С одной стороны, авторы спектакля не боятся открытой иллюстративности, с другой, наполняют эти длинные «брехтовские зонги» рефлексией и самоиронией.

Реплики «слушай внимательно: мы производим дерьмо» или «весь мир – паршивый любительский ансамбль» в духе «новых рассерженных» диагностируют гибель мира, потерять который не жаль. При этом наступление последних времен сопровождается не столько нежеланием жить, сколько отказом от ответственности: «Не наше дело сделать это место лучше». Просперо Нюссе, как дирижер, наблюдает за этой агонией из оркестровой ямы и лишь изредка комментирует происходящее: «Ад опустел, все черти здесь».

В финале Ариэль смывает с Просперо грим, чтобы заново нанести его уже с полосками красных слез, и кладет на черную землю: это не Просперо отпускает духов, это духи прощаются с ним. Затем маг, как в начале спектакля Ариэль и Калибан, поднимается на невидимых тросах по стене в дымную темноту. Режиссер – 36-летняя Йетте Штекель, закончив Театральную академию в Гамбурге в 2007 году, стажировалась в ГИТИСе, а сейчас работает во многих немецких и австрийских театрах, в том числе в берлинском Дойчес театре и венском Бургтеатре. С недавнего времени ставит спектакли и в опере. «Буре» Штекель тоже дала музыкальный подзаголовок – «колыбельная для страждущих». И несмотря на всю ярость хип-хопа и взрывную, а вовсе не усыпляющую энергию этой «Бури», в последней сцене ее Просперо дарит всем пусть не слишком оригинальное, но все же успокоительное: «Суть жизни – в том, чтобы жить», что сопрягается с финалом пьесы-первоисточника, в котором, как известно, милосердие оказывается сильнее мести.

Зоя Бороздинова

А СНЕГ НЕ ЗНАЛ И ПАДАЛ

Газета «Экран и сцена». 2019. № 11, июнь
(«Йун Габриэль Боркман». Бургтеатр, Вена, «Шаушпильхаус»,
Базель, Венский фестиваль. Саймон Стоун)

О режиссере Саймоне Стоуне в Европе говорят уже несколько лет – обсуждают, рассуждают, ругают, но чаще всего восхищаются. В Москве его тоже приняли восторженно: долгие овации вызвал показ «Трех сестер» в рамках зарубежной программы «Золотой маски». Не прошло и месяца, как Чеховский фестиваль привез «Йуна Габриэля Боркмана» (копродукция венского Бургтеатра, «Шаушпильхауса» Базеля и Венского фестиваля).

Стоун выбрал не самую популярную и, казалось бы, устаревшую пьесу Генрика Ибсена – созданная под занавес девятнадцатого века, она длинна и моментами несовременно пафосна. Но для режиссера важен не столько текст – он его существенно переписывает – сколько затекст, междустроичие. Поэтому не существенно, говорят персонажи о письмах или смс-ках, о поездках или беспилотных автомобилях, интонации здесь – ибсеновские.

На пустую сцену бесконечно падает снег и намечает изрядные сугробы (сценография Катрин Брак). Он будто стирает все усилия, припорошивает попытки, мешает двигаться – и медленно-медленно, медитативно заполняет пустое пространство. Завеса снегопада – как черно-белая рябь сломанного телеэкрана. Актеры – будто в старом кино, где-то там, за помехами, бурно выясняют отношения и остроумно шутят. Из белых сугробов иногда выкапывают бутылки, какую-то мебель, допотопный телевизор. Откашливаясь от попавших в рот пластиковых снежинок, из сугробов выползают персонажи. Музыка здесь почти не звучит, вместо нее – крики, смех, всхлипы.

Йун Габриэль Боркман – Мартин Вуттке когда-то был успешным и ловким финансовым аферистом, о чьих мошеннических операциях не знала даже жена Гунхильд – Биргит Минихмайр. Но его предали, все вскрылось, последовало тюремное заключение. После освобождения Боркман отгородился от мира – он несколько лет не покидает чердак собственного дома, не разговаривает с семьей, слушает одну и ту же песню в исполнении Фриды, дочери старого приятеля. Герой Вуттке не мрачен, скорее рассержен, не ворчлив, а раздражен – он злой, жесткий и очень энергичный

человек, обрекший себя на аскезу. Появление его бывшей возлюбленной Эллы – Каролин Петерс, которую он когда-то бросил ради карьеры, – лишь предлог покинуть чердак: у него давно вызревает новый план. Старый, но неумный Боркман верит, что сможет начать все заново, и по блеску хитрых глаз можно понять – это снова окажется масштабная афера. Ни намека на раскаяние, никакой перемены в мыслях, только досада, что в тот первый раз поймали.

Когда он сидел в тюрьме, Элла воспитывала его сына Эрхарта (Макс Ротбарт) и теперь хочет дать молодому человеку свою фамилию и провести с ним немногочисленные оставшиеся дни. Эрхарт у Стоуна – типичный миллениал: он искренне благодарен тете (Элла – сестра-близнец Гунхильд), но не готов проводить недели у постели умирающей от рака женщины. Его ценности – путешествия, влюбленности, вечеринки, социальные сети, ничего слишком серьезного, никаких возвышенных слов и чистых или нечистых идеалов. Эрхарт истерически взмахивает руками, будто отгоняя от себя надоевшую семью, и твердит, что хочет просто жить. Правда, никак не может сформулировать, что это значит. Он стремится из надоевшего провинциального заточения в Южную Америку, бежит, увязая в сугробах и спотыкаясь о самого себя.

Его мать, Гунхильд, постоянно немного навеселе (и это тоже от скуки). Она гуглит свое имя, чтобы удостовериться, что оно все еще связано с преступлением мужа, что его махинации не забыты. Это незабвение – одна из любимых ибсеновских тем. Бесконечный стыд, позор рода, наследственное проклятие – провинившийся тащит за собой всех близких. Интернет доводит эту идею до абсолюта – как известно, все, что туда попало, останется там навсегда. В современном информационном мире репутация даже дороже денег.

У Ибсена Боркман умирает на горных вершинах духа. У Стоуна – на пороге собственного дома. Быстрая смерть – и вот он уже неподвижно лежит, свесив ноги со сцены, а рядом обнимаются сестры – теперь только они остались друг у друга. Но вдруг Мартин Вуттке поднимает руку и разводит пальцы – V, Виктория – свет мгновенно гаснет. Постмодернистская ирония, игра. Улыбка чеширского кота.

Евгений Авраменко

ЭДИП БЕЗ КОМПЛЕКСОВ: РОБЕРТ УИЛСОН ПОКАЗАЛ СНЫ ГЕРОЯ СОФОКЛА

Газета «Известия». 2019. 9 июля

*(«Эдип». Центр исполнительских искусств Change performing arts, Милан.
Роберт Уилсон)*

В Петербурге в рамках Международной театральной олимпиады на сцене «Балтийского дома» с аншлагом прошли два показа «Эдипа» Роберта Уилсона. Режиссер – кумир театральной Европы. При этом у него немало оппонентов, упрекающих мастера в том, что он ставит по одним лекалам: пропускает через свой фирменный стиль любой материал, какой бы ни взял, и превращает актеров в разукрашенных марионеток, каждое движение которых выверено до микрона. Но с «Эдипом» Петербургу повезло: эта работа совершенно завораживает, доказывая, что у Уилсона во многом от исполнителей зависит, как будет освоена придуманная им форма.

С самого начала режиссер отдает прерогативу визуальному и перформативному началу, а не повествованию. Под разливающиеся волнами звуки саксофона (в спектакле участвует знаменитый саксофонист Дики Ландри) полуобнаженный мужчина медленно идет спиной к залу вглубь сцены – к прожектору, который выглядит восходящим солнцем... Собственно, весь спектакль воспринимается как ряд сновидческих картин, плавно развивающихся во времени и разграниченных затемнениями.

Слово, звучащее порой как мелодекламация, присутствует лишь одним из элементов представления – наряду со зрелищными эффектами, музыкой, хореографией, а все они готовы подчиниться заданному извне ритму. Конечно, это куда больше отвечает древнегреческому театру, чем психологизированные трактовки, в которых во главу угла поставлены характеры.

Ретроспективно-детективная композиция пьесы – чем дальше мы движемся по ней вперед, тем больше узнаем о том, что случилось с героями когда-то, – до сих пор образчик драматургического мастерства. Но Уилсон «расправляет» фабулу и сразу же выдает ее зрителям – устами известной греческой актрисы Лидии Кониорду (к слову, недавнего министра культуры и спорта Греции), обозначенной в программке как Первый свидетель.

Стоя у линии рампы и обращаясь к залу, она пересказывает миф. За ее спиной возникают фигуры, которые мы можем соотнести с царицей Иокастой, пастухом, спасшим младенца Эдипа, да и с самим заглавным героем – спортивно сложенным, то порхающим по сцене, то застывающим в позе Дискобола. Но помимо этого беспечного юноши-нарцисса есть и Эдип зрелый – Михалис Теофанус, которому и суждено осознать вину и понести расплату: разумеется, так, как это возможно в монтажно-ассоциативном действе с признаками инсталляции.

Интернациональность актерского состава здесь содержательна. Артисты говорят на родном языке: кто на греческом, кто на немецком, кто на французском, а реплику «Это история царя Эдипа» Кониорду декламирует даже на русском. Идея понятна: греческий миф – колыбель, из которой вышли европейские культуры. Уилсон непревзойденный «визуальщик», но этот спектакль демонстрирует и его совершенный слух, так здесь прочувствована мелодика каждого языка; артисты произносят свои реплики с такими интонационными тонкостями, что кажется, будто каждая оттачивалась где-то в лаборатории. Важно и то, что исполнителям позволено существовать в соответствии со своей природой и, вероятно, национальной традицией.

Гречанка Кониорду читает свои монологи густо, велеречиво, в ключе «поэтического реализма». В пикну этому действует Второй свидетель – прославленная немецкая актриса Ангела Винклер (с кем только не работавшая: от Шлендорфа до Штайна и от Хандке до Ханеке). Суховатая дамочка-фрик в платье середины прошлого века и берете почти и не говорит, но от нее невозможно оторвать глаз. В одной из сцен она просто сидит на стуле, прислушиваясь к репликам, на сей раз звучащим как из старого репродуктора, – как бы всматривается в память. Улыбка, наклон головы, растерянный взгляд по сторонам – самые простые движения мощно выразительны.

Спектакль увлекает своей сновидческой материей: когда ты не понимаешь, где внешнее, а где внутреннее измерение персонажа, когда одна и та же фраза повторяется разными артистами, оказывая воздействие поистине гипнотическое. И вспоминаешь знаменитое письмо Луи Арагона Андре Бретону, где по поводу раннего спектакля Боба Уилсона сказано, что он «воплощает то, о чем грезил все мы, когда создавали сюрреализм».

Елена Дьякова

ХИРОСИМА – ГОРОД ТЕХ, КТО ВЫЖИЛ

**МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА РОБЕРА ЛЕПАЖА –
ФИНАЛ ЧЕХОВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ**

«Новая газета». 2019. 22 июля

*(«Семь притоков реки Ота». Копродукция Чеховского фестиваля
и театральной компании Ex Machina, Квебек. Робер Лепаж)*

Эпос Лепажа длится семь часов. Действие переносится из Хиросимы 1945 года в Нью-Йорк 1960-х, в концлагерь Терезиенштадт 1942-го, в угар Амстердама 1980-х и Японию 2000 года. Свободный мир конца XX века. Почти рай на земле. Мир, в истоках которого лежит – как первородный грех своего рода – Вторая мировая война. С ее душегубками и атомной бомбой.

«Семь притоков реки Ота» – копродукция Чеховского фестиваля и канадской театральной компании Ex Machina. Новая версия постановки 1994–1997 годов, принесшей когда-то Лепажу и его труппе всесветную славу. Завязка: пятилетняя японская девочка в красном платье, с повязкой на глазах выходит на авансцену, чтоб встретить в системе зеркал себя: хрупкую шестидесятилетнюю переводчицу в темных очках, с тростью для слепых. Взрыв бомбы унес отца, искалечил мать, всплеском адского огня – там, далеко, за садом и рекой – навсегда отнял ее зрение.

Тем не менее в конце жизни она скажет вскользь: «Хиросима – город тех, кто выжил».

«Семь притоков реки Ота» – огромный гипертекст о XX веке. Чем и сродни другим спектаклям Лепажа: «Обратная сторона Луны», «Липсинк», автобиографическому «887» (самой странно писать, но... все они были в Москве на гастролях, на Чеховских фестивалях разных лет). Хрупкий, как птичий домик, дом в Хиросиме – в центре сюжета. В гостиной сияет золотой вышивкой по белому, выворачивается наизнанку алым, как рана, шелком испода родовое свадебное кимоно. Старый Харон Юго-Восточной Азии с шестом в руках, в конической шляпе (Лепаж виртуозно использует технику театра теней) привозит сюда в сентябре 1945 года американского офицера. Профессиональный фотограф, он должен снять – для армии и науки – последствия взрыва.

Фото его приведут под трибунал. Воздух сожженного сада – к лейкемии. В Хиросиме, у изувеченной взрывом хозяйки дома, останется сын. В 1960-х он приедет в Нью-Йорк – искать отца.

Судьбы в спектаклях Лепажэ похожи на «клейма» русских икон.

Квадратики по краям доски – с историями чудес и мученичества. Только собранные вместе, они передают весь смысл сюжета.

Распахиваются двери телестудий, японских жилищ, съемных комнат в Сохо 1960-х, витрин в квартале красных фонарей Амстердама, барачков Терезиенштадта, европейских библиотек. Лепажэ жестко кадрирует каждый сюжет, актеры Ex Machina играют с полной человеческой точностью психологического театра в его лучшем выражении. Высшая степень свободы – Сохо 1960-х... с убогими скворечниками студий, с ночными репетициями джаза на новые стихи подружки – Сильвии Плат (совсем вчерашние, они наспех записаны на листке), с отморозженными рыжими девицами, празднующими полную волю братства и творчества. С юными талантами, которые собираются здесь со всех концов свободного мира. С дымком марихуаны. С пушерами на углах. С тенью будущего самоубийства Сильвии Плат, всех девиаций века – и их итога: распада.

А по телевизору в Сохо идет мультик: черепаха Эд под музыкаку-музыкаку обучает американских детей, как вести себя после атомного взрыва.

Примерно тому же (только без мультиков и музыкаки) учили советских детей на уроках НВП. Мир в цвету. Он отравлен и обречен.

Самая пронзительная глава – «Свадьба». Эта любовь, ясен перец, кончилась не венцом, а разрывом и бегством в Нью-Йорке 1960-х. Двадцать лет спустя угловатый Джефффри, воплощенный герой Хантера Томпсона и Кена Кизи, находит в Амстердаме давнюю любовь, чтоб все-таки предложить ей руку. Причина проста: белокурая певица Ада – гражданка Нидерландов. Граждане Нидерландов в 1980-х имеют право по страховке на самоубийство с медицинским сопровождением. Джефффри готов: он болен СПИДом. А кратчайший путь к гражданству – брак.

Рослая белокурая Ада, певица и актриса Ребекка Бланкеншип, – сквозной персонаж театральных гипертекстов Лепажэ. Она была и одной из главных героинь «Липсинка». И играла, кажется, почти то же: благородство и милосердие, полноту материнской самоотверженности – в мире, уже не знающем классических форм материнства. Милость и жалость здесь выворачиваются наизнанку.

...Ада, двадцать лет ждавшая Джефффри, взрывается нерассуждающей яростью в кафе. Ада бредет вдоль каналов, вдоль витрин квартала красных фонарей, в которых томно извиваются девушки в белых чулках и белых перьях на самом не могу. Ада соглашается. Из милосердия.

В маленькой студии на праздник собрались их друзья. Старая компания, седеющие художники и музыканты из всех концов «первого мира». Подтянутая девушка-врач (успевшая вскользь пояснить: другой работы не нашла, но этой в целом довольна) ставит жениху капельницу. Звучат песни Пуленка: в них хрипит еще дисгармония Первой мировой. Джефффри тихо засыпает навек.

Гиперреализм лаконичной сцены, любовь и сочувствие, которым спаяна эта семья бессемейных друзей из разных концов мира (и других близких ни у кого нет), таинственный теплый свет, отраженный в зеркалах задника, омывающий все фигуры, – несет горчайшие смыслы.

«Я видела огонь конца света», – повторяет несколько раз слепая девочка из Хиросимы.

Мир «Семи притоков реки Ота» прекрасен. Он живет в процессе медленного конца света.

Взрыв в Хиросиме, бараки Терезиенштадта, откуда чудом спаслась в 1942 году самая яростная в будущем рыжая оторва «бунтующего Нью-Йорка 1960-х» (ее спрятал в ящике фокусник с желтой звездой на фраке, которому было разрешено – до поры – выносить реквизит из лагеря) точно протравили этот мир каким-то неискупимым грехом. Японские хикакуси, пережившие взрыв в Хиросиме и Нагасаки, не заводят детей: по понятным причинам – боятся последствий. Но тут, кажется, почти все – хикакуси, пережившие взрыв старых ценностей, смыслов и гармонии.

И наследует всей компании седых шестидесятников, детей Второй мировой – единственный сын. Тридцатилетний Пьер, танцор будто. История его рождения – шальная, нелепая, очень шестидесятническая.

И все же... материнский инстинкт, по Лепажу, погибнет последним.

Пьер – последний, кто будет великолепно и страшно, с набеленным и расписанным алыми ранами лицом, извиваться, танцуя в старинном родовом кимоно семьи из Хиросимы. Последний, кто впитает память полудюжины семей из Праги, Хьюстона, Амстердама. Он выйдет на расвете к реке Ота (редкостной красоты сцену с игрушечным корабликом в огнях выстроил театр Лепажу).

И старый Харон в конической шляпе, с шестом в руках повезет его прочь. Конец сюжета и века.

Роман Должанский

ИЗВЕРЖЕНИЕ ТЕАТРА

Интернет-издание «Colta». 2019. 3 сентября
(О фестивале уличного театра в Орийаке)

Французский городок Орийак находится, что называется, *in the middle of nowhere* – прямым поездом из Парижа сюда не добраться, да и автобанов поблизости нет, откуда ни поедешь – придется долго петлять по (невероятно красивым) дорогам местного значения. А все потому, что вокруг холмы и горы. И не просто горы, а бывшие вулканы. В исторической области Овернь, к которой принадлежит и Орийак, расположено самое большое скопление потухших вулканов на европейском континенте. Для меня этот факт стал туристическим открытием, как стал открытием театральным Международный фестиваль уличного театра в Орийаке – огромный и прекрасный.

Отринув боязнь показаться банальным, то, что уже больше трех десятилетий ежегодно происходит в Орийаке в конце августа, хочется сравнить именно с извержением вулкана. На четыре дня температура театра явно поднимается до предельных значений, и местечко буквально заливает театральная «лава» – в провинциальный (даром что столица департамента Канталь) городок собираются десятки, а может быть, и сотни тысяч артистов уличных театров и их зрителей. Как Орийак, где нет ни больших подземных парковок, ни сколько-нибудь значительного гостиничного хозяйства, справляется с нашествием этих веселых и по преимуществу молодых людей, может стать (и наверняка уже стало) темой отдельного исследования. Во всяком случае, фургонов и палаток разного назначения – для сна, еды, питья и прочих естественных надобностей – в эти дни в городе гораздо больше, чем обычных домов. Днями, а особенно вечерами и ночами напролет здесь повсюду пьют, едят, спят, радуются жизни, болтают, поют и танцуют. А еще – смотрят и обсуждают спектакли.

Письменно восторгаться атмосферой свободы на фестивале самого демократичного из театральных жанров – занятие не слишком благодарное. Равно как и рассуждать о том, что ценность подобной атмосферы визитер из России воспринимает исключительно остро. Но любого, кто на рассказ о фестивале в Орийаке мечтательно восклицает: «Эх, у нас бы такой фестиваль сделать», – приходится окорачивать. И дело не в гостиницах

и парковках, не в мусоре и канализации. Где сейчас создавать подобный фестиваль без «входного контроля» – сотни театров и театриков будут на открытом воздухе показывать все, что им вздумается, без оглядки на сами знаете что? А вдруг над властями пошутят (а уж кто-то как пить дать пошутит)? А вдруг религиозные чувства прохожего оскорбят (а прохожим-то нашим что делать, как не оскорбляться)? А вдруг двое мужчин поцелуются (а уж где-то да поцелуются, наверное)? Так что забудьте про «у нас».

Однако кураторский художественный отбор имеет место и в Орийаке. Фестиваль, начатый в 1984 году режиссером и продюсером Мишелем Креспеном (сегодня его именем названа самая большая городская площадь – и одновременно одна из главных фестивальных площадок), развивался по примеру Авиньона или Эдинбурга: к основной программе, обеспеченной бюджетом (полторы дюжины проектов), со временем добавилась программа *off*, в которой на сей раз участвовало около шестисот представлений. Сосуществуют *in* и *off* не просто мирно, но «по-уличному» солидарно – объединены в одном буклете, где от имени фестиваля *in* зрителям напоминают, что *off* делается артистами за свои деньги. Поэтому публику призывают поддерживать артистов и не скупиться перед шляпами, выставленными на мостовую после аплодисментов. Впрочем, на часть спектаклей обеих программ билеты и так платные.

Рассуждать о «тенденциях» современного опенэйра (лучше применять такой термин, потому что многие спектакли играют не на улицах, а за городом) по итогам длинного уикенда в Орийаке вряд ли обоснованно: во-первых, всего не увидишь, а во-вторых, уличный жанр тем и прекрасен, что веселая самодеятельность из него не может быть изгнана, она подпитывает и украшает сообщество кочевых артистов. Так что и в Орийаке встречаешь немало артистичных любителей, которые просто напяливают на себя причудливые одежды и, покрикивая, гримасничают на разные темы где попало. Много уличных акробатов, жонглеров, пожирателей и повелителей открытого огня. Среди аниматоров попадаются и талантливые – три тетки в надувных разноцветных «толстых» костюмах так артистично, бесстыдно и изобретательно пристают к проходящим мужчинам, что «залипаешь» на их перекрестке на четверть часа минимум. На соседней улице спектакль разыгрывается в нарочно устроенной автомобильной пробке – зрители пересаживаются из одного «застрявшего» автомобиля в другой и становятся свидетелями разнообразных сценок: одинокого монолога, семейной разборки, криминального сговора *etc*. В переходах от одних представлений к другим день пролетает незаметно: где-то и в очереди за местом нужно постоять, а где-то артисты выступают перед десятком зрителей, в свое удовольствие.

Официальная программа демонстрирует не меньшее жанровое и тематическое разнообразие. Уличный – точнее, площадной – театр легко принимает форму перманентного антиглобалистского митинга формата *occiru*: группа *Loop-s* на Пляс-де-Карм учинила настоящие камлания, разоблачающие мировой финансовый рынок, в которых могли принять участие, доводя себя почти до экстаза, все желающие.

На другой площадке обаятельные комедианты театра *Kumulus* разыгрывают полуцирковое шоу на вечную театральную тему – подмостки и закулисы, что-то вроде бессмертного «Шума за сценой»: разделенная на две части аудитория видит одну и ту же историю, попеременно глядя то на сцену, то за кулисы, где немолодые, потрепанные жизнью актеры не скупятся на забавные гэги. Компания *ERd'O* делает небанальный вклад в актуальную феминистскую повестку: увозит публику за город, в лес, чтобы среди подсвеченных деревьев, с помощью кусков красной материи превращенных в причудливую инсталляцию, сыграть современную версию «Красной Шапочки» – о непримиримой борьбе женского начала с мужским, в которой сегодня должно победить сами знаете какое.

Наконец, подробнее – о трех участниках программы *in*, которых, как мне кажется, нужно запомнить.

ГРУППА КОМПЛЕХ КАРНАУМ

Документальный спектакль-променад «*Hide&See(k)*», созданный по заказу фестиваля, показывают в жилом квартале Орийка, среди унылых пятиэтажек и безликих двухэтажек. Поздно вечером, когда шуметь вроде бы запрещено, перформеры с проекторами и фонарями водят группу зрителей среди домов и рассказывают о местных жителях. Начинают издали: у нас на глазах находят на *Google Maps* Орийяк, приближают его, узнают о нем общие сведения, потом делятся письменными наблюдениями – клавиатура стрекочет так естественно, что проекция на стены дома кажется импровизацией. Медленно переводят лучи света с окон на таблички с фамилиями жильцов, на двери подъездов. Тревожно подсвечивают развешенное на веревках белье. Обычный двор вдруг становится таинственным лабиринтом, а путешествие по нему – опасным приключением.

На перескакивающих со стены на стену экранов постепенно появляются местные жители – их голоса, их фотографии, их истории. Никакого «общего знаменателя» авторы спектакля вроде бы не ищут, здесь более важным оказывается эффект оживления темных домов. Они словно выворачиваются наизнанку, и то, что было скрыто за стенами, немного открывается – чтобы тут же раствориться, исчезнуть.

О сложностях логистики подобного проекта даже страшно задумываться – как все это согласовывалось с жильцами? И то, что сначала почти все окна в домах темны, а потом где-то зажигается свет, где-то люди выходят на балконы и сверху смотрят на ночную «экскурсию» у их подъездов, – расписана ли заранее «партитура» или авторы полагаются на живую жизнь? Так или иначе, но простое и недолгое (минут сорок) путешествие надежно «застраховано» в памяти. Тем более что никаких социальных проблем создатели проекта публике не навязывают, постепенно преобразуют документальные интервью в занятную анимацию, а прощаются со зрителями и вовсе калейдоскопом разноцветных геометрических фигур на экране.

ГРУППА GK COLLECTIVE

Билет велит зрителю прийти по определенному адресу. Но там еще не спектакль – только будочка с билетерами. Зрителя сажают в машину и везут прочь из города, в ночь, сначала по шоссе, дальше по проселку. Высаживают на поляне. Потом провожатый приглашает пройти дальше, уходит от дороги на косогор – и передает буквально в руки не то лесничего, не то просто чудака-отшельника. Тот заводит в свой вагончик, включает радио, строгает какие-то веточки, потом буквально за руку ведет в чащу леса, вручает фонарик, велит больше не открывать рта и идти дальше в лес – дорогу между деревьев указывает протянутая по земле веревка. Обрывается она недалеко от берега озера, у горящего костра... Вскоре в темноте слышится плеск, и глаз различает причаливающую лодку, из которой вылезает человек.

Спектакль «*Revezs*» (французское слово «сны» и венгерское слово «проводник» здесь слились в одно) поставлен по отдаленным мотивам «Сталкера» Андрея Тарковского. Большую его часть зритель проводит один на один с актером, но не где-то, а в настоящей лодке посреди озера, которое выдается за ту самую «зону», что преобразует сознание человека и материализует его воспоминания. Актер на веслах, зритель на корме. Ощущения изумительные: свежий ночной воздух, вода, лодка несколько раз причаливает к берегу, где под таинственно освещенными деревьями спрятаны не менее таинственные объекты. «Сталкер» (или уже Харон?) то записывает что-то в маленькую книжечку, то просит положить кусок льда в стеклянную банку, то дымит из портативной дымовой машины, то заставляет накрыться одеялом, то просто гребет, шепча об опасностях или новых горизонтах. Перед тем как посадить тебя на берег, он бросает весла, садится на нос лодки, отворачивается, и ты буквально остаешься посреди озера один на один с природой и с самим собой...

Потом будут одинокий путь через лес уже на другом берегу, еще один костер, на решетке которого растает твоя личная ледышка, треск дров, миска пресной картофельной похлебки, еще сколько-то минут одинокой тишины – и путь обратно в город на машине. Кто что, а я кроме воспоминаний решил сохранить от вечера тот кусок фольги, в котором весь спектакль хранился мой айфон: ведь за последнее время это был, пожалуй, единственный «поход в театр», во время которого я ни разу не посмотрел на экран телефона.

КОМПАНИЯ FOCO ALAIRE

Танцевальная компания из Мексики показывала на улицах Орийака перформанс «*LOStheULTRAMAR*». Восемь танцоров – трое мужчин и пять женщин, семь в черных брючных костюмах, один в ярком цветастом пиджаке. На головах серебристые шлемы-раструбы, из которых, как бы с затылков танцоров, смотрят лица-маски, напоминающие чем-то древние египетские портреты. Движения минималистичные, у всех – полураскрытые ладони на уровне бедер, передвигаются мелкими шажками,

на лицах – будто приклеенные полуулыбки, гримасы не то просветленной радости, не то безнадежного ужаса.

Под бесконечно повторяющуюся, чуть надтреснуто звучащую музыку они медленно продвигаются по улицам, собирая толпу зрителей, которая очень быстро начинает зачарованно подтанцовывать в такт мелодии. Минут через 20 актеры танцуют уже на месте, в центре маленькой площади. Потом приглашают зрителей присоединиться – сначала по одному, чтобы глядеть глаза в глаза и по глазам «читать», потом всех сразу, превращая всю площадь в огромный танцпол. Еще минут через 20, когда зрители введены уже чуть ли не в состояние транса, загадочные мексиканцы по одному покидают площадь и проскальзывают в дверь соседнего дома.

Про «смыслы» этого перформанса тут можно наворачивать много: что такое маска и что такое лицо, что такое эмоция и что такое форма, что такое группа и как она распадается на одиночек, как ритмически управлять толпой и т.д. Но ведь не только смыслы превращают простое действие в художественный акт большой силы – кажется, что тебя деликатно приобщили к какой-то загадочной радости, к некой антропологической тайне. Что-то бесшумно «детонировало» внутри тебя, началась эмоциональная цепная реакция, и ты еще долго идешь и улыбаешься, сам не зная, чему именно, – как будто в старом лирическом фильме. Уличный театр пока еще способен на такое воздействие.

Николай Песочинский

Я, ЙОЗЕФ К., ФРАНЦ КАФКА, КРИСТИАН ЛЮПА

«Петербургский театральный журнал». 2019. 11 сентября, блог
(«Процесс». Новый театр, Варшава. Кристиан Люпа)

«Процесс» – завораживающий сюрреалистический спектакль, он выстроен по законам сновидения, в систему отражений включены и зрители, и режиссер, сам Люпа, чей живой «комментарий» вклинивается в действие. «Комментарий» – то эмоциональными вскриками, то подпеванием музыке, то односложным обозначением задач актеру, то неясным бормотанием, – как «голоса» в голове главного действующего «лица». То есть не «лица», а проекций Франца Кафки в Йозефе К. (его вымышленном alter-ego) и артисте Анджее Клаке, и в двойнике – втором Франце, в артисте Марцине Пемпуше.

В таком описании это выглядит избыточно сложно, а на самом деле разворачиваются чувственно-непосредственная и физически реальная истории психики человека, испытывающего преследование и отчуждение. Преследование – немотивированное, необъяснимое и неустранимое. Ломают лучших людей во все времена, и в нашей социальной реальности тоже. Театр отводит роль молчащей толпы нам, публике, вынесенной за красную рамку портала сцены. Свет в зале загорается, прямо к нам обращены отчаянные слова персонажей: «Вы – свара, учитесь унижать, обманывать невинных людей, сбивать их с толку». Впрочем, прямое обвинение было бы пустяком по сравнению с существованием в мучительном пространстве чувств героя, куда нам дается доступ. Йозеф К. осознает «я Франц Кафка», как «Je suis Charlie», как «я Иван Голунов», как «я Егор Жуков». В какой-то момент, ближе к концу, большая массовка, сидящая в очереди в судебном присутствии, отражается в видеопроекции (в фантазии героя?) на месте казни, и выясняется, что обвиняемые – все, «мы выбраны для истребления».

Возможно, вызванный и социальными причинами феномен Преследования в спектакле становится в итоге метафизическим состоянием человека, которое существует вне объяснений и за пределами рациональных связей.

Режиссура своими средствами достигает нашего сострадания, глубокой эмпатии, вживания в ритм и атмосферу душевной жизни героя.

Интересно, что в третьем акте, когда Йозеф К. вынужден вникать в бесконечный и безвыходный лабиринт умозаключений адвоката, и это становится для него невыносимым, – и зритель ощущает себя попавшим в этот ужасный лабиринт. Долгая сцена действует на нас почти физиологически, своей запутанностью, бессмысленностью, монотонностью, самой длительностью. Притом актерская игра (Петр Скиба в роли Адвоката) виртуозна, и из-за этого сцена вовсе не становится скучной, хотя страшно тягостна по смыслу.

Атмосфера мерцающая. Пространство спектакля пустое, бесцветное, в неярком свете, условное и обозначает тотальное судебное помещение, оно ненавязчиво фантазмагорично. Бывает, герой замирает, пугливо тормозит, входя в него. Во втором действии, когда ведется разговор друзей у постели тяжело больного Франца, эта «палата» отражается (возносится) многократно в визуальной проекции – вверх, вверх, вверх, до неба, то есть до театральных колосников (снова условность). И в другие моменты физически реальное пространство копируется в видеопроекции и удваивается, меняя реальные пропорции.

Вообще, «четвертая стена» между сценой и залом иногда возникает (и красный контур подчеркивает это), и актеры рассуждают о том, что хотели бы выйти и посмотреть, как все это выглядит из зала. Они объявляют, что «суд в зрительном зале». Вынимая платье из чемодана, актриса комментирует: «Сколько платьев для моего персонажа...». «Стена» разрушается. Иногда она становится двусторонним зеркалом и для «играющей», и для «смотрящей» части театра. Иногда – зеркалом и зазеркальем (пространствами сознательного и бессознательного). Демиург режиссер управляет этой невидимой стеной, общаясь как бы в трансе, в спонтанности полусознания то с артистом, то с персонажем, то со зрителями (реагирует и на мотивы поступков персонажа, и на звуки в зрительном зале: «ты ничего не понимаешь», «что-то упало», «зазвонил телефон», «смотрят», «театральный зал», «кто-то в твоей комнате», «ты свободный», «как собака»), – аккомпанемент действия, схожий с психоделией. Можно понимать спектакль как монодраму автора, в которой сценическое действие есть визуализация его воображения, мучительный процесс его самоидентификации через своего персонажа (или парадоксально наоборот: персонаж находит в себе автора). Закон этой сюрреалистической системы – отражения. У героя есть двойник, в то время как сам герой – и автор, и его персонаж, и они, бывает, существуют параллельно, а бывает – общаются друг с другом.

Способ игры актеров в спектакле Люпы исключает бытовой и «характерный» уровни, но при этом отличается необыкновенной физической и чувственной натуральностью. Сосредоточенная естественность и обаяние образа Кафки / Йозефа / Анджея Клака основаны на чувстве подавленной душевной и телесной боли, которая трансформируется в пограничное психологическое и философское состояние. (Есть два варианта спектакля с меняющимися в ролях двойников Анджеем Клаком и Марцином Пемпущем. Первый более сфокусирован на центральном персонаже,

который принимает в себя все пространство мистерии, второй – отводит герою подчиненное место в системе.)

Спектаклю свойственна особенная, преувеличенная телесность. Обнажение тел актеров / персонажей осмыслено: художавый, беззащитно сжавшийся как бы от боли, медленно, бессильно движущийся Кафка / Йозеф / Анджей Клак сразу вызывает ассоциацию с классическим сюжетом живописи «мертвый Спаситель» (причем это пластическая часть роли, часть образа, который создает вполне атлетичный артист, он *играет* именно такое тело). Содержательны и эротические сцены. Женщины как бы агрессивно используют, насилюют это бессильное тело и подавляют в нем сопротивляющийся дух.

Натурализм как одна из форм реальности, опять же, расфокусирован, трансформирован неровным расслабленным ритмом, замедленным медитативным темпом действия. Мотив «страсти» проходит через музыку – «Libertango» Астора Пьяццоллы, ставшее «общим местом» современной культуры, в одно и то же время и замечательной музыкой, и расхожим, избитым обозначением любви. Подпевая этой мелодии, Люпа совершенно деформирует ее, придает звуковой партитуре качество ирреальности.

Конечно, спектакль не связан с определенным временем – ни с 1910-ми годами, когда создавался «Процесс», ни с последними годами Кафки (1920-ми), ни с современностью. Все же безобразные знаки современности (например виды города, по которому тетка везет героя к Адвокату) кажутся особенно пугающими. И тут опять звучит Пьяццолла.

Созданная поэтическими средствами мистерия переворачивается. В спектакле есть место сарказму или, может быть, следующей степени отчаяния. Режиссер вручает другу (и вопреки воле Кафки издателю его произведений) Макс Броду / артисту Адаму Щищаю «футуристическую» книжку «2017 год» (год выпуска спектакля), из которой тот зачитывает несколько апокалиптических цитат. И произносится резюме: «Мы болтаем... Все – бессмысленная театральная болтовня, которая ничего не значит». Вот что отражается в зеркале «четвертой стены», обращенном к артистам, что преследует их.

Однако этот спектакль кажется принципиальным и лично важным для К. Люпы, в нем отрефлексированы отсылки к его прежним постановкам по Бернхарду, по Чехову, его «Персоны» и в то же время точно и последовательно воссоздан текст Кафки. А ведь романа Кафки не должно было существовать, автор завещал сжечь все написанное, и все же «Процесс» стал одной из эмблематических книг XX века. Теперь – и театра XXI века.

Елена Горфункель

ИНОГДА НУЖНО НЕМНОГО СБИВАТЬ СПЕСЬ

«Петербургский театральный журнал». 2019. 11 октября, блог
(«Тартюф». *Национальный драматический театр Литвы, Вильнюс. Оскарас Коршуновас*)

Литовские актеры играют «Тартюфа» раскрепощенно, с видимым удовольствием. Еще и потому, что с мольеровских персонажей сбивают спесь. Никакого правильного поведения и готовых образцов добропорядочности. Кокетство Эльмиры нарушает все границы одноразового приема для того, чтобы разоблачить лицемера. Кокетство Эльмиры – это ее природа, ничем не замаскированная. Даже не природа, а сексуальный профессионализм. Эльмира, вернее, актриса, роскошная блондинка, берет для себя в «модели» звезд разной величины и происхождения, вплоть до Волочковой с ее оголтелым шпагатом.

Второй подобный удар нанесен Оргоном. Ничего добродушного, наивного в нем нет. Это эгоист и честолюбец. Он работает только на себя и на камеру (оператор следует за ним по пятам). Оргон полон энергии, и отнюдь не деревенской, патриархальной. Тартюф оказался при нем как удобный инструмент продвижения. (Куда? Об этом позднее.)

Марианна тоже не милая крошка, а глупая современная кукла, не готовая к чему-либо взрослому и человеческому. Как и ее плаксивый Валер. Большой монитор на заднике исправно поставляет титры и крупные планы. Это прямой эфир, давно и хорошо работающая во всех театрах добавка к кино и видео. Иногда камера и экран включаются в игру и смазывают изображение до неузнаваемости. Мадам Пернель становится кривой и отвратительной (что и требовалось доказать), папенька Оргон с дочуркой Марианной – мультяшками в смартфоне, а Тартюф в опасных забавах с Эльмирой – каким-то разноцветным тестом. Но иногда камера просто фиксирует происходящее – например, то, как Дорина наблюдает за ссорой Валера и Марианны, – как будто из большой замочной скважины.

Дамис допрыгался до гипса на обеих ногах и костылей; когда же Дорина насильно отрывает его от компьютерной игры, он тотчас же превращается в монстра из той же игры.

Мольер не стал бы возражать против подобного продвижения своего шедевра в жизнь, да и она сама так изменилась, что скрывать искажения

в моральном и прочих планах было бы нечестно. Так что спектакль Коршуноваса прежде всего честен по отношению к классику, к современности и к театру. Актриса, играющая Мадам Пернель, выходит из роли, буянит, стреляет и жалуется на малость отведенного ей текста – это один из забавных гэгов, которых в этом спектакле немало (Дамис, спрятанный в зеленую купу боскета, как в кокон, возле скамьи, где Тартюф якобы шупает материальчик на платье его матери).

У Коршуноваса Тартюф – не законченный злодей, а довольно привлекательный мужчина в полном расцвете сил, как это давно учтено театральной традицией. Его лицемерие – услуга за услугу. Актер очень хорош во всех, так сказать, ипостасях Тартюфа – в его стыдливости, наглости, трусости, сексуальном аппетите, в музыкальности, которую он демонстрирует игрой пальцев ног (музыку ему наигрывает аккомпаниатор, сидящий тут же на сцене, – снова «прямой эфир»), – а является он на сцену босым. Два эпизода оболыщения Эльмиры Тартюфом – или Тартюфа Эльмирой – поставлены со вкусом. Крупный план дается без всякого монитора, на стеклянной скамейке на авансцене; позы двух, а позднее трех участников любовного акта (с сексуально прозревшим Оргоном) в своем роде восхитительны.

Актеры играют на двух языках, и русский остается для расслабления за кулисами, импровизаций в разгар роли и «отсебятин» на сцене (о недвижимости, доходах, о сегодня, а не XVII веке актеры откровенно говорят в видеоэпизоде за кулисами). Двужычие не случайно – оно напоминает о былом тесном соседстве в области театра (собственно, оно никуда не делось) и двойных смыслах реальности – их, литовской, и нашей. Ну, и мольеровской вдобавок. Мольер активно «рулит», хотя душные белые парики очень скоро сбрасываются, и все дорины, дамисы, марианны, валеры обретают совершенно современный облик, а лабиринт, как бы лежащий на покатои плоскости и образованный зелеными боскетами, выпячивает из всех углов признаки узнаваемого быта – холодильник, компьютер и пр.

Узнавание простирается очень далеко. Поначалу в спектакле узнается очень неплохой фарс. Блуждания в лабиринте голого Тартюфа, застигнутого Дамисом, а потом и Оргоном, вызывают смех – тот вечный смех, который издавна спутник фарса. Затем обыкновенный фарс становится фарсом политическим. В какой момент? Возможно, с долгого, бесконечного объятия Оргона и Тартюфа до подписания завещания о передаче наследства «любимому брату», «святому». Это объятие одновременно первая телесная совокупность хозяина и гостя, двух мужчин, но и копирование обычаев в международных делах. Недаром сразу же мелькнул на заднике рисунок политического поцелуя в самых верхах, но что он означает у Коршуноваса – надежду или издевку, оставляю на его совести.

Далее политический фарс набирает силу и переключается на главное, масштабное лицемерие. Очерк о нем заранее снят в Петербурге. Тартюф из символа порока превращается в конкретное явление, даже лицо, не узнать которое было бы тоже лицемерием. Такой Тартюф – поводыр для

многих Оргонов во власть. В этом ракурсе Клеант как у Мольера был резонером, так унаследовал эту скучную должность и в «коридорах власти». Казалось бы, пик «высокого смеха» достигнут. И тут, после первого шага вперед, режиссер делает два шага назад. Тартюф направляется в театр «Балтийский дом», входит в зал и поднимается на сцену, сворачивая свой уже непомерно политически разбухший образ комментариями на тему театра: «смешные актеры», потому что смешные зарплаты, «дорогие зрители», потому что дорогие билеты. На экране с заключением от автора появляется Коршуновас, который жалуется на социальные сети и «ютубные выдумки», стопорящие театральное будущее. «Все врут календари». И на каком этапе режиссер искренен, а где ловко крутит динамо не хуже своего великого предшественника?

P.S. Кстати, Коршуновас отказывается от хеппи-энда, выказывая уважение Мольеру и спасая его репутацию от обвинений в компромиссе.

Мария Львова

БЕЗ ПЕРСПЕКТИВЫ И ГОРИЗОНТА

Газета «Экран и сцена». 2019. № 20, октябрь
(«Медея». *Международный театр Амстердама. Саймон Стоун*)

Благодаря титаническим усилиям фестивалей, и в том числе Международного фестиваля-школы современного искусства «Территория», московские зрители в курсе всего лучшего и актуального, что происходит в европейском театре. Несомненно, что в тренде сейчас – высочайший профессионализм и звенящая остротой социальность. Интернациональный режиссер Саймон Стоун добавляет в эту смесь собственный фирменный ингредиент – радикально переписанную классическую драматургию. На основе главных мировых пьес он пишет собственные сценарии, связанные тесными родовыми узами с оригинальными текстами, но укорененные на вполне современной почве. Блестящими примерами таких работ стали «Три сестры» Театра Базеля, показанные весной в международной программе «Золотой маски», и «Медея» Internationaal Theater Амстердама, привезенная на два вечера фестивалем «Территория». «Медея» Стоуна опирается не только на еврипидовскую трагедию с ее кровавой безысходностью и масштабом, но и на реальную историю американской убийцы Деборы Грин, которая из ревности к бросившему ее мужу сожгла своих детей.

В «Трех сестрах» главным персонажем, вместилищем и содержанием драмы был дом – придуманный и выстроенный художником Лиззи Кланчэн с невероятной подробностью и нежностью: этот дом мы могли рассмотреть за время спектакля во всех деталях, во все времена года и при разной погоде. «Медея» же разворачивается в стерильном холодном «нигде» – белом пространстве без углов, перспективы и горизонта, это то ли лаборатория (Медея – Анна в исполнении Марике Хебинк – ученый-фармацевт), то ли камера некоей метафизической тюрьмы, матрица, где заточено изнывающее сознание убийцы (сценография Боба Казенса). Парадокс заключается в том, что в этой абстрактной безликой скорлупе, как во внутренности мирового яйца, разыгрываются бытовые, психологически достоверные и первоклассно исполненные диалоги между героями, из них мы узнаем, что Анна, мучимая ревностью, травила мужа Лукаса перетертыми семенами клещевины, добавленными в пищу, – когда же это

открылось, ее, чтобы избавить от тюрьмы, отправили в психиатрическую лечебницу. Во время болезни дети, два в меру избалованных мальчика-подростка, явно травмированные и фрустрированные творящимся в семье, жили с ответственным отцом и его молодой любовницей, положительной и заботливой девушкой, дочерью босса Лукаса и Анны.

Анна с первых же сцен демонстрирует себя как неуравновешенная и недолечившаяся особа, манипулирующая мужем и детьми, мешающая алкоголь с психотропами, не способная отличать реальность от вымысла, полностью лишенная эмпатии и доходящая в своей одержимости возвращением мужчины то до дионисийских экстазов, то до темных бездн. Явно безнадежная Анна – сразу очевиден провал работы социальной службы в лице беспомощной угловатой соцработницы Мари-Луиз (Евгения Брендес) – противопоставлена разумному и трезвому миру вокруг, старающемуся вернуть героиню и жизнь в нормальную колею.

Постепенно становится ясно, что против морали и здравого смысла грешат все. Лукас (Леон Ворберг) легко ведется на сексуальный призыв жены, изменяя туповатой, беременной от него Кларе (Эва Хейнен), подбострастно напивается с отталкивающим боссом – циничным отцом своей юной любовницы; у детей смещены все представления о норме – они снимают на любительскую видеокамеру захваченных врасплох голых родителей, насмеваются над гонящимся за ними в ярости отцом и при первой же возможности показывают отталкивающую разоблачительную видеозапись родительского секса Кларе. Мир вокруг Анны оказывается так жалок и мелок, так обыденно примитивен и тупо враждебен, что она действительно предстает мифической ведуньей, за спиной которой темные хтонические силы: все резоны героини абсолютно неприемлемы с точки зрения бытовой рассудительности, но мощь и уверенность в своей правоте у нее пугающие. Специалисты-психиатры подобрали бы точные диагнозы, возможно, даже названные в честь каких-нибудь архаических персонажей. Режиссер же погружает своих героев и зрителей в древний миф, не используя никаких спецэффектов, кроме крупных планов лиц на подвижном экране над полостью белоснежного пространства и тонкой струи черного праха. Он начинает сыпаться со сценических небес в тот примерно момент действия, когда колесо современной трагедии, ни разу не скрипнув, перемололо и завоевания цивилизованного общества, и доводы рассудка, и чувство, и чувствительность, и детей, рожденных и нерожденных. Все выжжено и погребено: человеку / мужчине / Ясону / Лукасу остается пепелище и отчаяние – в полном согласии с Еврипидом.

Татьяна Джурова

КОНЕЦ ИСТОРИИ ОТМЕНЯЕТСЯ

Газета «Экран и сцена». 2019. № 21, ноябрь
(«Все, что произошло и могло произойти». Манчестерский фестиваль.
Хайнер Гёббельс)

«Все, что произошло и могло произойти» – новый междисциплинарный проект немецкого композитора и режиссера Хайнера Гёббельса – впервые был показан в историческом здании некогда железнодорожной станции Мэйфилд. Сопродюсером выступил Манчестерский фестиваль. В рамках Международной театральной олимпиады в Петербурге его показали на бывшем Заводе слоистых пластиков, сейчас Музее стрит-арта.

Аннотация сообщает, что стимулом к созданию работы стала книга живущего во Франции чешского автора Патрика Оуржедника «Европеана. Краткая история двадцатого века», признанная в Чехии книгой года, где XX век предстает как «риторическая фигура и фикция, беспощадный микс вздорных лозунгов, нелепых убеждений и стереотипов».

Кто-то из коллег уже написал, что ожидания были завышенные, но, действительно, Хайнер Гёббельс – такой же театральный миф уже XXI века, как Питер Брук или Роберт Уилсон – века XX. Как не ждать?

Именно XX век – тема и предмет этого спектакля.

Перед нами изначальный хаос объектов, их впоследствии будут использовать 17 перформеров из разных стран, превращая в хаос организованный. По периметру зала, устроенного в огромном ангаре, – четыре музыканта (ударные, терменвокс и другие). Свет у Гёббельса фантастический, светом художник создает арки, галереи, порталы и измерения. Действия перформеров, выступающих операторами объектов, предельно слаженные. Иногда их усилиями выстраивается галерея пустых постаментов, причем возникает иллюзия (с помощью проекций), что они сами движутся в пространстве и вступают в схватку с переплетающимися трубчатыми субстанциями. Иногда откуда-то сбоку и сверху вываливается груда гигантских булыжников, мы слышим грохот камнепада, и не сразу (а только когда один из перформеров задевает камень) понимаем, что звукоряд – иллюзия, фонограмма. На заднике появляется гигантский рот-молох, в него уходят человеческие фигурки. Все это, с одной стороны,

достаточно абстрактно, с другой, если проводить связи с текстом, прозрачно-ассоциативно.

Текст Оуржедника перформеры произносят на разных языках, а перевод транслируется на боковые экраны. Речь в нем идет об известных и малоизвестных, подчас анекдотичных событиях, связанных с мировыми войнами и катаклизмами XX века. Анекдотический ракурс придается даже событиям холокоста. Оуржедник, разворачивая и приближая к нам трагическое своей нелепой, комической стороной, работает в традиции Ярослава Гашека, Карела Чапека. По словам одного из критиков книги Оуржедника, Властимила Гарла, «автор исследует язык как проявление коллективной памяти <...> И двадцатый век предстает перед читателем не как последовательность исторических событий, а как переплетение исповедей и убеждений, лозунгов, символов и концепций».

В тексте, который читают нам и который читаем мы, относительно недавние события, вроде скандала с Моникой Левински, претерпевают вторичную мифологизацию, как если бы Оуржедник писал свою «Батрахомиомахию» (анонимная античная пародия на гомеровский эпос, поэма о войне мышей и лягушек). Строй речи, придуманный Оуржедником, позволяет провести операцию остранения. Как если бы какой-то житель тропической Амазонии объяснял нам, что такое «конец истории», «сексизм» и «толерантность».

Используя собственный опыт, мы, зрители, действительно «читаем» сообщение Гёббельса по-разному, кто-то, возможно, впитывает его в целокупности, как своего рода оперное или симфоническое произведение, воспринимая на равных и в согласовании музыку, свет, движение и сопряжение объектов, текст.

На мой взгляд, текст и документальная хроника в перформансе Хайнера Гёббельса забирают на себя все внимание. Видимо, логоцентричность настолько глубоко засела в нашем составе, что текст, в отличие от аудиовизуальных абстракций, мы воспринимаем до последнего вздоха. Перемещения по сцене перформеров, псевдоиллюзионистская перспективная сценография, пейзаж, создаваемый на наших глазах с помощью проекций на занавесах (эти элементы сценографии ранее уже использовались Гёббельсом в постановке «Европер» на музыку Джона Кейджа для Рурского фестиваля – так что перед нами своего рода автоцитата), кажутся косвенной, но все же лишь иллюстрацией к нему.

Вторичность, повторяемость, автоцитирование становятся своего рода формулой, ложатся на рассказ о том, что человечество, несмотря на технический прогресс, никуда не идет и ничему не учится.

Хроника реальных мировых событий, подчас того дня, в какой мы смотрим перформанс, взятая Гёббельсом с Euronews и транслируемая на занавеси, с наглядным звериным серьезом подтверждает, что никакого «конца истории» нет, человечество не становится лучше: в Красноярске наводнение, на Ближнем Востоке водометами разгоняют протестующих, в Каталонии выступают за независимость, в Мехико готовятся к празднованию Día de Muertos.

«Все, что произошло и могло произойти» напомнил мне то, о чем говорилось в первой цитате из Оуржедника, звучащей в спектакле, – о Всемирной выставке в Париже в 1900 году, где экспонировались зулусы и прочие аборигены. Высокотехнологичная и политкорректная работа Гёббельса, составляющая обзор и экспозицию XX – начала XXI века, вполне могла бы представлять павильон Германии на какой-нибудь «Всемирной выставке»-2020. Есть в ней, как ни удивительно, что-то неуловимо «датское».

Владислава Куприна

ЛУЧШИЙ ИЗ ВОЗМОЖНЫХ МИРОВ

«Петербургский театральный журнал». 2019. 26 ноября, блог
(«Репетиция. История(и) театра (I)»). Компания «Международный институт политического убийства» и студия Национального театра Валлонии-Брюсселя. Мило Рау)

«Репетиция. История(и) театра» – это реконструкция жестокого убийства молодого человека Исхана Жарфи, забитого пьяными отморожками где-то в пригороде Льежа за то, что он гомосексуал и араб. Шесть актеров, профессионалы и любители, рассказывают историю, пробуя воссоздать на сцене факты, свидетельства.

Спектакль состоит из двух больших частей. Первая – это кастинг на роли в этом спектакле, где мы видим, как выбирали артистов, смотрим их интервью на экране, смотрим их интервью на планшете. Вторая часть – пятиактная трагедия, хотя почти до финала кажется, что драма.

«Сейчас я расскажу вам, каким был человек, которого вы убили», – говорит бойфренд Исхана. Нет, не расскажет. По Рау, это вообще не требует доказательств – ценность жизни. И не терпит разговоров. Любая жизнь безо всяких обоснований должна быть. Говорить в спектакле будут только об убийстве. И все спектакли Рау исследуют убийство. Эти убийства грязны и ничтожны. Убийства без аффектов и страстей, конечно, без сложных вопросов. Слепая резня, пьяные подонки с остановившимися глазами, расчетливые маньяки. Убийства не имеют очевидных причин. Эти убийства происходят только потому, что можно убить.

Тривиальное беспричинное убийство, которое даже не является большим злом с точки зрения обыденного сознания, возгоняется и возводится в рефлексии Рау до универсального высказывания о природе мира вообще.

В его театральном тексте нет ни одной случайной вещи, ни одной необязательной реплики, хотя все до одной кажется таковыми. В спектакле об абсурдном, хаотичном, плохо темперированном мире создается идеально выверенная, сложнейшая система рифм и созвучий, отражений, где все есть причина и все есть следствие, как в математическом доказательстве Лейбница. Стройный тотальный мир спектакля описывает реальность

в ясной и невесомой, как чертеж, форме. Любое сочленение слов и сюжетов куда-то ведет, любая линия есть путь к целому.

Исхана избивали. Раздели догола и бросили умирать от холода у дороги. Он умирал четыре часа. Шел апрельский дождь. Как его бьют в машине, засовывают в багажник, добивают на дороге, показано подробно и спокойно, словно под метроном – мало эмоционально, как, впрочем, и все здесь. Мы разбираемся с фактами. В темноте сцены сбоку стоит машина, фары слепят партер. Двери хлопают, хлопает багажник. На экране скорчился окровавленный парень, бессмысленные лица его убийц покачиваются в такт движению. На экране то, что происходит в машине, показано ближе и подробней. Но когда с Исхана начнут стягивать одежду, один из убийц будет плевать рядом, а другой мочиться на лицо жертвы, – фокус будет на том, что происходит на планшете сцены. Очень долго в сумраке и молчании пространства будет белеть тело Исхана, которое, по сюжету, найдут только через неделю.

Первый эпизод – «Одиночество живых». Той ночью его родители ждали звонка от сына. На экране проекция, два обнаженных человека в кровати. Внизу артисты начинают раздеваться. Садятся на стул перед камерой, записывают интервью. Голые люди на экране и голые люди на сцене: оказывается, мы по-разному чувствуем эту наготу.

Удаляя одну из степеней условности, Рау усиливает трансляцию беспомощности и незащитности голого человеческого тела. В физиологическом открывается метафорический слой, который возвращается в эмпирическое: буквальное одиночество этих живых из первой части отзовется огромным безысходным одиночеством умирающего – в пятой. На суде один из свидетелей останется смотреть на фотографии изувеченного тела, когда все родственники выйдут из зала, чтобы Исхану не было так одиноко.

Рау работает с условностями разных степеней, каждый раз опрокидывая реальность того, что показывается, каждый раз перескакивая из одной художественной не-правды в другую. Один из убийц сидит на диване, тупо избивает персонажа в компьютерной игре, давит с отсутствующим видом на кнопку. Ровно так механически он будет пинать лежащего на планшете Исхана. И в одном, и в другом случае условность обнажена, но первая здесь будет восприниматься как подтверждение реальности второй. В то же время игра выводит убийство из реальности, но вычерчивает банальность, естественность насилия, это просто фон жизни.

Убийцы Исхана сидели в такой же машине, да, даже номера те же, но машина все равно не та, которая была. Важно, что Рау – антинатуралист. Он снимает вопрос, что реально, а что нет, он фиксирует знаки реального. Знаки как они есть. Слой за слоем (каждый скачок от видео на планшет сцены и обратно, как только фокусируется наша эмпатия) Рау очищает событие от его бытовых нюансов.

На кастинге артист, сыгравший в реконструкции Исхана, рассказывает, как притворялся полиглотом на пробах, как изображал датский, что нужно всего лишь имитировать и вставлять знакомые словечки. С невинной

улыбкой предлагает и по-арабски поболтать таким вот образом. Но когда он же лежит избитый в багажнике – он молится по-арабски, как молился Исхан. Мы точно знаем, этот артист по-арабски не говорит. Мы точно знаем, что убитый молился. Так Рау приводит нас к идее страха и беспомощности, обнажая условность, лишая всего, что происходит, подробности и правдоподобия.

Рау шлифует линзы нашего восприятия, ни от кого не утаивается нереальность того, что на сцене – театр, но через умножение нереальностей он пробивается к универсальному знаку боли, знаку трагедии. Задача – попасть в эйдос боли, это работа тотального художественного обобщения, и ведется она самым театральным способом.

Один из пунктов гентского манифеста Мило Рау: не репрезентировать реальность, а сделать репрезентацию реальной самой по себе. Если театру – менять мир, то вымещая, вытесняя его разреженную реальность, реальность реальности плотной реальностью театра. Каков максимум реальности, которым может обладать театральное произведение?

На кастинге артистов спрашивают, делали ли они что-нибудь экстремальное на сцене.

Но все, сделанное и сказанное ими, как проба, как формальное действие, позже отрабатывается, становится фактом реальности: так один из убийц, действительно блевавший возле трупа Исхана, оказывается, исполнен в спектакле тем самым артистом, который говорил, что да, я делал что-то экстремальное, я блевал на сцене. Сюэзи не может заплакать по просьбе режиссера, и совершенно сухие глаза матери смотрят внимательно с экрана в пустоту.

Рау проводит селекцию по тону, по поэтике сочетаний. Из Льежского дефицита рабочих мест не выводится фрейдистской причины дальнейших зверств – нет, нам просто сообщается, что убийцы были без работы. Как и всюду у Рау, ничего не досказывается, не казуируется – мир распластан перед нами открытым и вольным, а связываем его мы сами.

Исхан был убит в день рождения матери, Видженс, убийца, убил его в свой день рождения. А жизнь Видженса – калька с жизни артиста, который играет его. Артисты спокойно сообщают все эти совпадения, пожимая плечами и не делая никаких иных выводов, кроме того, что жизнь, все же, странная штука.

Весь текст пронизан рифмами, все сказанное отзывается подобиями, выстраивая коридоры отражений, развивая смысл и наращивая глубину. При всей ясности, простоте и принципиальной социальности, что, казалось, отменяет поэзию, форма и метод Рау поэзию утверждают, а вернее, делают ее неотъемлемой и неотменяемой частью мира в принципе. Серый Льеж закрытых шахт и унылого дождя, сухой язык суда и свидетельства, пьяные убийцы, автомобильные фары, неудобные бары – все это может быть и газетной заметкой, и большой поэзией, и ежедневностью, и выверенным прекрасным кадром, безупречной строкой. Все оказывается вписанным в большой закон универсального, который блестяще доказывает спектакль Рау.

Вот артист, будущий Исхан, говорит, что его любимая песня это Перселл, «Cold song». «Песня о том, как человек умоляет Бога оставить его умирать на холоде». Затем музыка кружит вместо дождя и холода из сцены в сцену.

«Я не в силах выжить в этом пронизывающем холоде
Я едва могу двигаться
Или дышать
Позволь, позволь мне
Замерзнуть вновь до смерти.
Позволь, позволь мне»,

– поет артист в финале пятой части, стоя в окровавленной майке Исхана. Вокруг кружит в танце на своем автопогрузчике парень, играющий одно-го из убийц. Максимум театральности или просто дуракаваляние, может, метафорический текст, а может – эффектный финал...

То, с какой ракетостроительной точностью слова и сцены сменяют друг друга у Рау, – для театра вообще непривычно. Мир спектакля высчитан и выверен, необязательные, казалось бы, переключки, внутренние обороты темы так изобильны, что смысл спектакля растет быстрее его естественной длительности. Отсюда ощущение невероятного ускорения. Разбросанные по длине спектакля рифмующиеся события складываются в поэзию в личном понимании зрителя. Здание спектакля растет внутри нашего сознания, в невесомости мышления.

Привычное противопоставление искусство / мир у Рау пролегает поперек как мира, так и искусства. Речь идет не о театре, который отражает мир, граница проходит вообще не здесь, не между театром и не театром, реальностью и условностью, она проходит вдоль – горизонтальная пронцаемая линия. Речь идет о природе реальности как таковой, в ней самой есть зоны, где безусловное становится условным, где человек становится персонажем. Мать говорит, что чувствовала себя на суде, как в театре, и выступала плохо. В Льеже очередной свой фильм снимают Дарденны, и город становится декорацией. Человек останавливается, наблюдает и фиксирует происходящее с ним, как если бы оно происходило не с ним. Этот план спектакля, сложная рефлексия – не самоцель, не содержание, это миропонимание режиссера, и оно входит в театральный текст естественно как дыхание.

По Лейбницу тотальность мира, связь всего и вся может охватить лишь божественный разум, по Рау, это может театр / искусство. Стройная строгая форма претворяет хаос жизни в космос с его неизъяснимым непознаваемым идеальным порядком. Захватывая сознание зрителя именно этой сложной формой.

Но совершенство формы всегда держится содержанием.

Артист выходит в начале на сцену и рассказывает, как играл Тень отца Гамлета. Посмеивается над этим громоздким выступлением инобытия. Мертвые не говорят и не приходят. Затем переходит как-то незаметно, ловко на историю про пианиста, который от безумного одиночества стал приносить домой с кладбища трупы и говорить с ними. Мертвые слышат.

Здесь начинается одиночество живых. Отец Исхана верит, что они встретятся, а к матери сын не приходит, она совсем в иной мир не верит. И это – сухое горе ее взгляда. Бывший бойфренд Исхана умоляет вселенную о знаке и находит его в перебегающем дорожку кролике. Мертвые приходят. Призрак вздымающейся вертикали. Почему я смертен, а ты нет? Ты есть? Верни мне моих мертвых. Дай мне бессмертие. Все это, сказанное в серое небо безысходного Льежа, и есть основание вертикали. Даже когда вертикаль пала, круг оркестры остается.

Самый важный акт – шестой, говорит артист в темноту партера. И читает Шимборскую. На поклоны выходят мертвые и живые.

Исхану страшно одному, и поэтому надо смотреть на фотоотчет преступления, вглядываться, не отводя глаз от его изувеченного тела...

Так что же произошло холодной дождливой апрельской ночью?

Зоя Бороздинова

РЕБРО НА СТОЛЕ: АНХЕЛИКА ЛИДДЕЛЛ МЕЖДУ ЕВОЙ И МАРИЕЙ

Журнал «Театр». 2019. 7 декабря, блог

(«Ребро на столе: Мать». Компания *Laquinandi S.L.*, Мадрид.
Анхелика Лидделл)

В черной коробке сцены – стул и шесть пьет: шесть белых изваяний, шесть накрытых саваном фигур, шесть мраморных Мадонн, на чьих коленях должен лежать мертвый Иисус – но распростертые руки никого не обнимают. Шестеро матерей без детей. Появляется женщина в простом коротком черном платье. Стук ее каблуков – единственный звук в тишине. Она садится, легко, чуть слышно скребет ногтями по голым лодыжкам, коротко вздыхает и начинает говорить. Эмоциональные волны ее рассказа то накатывают совсем близко, к крикам, то отходят далеко, к шепоту. Она бьет себя раскрытой ладонью по коленям, по солнечному сплетению, стучит кулаками друг об друга – легкие хлопки как стежки, прошивающие речь, связывающие воедино шум, ярость, слезы, мольбы, признания. Горький исповедальный монолог о недавней смерти матери, о пережитой боли, о растерянности, о переживании утраты самого близкого человека, о непрощенных обидах и недоговоренных словах – «живая нитка» спектакля, на которую бусами будут нанизаны другие истории, тексты и песни.

В страстных тирадах Лидделл образы мамы и Праматери Евы перекрещиваются, рождая подробные, но сбивчивые размышления о материнстве вообще. В той испуганности, с которой она читает – или, лучше сказать, выбивает из себя слова, выдирает фразы, выплевывает интонации, – есть что-то ветхозаветное. В одной из сцен спектакля над головами застывших белых фигур светятся нимбы. Гаснут, обнажая простую, невзрачную конструкцию. Так и искусство, стремящееся к изображению святого, использует грубые материалы. Одна лишь форма годится для этого – человеческое тело, созданное по образу и подобию, и один инструмент – творящая мысль. Может быть, оттого в этом спектакле-коллаже все выглядит алогичным, являясь результатом свободной игры в ассоциации, осознания принципиальной необъяснимости мира.

Лидделл давно доказала свое бесстрашие. И дело не только в ее готовности к физиологическим страданиям, дело в ее смелости создавать

самые простые, но оттого-то и самые вызывающие образы. Она использует набор клише – тревожную музыку и вспышки света – для воплощения таинственности, даже мистики эпизода. Сначала веревка обвивает ее талию, потом грудь, затем змеится по разведенным в стороны рукам и приплетает их к деревянной палке. На голову ей надевают венок цветов, не терна, но все равно получается узнаваемая крестообразная, христообразная фигура. И одновременно с этим образ матери, крепкими узлами привязанной к своему ребенку. И одновременно с этим еще какой-то образ, который каждый зритель сможет достроить сам – если у него, конечно, хватит культурного и личного опыта. Автор ни на чем не настаивает, не проповедует – исповедуясь.

Двигаясь от ритуального воя плакальщика к народным песням, от длинных монологов к католическим богослужебным хоралам, чередуя ритмы, формы, тональности, спектакль Лидделл показывает мир, в котором Бог еще не стал любовью. Мир первородного греха, где женщина была зачинателем, источником порока. Потому что лишь после Рождения Христа Мать стала Светом, сделала покаяние возможным.

В финале на сцене тихо появляется маленькая девочка и коротко называет Лидделл своей дочерью, «доченькой»: вечное возвращение, замкнутый круг, уроборос. Страдания влекут за собой спокойствие, за эйфорией следует тревога, жизнь окупает смерть, национальные традиции размываются в глобальном пространстве, экуменизм соседствует с религиозными войнами, распятие предсказано рождением и так далее всё: все шалости фей, все дела чародеев, все елки на свете, все сны детворы – что привиделись Адаму в последний день перед изъятием ребра.

Евгения Тропп

ИСТОРИИ ЛЮДЕЙ. ЛЮДИ В ИСТОРИИ

«Петербургский театральный журнал». 2019. № 4 (98)

(«*Опасная жалость*». Театр «Шaubюне», Берлин. Саймон МакБерни;

«*Восьмая жизнь (Для Брильки)*». Театр «Талия», Гамбург. Йетте Штекель)

Берясь за этот текст, я вступаю на малознакомую мне почву. Решиться писать о немецком театре – не слишком ли самонадеянно для человека, не знающего языка и всего однажды побывавшего в Германии? Но спектакли, привезенные в Петербург Театральной олимпиадой, произвели такое сильное впечатление, что оказалось невозможным промолчать. Для разговора выбрала берлинский театр «Шaubюне», который вижу отнюдь не впервые, и гамбургскую «Талию» – ее фантастических актеров люблю благодаря спектаклям Люка Персеваля (Барбара Нюссе, его Раневская, и Майя Шёне, его Нана из трилогии о Ругон-Маккарах – играют в «Восьмой жизни»).

Берлинская «Опасная жалость» и гамбургская «Восьмая жизнь» демонстрируют: в нашу «постдраматическую» эпоху немецкий театр не стесняется рассказывать зрителям занимательные истории – про любовь, ревность, измены, про родителей и детей, про семью, настаивая, впрочем, на том, что маленькие, личные, судьбы – это часть большой картины, они нестираемыми чернилами вписаны в движение социально-исторического времени. Именно ход времени – раскручивание полотна истории всего XX века – интересует авторов «Восьмой жизни»; а в «Опасной жалости» время схвачено в его катастрофические, переломные моменты, кануны двух мировых войн – 1914 и 1938 годы, рифмующиеся друг с другом и проливающие особый свет на перипетии частной человеческой жизни.

Режиссеры авторского театра – и достаточно молодая, но уже обладающая серьезным постановочным опытом Йетте Штекель, и знаменитый мэтр европейского театра Саймон МакБерни – не чужаются мейнстримных жанров. «Восьмая жизнь» – сценический аналог телесериала, «Опасная жалость» – включает в своей суперсовременной, высокотехнологичной раме черты мелодрамы. Эти спектакли увлекают публику, их интересно смотреть! Театр про людей может не быть старомодным, это «считалось парадоксом, а теперь доказано».

«ОПАСНАЯ ЖАЛОСТЬ»

(по мотивам романа С. Цвейга «Нетерпение сердца» в переложении С. МакБерни, Д. Йетмена, М. Цаде и актеров спектакля). Театр «Шаубюне» (Берлин). Режиссер Саймон МакБерни, художник Анна Фляйшле

Игровая площадка напоминает студию звукозаписи с микрофонами, столами и пюпитрами с точно направленными лампами. Везде разложены листы с текстом, как будто сейчас начнется читка. Семеро актеров действительно начинают читать, сначала по книге (акцентируя прием «рассказа в рассказе», заданный автором), потом с листа, дальше – наизусть, безуспешно превращая прозу в театр. Мгновенно перебрасывают текст одного персонажа – партнеру, подхватывают на лету текст другого. Темп высочайший (русская публика, едва поспевая, лихорадочно читала субтитры на экранах). «Тук-тук, ток-ток, еще шаг, еще шаг, еще один, и каждый раз что-то негромко звякает и скрипит... безжалостный, сухой стук костылей, сопровождающий каждый ее шаг, скрип и скрежет механизмов, тяжелое прерывистое дыхание». Не исключено, что именно этот выразительный отрывок из «Нетерпения сердца» вдохновил Саймона МакБерни, и он взялся за работу над инсценизацией романа Стефана Цвейга. Режиссер всегда виртуозно выстраивает аудиопартитуру своих спектаклей, наслаивая акустические пласты, дезориентируя зрителя, не понимающего, где же источник того или иного звука. Стука костылей парализованной девушки Эдит в спектакле театра «Шаубюне» мы не слышим (нет и самих костылей), но звуковое пространство насыщено лязганьем, шорохами, пошвакиванием и иными шумами, а кроме того сложной голосовой игрой. Актеры, как водится, снабжены микрофонами, и периодически техника каким-то образом ускоряет или замедляет их речь, превращая естественное звучание в механическое, в киношную/мультиязычную озвучку. Иногда артисты шевелят губами, но мы слышим голос не того, кто говорит, а кого-то другого, находящегося тут же на площадке, за кем не успеваем уследить. Все эти аудиотрюки мощно воздействуют на восприятие: зритель подвергается звуковой атаке и оказывается глубоко вовлеченным в чувственное переживание истории.

Произошедшая в юности встреча с романом Цвейга запомнилась как рана. Саднящий ожог от соприкосновения с историей девушки-калеки Эдит Кекешфальва, которая покончила с собой из-за цепи как бы случайных и в то же время закономерных событий. И, пожалуй, еще большую боль причиняло сочувствие главному герою – заурядному молодому человеку, лейтенанту Антону Гофмиллеру, втянутому в чуждый ему круг богатых и интересных людей, ставшему объектом любви утонченной, экзальтированной больной девушки, ее минутным женихом и, в конце концов, виновником ее гибели. Идентификация не с «особенной» Эдит, а именно с «обычным» Гофмиллером, рассказчиком, происходит, конечно, по воле автора. Читатель разделяет все колебания, сомнения и страхи человека, в общем-то, неплохого, но слабого, душевно хилого, становится соучастником его неосторожных, порой глупых и самонадеянных поступков, последствия которых уже никак невозможно исправить,

и, главное, несет груз стыда и вины, отягощающий героя. Это мучительно! Цвейг подвергает читателя изнуряющей пытке сочувствием. В его методе – гипердетализация психологии, предъявление каждого оттенка переживаний, смакование нюансов ощущений, особенно болезненных. Кажется, что жизнь героя состоит из сплошных промахов и неловких ситуаций, а если он вдруг оказывается на высоте – то это лишь предвестие падения. (Почему-то и в жизни остро, рельефно запоминаются именно моменты, за которые тебе стыдно, которые больше всего хочешь забыть, а вот счастье воспроизвести в памяти, вспомнить в непосредственных ощущениях гораздо сложнее. На этом эффekte работает «Нетерпение сердца».)

Постановщик спектакля находит свой сценический эквивалент изощренной психологической прозе Цвейга, не копируя роман и принципиально меняя скорость разворачивания сюжета. Режиссер слышит пульсирующую под покровом текста, текущую в романских жилах горячую кровь – и этот напряженный ритм он умножает на темп существования артистов. Графическая четкость формы спектакля – рифма к остроте пера Цвейга, к его резкому, безжалостному способу письма.

Несмотря на повышенное внимание к звуку, МакБерни не жертвует визуальностью, он выстраивает зрелище, впечатляющее своей стильностью. Холодный свет, стекло и металл, проекции черно-белых фотографий на экране – мир спектакля лишен теплоты и мягких, размытых очертаний. Есть только несколько ярких цветных пятен: ослепительно-белое платье Эдит (его набрасывает на себя актриса Мари Бурхард, тщательно, демонстративно прикрывая подолом ноги, – так, одновременно и условно и достоверно, создается образ калеки), голубой уланский мундир, выставленный в музейной витрине и становящийся костюмом Лоренца Лауфенберга (лейтенант Гофмиллер), и густая кровь, измазавшая лицо и одежду лейтенанта, прошедшего Первую мировую войну, и медленно, как вязкая лава, вытекающая из-под витрины на пол в финале спектакля.

Стеклянный параллелепипед витрины – средоточие решения пространства, овеществление концепции спектакля. Работает и как совершенно реальный объект (в начале спектакля в витрине экспонируется облитая кровью военная форма убитого эрцгерцога Фердинанда), и как своего рода волшебный ящик, где возникают образы – тени и силуэты, фотографии балерин из альбома Эдит (прикованная к креслу девушка бесплодно мечтает о танце) и кадры онлайн съемки. Витрина оказывается чем-то вроде прозрачного закулисья, где актер переодевается в персонажа, а также «сценой на сцене»: внутри нее разыгрывается история превращения предприимчивого еврея Канеца в богатого венгерского землевладельца Кекешфальву. Именно в витрине наглядно соединяются «большая история» и частная, личная. Первой жертвой мировой бойни, которую повлекло за собой убийство эрцгерцога, оказывается Эдит: после покушения все телеграфные линии были переполнены политическими сообщениями, и несколько спасительных слов от Гофмиллера, который бежал от невесты, но потом раскаялся, не были переданы. Кажущийся произвол

судьбы, случайность – на самом деле результат работы жестокой машины, в которую маленькие люди втянуты точно так же, как огромные армии.

«Опасная жалость» МакБерни – про любовь и предательство?.. Да, конечно. Но и про истоки войны. Если говорить не об экономических и политических причинах войн, а о психологических, то окажется, что слабодушный человек, сторонящийся серьезных чувств и личной ответственности, боящийся быть не таким, как все, шагать не «в ногу», сам не успевает заметить, как попадает в строй и вот уже, именно в ногу, марширует в сторону фронта и начинает стрелять в себе подобных.

То, что Цвейг формулирует вербально, МакБерни и восхитительная команда артистов демонстрируют сценически, языком мизансцен и способом игры. Кристоф Гавенда сосредоточенно ведет партию погруженного в глубоко скрытое страдание рассказчика – Гофмиллера в зрелости. Он элегантен, мужественно красив и при этом внутренне надломлен. Замирая на авансцене с дымящейся сигаретой в тонких пальцах, стройный Гавенда с идеально ровным пробором, с потерянным взглядом на спокойном лице выглядит, словно сошедший с киноэкрана герой... ну, скажем, Висконти. Молодой Гофмиллер в исполнении Лауфенберга – тоже стройный, высокий, светловолосый, но в нем нет значительности и затаенной муки, этот человек – весь как на ладони. Он постоянно оказывается вовлеченным в движение, которое осуществляют партнеры по игре, – Антон плывет по течению, он не может противостоять. Например, он, как безвольная кукла, болтается в хороводе грубых армейских товарищей. Эта компания быдловатых вояк нарисована в одно касание: все артисты (включая женщин) разом сбрасывают верхнюю одежду и остаются в белых майках-«алкоголичках», на обнажившихся предплечьях становятся видны татуировки, и вот скабрёзно хохочущая казарма готова.

Все играют множество ролей, мгновенно преображаясь, хоть за каждым закреплен и сквозной персонаж. Сильное впечатление производит пожилой, грузноватый, словно согнутый под тяжестью невеселого знания о жизни и людях доктор Кондор – Йоханнес Флашбергер. Его попытки спасти больную девушку так же обречены, как и старание поделиться с молодым лейтенантом великодушием и мудростью. Великолепный Роберт Бейер играет не только несчастного отца Эдит, Кекешфальву, истерзанного надеждой и отчаянием, но и слепую жену доктора. Парик, смена костюма – понятное дело, открытый прием, но то, как совершается мгновенная трансгрессия, как артист «переселяется» из персонажа в персонаж за считанные секунды, восхищает.

Совершенство актерской техники, виртуозное владение своим профессиональным аппаратом, внешняя пластичность и внутренняя гибкость, эмоциональная подвижность артистов и «Шаубюне», и «Талии» – предмет для особого разговора. Кажется, что эти актеры способны в прямом смысле – на все. В «Восьмой жизни» персонажей гораздо больше, чем в «Опасной жалости», а актерская команда почти так же невелика: вдевятером артисты воплощают 1275-страничный роман.

Н. Харатишвили. «Восьмая жизнь (Для Брильки)»

Театр «Талия» (Гамбург). Режиссер Йетте Штекель, художник Флориан Лёше

...Тишина. Только скрипят резиновые кеды, касающиеся подмостков. На пустой сцене без музыки танцует удивительное существо – не то мальчик, не то девочка, гибкий подросток в балетной пачке поверх голубых джинсов. Кружит, мечется, прыгает и падает, изгибается и складывается. Элементы брейк-данса и классические кабриоли в причудливом, но органичном именно для этой танцовщицы (танцора) сочетании. Прыгучее создание зовут Брилька, ей 12 лет, она самая юная представительница большого грузинского семейства Яши – именно для нее и будет рассказана вся эта история, семейная сага длиной в сто лет. В финале, через пять часов, через целый век страданий и любви сюжет вернется к танцующей Брилке, вернее – дойдет до нее, чтобы стала возможна «восьмая жизнь», шаг в будущее для семьи и страны, откуда она родом.

А откуда же она родом? Нино Харатишвили, автор романа, родилась в Грузии в начале 1980-х, подростком вместе с мамой эмигрировала в Германию, получила режиссерское образование. Живет она, как можно понять из интервью, в Гамбурге, хотя регулярно навещает в Грузию. Пьесы и романы пишет на немецком языке. Книги ее с завидной регулярностью выдвигают на престижные литературные премии Германии, их награждают, переиздают и переводят на другие языки, драмы и инсценировки прозы ставят в театрах. Театр «Талия», выпустив в 2018 году «Восьмую жизнь», уже в начале текущего сезона показал премьеру нового романа Харатишвили «Кошка и Генерал» в режиссуре той же Йетте Штекель. Любопытный факт: спектакли эти иногда идут не только с английскими, но и с русскими субтитрами. Театр предполагает интерес русскоязычной публики к сюжетам, связанным с историей СССР и России («Кошка и Генерал» – о людях, переживших чеченскую кампанию).

В программке есть слова «магический реализм», конечно, отсылающие к Маркесу. Ведя вековую летопись семейства Яши, Нино Харатишвили не могла не думать о ста годах одиночества семейства Буэндиа... Хотя, пожалуй, ее роман больше напоминает книги Улицкой – «Зеленый шатер» с его переплетениями судеб послевоенной советской интеллигенции и «Лестницу Якова», как раз семейную сагу, последовательно открывающую фамильные тайны. Может быть, «Восьмая жизнь» в той или иной степени автобиографична и сюжет отражает то, что пришлось пережить предкам самой Харатишвили. Судьба Ницы, от чьего имени ведется повествование, схожа с авторской (эмиграция в Европу после развала СССР и гражданской войны в Грузии). Взгляд на события прошлого и в романе, и в спектакле субъективен, так видит ту жизнь сегодняшняя молодая женщина, не историк и не политолог, а просто современный человек. Да, во многом это схематичное и наивное представление о жизни при Советской власти!.. К примеру, ушедшего на фронт сына мать хочет вернуть домой со словами: «Что грузину делать на Балтийском флоте?!» Это кажется напряжкой: безусловно, все матери во время Великой Отечественной войны

мечтали о возвращении сыновей, но вряд ли всерьез мог обсуждаться вопрос о том, чтобы молодого человека, тем более – профессионального военного, забрать из действующей армии! Сомнительно также, чтобы человека, которому инкриминируется «измена Родине», в сталинские времена не расстреляли, а потом даже выпустили из тюрьмы и сослали «всего лишь» в горную деревню вместо Колымы или Норильска... Но на объективности и дотошной достоверности никто здесь и не настаивает. Для писателя важна эмоциональность, яркость характеров и увлекательная фабула, а режиссер, кстати сказать – ровесница Харатишвили, выстраивает спектакль как цепь очень выразительных, насыщенных действием, омузыкаленных эпизодов – завершенных номеров. Танец, пантомима, гротескная клоунада – сценический язык спектакля театрален, условен и лишен бытовизма.

Композиция складывается из глав, названия которых, набранные латиницей и витыми грузинскими буквами, проецируются на экран. Это имена из рода Яши: Стася, мечтавшая стать балериной, но танцующая всю жизнь под вишней во дворе своего дома; ее дети – Костя (военный морячок, впоследствии – крупная советская шишка) и Китти (ее судьба забрасывает в Лондон, где у нее складывается карьера певицы); сестра Стаси Кристина, красавица, стала объектом интереса «маленького большого человека» (скорее всего, подразумевается Берия); далее фокус перемещается на внучку Стаси, дочь Кости – Елену, потом уже на ее дочерей от разных мужчин, Дарью и Ницу... Экраном служит огромный красный ковер, подвешенный над сценой, стекающий бесконечным кровавым потоком на планшет. Черный узор ковра включает портреты вождей Маркса, Ленина, Мао, Сталина, Гитлера, Горбачева, Путина. Рулон разматывается в течение всего спектакля, пока не рухнет Советский Союз – вместе со страной обрушивается и красный ковер, и в него, прячась от новой, незнакомой жизни, заворачивается Ница.

Рядом с семьей Яши все время оказываются представители семьи Эристави (фамилия указывает на особую родовитость, может быть – княжеское происхождение): подруга Стаси Сопио – поэтесса, сгинувшая в лагерях, ее сын Андро, осужденный за связи с немцами, сын Андро Михо, многообещающий молодой режиссер, тоже погибший в тюрьме, но уже в 1970-е. Всех троих играет один и тот же Андре Шимански – таким образом, подчеркивается не только семейное сходство, но и повторяющийся мотив: Эристави постоянно сближаются с кем-то из Яши, и эти отношения становятся роковыми, они несут боль, разбивают сердца и жизни.

Три персонажа у Шимански – и не меньше десятка у гуттаперчевого Мирко Крайбиха, от танцующей девчонки Брильки до ее прадедушки Симона, от жестокой садистки энкавэдэшницы в ледяющей душу сцене допроса (у беременной Китти выбивают информацию об Андро) до прекрасной и загадочной Иды, мелькнувшей как возможность иной жизни для Кости в Ленинграде... Крайбих, имеющий за плечами хореографическую школу, пластически совершенен, и его фантастические преобразования, кажется, вообще за гранью реальности. Понятно, что можно мгновенно

переодеться, натянуть парик и из плейбоя в белых шортах превратиться в плейбоя в длинных клешах (так сменяются ухажеры Елены, с которыми она разъезжает на мотоцикле по сочинской набережной). Тут жонглирование масками – дело техники, ловкости, скорости! Но, например, Ида – манящая незнакомка, приносящая своим появлением поэтическую атмосферу, чуждую всему советскому, – ее невозможно сыграть только с помощью внешних приспособлений. Этот таинственный образ во втором действии спектакля своеобразно удваивается: как видение из прошлого к уже постаревшему Косте является слепая гостья, передающая ему весточку от давно умершей в блокаду Иды... Брилька – трудный подросток с особенностями развития, девочка-аутистка, гениально одаренная и странная, не от мира сего. Не знаю, какова Брилька в романе, такова она у Крайбиха (кстати, играющего духа Ариэля в спектакле Й. Штекель «Буря»). Девочка, приехав с танцевальной группой на гастроли из Тбилиси в Амстердам, сбегает, чтобы найти сестру своей умершей мамы, Ницу, и остаться с ней. Разговаривать с растерянной тетей (Лиза Хагмайстер), стоя на голове, делая сальто на планшете или вверх ногами съезжая с капота настоящей машины, выкатившей на сцену, – так же естественно для Брильки – Крайбиха, как самозабвенно носиться по площадке, выписывая своим телом невероятные фигуры. Невозможно забыть взгляд героини – упрямый, отчаянный, вопрошающий, зовущий на помощь – взгляд сегодняшнего юного человека, на которого давит переполненное страданиями прошлое семьи и которому нужно выжить в лишенном любви мире. В этих прямо смотрящих в зал глазах столько человеческой беззащитности и одновременно внутренней силы таланта... Мне кажется, Крайбих мог бы сыграть и князя Мышкина, и Настасью Филипповну, так безгранично широка природа этого артиста.

Мой текст длится уже почти столько же, сколько спектакль «Восьмая жизнь» (он идет больше пяти часов), а я не добралась еще даже до половины блистательного актерского состава и не перечислила десятой доли испытаний, выпавших на долю героев... Придется смириться с невозможностью подробно отразить это сценическое полотно. В памяти вспыхивают картины – кадры. Хоровод жутких масок, все в красных шинелях и буденовках, с целлулоидными кукольными лицами, выстраиваются на авансцене, механически аплодируют, как по команде смеются. Кристина – Карин Нойхойзер, сотрясаясь от страха, рассказывает о своей интимной связи с кем-то из высших партийных чинов, начавшейся прямо в ложе театра, а рядом с ней Франциска Хартманн поет каватину Нормы, как настоящая оперная дива (интересно, в театре «Талия» у всех актрис такой вокал?..). В тонком белом луче света, падающем сверху, зритель видит руки Кристины и ее мужа – любовь сыграна только ласковыми прикосновениями пальцев, а потом муж обливает жену кислотой, чтобы уничтожить ее красоту и тем самым спасти от домогательств, и стреляет в себя. После этого К. Нойхойзер весь спектакль закрывает половину лица волосами, и вот картинка через много лет – молодой Михо (А. Шимански) с нежностью расчесывает роскошные волосы пожилой

Кристины: в этом жесте заключена огромная сила невозможной, запретной любви... Слепящая полоска света – от лампы-трубки над столом, где лежит и дико, мучительно громко кричит Китти, которую истязают на допросе (немецкий язык в этой сцене у М. Крайбиха, играющего следовательницу, звучит особенно резко, с металлической жесткостью). Китти – Майя Шёне, осунувшаяся, скорбная после потери ребенка. Она же – наигранно веселая, ластится к Андро, но он не реагирует, лагерь уничтожил его любовь к ней... Уехавшая на Запад Китти, красивая, печальная, спасающая свой талант, но совершенно одинокая, поет в микрофон джазовую песенку «Let's keep smiling, let's keep laughing» и баллады под гитару... Долговязый Костя с пионерским барабаном, он же – в матросском воротнике и бескозырке, а вот уже солидный капитан Константин гуляет по Москве с дочкой Еленой – длинные полы шинели скрывают ходули, и персонаж Себастиана Рудольфа кажется огромным, как Дядя Стёпа, рядом с крепконогой, пухлой девочкой в школьной форме (Катрин Зайферт). Елена и Михо играют на столе, детская возня неожиданно перерастает в сексуальное соитие молодых людей – эта близость, случайная для Михо и намеренно спровоцированная Еленой, приносит им обоим только несчастье...

Второе действие спектакля, охватывающее 1960–2000-е годы, идет на фоне почти непрерывной видеопроекции (подбор видео – Заза Рушадзе). На экране возникают знаковые люди эпохи – от первого космонавта Гагарина до укротительницы тигров Бугримовой, от грузинского детского музыкального ансамбля «Мзиури» до целой галереи советских гимнасток. Позже – кадры демонстраций и митингов, толпы людей на площадях, бледные и прекрасные лица убитых саперными лопатками в апреле 1989 года... Больше свидетельств и реалий жизни появляется в спектакле, потому что теперь рассказчица Ница (Лиза Хагмайстер) сама возникает на сцене, сначала ребенком, старательно крутящим хулахуп вместе со старшей сестрой Дарьей, потом девчужкой, утешающей пьяного деда Костю, потерявшего должность, партию, страну, потом – взрослой девушкой, надломленной обстоятельствами тотальной разрухи и распада целого мира. В этой части великолепно работает Франциска Хартманн, уже успевшая сыграть несколько ролей в первом акте. Здесь ее героиня – Дарья (дочь Елены, внучка Кости), стремительно проходящая путь от переполненной надеждами юной красавицы, набирающей силу киноактрисы до растерзанной, сломленной женщины, перешагивающей границу жизни и смерти. А как высокая, статная Хартманн легко «складывается», выставив коленки выше головы, когда ее трехлетняя Дарико залезает под стул, чтобы спрятаться от матери и бабушки: такое естественное детское движение!

Главную партию в спектакле непрерывно, от первых сцен до финала, ведет выдающаяся актриса Барбара Нюссе. Ее Стася «втанцовывает» на сцену юной барышней – и безоговорочно веришь, что этой худышке с длинными черными косичками 17 лет, хотя актриса ничем не скрывает свой возраст, и мы видим лицо в морщинах и оголенные старые руки.

Видим – и не видим! Стася не стареет, она так и остается девочкой все сто лет своей жизни, потому что это не только реальная женщина, жившая в Тбилиси, но и символ рода Яши, легендарного шоколатье, который изобрел рецепт сладко-горького напитка, влияющего на судьбы людей. Легкая, бестелесная, младенческая душа – вот что таится в глубине образа Стаси.

Когда 76-летняя Нюссе берет хула-хуп и начинает сосредоточенно вращать его на своей тонкой талии, то эта картинка (ее я приберегла напоследок) становится квинтэссенцией всей «Восьмой жизни». Тут все важно: и пластическое мастерство актрисы, и ее блистательная профессиональная форма, и созданный ею образ вечной девочки на шаре, хрупкой и стойкой одновременно. Танцующие Брилька и Стася зарифмованы в спектакле, и эта театральная красота – совершенна.

Оксана Ефременко

МНОГООБРАЗНЫЕ МИРЫ ЮНА ФОССЕ

Театральный журнал «ОКОЛО». 2019. 27 декабря, блог
(Международный театральный фестиваль Юна Фоссе, Осло)

Международный театральный фестиваль Юна Фоссе, который прошел осенью 2019 года в Осло на сцене Норвежского театра, был приурочен к 60-летию юбилею писателя и 25-летию его дебюта в качестве драматурга. Он включал в себя большую программу спектаклей из России, Франции, Норвегии, Японии, Германии, а также серию дискуссий, лекций, встреч. Однако в широком смысле фестиваль связан с идеей продвижения не только произведений современного классика, но и нюнорска – новонорвежского языка, который является главным для Норвежской сцены уже более ста лет. Собственно, благодаря пропаганде нюнорска и возник этот театр в 1913 году.

Известно, что история противостояния датско-норвежского и новонорвежского языков насчитывает несколько столетий. Литература и театр становились площадкой этой борьбы. Ни один известный драматург не прошел мимо идеи норвегизации литературного языка Норвегии, включая Ибсена и Бьернсона. Языковые реформы, проводимые на протяжении XIX и XX веков, в начале предполагали отказ от билингвизма нации в пользу единого норвежского языка, однако к концу прошлого столетия стало очевидным, что обе формы норвежского продолжают сосуществовать. Сегодня Юн Фоссе является тем автором, кто отражает в своих произведениях жизнь новонорвежского языка в литературе и театре настоящего времени. Художественное сознание норвежца вбирает в себя систему ценностей и поэтических особенностей нюнорска, которая корреспондирует с наивно-поэтическим сознанием персонажей, лирическим, отсылающим к фольклору и одновременно к абсурдизму, способом повествования и организации речи.

Самой масштабной постановкой фестиваля стала «Трилогия», созданная на сцене Норвежского театра бельгийским режиссером Люком Персева-лем по одноименному циклу Фоссе. В нее входят тексты «Без сна», «Сны Улава», «Вечерняя вязь». Это эпическое полотно рассказывает о жизненных перипетиях молодых людей Асле и Алиды, которые из-за своей любви оказались выброшены из нормального социального порядка и ступили

на путь преступления. Но если Алида лишь попыталась украсть деньги у матери, то Асле решается на убийства (свекрови, хозяина лодки, повитухи), которые, цепляясь одно за другое, вырастают в трагическую преступную цепь. По призванию рода ему было суждено стать музыкантом, но инстинкт сохранения семьи и самого себя заставляет впасть в самообман и толкает к смерти. Однако в его выжившем сыне музыкальный дар сохранится и будет открыт другим.

Уже в решении пространства «Трилогии» возникает мотив безысходности движения истории. Художник Аннет Курц размещает на сцене пять лодок, создает водяное облако серо-синего цвета и похожую световую картину, передающую ощущение северного мира, в котором невозможно различить день и ночь. Время застыло или ходит по кругу. Точно так же существуют и персонажи истории: неясно, кто из них остался в прошлом, кто мается в настоящем, а кто протягивает руку из будущего. Все они тащат эту безрадостную историю, чтобы обнажить закон: в мире отчуждения даже любовь не способна оградить от ожесточения, и только смирение дает надежду на искупление.

«Трилогия» – тот спектакль, в котором бельгийский режиссер продолжает следовать стилю вдумчивого погружения в литературу через сценическое изложение романа, строгое и скупое. Аскетизм режиссерских решений, реалистически подробное исследование персонажей актерами, длинная эпическая дистанция изучения темы – то, что характеризует нынешнего Персеваля (можно сравнить с «Трилогией» по романам Эмиля Золя в Thalia Theater) и роднит его с поисками таких мастеров, как Петер Штайн и Лев Додин.

Сходный путь избрал режиссер Терье Наудер в моноспектакле «Утро и вечер» Nordland Teater. Артист Стиг Амдам, поставленный в предельно скупые сценические условия (на сцене только несколько бытовых предметов) достоверно, с большой силой погружения в характер проживает историю простого рыбака Джона как яркую вспышку света на границе между бодрствованием и сном, явью и небытием.

<...> версию Фоссе предложил французский театр Ex Voto à la lune и режиссер Эмилия Анна Моле в спектакле «Кант». Это моноистория восьмилетнего мальчика (актер Режи Ройер), который читает обычные журналы для детей и задает бесконечное количество вопросов отцу, параллельно читающему труды Канта. Так, благодаря тому что детские вопросы подсвечиваются философским подтекстом, небольшая комната Кристофера на глазах начинает превращаться в множество сменяющихся мест действия: от прыжка в космос до путешествия в экзотические страны. Переключение пространств устроено как необыкновенный фокус средствами мультимедиа (Максим Лейзельер) и ловко работающей машинерией (Симон Морис). В «Канте» очевидно проявилось, что поэтический голос Фоссе может быть совершенно органичен технологии XXI века, потому как недосказанность и ожидание, свойственные его поэтике, абсолютно совпадают с жанровыми поисками современного театра.

Ника Пархомовская

БЕРЛИН – ОТКРЫТЫЙ ГОРОД

Журнал «Искусство». 2020. № 1–2

(Театр Максима Горького, Берлин. Шермин Ланхофф)

Когда много лет назад я первый раз в жизни ехала в Берлин, знакомые восклицали: «Что ты там забыла!». В результате этих восклицаний у моей подруги даже родилось стихотворение под названием «Берлин – не Вена, это ясно». С тех пор много воды утекло, и в нашей стране, если уж не во всем мире, Берлин стал считаться настоящей столицей. Столицей искусства и альтернативы, клубной жизни и гастрономии, свободы и еще раз свободы. Город трудной судьбы, больше многих других пострадавший от двух войн и на долгие годы разделенный бессмысленной Стеной, сегодня стал синонимом всего самого прогрессивного, нового, заветного и... достижимого.

Еще бы: это едва ли не единственное место в Европе, где, по некоторым данным, приезжих больше чем коренных жителей и селятся они чаще в центре (в основном в Кройцберге и Митте), чем на окраинах. По преимуществу мигранты приезжают из четырех стран (Турция, Россия, Сирия, Болгария), и это не считая поляков, многие из которых родились на территориях, исторически принадлежавших Германии. В общей сложности в Берлине живут представители 185 национальностей, что, безусловно, не может не влиять не только на его демографию, но и на развитие театрального искусства, обычно одним из первых отзывающегося на вызовы времени.

То, что Берлин – театральная Мекка мира, особенно в области музыкального и современного театра – уже давно стало общим местом. Здесь находятся такие знаменитые немецкие театры, как «Шаубюне» и «Берлинер ансамбль» (оба, между прочим, частные, но активно поддерживаются государством), «Фольксбюне», где недавно произошла эпохальная смена власти (в 2017 году по решению властей города ушел много лет возглавлявший этот театр легендарный Франк Касторф, и теперь «Народный театр» со своей неизменной эмблемой последнего времени – смешным колесом на ножках из одного из спектаклей – катится неизвестно куда), Дойчес театр (пожалуй, наименее радикальный из всех «мастодонтов», но при этом неизменно поражающий качеством актерской игры), и, наконец, Театр Максима Горького.

О последнем в этой статье, прежде всего, и пойдет речь. Самый маленький из четырех государственных театров Берлина, со зрительным залом всего на 440 мест, он расположен, кажется, лучше их всех. Театру имени пролетарского писателя, открытому в 1952 году для постановок советской драматургии, досталось прекрасное историческое здание в самом центре, на знаменитой Унтер ден Линден. Когда-то в этом классицистском особнячке идеальной прямоугольной формы, построенном по проекту архитектора Карла Фридриха Шинкеля, располагался концертный зал – самый первый в городе. Здание славилось своей потрясающей акустикой, недаром тут давали концерты Николо Паганини и Ференц Лист. Здесь же почти после ста лет забвения стараниями Феликса Мендельсона-Бартольди были впервые после смерти композитора исполнены «Страсти по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха. И так как здание театра до сих пор официально принадлежит берлинской Вокальной академии, государство вынуждено ежегодно выплачивать 315000 евро за его аренду, так как в суде ни один из поданных им многочисленных исков так и не был удовлетворен.

Сегодня мало кто помнит, что вообще-то Театр Максима Горького создавался не просто так, а как «наш ответ Брехту». Да-да, классик немецкой драматургии, режиссер-новатор, создатель эпического театра и метода остранения, советскими властями в послевоенные годы воспринимался отнюдь не как верный друг и проводник коммунистических идей. Вот для их пропаганды и придумали открыть новый театр в советском секторе. Изначально здесь должны были ставиться исключительно пьесы русских и советских драматургов. А справиться с этой непосильной (и, прямо скажем, неблагодарной) задачей должен был немецкий режиссер и большой друг СССР коммунист Валентин Максим, в 1933 году бежавший из Германии в Москву. По сути, именно «Молодой ансамбль», который Максим основал по возвращении на родину, и стал костяком труппы нового театра. Выбранный Кремлем режиссер до поры до времени прекрасно справлялся с поставленной задачей (театр открылся спектаклем «За тех, кто в море!» Бориса Лавренева, затем последовали горьковские «Достигаев и другие»), пока наконец времена не изменились и на сцене не стало возможно ставить и немецкие пьесы тоже (и тогда, как и полагается «национальному кадру», Максим недолго думая обратился к шиллеровским «Разбойникам»).

Продолжалось все это почти сорок лет, два из которых (1958–1959) сотрудником литературной части стремительно набиравшего популярность театра работал главный после Брехта немецкий театральный гений XX века Хайнер Мюллер (здесь, кстати, были впервые поставлены его ранние пьесы «Рвачи» и «Корректур»). До падения Стены Театр Максима Горького оставался в меру лояльным власти и в меру стабильным, тем более что им долгие годы, почти тридцать лет, управлял всего один человек – актер Альберт Хеттерле, игравший Карла Моора в тех самых «Разбойниках» Максима и предпочитавший ставить либо безопасного Горького, либо немецкую классику и лишь в самом крайнем случае аргентинского

поэта-пацифиста Хуана Гельмана. Позже, после объединения Германии и воссоединения Западного и Восточного Берлина театром по очереди руководили Бернд Вильмс, Фолькер Хессе и Армин Петрас.

Но все главные победы театра Максима Горького (премия «Театр Года» в Германии в 2014 и 2016, театральная премия федерального правительства в 2015 и берлинская театральная премия 2016) относятся уже к совсем недавнему времени. Новая веха связана с именами Шермин Лангхофф и Йенса Хилье, которые начиная с сезона 2013–2014 и вплоть до 2019 года руководили им совместно. Теперь же Лангхофф стала единоличным художественным руководителем, тогда как Хилье числится драматургом и членом художественного совета. Шермин – театральная продюсерка турецкого происхождения, одна из основательниц и идеологов постмигрантского театра – наследница по прямой того самого Томаса Лангхоффа, который в 1980-е ставил в театре на Унтер ден Линден альтернативного Чехова, Шекспира и, самое главное, революционную пьесу драматурга Фолькера Брауна «Переходное общество», которая наделала много шума в Берлине 1988 года и в каком-то смысле дала направление движения и мысли нынешним реорганизаторам театра Максима Горького.

Но Шермин Лангхофф понимает словосочетание «переходное общество» уже совсем не так, как его понимали в поздние восьмидесятые на фоне гибели коммунистической идеологии и созданных ею режимов. Для нее это общество, в котором нет границ, но есть уважение к национальной и прочей идентичности, возможность выбора и социальной адаптации. Это общество, где – как бы пафосно и очевидно это ни звучало – у каждого есть право быть таким, каким он родился и вырос, исповедовать ту религию, которую он /она унаследовал или выбрал, придерживаться тех убеждений, которые для него /нее актуальны в настоящий момент. В общем, это общество постепенного перехода к тому волшебному времени, когда все мы станем наконец равны себе и будем уважать друг друга просто потому, что родились людьми. Немаловажно, что такое общество – это не то место, где одна национальность (любая) лучше другой. Вопреки широко распространенному мнению, в тотально обновленном театре Максима Горького трудятся отнюдь не только мигранты. Более того, Лангхофф настаивает на том, что принимает сотрудников на работу вовсе не по национальному признаку, хотя в ее труппе как нигде много представителей самых разных национальностей, причем не только в административном составе или художественном руководстве, но и среди актеров – многие из них эмигранты в первом поколении и приехали в Германию из России, Турции, Сирии, Афганистана и так далее.

Куда больше чем этнический состав Лангхофф волнует программа театра и темы, которые он поднимает. Ее революционность, встреченная сначала с настороженностью, но затем заслужившая столько призов и похвал, заключается в том, что она формирует рамку для художественного высказывания приглашенных постановщиков, обозначает позицию театра как открытую и готовую к диалогу не на словах, а на деле (недаром на Унтер ден Линден появился GORKI FORUM, куда заходят видные

политики и философы; Gorki X, где работают клуб, школа и лаборатория и куда охотно приходят подростки от 16 до 19 лет, а также экспериментальная Studio Я). Именно отсутствие герметичности, свойственной даже немецким театрам, которые открывают свои двери лишь перед вечерними спектаклями, а все остальное время варятся в собственном репетиционном соку, выгодно отличает сегодняшний GORKI, где можно спокойно встретить и проживающую неподалеку Ангелу Меркель, и только что приехавшего из Казахстана гастарбайтера.

Идея руководителей театра заключается в том, чтобы привлечь сюда всех, кто живет в Берлине, независимо от возраста, социального статуса и происхождения. А для этого говорить на понятном и доступном широкой общечеловеческой языку: отсюда в репертуаре понятные без слов пластические спектакли, постановки на острые социальные темы, перформансы с использованием современных технологий и многое другое. Но чтобы все это не оставалось лишь приемом, в труппе появились актеры с трудновывариваемыми африканскими и азиатскими фамилиями; в репертуаре – современные пьесы, написанные выходцами из бывшего СССР (уроженкой Волгограда Марианной Зальцман или родившейся в Баку Ольгой Грязновой) и спектакли, поставленные хорватом с сербскими корнями Оливером Фрличем, живущей в Берлине со своим палестинским мужем израильянской Яэль Ронен или турком и открытым гомосексуалистом Нурканом Эрпулатом; в социальных сетях театра – любопытные конкурсы (например, на лучший дизайн платья главной героини знаменитого романа Теодора Фонтане Эффи Брист, который предлагали сами зрители) и «онлайн-сцена», где сотрудники оставляют сообщения от лица своих героев, а в сети интернет – онлайн-версии недавних спектаклей.

Разумеется, обновляясь внутри, GORKI не мог не подумать об изменениях снаружи: так появились сайт-специфические проекты по освоению пространства вокруг театра с участием десятков приглашенных художников в рамках «Берлинских осенних салонов». Они позиционируются как большая междисциплинарная выставка, которая помогает художникам выйти в город и сблизиться с ним и его жителями, говорить с ними на одном языке. И если в 2013 году все начиналось с 30 художников и пространства на задворках Унтер ден Линден, где, собственно, и располагается подведомственный Шермин Лангхофф театр, то два года спустя проект был посвящен политическому активизму и теме границ – видимых и невидимых, – которые бесконечно разделяют людей (для визуализации образа отдаленности всех ото всех некоторые фрагменты бывшей Берлинской стены были перенесены на границы Европейского Союза). Наконец в 2017 году «Осенний салон» охватил уже весь город и больше 20000 зрителей, которых призывали «де-интегрироваться» («De-integrate Yourself!») и выступить против обобщения, упрощения и глобализации, а на последнем по времени четвертом салоне обсуждались темы борьбы против патриархата, капитализма и расизма.

Теме национальных конфликтов и поиска собственной идентичности через конфликт с иным в GORKI в последние годы вообще уделяют

особенно много внимания. В частности, известная израильская режиссер Яэль Ронен поставила здесь несколько нашумевших спектаклей на «национальную тему». В 2014 году – через сто лет после того, как в Сараево был убит эрцгерцог Франц Фердинанд, что фактически стало причиной Первой мировой войны, – она выпустила «Common Ground» о гражданской войне в Югославии, посвященный жизни боснийских, хорватских, сербских, македонских беженцев в современном Берлине, их поискам себя, работы, новой веры и их общению с теми, кто фактически, хоть и косвенно, является виновниками их бед. Спектакль строится на личных историях эмигрантов и беженцев, а предшествовала ему большая совместная поездка в Боснию, встречи с экспертами, очевидцами и членами семей главных героев.

Тут особенно важно, что театр становится не просто местом для личного и индивидуального высказывания, но безопасной зоной для обсуждения таких острых тем, как забвение, чувство вины и способность простить. В 2015 вместе с шестью актерами (в программке к ее спектаклям так всегда и пишут: «Ронен и ансамбль») Яэль поставила завоевавший приз за лучшую пьесу года спектакль «Ситуация», где речь идет об израильтянах и сирийцах в современном Берлине, оказавшихся соседями по району Кройцкёльн и вынужденных общаться друг с другом, чего они никогда не делали на Ближнем Востоке, откуда перебрались. Есть в репертуаре театра и ее спектакль о «Цыганской армии», состоящей из артистов всех мыслимых национальностей, телосложений, ориентаций и взглядов на жизнь, и новая версия палестино-израильского проекта «Третье поколение», впервые показанного больше десяти лет назад в берлинском «Шaubюне».

«Наш театр отражает то, как устроен наш город», – говорит Лангхофф. Неудивительно, что в постановках последних лет нередко звучит тема конфликта старого и нового, глобального и национального, гетеро- и гомосексуального. Но, по словам Шермин, в их театре ни в коем случае не создается «клиентское» искусство для определенных этнических или социальных групп, там нет фальшивого превознесения национальных чувств. Например, она сама – черкешенка родом из Турции – инициировала масштабный фестиваль «Снег идет в апреле», посвященный столетию геноцида армян в 1915 году, хотя, как все мы прекрасно знаем, правительство ее родной страны до сих пор не признало факт геноцида и вокруг этого ведутся бесконечные споры. Весной 2015 года в GORKI 40 дней подряд показывали армянские фильмы, показывали специально созданные к фестивалю спектакли (в частности инсценировку повести Франца Верфеля «Сорок дней Муса-Дага», которую поставил режиссер Ханс-Вернер Кресингер).

Шермин Лангхофф считает, что ключевое отличие их театра в том, что все его сотрудники – независимо того, родились в Германии или нет, – воспринимают историю как что-то глубоко личное, а не абстрактное. Возможно поэтому с недавнего времени как истинно «народный» театр воспринимается не народный по названию «Фольксбюне» с его невнятной художественной политикой, а понятный и доступный театр Максима

Горького, в репертуаре которого есть и актуальная классика вроде Ибсена и Клейста, и комедии из жизни исламиста или гомосексуалиста, и многочисленные проекты на актуальные политические и социальные темы, которые обычно обсуждают по телевизору, а в лучшем случае, в барах и на встречах друзей. Собственно, именно за это «разнообразие, отражающее разнообразие городского населения» и премировали критики творческий дуэт руководителей GORKI, когда те только начинали свой путь в самом центре немецкой столицы.

Но если Хилье до того, как пришел преобразовывать театр на Унтер ден Линден, работал в основном в крупных государственных театрах, то Шермин – возможно и в силу своего происхождения тоже (не стоит забывать, что она не родилась в Германии, а приехала сюда ребенком, и фамилией своей обязана мужу – известному театральному режиссеру Лукасу Лангхоффу, наследнику знаменитой театральной династии) – занималась куда более скромными, что называется, социальными проектами. Так, она буквально в одночасье сделала известным на весь мир небольшой независимый театрик на 100 мест в густо населенном турками Кройцберге. Сегодня ее стараниями и стараниями заменившего ее на посту арт-директора Вагнера Карвальо слово «Бальхаус» говорит само за себя и к нему больше не добавляют название улицы Наунинштрассе, на которой находится театр, как было еще каких-то пятнадцать лет назад. Лангхофф возглавила его в 2008 году, а уже в 2011 году, всего три года спустя, спектакль никому не известного прежде театра победил на самом престижном в немецкоязычном мире фестивале «Театртреффен».

Это была «Сумасшедшая кровь», которую по пьесе Йенса Хилье поставил тот самый Нуркан Эрпулат, который теперь активно сотрудничает с GORKI, сочиняя постановки про гендерную идентичность, – только задействованы в ней были не профессионалы, а обычные подростки. Спектакль основан не на реальных событиях, как это принято сегодня, а на сюжете фильма «Последний урок» с Изабель Аджани в главной роли – скандальной ленте о нетерпимости и насилии, рассказывающей о школьной учительнице, которая вступила на тропу войны со своими садистами-учениками, как только у нее в руках случайно оказался принесенный в школу кем-то из них пистолет. Как и в кино, учительница в спектакле в какой-то момент хватается за оружие и начинает мстить годами терзавшим ее издевками школьникам. Но в спектакле «Бальхауса» (а теперь и GORKI, куда его благополучно перенесли) она заставляет их под дулом пистолета разыгрывать по ролям не Мольера, а «Разбойников» Шиллера, а в классе учатся преимущественно турки. И они же сидели в бывшем танц-зале на Наунинштрассе, создавая ощущение, что то, что происходит на сцене, не только реально, но и актуально, потому что адресовано совершенно конкретным зрителям, у которых вызывает живую реакцию, заставляя их полемизировать вслух и что-то кричать сверстникам-«артистам».

«Национальная карта» была разыграна в «Бальхаусе» совершенно виртуозно, без малейшего намека на превосходство одной этнической

группы над другой. Тогда-то и появился термин «постмигрантский театр», подразумевающий, что межнациональному городу необходима межкультурная сцена, что театр говорит о насущных проблемах, а не высоких, но никому кроме кучки интеллектуалов не интересных материях, и благодаря этому перестает быть элитарным искусством, становясь во всех смыслах доступным для тех, кто в нем ни разу в жизни не был. Впрочем, Лангхофф, которую коллеги по CORKI недаром прозвали «Шерминатор», разрабатывала свою идею максимальной интеграции, в том числе в художественную среду (ее проект в HAU, где она работала куратором в 2004–2008 годах, назывался «Школа самоучек»), еще до «Бальхауса». И сегодня обе эти площадки – крошечный театрик в Кройцберге и многозальный центр современного искусства на Уфере – остаются главными точками притяжения тех мигрантов и беженцев, которые хотят не только приобщиться к современному театру в качестве зрителей, но и готовы включиться в него на правах соавторов.

Вообще же community-центров и сотрудничающих с ними художников в многомиллионном Берлине – масса. Жизнь не стоит на месте, а искусство стремительно ее догоняет. В этом смысле Берлин – прекрасный образец вдумчивой интеграции и адаптации, пример города, который не захлебывается от своей мультикультурности, а использует ее себе во благо. Конечно, проблема национальных конфликтов и этнической разнородности не исчерпана и здесь, но это, определенно, одно из немногих мест на земле, где ее пытаются решить, в том числе и на уровне культурных властей.

Мария Хализева

РАДИКАЛЬНО БЫСТРО

Газета «Экран и сцена». 2020. № 5, март
(«Орландо». Театр «Шаубюне», Берлин. Кэти Митчелл)

Иногда кажется, что спектакли Кэти Митчелл возникают из ее феминистских тревог. Она воплощает в театре литературу, написанную женщинами-феминистками разных эпох, смотрит на ставшие классикой сюжеты с неожиданных ракурсов, делегирует женщине взгляд на события, описанные в первоисточнике нейтрально или с мужской точки зрения. При разнообразии и изошренности сценических подходов и необыкновенной интенсивности деятельности Митчелл хранит верность своим убеждениям, феминистский пыл не иссякает ни на оперных, ни на драматических подмостках.

Даже удивительно, что к роману «Орландо» Вирджинии Вулф с его гендерными вольностями и раздумьями о природе творчества Митчелл обратилась только сейчас, выпустив в начале сезона спектакль в берлинском театре «Шаубюне», ставшем в 2010-е годы ее главным театральным домом. Проза Вулф – вне всяких сомнений митчелловский материал, недаром к роману «Волны» она обращалась дважды. В случае с «Орландо» благодаря возможностям театра и кинокамеры получилось жизнеописание редкой концентрации (сценическая адаптация Алисы Берч), полное то драматических, то карикатурных событий, возвышенных и прозаических чувств, дрожаний писательского пера, всевозможных состояний природы, а еще плотских забав в великом их множестве и «житейской крапивы» в ее буйстве, голубых кровей и чернозема под ногтями. Галоп по столетиям и монархиям воплощен Кэти Митчелл в жанре мультимедийного театра, давно поднятого ею на недостижимую высоту, хотя, по последним наблюдениям, экран в работах режиссера начинает все заметнее довлеть над сценическим действием.

Влечение к литературному сочинительству у героя, чей пол поначалу не подлежит сомнению, как пишет об Орландо-юнце автор, а в спектакле повествует рассказчица Катлен Гавлих, обозначено сразу. Усевшись на подоконник у полуоткрытого окна, Орландо в исполнении Дженни Кениг берет в руки перо и в задумчивости щекочет им подбородок. Укрупненное изображение лица с камеры, снимающей здесь и сейчас, отправляется

на экран, традиционно нависающий у Митчелл над разбитым на прямоугольники сценическим пространством, готовым к постоянным переустройствам – от обеденного зала и домашней часовни до вполне современных кухни или ванной комнаты. Когда на экране возникает рука с пером, водящим по листу бумаги, успеваешь заметить другую исполнительницу за столом у симметрично расположенного окна – наличие двойника и трансляция его действий дают Дженни Кениг мгновение на смену позы. Секунды использованы, и двойник, не таясь, удаляется. Мультимедийная техника Кэти Митчелл во многом держится на таких демонстративных подменах и требует от исполнителей бесчисленных преображений и переодеваний – в «Орландо» больше, чем где бы то ни было: окружение героя / героини на протяжении пяти столетий английской истории создается всего шестью артистами, а костюмерная / гримерная обосновалась прямо в глубине сцены.

К live cinema в «Орландо» в немалых дозах примешивается cinema в чистом виде – в основном это эпизоды пребывания героя что в мужской, что в женской его ипостаси на природе. Упивающийся одиночеством юноша в алых панталонах и атласной жилетке, белых рубаше и чулках азартно пробирается между деревьев, шагает по опушке леса, припадает к земле (спустя полтысячелетия на такой же пожухшей листе в белой блузке и джинсах будет лежать много всего испытавшая Орландо, задумавшая похоронить под корнями дуба свою поэму «Дуб») и вдруг детской опрометью бросается бежать – встречать нагрывшуюся в родительский дом королеву Елизавету I. Орландо несется смешными скачками по зарослям мака, по лугам, по ухоженным дорожкам и закоулкам дома, врывается в слуг, слышен звук бьющейся посуды. Но вот актриса выскакивает на сцену, спотыкается и падает перед зеркалом уже вживую – трансляция молниеносно подхватывает кадры записи, так что швов этой многосоставной кутерьмы не нащупать.

События месяцев и лет, знаки становления личности Орландо маркируются порой сменой парика или воротника и несколькими кадрами, слово герою дается чрезвычайно редко – в основном звучит закадровый романский текст, чтитца в наушниках постоянно высвечена в застекленной кабинке, расположенной на уровне экрана.

Непорочный мальчик вкушает «деспотических нежностей» королевы – безжизненной марионетки в вычурном наряде с полностью обнаженной грудью в духе картин Сальвадора Дали. С этого момента бытие экранного и сценического Орландо на время превращается в механистичное метание, спускание и натягивание штанов, вариацию поз – он не гнушается никаким полом, кровати лишь ненадолго сменяются пиршественными столами.

На хрупкого Орландо претендуют высокородные женщины, какие-то бесконечные Хлоринды, Фавилы и Ефросинии – хищно скалясь и бесстыдно взмахивая накладными ресницами на экране, они кажутся на сцене рядом с ним гренадерами и ничуть его помыслов не занимают. На смену похоти к Орландо с его пробивающимися усиками приходит любовь,

а с нею предательство и отверженность – в романе герой очарован не то мальчиком, не то девочкой, в спектакле же русская княжна Саша, рассекая по экранному льду на коньках, выглядит подчеркнута мужеподобно. С гендером, как и с климатом, тут на протяжении веков и их стремительных смен творится невообразимое.

Английский посланник в Константинополе (на дворе уже вторая четверть XVII века и правление Карла I) Орландо, проспав семь дней кряду, чудом пережив в этом беспмятстве кровавое восстание турок против Султана, наконец выходит из летаргического транса. «И у нас нет иного выбора, кроме как признаться», – повествует голос от автора – он обнаруживает, что стал женщиной. Актриса обворожительно обыгрывает осознание этого факта. На бледном веснушчатом лице, всматривающемся в зеркало, читается не столько испуг, сколько изумление, следом же пробивается лукавство: взгляд опускается вниз, вспархивает вверх, обнаженная Орландо легонько подпрыгивает перед своим отражением, крепкие груди подрагивают, что явно ее развлекает, и она удовлетворенно вгрызается в яблоко, нащупывая женские повадки и свыкаясь с новыми перспективами.

Кэти Митчелл, следуя канве вулфовского романа, позволяет себе немало вольностей: в адрес гендера и мужчин, времен, эпох и их парадоксальных скрещений, литературной критики и ее нравов. Особенно достается мужчинам и критикам – с демонстративным перебором по части ниспровержения. Румынская эрцгерцогиня Гарриет Гризельда, преследующая своей страстью Орландо, едва узнав о его преображении, немедленно оказывается эрцгерцогом. Собственно, это не расходится с сюжетом Вулф, но в знак доказательства своей мужественности эрцгерцог в спектакле не только сбрасывает кокетливую шляпку с белокурыми локонами, но и срывает с себя платье, предстывая в натуральном виде, за исключением черного лифчика, из которого выковыривает поролон. Следующие сцены, обозначающие нудные дни вдвоем, эрцгерцог Гарри проводит с Орландо именно в таком обличи.

Не менее пародийно подан и литератор-критик Николас Грин (его роль исполняет актриса), отвечающий тут, похоже, за профессию в целом, причем на протяжении столетий. Грин избавлен Митчелл от описанной у Вулф невзрачности – напротив, карикатура выглядит максимально заостренной: вертлявая фигура в меховом полушубке, брюки на подтяжках, современный рюкзачок, физиономия, едва выглядывающая из бороды и бакенбард, сигара на отлете, глумливый прискок по комнате, разнужданные, самовлюбленные позы. Пышная метафора передает самую суть гостя – на ожидающий его накрытый стол водружен пирог, украшенный павлиньим хвостом.

Отплативший за гостеприимство публикацией пасквиля «В гостях у вельможи в поместье», Ник Грин становится причиной отшельничества Орландо-юноши. За долгим крупным планом безжизненного лица героя следует реплика: «С людьми я покончил», что, впрочем, не помешает Орландо-барышне совсем в другую эпоху вновь питать интерес к плейде

литераторов, «угодив в компанию гениев» (Аддисон, Поп, Свифт), – подкладывать им на блюдца под чайные чашки денежные купюры вместо салфеток, а потом повторить некогда совершенную ошибку и отвезти Попа на собственной машине по улицам дождливого Лондона к себе в дом.

Плотность повествования Митчелл необычайная. Меньше двух часов сценического времени вмещают в себя не только роман с многочисленными подробностями, обрывающийся на 11 октября 1928 года, но продлевают его в XXI век и добавляют деталей. Моды, правила поведения, мироустройство и мировоззрения, как и климат, постоянно видоизменяются (некоторые трансформации передает дефиле лиц на экране, в одном из колоритных образов предстает сама Кэти Митчелл), порой совершая нашествия на территории чужих эпох, приводя к абсурдным столкновениям. Из Константинополя обновленная во всех смыслах Орlando возвращается в Англию вместо морского пути по воздуху (два ряда кресел и иллюминаторы на сцене создают на экране полную иллюзию самолета), где вынуждена приспосабливаться к кринолинам и одновременно разбираться с назначением туши для ресниц, салфеток для снятия макияжа и гигиенических тампонов. Свои впечатления от Орlando высказывают, как в телепередаче, ее сосед Уве, ее акупунктурный терапевт Бригитта, ее зубной врач Дорис, ее парикмахер Анггар, а тем временем на стене укомплектованной техникой кухни хорошо заметен календарь на 1756 год.

Смещение в Орlando мужского и женского, наплывы меланхолии, как и пробег по векам, не влияют на внутренний стержень: Орlando боготворит поэзию, чистый лист и возможность уединения над ним. Во всеобщем непостоянстве постоянно только стремление к творчеству. Волею случая, как-то между делом обретя мужа, Орlando прямо в подвенечном наряде убегает плодить строки, примостившись в кухне над блокнотом. В одиночестве она испытывает облегчение – что на природе, что на шумной улице, между людей, сосредоточенных на гаджетах, среди снующих машин и мелькающих огней. Распластавшись на спине под дубом, рядом с непогребенным седьмым изданием своей одноименной поэмы, она смотрит вверх на небесный простор. Еще не конец, она живая, она – с ее мечтательностью и духом беспокойства, с ее податливостью и строптивостью, с ее способностью плакать и смеяться – среди нас.

Мария Зерчанинова

ЗЕЛЕНЕНЬКИЙ ОН БЫЛ

Газета «Экран и сцена». 2020. № 5, март

(«Пер Гюнт». Театр «Шаубюне», Берлин. Джон Бок и Ларс Айдингер)

Спустя несколько месяцев после «Орландо» Кэти Митчелл в берлинском театре «Шаубюне» состоялась премьера «Пер Гюнта» по мотивам пьесы Генрика Ибсена. Драматическая поэма норвежского классика подверглась глобальной переработке и превратилась в моноспектакль, сочиненный и сыгранный звездой немецкой сцены актером Ларсом Айдингером в соавторстве с берлинским скульптором, художником и перформером Джоном Бокком. Для него «Пер Гюнт» стал первым опытом работы в театре.

Бок известен далеко за пределами Германии. Он сочиняет причудливые инсталляции из повседневного хлама: тряпок, выпотрошенных электроприборов, сломанной мебели и тому подобного, сочетая их с видео и участием перформеров. Бока привлекает анатомия живых существ и механизмов, хаос выпущенных наружу внутренностей, комизм всяческих отrostков, ниточек и трудноопределимых деталей – игра форм органического и техногенного происхождения в их смешении. Так, его инсталляция из переплетенных носков «The next quasi-complex» напоминает сразу и кишечник, и нечто болезненно-подсознательное. Сам художник часто выступает в роли садиста-вивисектора, отвратного и смешного маньяка, орудующего бритвой и произносящего наукообразную галиматью.

Уже несколько лет Ларс Айдингер, склонный к провокациям и экспериментам над собой, принимает участие в перформансах Бока. Гамлет из спектакля Томаса Остермайера, с ног до головы вымазанный черной грязью, и художник-мусорщик нашли друг друга. В образе Пера Гюнта им обоим близка необузданная творческая энергия, ведущая к смешению реальности и вымысла, лжи и правды. Сольвейг и Король троллей оказываются в спектакле лишь плодом воображения героя.

Этот Пер озабочен непрерывной саморепрезентацией, сменой своих масок, но в то же время его постоянно утягивает в реальность, порождаемую другими. Он – та самая луковица со множеством оболочек, но без ядра, как определяет себя герой Ибсена.

Уже у входа в театр тебя встречает афиша, не предвещающая зрительского комфорта: с нее плотоядно скалится золотыми зубами

троль – Айдингер с выбеленным лицом, одетый в нелепые вязаные трусы на подтяжках и рогатый шлем из фольги. Приближаясь телосложением к классическому совершенству, он, как ни странно, напоминает статую Аполлона, размалеванную и исписанную хулиганами. Вот из этой диалектики красоты, не скрывающей своей обольстительности и при этом деформирующей, истязающей себя на разные лады, и вырастает спектакль. Телесное, перформативное начало здесь преобладает над драматическим, а публику заставляют переживать самые животные страсти.

Джон Бок водрузил на сцену гигантскую бесформенную слониху, сшитую из пестрых заплаток, валиков, ковриков и колгот. К хоботу подсоединен доильный аппарат, с бульканьем гоняющий по трубам темную жидкость. В ее утробе, которую зрители видят изнутри на большом экране, – красноватая теснота. Это образ матери, столь важный в ибсеновской пьесе и, несомненно, центральный в спектакле. Мать – аморфное нагромождение тряпья, она раздражает: Пер Гюнт Айдингера передразнивает ее немощь, глумливо ковыляя через сцену с ходунками. Появляется в старушечьем халате с джинсовыми штанинами вместо рукавов (автор костюмов также Джон Бок) – шутовское обыгрывание их тягостной, но все же неразрывной связи. Он обвит пуповиной – из проволоки, из фольги, из микрофонного шнура – художник изобретательно варьирует языком предметов тему любви-ненависти сына к матери, по-своему, но очень точно следуя за Ибсеном. Пер Гюнт – плоть от плоти матери: эти отростки-хвостики на его бесчисленных костюмах, на фиолетовых вязаных трусах и даже на кринолиновой юбке – ее наследство, странные фантазии – ген выдумщицы Осе, безудержный нарциссизм – ее рук дело. В финале, потрепанный и измученный, он найдет убежище в чреве слонихи, втиснувшись туда через узкий лаз, потом вывалится наружу, вися на пуповине, и вниз головой отправится в черный люк под сцену. Увы, смерть – не возвращение в материнское лоно, а прыжок во внешнюю тьму.

В спектакле немало автобиографического. Актер говорит в интервью, что играет только тех персонажей, с которыми находит точки соприкосновения. Пер Гюнт – тот самый случай. Ларс Айдингер с детства мечтал о театре, играл в школьном кружке, рано вышел на профессиональную сцену. Перед нами парень, одержимый переодеванием и подражанием своим музыкальным кумирам. Наедине с собой он разыгрывает этюды под любимые песни – нежную «Hunting High And Low» A-ha, зловещую «Lullaby» The Cure или старую добрую «Imagine» Джона Леннона – ностальгический набор подростка, выросшего в 1980–90-е. Вот воображаемый оркестр под управлением Пера Гюнта в неопишемом кубистическом костюме исполняет григговскую увертюру к «Пер Гюнту». На поклонах он снова поет, расслабленно и необязательно, кажется, сочиняя на ходу слова и импровизируя мелодию. И тогда грань между актером и ролью совсем стирается.

Но этот «Пер Гюнт» – не ностальгическое кабаре, а провокационное современное искусство. В программку спектакля вложены трусы, перед началом действия объявляют, что пару часов назад Айдингер отрезал себе палец, но все равно решил играть под сильным обезболивающим – зал

ахает и ежится. Завиральное начало совершенно в духе нашего героя. Сцена трех пастушек, совращающих Пера после изгнания из деревни, решена в виде жесткого лесбийского порно во весь экран. Голый и смешной Пер мечется вдоль экрана, пытаясь как-то пристроиться к девочкам. Впрочем, стоит лишь появиться безликому зеленому андроиду (у Ибсена – Женщина в зеленом), как парень переключает свое внимание и танцует с ней вполне целомудренный танец. Любой путь для него заманчив, каждая игра по-своему увлекает. Он ребенок, резвящийся на детской площадке с горкой-слоном. В пресловутой пещере Горного короля, где всеядный Пер позволяет пришить себе тролличий хвостик, он в знак полного уподобления троллям вдавливая в глаз яйцо, желток и скорлупа стекают по щеке. Такой же одноглазый Доврский дед, которого мы видим на экране, угощает дорогого гостя – нахлобучив ему на голову телевизор-подушку, заставляет смотреть нарезку из теленовостей. Сюжеты мелькают все быстрее, наслаиваются, превращаясь в тошнотворную информационную кашу. Пер задыхается и срывает с себя подушку.

Делая еще доходчивей злободневную тему неразборчивого потребления, Пер – Ларс смешивает и перемальвает в блендере, а затем потягивает небольшими глотками нечто принципиально несоединимое. Зал передергивает от омерзения. Потом заедает все это острым перцем, заливая слезами свое зеленое тело, ибо ближе к финалу окончательно перекрашивается в цвет тролля.

Перформанс и театр сегодня неуклонно движутся друг другу навстречу. Классический нарратив дробится на фрагменты или исчезает вовсе, от него остаются лишь темы. Раскрывая эти темы, художник уравнивает слово, предмет и тело, что порой дает ценные приращения смысла, но иногда скатывается к нечленораздельному хаосу. В случае с «Пер Гюнттом» в театре «Шаубюне» все предельно ясно и осязаемо. Пожалуй, можно сказать, что в этом симбиозе театра и современного искусства перевес и победа на стороне перформанса. Его статика подчинила себе драматическое действие, а у Ларса Айдингера эмоциональная нейтральность перформера, его сосредоточенность на манипуляции вещами взяли верх над актерской игрой. Назовем это «инженерно-анатомическим театром Ларса Айдингера».

Юлия Клейман

О «ГАМЛЕТЕ» ЭЛИЗАБЕТ ЛЕКОМПТ

«Петербургский театральный журнал». 2020. 5 апреля, блог
(«Гамлет». *The Wooster Group, Нью-Йорк. Элизабет ЛеКомпт*)

Остановка позволяет нам вглядываться более пристально, исследовать медленнее, а значит – глубже. The Wooster Group – самый известный в Европе американский театр – предоставил онлайн-возможность совместного исследования процесса исследования. Именно так. Скучная задача, затасканная пьеса, но глаз не оторвать.

Спектакль 2007 года в постановке Элизабет ЛеКомпт – это деконструкция «Гамлета» 1964-го с Ричардом Бёртоном («Клеопатра», «Кто боится Вирджинии Вульф?») в главной роли. Тот бродвейский спектакль был снят с 17 камер и аккуратно смонтирован для телеэфира. «Я посмотрел этот спектакль и вырезал сцены без диалогов», – комментирует Скотт Шеперд – Гамлет. В спектакле Вустер-груп декорация – а помимо экранов это аскетичный набор из платформы, стола и кресла – ездит за исполнителями. Тот момент, когда актер подходит близко к авансцене, а к нему подкатывают, например, стол и кресло, соответствует экранному крупному плану. Но не всегда. Сценическое действие вторит черно-белому экрану очень прихотливо. Экран мерцает, и иногда актеры с него попросту исчезают, оставляя декорацию (невысокая платформа с лестницей в качестве сценографической доминанты – явно оммаж легендарному бродвейскому «Гамлету» 1922 года) пустой, иногда изображение предельно отчетливо, иногда – размыто. Иногда актеры Вустер-груп с механистической точностью повторяют мизансцены и лишь раскрывают рты, давая услышать записанные голоса. Иногда – напротив, пластически и интонационно умело имитируют перемотку или пропускают целые сцены. «Давайте вырежем этот момент с Офелией», – предлагает Шеперд. И точно: Гамлету не приходится класть голову никому на колени в сцене «Мышеловки», ведь Офелию и Гертруду в версии Вустер-груп играет одна и та же актриса – Кейт Волк. Дело в том, что место действия всех без исключения постановок Вустер-груп – это театр. Не Эльсинор и не реальная действительность, а сценические подмостки. Так было в «Пути 1&2», где «Наш городок» Уайлдера монтировался с репризами эстрадного комика «Свиньи» Маркхэма и появлением в театре – в режиме реального

времени – разносчика пиццы. Так было в «L. S. D... только вершины...», где пьеса «Суровое испытание» Миллера превращалась в коллаж из судебных заседаний и посиделок меломанов, а главным героем оказывался гуру 60-х Тимоти Лири. Так было в «Императоре Джонсе», где Кейт Волк исполняла ритуальный танец в роли Брутуса Джонса. Так было в «Косматой обезьяне», где монолог кочегара Янка яростно и глумливо выкрикивал Уильям Дефо (да-да, он в течение по крайней мере 20 лет выходил на сцену в спектаклях Вустер-груп).

К слову, Элизабет ЛеКомпт всегда плевать хотела на толерантность и во всех названных спектаклях использовала пресловутый блэкфейс. «Гамлет» в этом смысле не так радикален. Но в нем есть все, что составляет славу театра. Прежде всего – это ряд блестящих актерских индивидуальностей: Кейт Волк, Ари Флиакос, Скотт Шеперд известны любому нью-йоркскому зрителю. Во-вторых, это отточенный ритм: как в балете или в пекинской опере. В-третьих, это использование мультимедиа. В спектаклях Элизабет ЛеКомпт записанные голоса звучали уже в конце 1970-х, а с 1980-х ни одна ее постановка не обходилась без телеэкранов. Сюжеты ее спектаклей всегда рождались на пересечении разных культурных кодов, на стыке элитарного и массового, а любой пафос тут же ниспровергался иронией. Театральный постмодернизм можно было бы изучать на примере одних только постановок Вустер-груп.

В данном случае экран, магия легендарного спектакля – это тот призрак, который держит в плену Гамлета–2007. Отец Гамлета – большая серая тень в спектакле 1964 года (и еще голова актера, озвучивающего эту тень, на дополнительном маленьком экранчике). Для спектакля 2007 года – это уже тень тени. Симулякр. Но окруженный симулякрами – экранными и сценическими – Гамлет – Шеперд приходит в настоящую, подлинную ярость. И эта эмоция очень... современная.

Марина Шимадина

«ТРИ СЕСТРЫ» ЭПОХИ ИЗОЛЯЦИИ

Интернет-издание «Летающий критик». 2020. 16 апреля
(«Три сестры». Театр «Каммершпиле», Мюнхен. Сюзанна Кеннеди)

Мюнхенский «Каммершпиле» показал онлайн новый спектакль Сюзанны Кеннеди.

В изоляции театральная общественность разделилась на два лагеря: одни жадно прильнули к компьютерам и смотрят запоем все хлынувшие на нас трансляции, другие утверждают, что запись или даже прямой эфир на экране не передают пресловутой магии театра, энергетического обмена между сценой и залом и так далее. Но что коронавирусу однозначно удалось, так это расширить наши горизонты и познакомить с именами, доселе неизвестными. Когда бы еще до России доехали спектакли Сюзанны Кеннеди – новой звезды немецкого театра? А во время карантина мюнхенский «Каммершпиле» показал онлайн сразу две ее работы: «Почему рехнулся господин Р.?» по сценарию фильма Фассбиндера и премьерные «Три сестры» по Чехову. Они могли бы стать фестивальным хитом этого года и уже были приглашены на Theatertreffen и Holland Festival. Обстоятельства сложились иначе, но онлайн-трансляция в некотором смысле оказалась даже на руку замыслу режиссера – ее стерильный мир будущего не предполагает живых человеческих контактов.

Сюзанна Кеннеди родилась в Германии, училась в Амстердаме, в Национальном театре Гааги ставила Генрика Ибсена, Энда Уолша, Сару Кейн и Эльфриду Елинек. В последние годы громко заявила о себе на немецкой сцене, работала в мюнхенском «Каммершпиле» и «Фольксбюне». Она радикально переформатирует способы актерской игры, лишая артистов привычных средств выразительности, но добиваясь от них максимального эффекта присутствия. Например в «Чистилище в Ингольштадте», который вошел в тройку лучших спектаклей на фестивале «Театртреффен-2014», аудиоряд был заранее записан в студии, и актерам приходилось только открывать рот под фонограмму. А в постановке по Фассбиндеру исполнители играли в латексных масках, превратившись в антропоморфных зомби. Сытая и спокойная, но абсолютно бессмысленная жизнь благополучных бургеров у Кеннеди представлена серией статичных картин, где

мужчины и женщины едят, выпивают и ведут досужие разговоры, практически не двигаясь с места. В масках на лицах герои окончательно уподобляются манекенам, они лишены чувств и эмоций, и даже финальное убийство, до которого господина Р. доводят размеренность и пустота существования, вызывает у них не ужас, не страх, а лишь легкое удивление.

Такие же маски используются в спектакле «Фольксбюне» «Женщины в беде», где герои постоянно документируют свою жизнь, снимают на видео все вплоть до малоприятных физиологических подробностей...

В премьерных «Трех сестрах» Кеннеди мы уже видим мир, полностью оцифрованный, перешедший в онлайн. Многие приемы, использованные режиссером раньше, здесь доведены до своего логического предела. Клаустрофобическая комната-коробка, где развивалось действие в ее предыдущих спектаклях, превратилось в некое окно компьютерной программы, зависшее в пустом пространстве. Поначалу и сами актеры кажутся аватарами, изображениями на экране. Посреди клубящихся лиловых и розовых облаков застыли три женщины в пышных белых юбках и с затянутыми черными масками-лицами, похожие на крестьянок Малевича, – обезличенные фигуры трех сестер. К ним присоединяются трое мужчин в джинсах, толстовках и латексных масках – видимо, Вершинин, Соленый и Тузенбах. Но имена тут лишние. Это персонажи, лишённые индивидуальности и характеров. То ли диджитал-версии людей будущего, то ли биороботы, которые пытаются присвоить себе человеческие чувства и эмоции. Получается у них плохо: имитация смеха с характерными подергиванием плечами и головой выглядит неестественно и даже пугающе. Потом три сестры переоденутся в веселенькие разноцветные водолазки и защебечут что-то о своих делах (помимо чеховских реплик, в спектакле звучит текст Ницше и самой Кеннеди), но в стерильном белом пространстве этот стильный фэшн-лук тоже отдает мертвечиной.

«A simulation of a simulation» – написано на бегущей строке по периметру сцены. Вот принцип этого искусственного места, а его главный фетиш, предмет поклонения и символ – огромная виртуальная фиолетовая маска, висящая в воздухе. На реплике «Какая у вас тут прекрасная река» на экране возникает довольно грубо нарисованный бассейн, облицованный плиткой. Видимо, эти существа имеют слабое представление о том, как выглядят настоящие реки. Комаров они тем более в глаза не видели, но знают, что при их упоминании нужно зачем-то хлопать себя по разным частям тела. Понятие времени в этом мире тоже лишилось смысла. Разговоры о часах и минутах явно застают героев врасплох. Прошлое, будущее и настоящее здесь отменены, срослись в единую временную петлю без начала и конца. «Мир кусает себя за хвост», – говорит кто-то из персонажей.

Сюзанна Кеннеди в своей трактовке Чехова отталкивается от завиральной идеи Вершинина, что «через каких-то двести-триста лет жизнь на Земле будет невыразимо прекрасной». Эта реплика повторяется снова и снова – раздается по телефону, как звонок из далекого прошлого. Но в обстоятельствах уже наступившего будущего она звучит как злая насмешка. Счастья в этом выхолощенном мире нет, как нет и горя, страстей,

страданий. Вся соль жизни, все ее внутреннее содержание уничтожено как нечто потенциально опасное, неприятное, травмирующее – осталась лишь безукоризненная лакированная оболочка. Герои механически произносят слова из пьесы, выбранные наугад, но их смысл окончательно утрачен.

Все сцены в спектакле полностью статичны, похожи на искусные, тщательно выверенные инсталляции, и каждая заканчивается затемнением и механическим «cut», словно кто-то отрезает пленку. А в промежутках между ними в темноте раздаются сдавленные стоны, мычание, жужжание – невнятный и тревожный гул, словно за пределами этой холодной матрицы, в ее глубоких подвалах, спрятаны живые замученные люди. А может быть, это вытесненные страхи, сомнения, душевные терзания и боль, которым нет места в «невыразимо прекрасном будущем».

Дегуманизация, расчеловечивание становятся неизбежным побочным эффектом развития цивилизации и технического прогресса. А стремление людей к счастью, понятому как избавление от проблем и страданий, оборачивается антиутопией похлеще Оруэлла. И в эпоху самоизоляции, когда человечество попряталось по своим домам-коробочкам и перешло в онлайн, эти безжизненные, анемичные, но безупречно стильные и техничные «Три сестры» выглядят как мрачное предчувствие очень скорого будущего – не придется ждать и двести лет.

Владислава Куприна

ЦВЕТЫ ДОБРА, ИЛИ МАНИФЕСТ СВЕТЛОГО ИСКУССТВА

«Петербургский театральный журнал». 2021. 26 декабря, блог
(«*Farm Fatale*»). *Vivarium studio, Париж, и Театр «Коммершпиле», Мюнхен.*
Филипп Кен)

Пять пугал – Рассел, Мит, Глобби, Сиси и присоединившийся к ним Пекюше – живут на своей маленькой ферме, играют музыку, ведут передачи экологической – и, как выясняется, активистской – радиостанции, возвращают и охраняют какие-то загадочные светящиеся яйца, от которых, как они надеются, возродится жизнь на Земле. Пугала неловко ходят, у них резиновые лица-маски, на голове помятое сено, микрофоны они примаывают к вилам, домашнее животное механическое, птиц они включают пультом. Они бесконечно милые.

Этот спектакль никого не хочет учить и наставлять, не собирается ничего сообщать, его режиссер не написал манифеста к спектаклю. Но если бы написал...

1. НЕ БЫТЬ АГРЕССИВНЫМ. НЕ БЫТЬ ВРАЖДЕБНЫМ К ТОМУ, ЧТО ТЕБЯ ОКРУЖАЕТ

В основе большинства текстов, театральных ли, литературных ли, стоит если не враждебность к миру, то во всяком случае недоверие и неодобрение. В мире что-то не так. Есть боль, есть зло, есть насилие. Если художник высказывается, то он высказывается, встав против мира или в оппозицию к какой-то его части. Конфликтность с миром, романтическая несогласованность моего «я» и других. Мы уже несколько веков выискиваем обязательный конфликт, и только тогда что-то начинает происходить внутри текста.

Здесь нет оппозиции. Ничто не противопоставлено, ничто не взято как проблема. Даже апокалипсис. Конец света неизбежен, если уже не произошел. Так что же, какие ответы можно дать, какие смыслы можно извлечь, если все кончилось? Только выдохнуть, сбросить. Активизм – это противоположность «чила», но активизм спектакля – это активизм объятий. Пугала распахивают руки. Они эмпатичны и внимательны к себе подобным, они всегда своим тоненьким «ах» или «ох» выкажут

сочувствие или поддержку. Дадут вам понять, что слушают и слышат. Они очень заботливы, они открыты, и все милые эмоции без секунды зазора будут предъявлены. Поведение пугал смешит нас потому, что они неправдоподобно симпатичны. Это анимированная копия всех наших душевных терзаний. Их поведение похоже на детский рисунок. Оно все облегчает и сбрасывает. Тут невозможно никого ни в чем подозревать. После апокалипсиса беспокоиться больше не о чем. Ну, живое умирает. Люди смертны, вот такая неприятность. И птицы. Но все мы об этом знали, будем честны.

2. КАЖДОМУ ДЕРЕВУ – ПО ДОМУ! КАЖДОМУ ЦВЕТКУ – ПО КОМНАТЕ!

Дарвинизм утверждает, что живое – всегда живое вопреки. Что мир – это отбор и насилие. Тут и Ницше, и европейская максима выражать, бороться, сражаться. Жизнь есть усилие. Умный Пруст говорит: «Жизнь – это усилие во времени». В этом спектакле нет усилий. Он стремится к тому, чтобы позволить живому быть. Расти в безопасности, создать ему условия, где не стоит тревожиться. Само тело спектакля устроено, как сад в оранжерее, в котором растет не цветок, а спектакль. В белом чистом пространстве, выгороженном в каком-то безвоздушном небытии, пугала в ярком теплом свете поют и болтают о том, о сем, прошлом и настоящем, коротко и кротко ужасаются, обнимаются и ведут радиопередачу об экологии для давно погибшего мира. Они бесконечно наивны и очень нежны.

Спектакль экологичен всем своим строем, своим устройством. Не токсичен, не манипулятивен. Он не меняет тональности, чтобы напугать, не переключает регистры, чтобы насторожить. Неуклюжие, не очень-то уверенно шагающие, как дети – бесхитростные, как дети – простодушные, пугала существуют в неведении, они поют песенку про милого жаворонка, которому свернут шею и вырвут клюв, как могли бы декламировать считалку «Вышел месяц из тумана, вынул ножик из кармана». Как все бессмертные существа – а дети именно бессмертны, как и эти прелестные пугала, – они верят, что смерть – просто не испытанная странная часть жизни, свершающаяся где-то далеко, так что не стоит сильно беспокоиться, она им не грозит, как и здешним пластиковым птицам.

3. НЕ ХИТРИТЬ, НЕ ЛУКАВИТЬ, НЕ ДЕЛАТЬ ВИД, ЧТО СВОБОДЕН. ЛУЧШЕ – СРАЗУ БЫТЬ СВОБОДНЫМ!

Наша свобода – это всегда свобода от.., освобождение. Но этот спектакль выражает свое, поет свое, и ему не нужны цепи, чтобы знать свободу. Он вынесен за логические законы и рамки, ожидания и представления о том, как должно. Здесь все свобода и свободой было бы все. Не стоит называть это плохой драматургией, не стоит задавать слишком много вопросов. Этот спектакль даже не подозревает о долженствованиях. Ненасилие спектакля, его открытость и наивность – это декларация свободы. Ничего

не производя, кроме радости, и ничего не требуя у своих зрителей, спектакль живет и дышит, а все, что живет и дышит, уже свободно.

Мы подозреваем мир – а вместе с ним и театр – в подтексте. Очень сложно отказаться от всеобщего недоверия как закона восприятия и интерпретации. Но этот спектакль хочет сделать нас цельными. Научить доверять себе. Он не заряжен иносказанием. Он не держит фиги в кармане, никого не высмеивает. Пугала – это пугала, а не люди. Не нужно делать переносов. Пугала – иная форма жизни после жизни. Что-то в них от людей, потому что они жили с людьми. Пугала, сокрушаясь, рассказывают о своих фермерах-недотепах, которые разорялись, спивались и стрелялись; горюют, пряча плоские пухлые лица в ладонях; изумленно охают, но это то горевание, что мог бы испытать человек по развалившемуся пугалу, которое он мастерил с ребенком пятнадцать лет назад. Пугала страдают людям так, как люди могли бы сострадать пугалам. С нежностью и иронией. Сострадание без страдания.

4. НЕ ОТВЕЧАТЬ НАСИЛИЕМ НА НАСИЛИЕ.

ЛУЧШЕ РАСПУГАТЬ ВСЕХ МУЗЫКОЙ

Спектакль, вспоминая о насилии, сам никого не мучает, не пугает, не манипулирует. Он не стремится вызвать содрогание и спазмы. Когда пугала заметили в свою картонную подзорную трубу какого-то негодяя-фермера, плохо обращающегося с животными, они, как дети, играющие в индейцев, запрыгав на своих плохо гнущихся ногах и теряя солому, что выбивается из штанин и рукавов, решили его убить. Но мгновенно передумали, выбрали иной способ: решили его напугать громкой музыкой. Они же пугала, а пугала не убивают, они только пугают, и мы верим тексту спектакля, идем за ним.

5. ДОВЕРЯЙТЕ И НЕ ПРОВЕРЯЙТЕ

Это креационистский, эволюционистский спектакль. Эволюция – это интуиция и рост. Не разум, не смысл, а прорастание и взращивание. Здесь в вивариуме созданы форма жизни и условия для этой формы жизни. Жизнь живет, а мы наблюдаем. Это биотеатр. «Экологический театр» именно в этом смысле, а не в смысле борьбы за права природы.

Режиссер этого спектакля признается, что в детстве собирал насекомых. Ему интересны другие формы жизни. Иные формы жизни. Пугала – это пугала, а живое бывает разное. Все искусство мира антропоцентрично. А этот спектакль – нет. Он требует внимания к разным проявлениям живого. Пугала приглашают на свое радио генномодифицированную морковку, серьезно замечая, что ранее она была стигматизирована, но пора выслушать и ее.

А еще в спектакле есть блестящее интервью с пчелой, которая говорит только на валлонском, и ее необходимо переводить. Пчела Маргарита жалуется на катаклизмы, на то, как сбивается с курса из-за изменения

климата, но не позволяет неловкому интервьюеру, которому тоже интересно все живое на свете, слишком далеко забираться за ее личные границы. На вопрос «би она или не би?» ответа уже не будет. Здесь иронии достаточно и без переносов, а если отнестись к этому так же серьезно, как относятся сами пугала, мы станем к экологичному и этичному миру ближе на шаг.

6. ENJOY YOURSELF!

Делиться любовью к жизни, радостью к жизни. Радость здесь защита. Радость – это наполненное созерцание. Но не в смысле «я доволен». Пугала созерцают, пчелы созерцают, мы созерцаем. Все созерцает. Все радуется. «Возрадуйся!» Мир поет себе хвалу, и Кен подхватывает.

Здесь возвращается состояние, противоположное меланхолии. Настолько нам чуждое и чужое, что для него даже нет слова в русском языке. Есть английское слово *self-enjoiment*. Радость себя, радость быть и радость быть собой. Можно сказать гостю «enjoy yourself», то есть располагайся, будь как дома, забавляйся (но не в смысле русско-цыганской разгульной забавы). Режиссер говорит: будьте как дома. Земля – наш дом. Спектакль – это приглашение вдруг зайти в мир, на Землю, как домой. И забавляться, радоваться. Быть гостем, но быть дома в гостях.

7. ЗАБЫТЬ ВСЕ МАНИФЕСТЫ. И НИЧЕГО БОЛЬШЕ НЕ МАНИФЕСТИРОВАТЬ

P.S. Мы попросили бы у вас полного доверия к миру на эти полтора часа. Не слепого доверия ребенка, который не знает истории и боли. А доверия взрослого, но оставшегося ребенком в игре и способного к удивлению, только без буквы «у». В этом спектакле режиссер дивится на мир.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Ольга Федянина

КРИТИЧЕСКИЙ РОМАН

Перед вами книга, которую можно – и стоит – читать двумя разными способами. Первый для тех, кого интересуют конкретные имена и события, драматурги, режиссеры, театры и, конечно же, театральные критики, исследователи театра. Как играл Гамлета и Лира Пол Скофилд? Каков Бергман как театральный режиссер? Можно ли считать театр Ежи Гротовского настоящим театром? Чем отличается персонаж от автора у Сары Кейн? На страницах двухтомника «Зарубежный театр в российской критике» можно найти ответы на эти вопросы – и еще на сотни других, причем нередко ответы дают несравненные профессионалы, мэтры, классики театроведения, посвятившие изучению и постижению своего предмета многие десятилетия. Правда, в предисловии составители скромно и честно предупреждают: «...сборник не претендует ни на полноту отражения полувекковой истории нашей критики, ни, тем более на сколько-нибудь полный охват процессов, происходивших в жизни театров зарубежных стран». Да, разумеется, перед нами не антология и не учебник, однако репрезентативность этого двухтомника не стоит преуменьшать. По крайней мере, в одном отношении, в том, что касается, скажем так, «внутреннего рынка», он дает картину, приближающуюся к исчерпывающей. Героями собранных здесь текстов стали самые интересные и значительные гастролеры, игравшие на советской и российской сцене начиная с конца 1950-х годов. От редких приглашений «прогрессивных» театров, привозивших (чаще всего) национальную классику, или (реже) социально-критическую (то есть в категориях советского времени, антибуржуазную, антикапиталистическую) современность, до фестивального изобилия последних докарantinных лет, которое не могли до недавнего времени остановить даже заново вырастающие идеологические шипы и барьеры. Тем, кого интересует, а какой, собственно, зарубежный театр видела «живьем» и у себя дома российская (главным образом московская и отчасти питерская) публика, представлена очень подробная картина. Короче говоря, при всей своей избирательности в качестве пособия и справочного издания двухтомник «Зарубежный театр в российской критике» тоже очень даже может пригодиться.

Но едва ли не интереснее читать его иначе. Не как набор статей об отдельных событиях, а как единый текст. Как документальный роман

в рецензиях – по аналогии с романом в письмах. Как произведение эпического жанра с огромным количеством персонажей, со своими сквозными сюжетами и с постепенной сменой ракурса взгляда на главного героя. Герой – это как раз и есть тот самый «зарубежный театр», само существование коего и является отправной точкой истории.

Остановимся ненадолго и посмотрим на героя чуть пристальнее. Что это такое «зарубежный театр»? Бессмысленный вопрос? Нисколько.

«Зарубежный театр» – русский персонаж советского происхождения. Сложно представить себе книгу с таким названием, изданную в Англии, Франции или Германии. *Foreign theater*, *ausländisches Theater*, *le théâtre étranger* – звучит диковинно. Широта понятия, на самом деле, исключаящая. «Зарубежный театр» – это «все, кроме нас». Нам-то оно так привычно, программа русских театральных вузов предлагает и сегодня, как пятьдесят, шестьдесят, семьдесят лет назад, «историю зарубежного театра» и «историю русского театра», наш взгляд выучен на этом разделении своего – и любых остальных. Не французский, английский, японский или американский театр, а вообще «зарубежный». Театр по ту сторону государственной границы.

«Зарубежный» означает, в первую очередь, не столько чужой, сколько – недоступный. Попадающий в поле нашей видимости только на короткое время и только фрагментами, то есть гастрольями. Ограничение для советской публики досадное, но досаду эту она вряд ли так уж остро ощущала на фоне недоступности гораздо более насущных вещей.

Для критики 1950–1980-х годов это в первую очередь ограничение профессиональное, сужающее возможности для разговора – и перенаправляющее его в определенное русло. Как говорить о спектакле, который показан вне процесса, вне связей, вне окружающей его реальности? Отсутствующий контекст приходится наращивать имеющимися средствами.

Долгое время для советского критика главным остается контекст литературный. И это то, что первым делом бросается в глаза в первом томе сборника, где собраны тексты пяти десятилетий, от середины 1950-х до миллениума. Театр начинается с вешалки, но в «зарубежном театре» сразу возле вешалки дверь не в зрительный зал, а в библиотеку.

Ракурс «через книгу», сквозь текст – изначальный ракурс советского критического взгляда; автор пьесы – неважно, жив он или давно почил, – естественный инициатор театрального процесса, по нему сверяется, от него отсчитывается сценическое событие. Разговор о постановке естественным образом предполагает разговор о драматурге. Неслучайно открывающий текст первого тома, написанный в 1955 году Александром Аникстом, обозначает свой предмет недвусмысленно: «Как статья Бернардом Шоу».

Внутренние обязательства рецензента перед материалом тоже ориентируются, в первую очередь, на драматурга. Вот Наум Берковский шаг за шагом анализирует гамбургского «Фауста» 1960 года в постановке великого актера и посредственного режиссера Густафа Грюндгенса. Спектакль снят на киноплёнку, и любой желающий может удостовериться в том, что

главная и почти единственная (но совершенно выдающаяся) его ценность – сам Грюндгенс в роли Мефистофеля. Критик сегодняшнего времени проскочил бы большую часть постановки и, сэкономив силы и место, обратился бы сразу к Мефистофелю. Для Берковского это невозможно – он про «Фауста» пишет. И к Мефистофелю переходит лишь тогда, когда в его анализе «Фауста» наступает момент для Мефистофеля.

Кстати, не только критик – по определению, сначала читатель, но и обращается он к публике, состоящей из читателей. Несложно заметить, что даже самые подробные и академичные тексты первого тома написаны для аудитории, которая заведомо в курсе драматического сюжета, и до его изложения авторы, можно было бы сказать, не снисходят, если бы в том была хоть какая-то доля умышленности. Но никакой умышленности нет, изложение просто не нужно и потому опущено. Во втором томе этого театрального романа, то есть в XXI веке, можно следить за тем, как критика овладевает искусством как бы невзначай вплетать краткое содержание пьесы (вообще – литературного материала) в рецензию: на знания публики больше полагаться невозможно. И вовсе не только из-за того, что публика эта стала меньше читать. Советская гастрольная политика предпочитала приглашать национальную классику, это всегда была своего рода ВДНХ, где каждый регион представлен тем, что у него есть лучшего. Стало быть, Англия везет в Москву Шекспира, Франция – Мольера и Корнеля, Германия – Гёте и Клейста. Разговор по большей части строится вокруг сакраментальных текстов. В годы перестройки резко расширится репертуар, мы столкнемся с авторами, не входящими ни в какой школьный канон, и с совсем незнакомыми сюжетами. (На всякий случай нужно напомнить: в двухтомнике собраны статьи о театре драматическом, оперные и балетные гастроли имели свою собственную логику, которую здесь обсуждать нет возможности и надобности.)

Хочется, конечно, делать бесконечные отступления, оговорки, уточнения. Среди авторов первых десятилетий, собранных в двухтомнике, скажем еще раз – мэтры, классики. Их вообще-то не пристало обобщать в «тенденции»; как говорил один «зарубежный» театральный автор, «двенадцать поэтов не образуют дюжину». Аникст, Бояджиев, Берковский, Юзовский, Марков, Алперс: они – часть истории театра XX века, а не только ее наблюдатели и летописцы, у каждого из них свой собственный роман с театром и со временем. Но есть, тем не менее, и один общий на всех.

В сюжете этого романа существуют и свои переломные моменты, не совпадающие с очевидным делением на века и тома. Чем дальше этот сюжет разворачивается, тем яснее ощущение общего движения, не зависящего от отдельного текста или повода. Может быть, это иллюзия – потому что сегодня ответ задачи нам уже известен, и взгляд читателя подстраивается сам собой. Но где-то там, между 1960-ми и 1990-ми, между Бруком глазами Бориса Зингермана и Майи Туровской и Бергманом глазами Вадима Гаевского постепенно проступают очертания другого театрально-критического ландшафта. В котором глаз критика теперь первым делом ищет не столько автора, сколько режиссера. Вернее, режиссер теперь

и есть автор. Из этого ландшафта постепенно – и неостановимо – уходит ощущение недоступности предмета. Хотя бы потому, что режиссер, как и критик, к моменту сочинения текста, как правило, жив и твой современник. А у диалога живых, даже когда он заочный и фрагментарный, другие законы, в нем контекст и объединяющий опыт не ищут, а создают.

Пройдет еще несколько лет – и свойства этого диалога изменятся радикально.

Если говорить совсем без оглядки на хороший тон и осторожность, после середины 1980-х годов мы становимся свидетелями смерти героя или, если угодно, его экзистенциальной трансформации. Водораздел совпадает не с рубежом веков, по которому разделены первый и второй том, а с рубежом политическим. Перестройка, открывшая границы и прекратившая холодную войну, убила в зарубежном театре зарубежность – и долгое время казалось, что убила навсегда. Место зарубежного заняли французский, немецкий, японский, китайский, американский и так далее театр. И русский среди них. Можно долго и подробно сравнивать театральную критику до и после этого водораздела, вздыхая о том, что «богатыри не вы», что современные рецензии слишком коротки и слишком поверхностны, что нет больше «той» основательности. Основательности, действительно, нет: в первом томе опубликовано около пятидесяти текстов, во втором – более чем вдвое больше, при том же примерно физическом объеме самого тома. Это все новые нравы и форматы – газетные, сиюминутные. Нежданно-негаданно через головы мэтров возвращается рецензентская доблесть вековой давности: вечером спектакль, утром рецензия. Вместе с краткостью и скоростью приходит всеядность: если раньше о зарубежном театре писали почти исключительно авторы со «специализацией», то теперь единственная на всех общая специализация и есть сам театр. Который больше не делится на наш и не наш, он теперь весь наш. Ощущением этого свалившегося и на критику, и на публику общего богатства, общей полноты, общей причастности пронизан второй том нашего критического романа. Эти, по большей части действительно слишком короткие, почти всегда торопливо написанные, очень разные тексты, складываются в картину запоминающегося театрального счастья – счастья участия в общем разговоре. И когда, к примеру, Марина Давыдова, главный редактор журнала «Театр» и арт-директор фестиваля «Новый европейский театр» в 2015 году пишет статью-манифест «Mount Olympus: революция без конца» о «Горе Олимп» Яна Фабра, один из самых ярких театральных текстов десятилетия, то автор и его объект находятся в едином театральном пространстве.

Если посчитать хронологию нашего театрально-критического романа, то время «зарубежного театра» и время театра уже давно примерно сравнялись между собой, однако выходит двухтомник «Зарубежный театр в российской критике» в тот момент, когда дальнейшие трансформации героя по имени «зарубежный театр» снова вызывают тревогу. Хочется надеяться, временную.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамович М. – 267
Абхинавагупта – 207
Аврелий Августин
 (Блаженный Августин) – 22
Аддисон Дж. – 399
Аджани И. – 394
Адорно Т. – 242–244, 247
Айдингер Л. – 204, 208, 238, 400–402
Аймард Ф. – 303
Айтматов Ч.Т. – 191
Айхенвальд Ю.И. – 18
Актипис Д. – 14
Александровский С.А. – 326
Алексиевич С.А. – 329–331
Алперс Б.В. – 414
Альмодовар П. – 229
Альтман О. – 57, 118, 237, 267
Амдам С. – 388
Амиранашвили А. – 34
Аникст А.А. – 413, 414
Ан-ский С. (Раппопорт С.А.) – 156–158
Антонелло да Мессина – 147
Арагон Л. – 351
Аристегуи М. – 227
Аристотель – 193
Аристофан – 196–200, 230
Арнольд Х. – 37
Арто А. – 206, 288
Аршамбо О. – 304
Ахметели С. (Ахметелашвили А.) –
 25, 28
- Бава М. – 92
Багдонас В. – 18, 23, 74, 75, 191, 192
Байрон Дж.Г. – 295, 296
Байтереков С. – 277, 278
- Бакли Дж. – 261
Балабанов А.О. – 331
Барсело М. – 67
Барт Р. – 233, 234
Бартабас (Марти К.) – 66, 69
Барышников М.Н. – 257–260
Басманова М.П. – 258
Басси Л. – 18
Батурина А.С. – 161
Бауш П. – 292
Бах И.С. – 52, 210, 390
Бахтин М.М. – 235
Бёве Ю. – 80
Бегенов Р. – 276–278
Беглау Б. – 80
Бежар М. – 151
Бейер Р. – 80, 381
Беккер К. – 119
Беккет С. – 33–35, 153, 239
Беленицкая Н.А. – 161
Бёме Я. – 207
Бергман И. – 290, 412, 414
Берикашвили Л. – 33
Берия Л.П. – 383
Берковский Н.Я. – 413, 414
Берлускони С. – 42
Бернар С. – 271
Бернхард Т. – 143, 289, 290, 362
Бёртон Р. – 403
Берч А. – 396
Бетховен Л. ван – 231
Бини Р. – 13
Бирбихлер Й. – 226, 227
Бичкуте В. – 72
Бланкеншип Р. – 353
Бовуар С. де – 306

- Бодлер Ш. – 18
 Бодрийе В. – 304, 305, 307
 Бок Дж. – 400, 401
 Боккаччо Дж. – 173
 Бокль Г.Т. – 132
 Болз М. – 122
 Бонди Л. – 16, 17, 19, 102, 103, 254, 255
 Боррони М. – 226, 227
 Борхерт В. – 213, 214
 Борхмейер Ф. – 181
 Босх И. – 150, 152
 Боттичелли С. – 100
 Бояджиев Г.Н. – 414
 Брак К. – 175, 281, 348
 Брана К. – 261–263
 Брандауэр К.-М. – 149, 150
 Браун Ф. – 391
 Брейгель Старший П. – 150
 Брендес Е. – 367
 Брегон А. – 351
 Брехт Б. – 53, 230, 288, 342, 390
 Брод М. – 362
 Бродский И.А. – 22, 45, 104, 257–260
 Брох Г. – 291
 Бруер Л. – 295, 296
 Брук П. – 26, 67, 86, 87, 89, 110–112, 190, 255, 285–288, 368, 414
 Брук Т. – 153
 Буафье К. – 240, 241
 Бугримова И.Н. – 385
 Будрис П. – 75, 185
 Булгаков М.А. – 36, 37
 Бунин И.А. – 259
 Бунюэль Л. – 98
 Бурхард М. – 380
 Буте Ж.-Л. – 316
 Бутите В. – 72
 Бутусов Ю.Н. – 229
 Бухарин Н.И. – 29
 Бьернсон Б.М. – 387
 Бюрео П. – 69
 Бюхнер Г. – 342
 Вагнер Р. – 155
 Вайда А. – 168, 245
 Вайнштейн Дж. – 296
 Вайссбард Э.Дж. – 322
 Вайтекунас М. – 72
 Валукайте Р. – 163
 Ван А. де – 69
 Ванагайте Р. – 290
 Варликовский К. – 82, 83, 164, 165, 167, 211, 242, 245, 246, 248, 269, 270
 Васильев А.А. – 70, 209, 210, 264, 276, 314–317
 Васильева Е.И. – 161
 Вахлиоти Д. – 199
 Вахтангов Е.Б. – 156–158, 191, 231
 Веен Й. ван – 281
 Венцль А. – 265
 Вергилий – 172
 Верре Ф. – 67
 Вернер Т. – 50, 176
 Версвейвельд Я. – 338
 Верфель Ф. – 393
 Ветцель Н. – 319
 Вибе Г. – 201, 202
 Вилар Ж. – 304
 Вильмс А. – 52, 53
 Вильмс Б. – 391
 Вилюс В. – 173
 Винклер А. – 351
 Вион Э. – 42
 Висконти Л. – 225, 381
 Вит Х. де – 340
 Виттуччи Т. – 305, 306
 Вокалек Й. – 20
 Волк К. – 403, 404
 Волкострелов Д.Е. – 276, 326
 Волочкова А.Ю. – 363
 Вомба Конга П. – 86
 Ворберг Л. – 218, 367
 Ворнер Л. – 233
 Ворожбит Н.А. – 161
 Вреде Б. – 57
 Вулф В. – 233, 396, 398
 Вутке М. – 37, 282, 283, 348, 349
 Высоцкий В.С. – 258
 Выспяньский С. – 243
 Габренайте Э. – 290, 291
 Габриадзе Р. – 259

- Гавенда К. – 381
 Гавлих К. – 238, 396
 Гагарин Ю.А. – 56, 202, 385
 Гадема А. – 320
 Гаевский В.М. – 414
 Галибин А.В. – 136
 Гамсахурдия З. – 30
 Гарбо Г. – 269
 Гарл В. – 369
 Гаррель Л. – 254, 256
 Гарсиа Лорка Ф. – 255
 Гарсиа Маркес Г. – 382
 Гаспаратос С. – 198
 Гауптман Г. – 118
 Гашек Я. – 369
 Гвелесиани Г. – 35
 Геббель К.Ф. – 342
 Геббельс Х. – 52–54, 209, 210, 277, 278,
 302, 332, 333, 368–370
 Гельман Х. – 391
 Генсбур Ш. – 155
 Георгиу Т. – 15
 Гесс В. – 113
 Гёте И.В. – 21, 74, 76, 107, 108, 150, 195,
 282, 283, 342, 414
 Гжегожевский Е. – 337
 Гиллем С. – 151, 152
 Гинтаутайте А. – 185
 Гитлер А. – 29, 202, 289, 383
 Гише М. – 226, 227
 Гласс Ф. – 220, 222, 308
 Гоголь Н.В. – 19
 Гойя Ф. – 259
 Голунов И.В. – 360
 Гольдони К. – 12, 13, 19
 Гончаров И.А. – 216
 Горбачев М.С. – 186, 202, 383
 Горький Максим (Пешков А.М.) – 67,
 140, 141, 216, 255, 264, 265, 390
 Гоцци К. – 31
 Гребенщиков Б.Б. – 64
 Грегуар К. – 240
 Грейданус А. – 338
 Гремина Е.А. – 136
 Гremo Ф. – 312
 Григ Э.Х. – 401
 Грин Д. – 366
 Гриффит Д.У. – 252
 Гришковец Е.В. – 63, 161
 Гросс Я.Т. – 245
 Гротовский Е. – 206, 242–244, 246, 412
 Грымов Ю.В. – 43
 Грюндгенс Г. – 413, 414
 Грязнова О. – 392
 Гутерман М.М. – 36
 Гутьеррес М. – 305, 306
 Гюго В. – 255
 Д'Эон (Д'Эон де Бомон Ш.) – 151, 152
 Давыдов Д.В. – 85
 Давыдова М.Ю. – 62, 415
 Даглиш Дж. – 261
 Дали С. – 397
 Дамен К. – 338, 339
 Данст К. – 155
 Данте Алигьери – 146, 172, 173
 Дапкунайте Ингеборга – 325
 Дапкунайте Иоланта – 163
 Дарденны – см. *Дарденн Ж.-П.*
и Дарденн Л.
 Дарденн Ж.-П. – 374
 Дарденн Л. – 374
 Даттон Л. – 56
 Дауни Р. – 217
 Девос Х. – 218
 Дельбоно П. – 228, 229
 Дембеле Х. – 86
 Демирский П. – 242, 247, 248
 Денич А. – 283, 284
 Денч Дж. – 262, 263
 Дервиг Я. – 217
 Державин Г.Р. – 54
 Дефо У. – 404
 Джойс Дж. – 179
 Джонс Б. – 404
 Дзержинский Ф.Э. – 169
 Диль А. – 16, 20
 Димас Т. – 15
 Додин Л.А. – 388
 Должанский Р.П. – 325
 Домбровски П. – 77, 78
 Доннеллан Д. – 88, 89, 237, 239–241

- Достоевский Ф.М. – 176, 195, 214, 216,
 307, 315, 316
 Дракер Ю. – 56
 Драмисиоти Б. – 199
 Древилъ В. – 276, 314–316
 Дрёзе Й. – 77
 Дябронка Й. – 49
- Евангелинос Ф.** – 199
 Евгенидис Дж. – 299
 Еврипид – 14, 165, 196, 316, 367
 Егоров А. – 224
 Елизавета II – 151
 Елинек Э. – 167, 169, 271, 405
 Ерофеев А.В. – 137
- Жак И.** – 255
 Жанти Ф. – 146, 334
 Жарри А. – 239
 Жарфи И. – 371–375
 Жолдак А.В. – 19, 216, 219
 Жуков Е.С. – 360
- Зайферт К.** – 385
 Зальцман М. – 392
 Зафра Дж. – 303
 Захер-Мазох Л. фон – 316
 Зебальд В.Г. – 179, 180
 Зейферт К. – 176
 Земильский В. – 164, 168
 Земфира (Рамазанова З.Т.) – 64
 Зингерман Б.И. – 414
 Золя Э. – 340, 388
 Зощенко М.М. – 71
 Зуганелис Я. – 200
- Ибсен Г.** – 154, 181, 183, 184, 318, 336,
 337, 348, 349, 387, 394, 400–402, 405
 Иванаускас Г. – 48
 Иванов В.В. – 160
 Ивашквичюс М. – 71, 290
 Ионеско Э. – 239
 Иоселиани О.Д. – 27
 Исаева Н.В. – 314
 Ишер Д. – 310
 Йетмен Д. – 379
 Йордер Г. – 57
- Ка Фай Ч.** – 302
 Кавалли Ф. – 92, 93
 Казенс Б. – 366
 Казлас Р. – 172
 Кайоль К. – 240
 Какабадзе П. – 28
 Каллас М. – 252
 Кало Ф. – 299
 Калпакидис А. – 15
 Кальдерон де ла Барка П. – 19, 244
 Кальман И. – 230, 231
 Калягин А.А. – 46
 Камбербэтч Б. – 323
 Канетти Э. – 52, 53
 Кани Дж. – 86
 Кант И. – 388
 Кантор Т. – 242–246
 Канчели Г. – 30, 33
 Каплевич П.М. – 19
 Караваджо (М. Меризи) – 267
 Карамфилов К. – 19
 Карась Е.Ю. – 168
 Карвай В. – 57
 Карвальо В. – 394
 Карл I – 398
 Каррьер Ж.-К. – 285, 287
 Карсавина Т.П. – 296
 Карузо Э. – 145
 Кастеллуччи Р. – 97, 98, 104–106, 146,
 147, 166, 167, 201, 277
 Касторф Ф. – 36–38, 41, 134–136, 233,
 282–284, 333, 389
 Катона Л. – 49
 Кафка Ф. – 211, 212, 214, 265, 360–362
 Кветкуте И. – 72
 Кейдж Дж. – 138, 369
 Кейн С. – 43–45, 60, 61, 269, 405, 412
 Кен Ф. – 408, 411
 Кениг Дж. – 396–398
 Кеннеди С. – 297, 298, 405, 406
 Кёпп Ю. – 77
 Кизи К. – 353
 Кирхнер И. – 17
 Клак А. – 360–362
 Клаус Х. – 280
 Клячан Л. – 345, 366

- Клейст Г. фон – 148, 394, 414
Клечевская М. – 164, 167, 168
Клинтон Х. – 327
Клозе Л. – 226
Кляйн К. – 58, 119
Кляйн Н. – 162
Клята Я. – 242, 245, 246, 336, 337
Кнопф Ф. – 214, 215
Ковальский В. – 145
Кожгельдина А. – 278
Коженьяк С. – 144, 171
Козлова Э.В. – 337
Коллонтай А.М. – 306
Кольтес Б.-М. – 79
Коляда Н.В. – 229
Кониорду Л. – 350, 351
Кончаловский А.С. – 135
Коонен А.Г. – 271
Коппола С. – 299, 300
Коппола Ф.Ф. – 331
Корнель П. – 102, 414
Корню Ж.-П. – 113
Корт Н. – 119
Коршуновас О. – 46–48, 185, 186,
363–365
Костопулу Н. – 15
Козэн С. – 308, 309
Краай П. ван – 339
Краакман М. – 280, 339
Крайбих М. – 383–385
Крайзер Т. – 226
Крапивина М.В. – 161
Крапач С. – 114
Краунакис С. – 198
Кресингер Х.-В. – 393
Креспен М. – 356
Криг Б. – 226
Кригенбург А. – 113, 114, 211, 212,
264–266, 341–343
Крымов Д.А. – 259
Крэг Э.Г. – 111, 117, 309
Кубрик С. – 331
Кун К. – 197, 198
Куодите В. – 172, 290
Купейрус Л. – 338–340
Курбе Г. – 293
Курти Д. – 157–159
Куриц А. – 388
Кустурица Э. – 229, 296
Кутузов М.И. – 85
Куэн К. – 254
Кьеркегор С. – 207
Кэги Ш. – 201, 202, 309, 310, 325
Кюнерт Ш. – 79, 80

Лавренев Б.А. – 390
Ладен бен О. – 327
Лакан Ж. – 234
Лакаскад Э. – 67
Лакруа К. – 254
Ламбройанни Д. – 200
Лампе Ю. – 16, 20
Ланг А. – 49
Лангхофф Л. – 394
Лангхофф М. – 41, 42, 115
Лангхофф Т. – 391
Лангхофф Ш. – 389, 391, 392, 394, 395
Ландри Д. – 350
Ларди У. – 272–274
Латвенайте Г. – 72
Латенайте Э. – 75, 84
Латенас А. – 191
Латенас Ф. – 75, 130
Лауфенберг Л. – 380, 381
Лафонтен Ж. де – 222
Ле Бас Дэлейн – 298
Ле Бас Дэмиан – 298
Левин Х. – 82
Левински М. – 369
Леви-Стросс К. – 210
Левицкая Ю. – 278
Лейбниц Г.В. – 371, 374
Лейзельер М. – 388
ЛеКомпт Э. – 92, 93, 403, 404
Леман С. – 58, 116, 117, 119
Леман Х.-Т. – 254, 298, 300
Ленин (Ульянов) В.И. – 29, 383
Леннон Дж. – 401
Ленобль В. – 312
Леонтис Х. – 198
Лепаж Р. – 127, 128, 151, 152, 255, 323,
334, 335, 352–354

- Леско М. – 103
Лессинг Г.Э. – 58, 59
Летов Егор (Летов И.Ф.) – 43
Лёше Ф. – 382
Лея М. – 176
Ли Г. – 180
Лидделл А. – 137, 139, 318, 376, 377
Линдт И.В. – 40
Лири Т. – 299, 404
Лискевичюс Д. – 185
Лисовский Вс.Э. – 326
Лист Ф. – 390
Лобачевский Н.И. – 37
Лолов С. – 314, 316
Лоэр Д. – 255
Лупа К. – *см. Люпа К.*
Лурье Л.Я. – 331
Лэски Д. – 153
Люга А. – 290
Людовик XV – 151
Людовик XVI – 152
Люлли Ж.-Б. – 254
Люпа К. – 143, 145, 164, 165, 171, 242,
289–291, 337, 360–362
- Магритт Р. – 98
Майерс Б. – 156
МакБерни С. – 55, 56, 322–324, 335,
378–381
МакИнтайр Л. – 322–324
МакКуин А. – 151
Максим В. – 390
Малахов А.Н. – 166
Малви Л. – 234, 236
Малевич К. – 406
Малер Г. – 226, 227
Малисон О. – 114
Малифант Р. – 151
Малкин П. – 322
Малярова И.А. – 331
Мандельштам О.Э. – 257
Манджагаладзе Э. – 25
Манн Т. – 224–227
Мантенья А. – 293
Мао Цзэдун – 383
- Марджанишвили К. (Марджанов К.А.) – 25
Мариво П. де – 102, 254–256
Марков П.А. – 160, 414
Маркс К. – 383
Маркхэм Д. («Свинья») – 403
Марталер К. – 53, 99–101, 113, 137–139,
176, 305, 310–312, 346
Масальскис В. – 290
Масловская Д. – 247, 248
Массне Ж. – 85
Масторакис Н. – 198
Матисс А. – 99
Мачабели И. – 28
Мейерхольд Вс.Э. – 19, 25, 41, 113, 157, 211
Мендельсон-Бартольди Ф. – 390
Менке И. – 101
Ментис А. – 199, 292
Меркель А. – 392
Мертен Г. – 296
Метерлинк М. – 91, 153
Метц К. – 236
Микеланджело – 41
Миколайчик С. – 247
Микрутсикос Т. – 199
Микульскис Э. – 71
Миллер А. – 28, 213, 404
Миллс Дж. – 92
Милош Ч. – 337
Минихмайр Б. – 348
Миррен Х. – 258
Митчелл К. – 179–181, 183, 212,
233–237, 283, 396–400
Митчелл М. – 295, 296
Михелевичюте Д. – 163
Мицкевич А. – 244, 247
Мишо А. – 67
Мнушкина А. – 90, 91
Могучий А.А. – 18
Моле Э.А. – 388
Мольер Ж.-Б. – 102, 231, 254, 255,
363–365, 394, 414
Монро М. (Мортенсон Н.Д.) – 143–145,
171
Монтеверди К. – 67, 92
Моошаммер Х. – 77

- Морис С. – 388
Морозова А. – 277
Моцарт В.А. – 255, 257
Мундруцо К. – 230, 237
Мюллер Х. – 14, 52, 276–278, 316, 390
Мюллерах М. – 161
- Надж Ж.** – 67, 68, 70
Надь Ж. – 49
Накаев С. – 204
Наудер Т. – 388
Нгуен К. – 318
Немирович-Данченко Вл.И. – 85, 224
Нерис С. – 71
Нетвельт К. – 218
Нижинский В.Ф. – 259, 296
Низелек Г. – 243–245
Ницше Ф. – 210, 260, 406, 409
Новалис – 149
Нойманн Б. – 36
Нойхойзер К. – 384
Нордей С. – 314, 317
Нострадамус (Нотрдам М. де) – 28
Нтшона У. – 86
Ньютон Л. – 298
Нюссе Б. – 176, 214, 346, 347, 378, 385, 386
Някрошюс М. – 76, 129
Някрошюс Э. – 18, 22–24, 46, 73–76, 107, 110–112, 129–131, 172–174, 190–195, 329–331
- Обама Б.** – 327
Овидий – 99, 100
Ожье Б. – 255
Оминаль М.-К. – 307
Оноре К. – 270
Ормерод Н. – 240
Орн М. – 307
Оруэлл Дж. – 407
Осколкова Т.К. – 45
Остермайер Т. – 181–184, 203, 204, 208, 224–227, 318–320, 400
Отерлони С. – 305, 306
Оуржедник П. – 368–370
Оясоо Т. – 297
- Павленский П.А.** – 309
Павлова А.М. (А.П.) – 296
Паганини Н. – 390
Пагель П. – 57
Пазолини П. – 169–171
Пайман К. – 176
Пайониду М. – 199
Пакштас К. – 71
Палли М. – 12
Панибратова Е. – 202
Пантелидакис М. – 199
Панья Э. – 42
Папаиоанну Д. – 292–294
Папаниколау Д. – 157, 158
Паппельбаум Я. – 203, 225
Папуашвили З. – 33
Пастернак Б.Л. – 57, 145
Паульманн А. – 113
Педуцци Р. – 154
Пёльниц К. фон – 264
Пемпуц М. – 360, 361
Перетрухина К.В. (О.В.) – 325, 326
Персеваль Л. – 140–142, 175–178, 187, 189, 213, 214, 219, 280, 281, 340, 346, 378, 387
Перселл Г. – 374
Петерс К. – 349
Петрас А. – 391
Пешель М. – 36
Пикассо П. – 235
Пинтер Г. – 338
Питторс Ф. – 339
Планшон Р. – 238
Плат С. – 353
Платель А. – 67
Подалидес Д. – 254, 255
Полунин В.И. – 18, 19, 21
Помра Ж. – 237
Поп (Поуп) А. – 399
Попеску П. – 322
Поплавская А. – 247
Попова Л.С. – 211
Пополицо М. – 13
Поррас Б.А. – 204
Поцюз Ю. – 194
Пруст М. – 179, 409

- Пряжко П.Н. – 312
 Пуленк Ф. – 353
 Пулинкс А. – 217
 Путин В.В. – 383
 Пушкин А.С. – 28, 74, 239
 Пшавела Важа (Разикашвили Л.П.) – 31
 Пьяццолла А. – 362
 Пяткявичюс В. – 191, 194
- Рабле Ф.** – 235
 Равель Ж.М. – 52
 Ранкл К. – 41
 Расин Ж.-Б. – 102, 213, 259, 271
 Рау М. – 272, 273, 371–374
 Рашель Э. (Феликс Э.Р.) – 271
 Режи К. – 60
 Рейфилд Д. – 136
 Рембрандт Х. ван Рейн – 293
 Ремер Ф. – 238
 Ренерик П. – 254
 Рихтер Ф. – 79–81
 Роббинс Дж. – 151
 Розенблит Дж. – 305, 306
 Ройер Р. – 388
 Ромм М.И. – 27
 Ронен Я. – 297, 298, 392, 393
 Ронкони Л. – 12, 13, 19
 Ростан Э. – 39
 Ротбарт М. – 349
 Роцин М.М. – 199
 Рудницкий К.Л. (Л.Л.) – 26, 28
 Рудольф С. – 176, 385
 Рузвельт Ф.Д. – 336
 Рушадзе З. – 385
 Рюф Э. – 255
- Савацци Л.** – 339
 Сад Д.А.Ф. де – 316
 Самодуров Ю.В. – 137
 Самуолите Р. – 48
 Сартр Ж.-П. – 28
 Свифт Дж. – 21, 399
 Сегал Т. – 327
 Селевени А. – 122
 Селф К. – 305
 Семпер Э.-Л. – 297
- Серебренников К.С. – 62, 276
 Сетзер Ф. – 56
 Симкина Е. – 202
 Симон А. – 176
 Сипериус К. – 273, 275
 Сисонга Р. – 310
 Скиба П. – 361
 Скофилд П. – 287, 412
 Слободзянек Т. – 244, 248
 Смоктуновский И.М. – 135
 Сморигинас К. – 193
 Содерберг С. – 212
 Солери Ф. – 21, 42
 Солженицын А.И. – 132
 Сорокин В.Г. – 62–64
 Софокл – 99, 196
 Стайн Г. – 52
 Сталин (Джугашвили) И.В. – 29, 133,
 202, 245, 247, 336, 383
 Станиславский (Алексеев) К.С. – 19, 206,
 337
 Стеблов Е.Ю. – 43
 Стеллату А. – 199
 Стоппард Т. – 153
 Стоун С. – 318, 344, 345, 348, 349, 366
 Стоффер Т. – 280
 Страсберг Л. – 171
 Страсберг П. – 171
 Стрелер Дж. – 19, 20, 288
 Стриндберг А. – 21, 132, 235, 332
 Стуруа В. – 29
 Стуруа Р. – 25–35
 Судзуки Т. – 18, 39, 40, 115
 Сулейменов О.О. – 27
 Сштемпка М. – 247
- ТабакOV О.П.** – 170
 Такалу К. – 15
 Тальхаймер М. – 57–59, 107–109,
 115–119, 237, 267, 268
 Тарантино К. – 296
 Тарковский Андр.А. – 234, 358
 Татлин В.Е. – 41, 42
 Темпест К. – 347
 Теодоракис М. – 198

- Теодоропулос В. – 199
Теофанус М. – 351
Терзопулос Т. – 14, 15, 197, 277
Терхеш Ш. – 49
Тест С. – 333
Тик Л. – 149
Томашевски Й. – 36
Томпсон Х. – 353
Тор Х.Б. – 264
Тормейер О. – 176
Трепулис С. – 75
Триер Л. фон – 154, 155, 207, 238
Троцкий Л.Д. – 29
Трюффо Ф. – 27
Туманишвили М. – 25, 27, 34
Туминас Р. – 71, 72, 84, 85
Тургенев И.С. – 315
Туровская М.И. – 414
Тучинская А.Я. – 281
Тьере А. – 120, 121
Тьере Дж. – 120, 121
Тьере Ж.-Б. – 120
- Уайлдер Б. (Вильдер С.) – 144
Уайлдер Т.Н. – 403
Убенауф М. – 311
Уилсон Р. – 21, 52, 53, 151, 220–222, 259,
308, 322, 332, 350, 351, 368
Уильямс Т. – 295, 296
Улисс Ф. – 255
Улицкая Л.Е. – 382
Умеда Т. – 301, 302
Уолш Э. – 405
Уччелло П. – 209
Уэбстер Дж. – 19
Уэльбек (Тома) М. – 64, 65
- Фабр Я.** – 94, 95, 249–253, 415
Фазулис С. – 199
Фаррелл И. – 296
Фассбиндер Р.В. – 77, 405
Феллини Ф. – 27, 99
Феррини Ю. – 42
Фиброк А. – 137, 319
Филиппидис П. – 200
- Фильштинский Г.В. – 257, 258
Финкель Д. – 56
Финци Паска Д. – 124–126, 334
Фишер М. – 265
Флашбергер Й. – 381
Флиакос А. – 404
Фляйшле А. – 379
Фляшен Л. – 206, 243, 244
Фокин В.В. – 115
Фонгане Т. – 77, 392
Форсайт У. – 151
Фосс Г. – 204
Фоссе Ю. – 153–155, 301, 387, 388
Фрай Г. – 322
Франц Фердинанд, эрцгерцог
Австрийский – 393
Фрейд З. – 234
Фритцль Й. – 307
Фрич А. – 264
Фрлич О. – 392
Фугард А. – 86
Фуррер Б. – 99–101
- Жагмайстер Л.** – 384, 385
Хадзидакис М. – 198
Хайдеггер М. – 209
Хакер Н. – 78
Хандке П. – 351
Ханеке М. – 272, 351
Ханушкевич А. – 136
Харатишвили Н. – 382, 383
Харинг А. – 339
Хармс (Ювачёв) Д.И. – 56, 259
Хартманн Ф. – 384, 385
Хатзакис С. – 157, 158
Хаупт З. – 264
Хебинк М. – 218, 366
Хейнен Э. – 367
Хенгге М. – 17, 20
Херманис А. – 47, 62–65, 176, 201,
257–260, 346
Хессе Ф. – 391
Хестинг Х. – 217, 339
Хеттерле А. – 390
Хиджиката Т. – 302

- Хилл С. – 15, 197
 Хиллебранд Т. – 265
 Хилье Й. – 391, 394
 Хове И. ван – 216–219, 338–340
 Ходасевич В.Ф. – 206
 Хоземан М. – 37, 282
 Хондолидис Э. – 14
 Хосс Н. – 58, 319, 320
 Хофманн Ю. – 77, 78
 Хоффман Б. – 221
 Хоффман К. – 79
 Христианакис Й. – 199
 Хрущев Н.С. – 202
 Хуге Р. – 226, 227
 Хшонстовский Ю. – 337
 Хьют Ф. ван – 217
 Хюбхен Г. – 36
 Хюльсман И. – 58, 109, 116, 238, 268
- Ц**
 Цаде М. – 225, 379
 Цвейг С. – 379–381
 Цветаева М.И. – 259, 269
 Цемах Н.Л. – 159
 Цемме У. – 79
 Циммерман Р. – 58, 117, 119
 Цицenas Р. – 72
 Цой В.Р. – 64
 Цу Ньен Х. – 302
 Цучитори Т. – 285
- Ч**
 Чайлдс Л. – 307, 308
 Чайлдс Р. – 308
 Чакани Э. – 49
 Чапек К. – 369
 Чаплин В. – 120
 Чаплин Ч. – 120, 121, 143, 171
 Челецка М. – 44, 45
 Черни К. – 173
 Черномырдин В.С. – 220
 Черчилль У. – 245, 336
 Честертон Г.К. – 22
 Чехов А.П. – 17, 29, 49, 74, 79, 80, 85, 126,
 132–136, 177, 178, 213, 216, 217, 228,
 255, 296, 301, 312, 314–316, 344, 345,
 362, 391, 405, 406
 Чхеидзе Т. – 25
- Ш**
 Шагал М.З. – 56, 99
 Шайна Й. – 173
 Шарошди Л. – 49
 Шафлярская Д. – 247
 Шваб М. – 17
 Шварц Е.Л. – 28, 29
 Шварц Э. – 265
 Швелидзе М. – 33
 Шекспир У. – 19, 25, 26, 28–31, 47, 74, 89,
 111, 189, 203, 205, 213, 228, 230, 239,
 255, 258, 261–263, 312, 391, 414
 Шелли М. – 295, 296
 Шёне М. – 378, 385
 Шепард С. – 295
 Шеперд С. – 403, 404
 Шепитько Л.Е. – 234
 Шеро П. – 153–155
 Шехнер Р. – 252
 Шик К. – 79, 80
 Шиллер Ф. – 267, 268, 390, 394
 Шиллинг А. – 49
 Шимански А. – 383, 384
 Шимборская В. – 375
 Шинкель К.Ф. – 390
 Шкодзиг Б. – 226
 Шлайфф Т. – 114
 Шлендорф Ф. – 351
 Шнитке А.Г. – 41
 Шницлер А. – 100, 101
 Шолтен ван Ашат Г. – 281, 339, 340
 Шосних И. – 117
 Шостакович Д.Д. – 52, 55
 Шоу Б. – 413
 Шпокайте Э. – 18, 23
 Шраад А. – 341
 Штайн П. – 20, 79, 107, 108, 148–150,
 351, 388
 Штекель Й. – 346, 347, 378, 382, 384
 Штифтер А. – 209, 210
 Штраус И. – 155, 294
 Штребург Л. – 342
 Шуберт К. – 114
 Шульце К.Б. – 224
- Щ**
 Щепковская И. – 165
 Щира А. – 270
 Щищай А. – 362

Эйнштейн А. – 220, 222

Эк М. – 132, 133, 151

Элиот Т.С. – 19

Эммот С. – 183

Энгель Т. – 150

Энглерт Я. – 170

Эрибон Д. – 319, 320

Эрпулат Н. – 392, 394

Эрцег Ш. – 80

Эсм К. – 103

Эсхил – 165, 196

Этчеллс Т. – 181

Эфрос А.В. – 46

Эшфорд Р. – 261

Юзовский Ю. (И.И.) – 414

Юппер И. – 60, 61, 254–256, 269–271

Юрьяне К. – 257

Юхананов Б.Ю. – 277

Яжина Г. – 43–45, 164, 169, 170, 247

Яроцкий Е. – 337

Яцовскис А. – 84

Научное издание

**Зарубежный театр
в российской критике**

Том 2
2001–2021

Редактор *Н.А. Борисовская*
Корректор *Г.А. Мещерякова*
Оформление: *Е.А. Сиверс*
Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

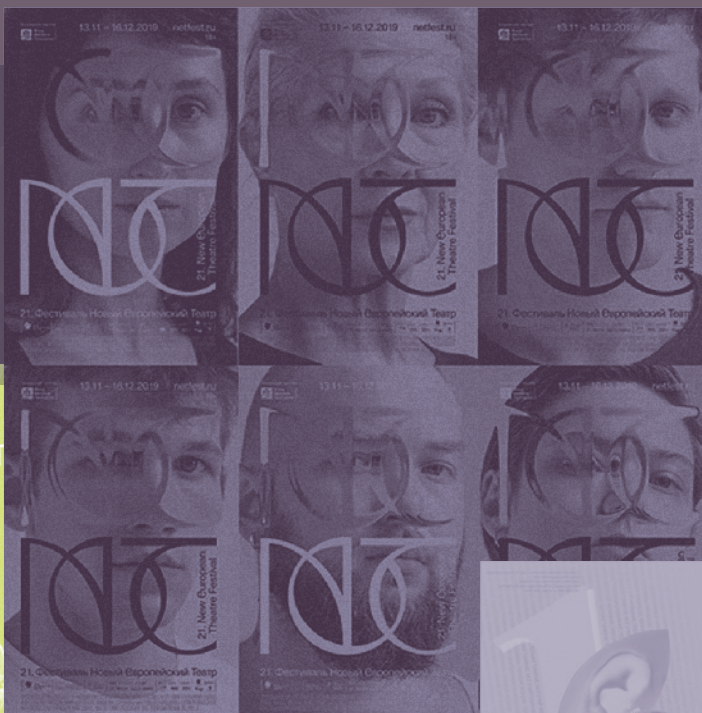
Подписано в печать 05.03.2024
Формат 70×100¹/₁₆
Гарнитура PT Serif Pro
Уч.-изд. л. 34,7. Усл.-печ. л. 34,7
Тираж 100 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Двухтомник «Зарубежный театр в российской критике» (I том: 1956–2000 годы, II том: 2001–2021 годы) представляет собой антологию более чем полувековой истории отечественной театральной критики. Он сосредоточен на путях развития критики, обращенной к драматическому театру, и не претендует на сколько-нибудь полный охват процессов, происходивших в жизни театров зарубежных стран. Два тома чрезвычайно разнятся между собой, как разнятся сами эпохи и принятые в эти эпохи стили критического письма. По сравнению со сдержанным первым томом, где представлено гораздо меньше авторов и преобладают многостраничные неспешные рассуждения мэтров, академические по лексике и смыслу, во втором складывается самая настоящая мозаика из имен и событий бурного театрального двадцатилетия. Статьи этой части оказываются более краткими и в то же время емкими. Во втором томе отражена не только панорама зарубежного театра начала XXI века, но и небывалые для российских критиков возможности в эти годы видеть и осмыслить свежие мировые премьеры.

Сборник посвящен памяти В.И. Шадрина, создателя и генерального директора Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: www.sias.ru



МЕЖДУНАРОДНЫЙ

11 → 14.10.2015



ШЮС Т УМИНА ДНЮ БАНЕН МОГУЧИЙ
 Ы ПУРКАРЕТЕР АИХЕЛЬ ТАУЗЕРЕМИН