

Владимир КОЛЯЗИН

## БЕРЛИНСКИЕ «ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВСТРЕЧИ»-2008

### ФЕСТИВАЛЬ КАК СИМВОЛ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

45-й Берлинский театральный фестиваль («Theatertreffen») прошел, как обычно, в мае. Три недели Театр берлинского фестиваля (бывший пискаторовский Фольксбюне) принимал гостей – деятелей театра из стран немецкого языка и немногих зарубежных наблюдателей. Жюри, как обычно, определило 10 лучших спектаклей сезона (из 365 постановок, просмотренных в 63 городах от Аахена до Цюриха). Съезд гостей был впечатляющим. Под объективами многочисленных телекамер: любители театра и актеры, берлинская шикерия, молодежь, – лица любопытствующие, беззаботные, жизнерадостные. «Союз» пива и шампанского... То тут, то там – дамы и мужи с картонными плакетками: «Куплю билет!»

На открытии объявили, что в зале находится Федеральный президент, которому приятно побывать в компании с Шекспиром. Говорливый депутат бундестага с радостью объявил, что отныне фестиваль будет субсидироваться известным государственным фондом. Не исчезнувший и в объединенной Германии, завидный (по нашим российским меркам) культ театра как средоточия общественной жизни, как гражданского веча снова восторжествовал.

#### ШЕКСПИР, «БУРЯ». ПОЛНЫЙ «V-EFFEKT»

Постановка Штефана Пухера в мюнхенском Каммершпиле как иллюстрация к манифесту эры дигитального театра

Первый спектакль вызвал противоречивые чувства. И не потому только, что шокировало превращение героев Шекспира персонажей комикса с элементами франкенштейниады (согласно формуле «а почему бы и нет?»).

Увы, синтеза мощной немецкой сценической традиции и авангарда не произошло, несмотря на впечатляющую игровую сценографию Барбары Энес и масштаб исполнительницы роли Просперо, острой и пронзительно-меланхоличной Хильдегард Шмаль. С одной стороны, – наступательный, победный темп авторской поп-режиссуры, присягнувшей формам открытого, коллажного и дигитального театра (верность тексту, историзму, правдоподобию – побоку). С другой – приблизительное, поверхностное воплощение постмодернистских деклараций, досадное отсутствие ансамбля,

который мы ранее привыкли видеть в спектаклях мюнхенского Каммершпиле.

У многообещающего Штефана Пухера – довольно солидный режиссерский послужной список. Помимо Мюнхена он ставил спектакли и других немецких городах; имеет громкую славу поп-режиссера и уверен, что Шекспир – драматург вполне популярный, легко трансформируемый на «поп-уровне». В одной из недавних бесед режиссер с горечью говорил о разрыве режиссерских поколений и о том, что ныне действующие великие мастера, все как один, отзываются о молодых с пренебрежением и недоверием. (Однажды Петер Цадек заявил, что с удовольствием и публично поспорил бы с Пухером о его недавнем «хите» «Отелло», но так и «не снизошел» до встречи). Пухер отвечает «старикам» не менее драчливо. Приемы, которыми они пользуются, кажутся ему канувшими в Лету и «не функционируют», а спектакли превратились в обыкновенный «балаган» (как, например, последние чеховские постановки Петера Штайна).



Ш. Пухер

Сцена из спектакля  
«Буря».  
Каммершпиле. Мюнхен

Так что же означает для немецкого театра послание современной поп-режиссуры, вышедшей, несмотря на все филиппики, из глубоких недр традиции? Шекспир у Пухера – всего лишь маргиналии далекого Ренессанса и интересен, важен лишь как повод для режиссерского высказывания (что естественно для современного авторского театра).

Нашему Сергею Эйзенштейну было бы в высшей степени интересно посмотреть, как немецкий постановщик перемонтирует знаменитую шекспировскую пьесу, пропускает ее через адскую кухню театральной лаборатории XXI века, сплавляя приемы кинематографа и цифровой (цифровой) техники. Знакомство с экспериментальной эстетикой Пухера, с поэтикой и спецификой его этюдов было бы увлекательным! Однако, лишь до той поры, пока волна режиссерских новаций режиссера не натолкнулась на «подводный камень» Шекспира.

Оказывается, можно спрессовать пятиактную пьесу в менее чем полуторачасовое зрелище без антрактов – с двумя большими начальными монологами Просперо и Ариэля (Вольфганг Преглер), – в стиле интеллектуального «свинга» Хайнера Мюллера. Можно эффектно блеснуть экспозицией и начать спектакль с кинопроекции в духе клоунской пародии на голливудские фильмы катастроф. Можно без остановок произносить текст пьесы, словно

перелистывая огромную книгу. (За основу конструкции сценограф взяла «вертушку», подобную тем, что установлены при входе в банк или аэропорта).

Можно играть бликами кинопроекции по стенам обрамления; там же разместить живописные фрагменты интерьеров, мирового океана, островов, там же вмонтировать экран домашнего кинотеатра, чтобы подобно капитану Немо, зритель смог рассматривать и открывать для себя новые и неведомые места (укромные уголки) действия. Можно бесконечно перемещаться из кинокадра в театральный интерьер, шокируя и веселя зрителя; земных и плотских персонажей Шекспира сделать полувиртуальными участниками некоей комиксовой электронной игры для детей и взрослых, действие которой управляется с помощью неприхотливого режиссерского джойстика.

Можно бесконечно разнообразить ретромикс визуальных объектов. Поставить по обе стороны сцены двух псов с горящими красными глазами. Старинные костюмы елизаветинской эпохи соединить (столкнуть) с одеждами современной итальянской мафии; недотепу-Калибана обрядить в альпийские шорты, а Просперо – в элегантный фрак. Превратить Фердинанда и Миранду (Оливер Малисон и Катарина Шуберт) в плоские эзотерические маски псевдокарнавала, среди фигурантов которого особенно

заметны – троица танцующих дискомышек и комический дуэт Тринкуло и Стефано, пародирующих известных европейских эксцентриков Жильбера и Георга... Из сокровищницы культуры постмодернистский взгляд отбирает лишь поп-артные трансформации (или сам трансформирует объекты подобным образом), иное же не волнует его воображение, остается ему чужды... Иными словами, – образы в спектакле Пухера всегда травматические, постмодернистские, с новым подтекстовым комментарием в противоположность оригиналу. Молодая критика на «ура» принимает эстетику «ретро-модерна» (член жюри фестиваля К. Шмидт по-эстетски красиво называет в своей рецензии эту методику «камерой-эхолотом записей культуры»). Можно удивляться фантазии режиссера и художника и считать авторскую цель выполненной, но перед въедливым (или трезвым, или культурным) критиком неизбежно встает коварный вопрос: как соотносится Шекспир с намерениями и решениями постановщика «Бури»?

Работая вначале в легковесном дразняще-ироничном, «персифляжном» стиле «диско», перелагая Шекспира на язык современной школы, чувствительный режиссер постепенно забредает в чащи философских построений классика и останавливается в смущении, осознав невозможность ведения всех его линий. Пухер всемерно усиливает тему самоедской злобы враждующих кланов, тяжкого бремени человеческого бытия, неспособного разрешиться гармонией. Просперо-Шмаль эту черную злобу до конца сохраняет. Меланхолия его, соединившего руки молодых и снова погрузившегося в свою вековую печаль, трактуется как изысканная патина уставшей, увядающей западной цивилизации, не выдержавшей брошенного ей вызова. Мы вправе любить этого Просперо с глубокими лировскими бороздами на лице, поседевшего вместе со своим Ариэлем (в спектакле не «духом», а толстяком); можем грустить вместе с ним, будто с молчаливым героем Марсея Марсо, и – вместе с актрисой – исполнительницей обливаться невидимыми миру слезами.

В финале она – Хильдегард Шмаль произносит слова надежды на победу свободы (едва

разделяемые зрителем), и протягивает в зал руки, призывая к аплодисментам. Язык и средства нынешнего нового театра – это одно, а неизменные душа и тело актера – совсем другое. Так рука об руку с печальным Шекспиром приходит новый постмодернистский декаданс.

### **ТЕАТР – ДОРОГА К «ЧИСТОМУ РАЗУМУ»?**

*Дискуссия «Государство, власть, мораль» в рамках Берлинского театрального фестиваля*

В просторной хоромине Театра берлинского фестиваля в Шарлоттенбурге (перестроенное здание бывшей свободной Фольксбюне) – множество больших и малых площадок, карманов, закутков... Здесь и в самом деле можно творить, выражаясь словами Вагнера – «Gesamtkunstwerk», то есть эффекта слияния всех искусств. Постоянно дискутируя – в вестибюле, верхнем фойе, в саду, – дизайнеры каждый раз вносят в мероприятие новую «изюминку»... (Например, ставят серебристые сиденья в форме полупущенных футбольных мячей). Будь свободен и внемли!

Еще со времен «бури и натиска», когда Шиллер вывел чеканную формулу «театра как нравственного учреждения», споры на эту тему в Германии играют особую роль. В результате оказывается, что публичное обсуждение проблемы имеет значение не менее важное, чем сам спектакль.

Современный русский зритель не знает или забыл, что это такое, и не хочет тратить время на подобное занятие. В начале перестройки у нас охотно (многословно, бестолково, шумно) рассуждали об искусстве как о дороге к храму, но где сегодня эти разговоры?..

Устроители берлинской дискуссии (театральный телеканал ZDF) – по старинке пытались апеллировать к шиллеровской формуле, но показательно, что участниками дискуссии (режиссер, драматург, социолог, два политика) эта формула подверглась скептической атаке. Снова и снова зазвучали сомнения в том, что современную реальность можно изменить средствами театра, что задачи сценического искусства куда скромнее и потому



должны быть дефинированы точно, исходя из реальности века, где господствуют корпорации и подчиненные им масс-медиа.

В Германии родилась великая традиция политического театра Пискатора и Брехта, которая в конце 1960-х годов, на волне движения протеста дала обильные всходы. До сих пор социально-критические тенденции в немецкой драме и на театре играют определяющую роль, как нигде на европейском континенте. «Государство не создает морали, мораль создает театр». Эта парадоксальная и полная скепсиса фраза, прозвучавшая в дискуссии, напоминала немцам об ответственности немцев, о важности усвоения уроков недавней истории, в том числе, уроков политического театра и франкфуртской философской школы. Не может быть сегодня никаких иллюзий по поводу власти. Даже у самой власти по отношению к себе их нет, если судить по репликам политиков – участников разговора. (Параллельно фестивальной дискуссии в Академии искусств проходила своя, и название ее симптоматично: «Почему потерпели поражение бунтари 68-ого?»)

Как заметила телеведущая Тина Мендельсон, «нынешнее театральное поколение старается держаться подальше от политики». Что же произошло с людьми театра, если они все чаще «отказываются от современности», а режиссура – от шанса оказать сопротивление манипуляционному воздействию государства?

Было названо множество пропущенных театром современных проблем: массовые увольнения рабочих, подобные тем, что недавно имели место в концерне «Сименс»; растущая коррупция в эшелонах власти; экономический кризис, одним из драматических следствий которого является ежемесячный уход из состава среднего класса (перемещение в бедные слои общества) 22 тысяч человек; «полная экономизация человека» и – одновременно – обесценивание человеческой жизни. Прозвучал с экрана и вопрос о том, почему и зачем немцы до сих пор стоят в Гиндукуше?

Оба немецких политика – участники дискуссии обнаружили понимание драматизма

ситуации. Юрген Триттин (партия зеленых) – блистал ироническими комментариями. Хайнер Гайслер (ХДС) – важнейшей из современных тем назвал «опасную комбинацию капитала и науки», отчего уменьшилась независимость науки, а обществу нанесен огромный моральный урон. Гайслер заметил, что во всем мире к власти все чаще приходят люди с ограниченным горизонтом, да еще и становятся харизматическими лидерами. Он сказал: «На политику сегодня влияет огромное множество факторов, она сама становится объектом манипуляций, в которой огромную роль играют средства масс – медиа. Это должно стать одной из главных тем театра, как когда-то были ими нацизм и терроризм. Театру сегодня нужно добираться до массы».

Стало очевидно, что выступавший с позиций ментора и сторонника политического театра член ХДС мечтает о возврате к эпохе Пискатора и Хоххута. Но в сегодняшнем немецком театре таких лидирующих, обладающих программой фигур нет. Разве что «берлинский дадаист» Франк Касторф или левые авангардисты – одиночки типа Кристофа Шлингензифа? (Ни того, ни других так и не удалось залучить на фестивальную дискуссию).

Сомнения в необходимости театра прямого политического воздействия высказали деятели сцены. Некоторые категорически отрицали подобный тип театра. Известный режиссер Ян Боссе, вокруг последней постановки которого – шекспировского «Гамлета» – разгорелись острые споры, сформулировал свою позицию так: «Театру заниматься каждодневной политикой? – это было бы слишком просто». Его поддержал драматург Ян Дюффель: «На театре можно войти в любую сферу – в историю, в душу человека, в его эмоции... И именно древние сюжеты дают возможность проникнуть в современность, понять ее субстанцию». Не оспаривая максимы политиков, театральные практики настойчиво развивали тему автономности театрального искусства, специфичности его задач, особенно – в сфере метафорического языка театра.

Прозвучал еще один важный критический мотив, близкий русским интеллектуалам:

насколько сильно телевиденье потеснило современный театр? Как заявил Боссе, кино и телевидение бросают «эмоциональную бомбу в человека, переполняя его все большими страхами». Речь зашла об открытом подкупе «лиц на экране» различными корпорациями. Пригодились и переиначенные афоризмы: «Скажите, что за профессоров мы видим на экране, и я скажу вам, в каком обществе мы живем».

Был задан и вопрос о том, что может и должен театр в сегодняшней ситуации, когда ощутим дефицит новых идей, когда политики, бесстыдно манипулируя словами, используют себе во благо любой ресурс; когда в обществе растут фаталистические настроения и увеличивается количества страхов, охватывающих простого человека. Послышались и советы: «менять сознание зрителя», «не опускаться до уровня страхов среднего класса», «в эпоху медиализации точно определить задачу театра», «не позволить современному человеку превратиться в марионетку и заложника политической ситуации», «перешагнуть через реальность и найти духовное решение».

Дискуссия обнаружила любопытный консенсус между политиками и деятелями театра в Германии, выработавшийся в течение не одного десятилетия. Проблему театра политики видят в том, что современный зритель «не имеет доступа к чистому разуму, дороге к которому открывали драмы Шиллера» (Гайслер). Театр «чистого разума» – это, конечно, идеализм. Боссе заявил, что театр – это «очаг кризиса, и надо, чтобы зритель вышел из него не с двумя-тремя новыми рецептами, а раздраженным своими собственными прежними представлениями о мире».

Судя по тому, что рассуждений и споров на чисто эстетические темы было немного, прогресс в эстетике не больно далеко шагнул со времен веймарских классиков или классиков документального театра XX века... В общем, как у Брехта: «Занавес опустился – все вопросы остались открытыми».

#### ВОЗВРАЩЕНИЕ МАРИИ БРАУН

*Томас Остермайер сделал впечатляющий театральный римейк фильма Фассбиндера, а Бригитта Хобмайер почти повторила успех Ханны Шигулы, совершенно не собираясь с ней соперничать.*

Нельзя дважды войти в одну и ту же реку – уже поэтому, казалось бы, не стоило Томасу Остермайеру братья за перенос киносценария «Замужества Марии Браун» (1978) Фассбиндера на сцену. Я знаю солидных искусствоведов, свидетелей триумфа Фассбиндера, которые ни за какую цену не согласились бы отправиться на просмотр спектакля мюнхенского Каммершпиле, вошедшего в десятку номинированных спектаклей Берлинского фестиваля. Я тоже шел на него с сомнениями. И первые сцены, в которых миловидная и обаятельная кокетка Бригитта Хобмаейр (Мария) специально подчеркивала свое сходство с легендарной Шигулой, ее манерой улыбаться, двигаться, стоять, казалось, предвещали нечто вторичное и досадное. Между тем критику вскоре пришлось прикусить язык. Кокетка исчезла. Началась история женщины с самостоятельной биографией, скорее всего, с «коричневым» прошлым, на что намекают зачитываемые женские письма, страстные признания Гитлеру в любви, с неповторимой судьбой и совершенно трагическим уже во времена послевоенной Германии исходом. В сентиментальной мелодраме Остермаейр укрепил и развил нотки трагикомедии.

Через материал Фассбиндера Остермайер «оживляет» для сцены тревожную социально-критическую ноту: «Кто мы?», «Откуда мы?», «Каково наше настоящее и что ждет нас в будущем?» Режиссер опирается на ряд трезвых социологических выкладок, суть которых в том, что современное немецкое общество после уникально продолжительного периода мира, стабильности и высокого уровня благосостояния оказалось перед массой экономических и психологических проблем, к решению которых оно было не готово. Клаудиа Фойгт («Шпигель») резюмирует: «Социальные перемены прошли мимо сознания большинства».



## Театральный процесс. Европа и Россия



Т. Остермайер

Бригитта Хобмайер –  
Мария.  
«Замужество Марии  
Браун».  
Каммершпиле.  
Мюнхен

населения. Мы опять находимся в реальности, для которой наши старые проекты не годятся. Поэтому мир Марии Браун можно сравнить с сегодняшней Германией. Ее мир лежит в руинах, наш – внешне неколебим, но порядок зашатался». Остермайер лишь удлинил дистанцию исторического досмотра, давшего Фассбинднеру, который с высоты 1970-х взглянул на 1950-е, такой обильный и взрывчатый материал для обобщений, для понимания сложных внутренних процессов в формирующейся немецкой Республике.

Чтобы подчеркнуть богатство и масштаб фассбиндеровских выводов, режиссер прибегнул к прямому, наглядному, эмоциональному столкновению приемов театра с приемами кино и видео. Начало спектакля решено как «репетиция киносценария» (комментатор зачитывает ремарки, актеры просматривают кинохронику времен Третьего Рейха, быстро переходят от одной сцены к другой, перевоплощаясь то в одного персонажа, то в другого: одел парик – и ты уже доктор, белый халат – уже медсестра, пилотку – американский солдат). Известно, что Остермайер – большой знаток театра представления. Пятеро его актеров исполняют почти три десятка ролей. Театральный прием здесь работает «по Брехту», на эпизацию, расширяя рамки

эпизода – или «кадра» И ко всему этому – дополнительный исторический комментарий: хроника жизни ФРГ проецируется то на задник сцены, то на чемодан путешественника и даже на подол юбки Марии. Но режиссеру важно проникнуть вглубь страстей персонажей, поэтому он усиливает психологический аспект. Переходит от стремительного и резкого монтажа к легкому скольжению эпизодов, к гротескным метафорам, довольно часто прибегая к трюкам дигитальной эры. (Выполняя ту или иную мизансцену, актеры время от времени берут в руки крошечную видеокамеру и наводят ее на определенный участок тела партнера. И этот крупный план, этот фрагмент, немедленно возникающий на плоскости, чаще всего оказывается мотивированным и выигрышным.) Впечатляет сцена, когда Мария в порыве нежной, но сдержанной страсти «исследует» с помощью камеры своего очередного любовника Карла (Жан-Пьер Корню), «не перебарщивая», деликатно скользит объективом по его телу – от шеи к груди, животу... Реализм тут невольно обращается в сюрреализм, и оба поддерживают друг друга. Впрочем, режиссер, не злоупотребляя формальным «техноприемом», выстраивает масштабный и богатый метафорами пластический ряд.

Стоит отдельно остановиться на исполнении роли Марии Бригиттой Хобмайер (актриса лишь год назад перешла в Каммершпиле из мюнхенского Фолькстеатра). Наивная, мягкая, с потаенно пытливым взором, озорная круглолицая кокетка сразу обращает на себя внимание. Кажется, что по характеру она полная противоположность Шигуле. Постепенно становится ясно: перед нами независимый, дерзкий, оригинальный тип сильной женщины, строящей карьеру, себя и своего мужчину во времена, отнюдь не располагавшие к нежности и любви. Индивидуальность своей героини актриса раскрывает в переменчивом калейдоскопе неожиданных, контрастных черт и каждый раз бьет наотмашь правдой, искренностью, щемящей болью. Хоть и нет в ней жгучего огня Шигулы, но искренности, обольстительности, шарма не занимать. Свой принцип независимости и автономии судьбы, эта Мария, «новая немка» вне тривиальных норм, реализует ценой огромного напряжения. Поначалу самоутверждается через дерзость, напор, нахальство, а в конце концов – через «океан» дремлющей в ней любви, которая так и не находит достойного объекта ни в одном мужчине (этот бег, скак от мужчины к мужчине воплощен в спектакле с большим юмором и сарказмом). Преданная самым любимым из всех, она начинает ощущать себя мертвой марионеткой в чужих руках, куклой. (Режиссер не раз намекал на это состояние душевной оцепенелости, наряжая Марию, словно роскошную и холодную куклу в экстравагантные одежды.) Уже не верящая в «химеры общества благополучия» (К. Черни), дошедшая до предела разочарования, Мария не находит в себе сил жить. Сознание страшной правды приводит героиню к страшному концу. Но страдающего ее лица мы не увидим. У Фассбиндера она гибнет от взрыва газа в собственном доме. Остермайер намекает на самоубийство. Мария накидывает на голову подол черной юбки (своего безотказного оружия обольщения) и прожигает в ней дыру. Отверстие сюрреалистически расширяется, угрожающе растет и поглощает целую необъятную жизнь.

Образ женщины, которая хочет до конца понять себя и окружающую действительность, возникает в спектакле, как страстная антитеза современности, мещанским мечтам о личном благополучии, на удивление живучим и после мировых катастроф.

Собственный взгляд Марии – Хобмайер на действительность – незаемный и убедительный. В ней – независимость ума и сверхнапряжение эмоций, которых лишено заурядное большинство. Фассбиндеровскую героиню актриса сыграла женщиной, которая страстно любила и которую можно было безоглядно любить. Глубокий психологизм и тонкость социальных характеристик в спектакле, лирика в сочетании с иронией и трагикомизмом были столь органичны, что невольно рождали воспоминания о нашем «Современнике» его начальной поры.

#### **ГЕРМАНИЯ, ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ**

*Арним Петрас поставил во Франкфурте инсценировку романа Айнара Шлефа – грандиозного романа-исповеди женщины о немецком прошлом*

Наверное, это был самый чувственный и захватывающий воображение спектакль Берлинского фестиваля, на который не могла не откликнуться русская душа. Со времени Г. Бёлля в Германии жанр исторического жизнеописания не поднимался так высоко, как это удалось рано ушедшему из жизни режиссеру и художнику Айнару Шлефу, рассказавшему в «Гертруде» (1984) историю жизни своей матери, начиная с эпохи последнего германского императора Вильгельма и кончая временем заката немецкого экономического чуда в наши дни. В центре внимания оказались межвоенные и военные годы, на которые пришлось самые тяжкие испытания маленького человека. Исторические и эмоциональные катаклизмы показаны Шлефом в тесном и пронзительном переплетении, что делает его произведение чрезвычайно близким традиции русского философско-эпического романа о войне. Такая литература способна сделать наши народы еще ближе, обогатив знанием и опытом общих



А. Петрас

Сцена из спектакля  
«Гертруда».  
Драматический театр.  
Франкфурт

человеческих страданий (а ведь мы долгое время отказывали немцам в правомочности таких страданий).

В спектакль, лишенный особых сценических ухищрений, приходишь легко и просто, код игры и общения воспринимаешь сразу. Четыре актрисы Франкфуртского театра – Фридерике Камер, Сабина Вайбель, Регина Циммерманн, Анна Мюллер – играют четыре возраста Гертруды (заодно представляя и спутников ее жизни), и четыре эпохи, сквозь которые ей пришлось пройти (время до Первой мировой, эпоха Веймарской республики, Третий Рейх, новая война и послевоенная эпоха). Решив историю Гертруды в камерном ключе, режиссер предпочел отказаться от традиционного зала и посадил публику на сооруженный в глубине сцены амфитеатр. Перед этим амфитеатром – всего лишь голый планшет сцены да пустые ряды зрительских кресел. Там сидит одинокая женщина. Вскоре она встанет, пройдет к сцене и с силой попытается оторвать планшет от земли. Он медленно «поплывет» вверх, и перед нами предстанет спрятанный под ним, в подполье, мир прошлого: скромный бытовой реквизит эпохи, костюмы, соответствующие времени, Гертруда-девочка, молодуха и старуха, грезы и былое, события одно за другим...

Подполье разделено горизонтальными рельсами-швеллерами, которые исполняют

самые разнообразные функции в соответствии с меняющимся смыслом. Подобную игровую структуру сцены невольно сравниваешь с любимовской, да и вправду в спектакле применен такой каскад приемов условного театра, что приходится задуматься об истоках и параллелях. По рельсам ходят, бегают, на них балансируют, словно над пропастью, стоят и ликуют от переизбытка жизненных эмоций, застывают в печали, от них, ведущих в никуда, отворачиваются в ужасе. Внизу – земля, хранилище тяжелого бремени жизни, наверху – небо, пространство юности и надежды. Изобрести эту многомерную полифоническую структуру, на которой актеры играют, словно это некий музыкальный инструмент, театру помог великолепный сценограф Олаф Альтман. Крышка «инструмента» – часть планшета сцены с грубой не обработанной поверхностью используется как экран, на который проецируются то графические черно-белые, то цветные изображения.

Дробление персонажа на несколько ипостасей – прием, достаточно затрепанный в современном театральном искусстве. Но четверем актрисам Франкфуртского театра удалось составить совершенный квартет. Он вмещает в себя огромность жизни, обилие ее пластов, вихрь эмоций; цветущие юношеские грезы, драматический комплекс переживаний военных лет,





трагедию старости с сокрытыми от мира слезами и стенаниями. А в итоге понимаешь, что перед тобой все то же лицо, одна единая судьба, эмоции трагической мощи, собранные в тугой узел.

Вот лепет раскрасневшейся девчонки в вязаной синей шапочке с длинными ушками (партия Фридерика Камер). Вот сцена купания и игр на воде, брызжащая энергией молодых девичьих тел, в которой участвуют все четыре исполнительницы, подкреплена кинокадрами летящих в воду пловчих.

Воспоминания перекрещиваются и наступают друг на друга. В сцене знакомства с избранником Вилли две из Гертруд ликуют от счастья, а другие – старшие – дрожат от холода, обиды и одиночества.

В праздничной, беспечно гедонистской сцене одевания девушек перед карнавалом лица актрис возникают крупным планом на экране, а прощание с молодостью передано подбрасыванием пожелтевших лепестков и легкими выдохами – вдохами. Тоской несвершившегося проникнут эпизод, в котором четверке спортсменок с рюкзаками за спиной не удается убежать в Советскую Россию. И бьет по сердцу сцена с соседями-евреями (типажи «отмечены» гротескными париками), предлагающими Гертрудам уехать вместе с ними в Америку. В сцене бегства от пикирующих бомбардировщиков цепочка женщин, взявшись за руки, образует единое извивающееся от ужаса тело. В других эпизодах войны под оглушительные крики «Зиг хайль!» женщины ползают, балансируют на рельсах, соединенные общим страхом, простой и главной задачей выжить, уцелеть. Послевоенная нищета показана простейшими и выразительными средствами. На головах у Гертруд крестьянские платочки. Они одеты в бедные бумажные платья и бережно, как спеленутых младенцев, держат на руках кочаны капусты. Приемы условного театра концентрируют действие на всем протяжении спектакля-монолога и уплотняют время до физической осязаемости его быстрого беспощадного лёта. Избегая чрезмерного бытовизма в изображении немецкой родины (родины маленького человека, участника истории страны, свойственного, например известному сериалу Эдгара

Райца), режиссер возводит женскую судьбу в драматический символ эпохи.

Германия как тяжкая, непреодолимая и все же бесценная судьба предстает в спектакле в лупе социально-критического и социопсихологического разбора. «Гертруды» не оставили после себя ничего героического. Но в них – отражение энергии жизни, многокрасочность и лиризм, которые неспособны искоренить самые трагические потрясения. История немецкой женщины рассказана не менее страстно, чем в русской прозе 1970-1980-х годов – у Быкова, Васильева, Распутина. Здесь и оправдание жизни, и молитва о женщине-матери.

#### **ОЧАРОВАНИЕ И СЛЕПЯЩАЯ ТЬМА МАРТЫ РУБИН**

*Датско-австрийская группа «СИГНА» играет в Берлинском парке Шёнеберг 192-часовой нон-стоп-перформанс «Явления Марты Рубин»*

Идешь, свободный и беспечный, по сияющему весенней чистотой Берлину, решаешь в кои – то веки выбраться на благоухающую природу, садишься в электричку и оказываешься в парке-заповеднике на краю города. И вдруг перед тобой – какой-то дряхлый ангар, заброшенное локомотивное депо, пахнущее столетней пылью и плесенью... Влекомый любопытством, заходишь внутрь и попадаешь в пространство сталкеров, как будто бы не знающее законов земного тяготения. Тебя встречают одетые в форму офицеров «джи-ай» (точнее, ее подобие) симпатичные, подтянутые, стройные девушки, изъясняющиеся исключительно на английском. Юбчонки короткие, и одна из девиц, самая бойкая и симпатичная, кажется, трансвестит. Одаривая ослепительной улыбкой, они проверяют твой паспорт, заносят имя и фамилию в реестр, снимают отпечатки пальцев, вежливо, но настойчиво ставят в длинную очередь. Затем в составе небольшой группы проводят в сторожку, где велют посмотреть видеофильм с изложением правил поведения в деревне Руби-таун, куда тебя занесла нелегкая и откуда тебе, пожалуй, непросто будет выбраться.

## Театральный процесс. Европа и Россия



С. Сёренсен

Сцена из перформанса «Явления Марты Рубин». Группа «СИГНА». Берлин

Оказывается, в деревне почитают культ пророчицы Марты Рубин, странствующей в пограничном мире между жизнью и смертью, той самой, которая, предсказав Первую мировую войну, бесследно исчезла за год до нее, проспала девяносто лет и, недавно проснувшись, снова явилась миру. Узнаем, что деревню эту решено опекать и охранять. В ней, подвергшейся таинственному облучению, которое теперь изучают армейские специалисты, творится не весть что. Еще узнаём, что здесь положено повиноваться указаниям военизированной охраны и не положено нарушать порядок, делать записи, задерживаться более трех дней и трех ночей, заводить сексуальные контакты.

Заинтригованный и сбитый с толку, попадаешь наконец в саму деревню – из двадцати двух хилых лачуг на земле, заваленной проржавевшими рельсами: в жалких временках из трухлявого дерева серо-коричневого мышиного цвета, в обтрепанных вагончиках-прицепках для летнего отдыха на природе – старая рухлядь, обвисшие обои, замыганные занавески, давно забытые пластмассовые радиолы, аксессуары жизни канувших в Лету 1950-1960-х годов; еще – электроплитки, обогреватели, грязные раскладушки (однако с чистым бельем), миниатюрные столики с примитивным бабушкиным скарбом, чтиво из серии «Panther Book of the

Month»... Как будто твое далекое детство вернулось, и на экранах допотопных телевизоров со свалки снова крутят черно-белые американские фильмы послевоенных лет.

Половина предметов (кастрюли, тазы, миски, поварешки, инструмент, корыто) выброшена на улицу, застиранное белье висит на веревках. Едва входишь на территорию этой «вольной» деревушки, или непонятно зачем охраняемого бантустана, или Анатевки Андрея Платонова, обиталица маленького народца, как попадаешь в объятия милого, приветливого, совершенно неагрессивного люда, который в детстве можно было видеть в цыганских таборах, тогда еще блуждавших по белу свету. Цыганские лица и вправду мелькают тут и там. Открытостью, ласковым обращением, невероятной говорливостью народец вовлекает тебя в свой мир, посвящает в собственную историю и мифы. Почему-то начинаешь всех их жалеть (хотя это им бы следовало пожалеть тебя!) выслушивать их жалобы, как будто ты доктор. И незаметно начинаешь жить этой чужой, навязанной тебе (пусть осмотрительно и деликатно) жизнью. Как будто из ничего, от одного слова, одной случайной бытовой детали возникла и примчала тебя сюда машина времени.

Тут высокий, статный красавец Лео в длинных фореиторских сапогах, в козьей шкуре,

наброшенной на голые плечи, еще и сабля припрятана под постелью. Тут сдержанный бородатый Джоэль со своим шустрым сыном Джоном, неотесанный и радушный кабатчик Иван в крестьянской одежде, сидящей на нем колом, как и у большинства остальных. Чудаковатый Йозеф в матерчатой шляпе, один из основателей деревни, добытчик пищи и всякой всячины, приторговывающий на границе и даже, как рассказывают по секрету, однажды привезший в Руби-таун двух африканок (то ли выторговал, то ли похитил). А еще тут две дюжины женщин, и каждая – с особым характером ... Отзывчивая, послушная, мягкая Лилиана любит парня из охраны, а должна выйти замуж за «рубинца». Вдруг срывается с места и ведет тебя – гостя в казарму, чтобы показать спящего на койке после вахты возлюбленного. Тонкая, как хворостинка, Саския (а еще ее зовут Люция) – последний из родившихся 16 лет тому назад в Руби-тауне ребенок, – натура поэтическая, просит всех послушать ее стихи. Дородную Джорджану с жгучими южно – славянскими глазами и черными, как смоль, волосами сегодня должны выдать замуж. Все они настолько естественны и натуральны, настолько вжились в свои образы, что игру актеров не ощущаешь (тем более наигрыш). И невозможно найти границу или лазейку между фикцией, вымыслом и действительностью. Никто не расскажет ничего лишнего, «не расколется». Но, проведя в Руби-тауне часов семь-восемь, ты готов слезами облиться над их рассказами, хоть и не понимаешь толком, дурачат они тебя, надувают или именно так испокон века живут.

Из каждого домика доносится легкая ностальгическая музыка: танго, фокстроты, блюзы. Входят и выходят жильцы, растворяются в массе зрителей. Девушки слегка кокетничают, мужчины жуируют, и вдруг срываются с места, летят куда-то на всех парах. Кажется, вот сейчас появятся Виннету или Чингачгук, начнется пальба, ковбойские гонки. Ан, нет! Все будет совершаться постепенно, под присмотром гвардии, которая разгуливает по территории.

... Что это? Америка ковбоев? Сказки южных славян на новый лад? Экзотическая

деревня из какого-нибудь романа Карла Мая? Искусственный цирковой мирок, неожиданно возникший под крышей ангара? Или летающая тарелка тебя захватила и перенесла в параллельный мир? А может быть, это творение современной поп-культуры, и в перформансе флюоресцирует скрытый, не до конца ясный, смысл? Какое отношение все это имеет к театру, и почему Кёльнский драматический театр взял этот проект под свою опеку?..

Не отступая ни на шаг, рубинцы водят тебя по деревне и рассказывают свои истории с видом заговорщиков или невинных полутрогнувшихся умом пациентов нового Шерантона, доверительно открывают свои мрачные тайны (но может быть, и сочиняют их на ходу, врут, пудрят мозги!). Из этих историй, путаных, не совпадающих друг с другом (один толкует одно, другой – другое), в твоей голове складывается некий сюжет, большая фабула, объемлющая историю «нацменьшинства», как они себя называют, и их покровительницы, земной матери и божества Марты Рубин.

И вдруг приходит ощущение, что драматург здесь – ты, что это в твоём воображении из фрагментов увиденного, из рассказанных историй рождается некая пьеса.

Рубинцы говорят экспрессивно, эмоционально, мечтательно, и все, как один, стараются доказать, что есть (или было?) в мире такое вот вольное государство и особенная жизнь, где деньги не стоили ничего. А теперь их жизнь близится к концу. Народцу, который, согласно мифу бежал из Румынии (кто-то тут же говорит, что из Болгарии, а кто-то уверяет – из Португалии), зажатому скалами на крохотном клочке земли между Севером и Югом, грозит вымирание.

Полушепотом, будто чернобыльские сталкеры, они откроют тебе, что под их ногами – выжженная земля, что обитают они в «зоне», где нет ни зеленого листика, ни травинки; что женщины их больше не могут рожать, что последний ребенок родился шестнадцать лет назад, а прекрасное время свободы давно миновало. Живя иллюзиями, они боятся мира, который их окружает. Север и Юг равно опасных им. Простой люд, причины своей беды они не знают. Последняя надежда на Марту, спящую там,



наверху, в таком же, как у всех, ветхом дощатом доме, который называется капеллой, лишь изредка являясь общине и паломникам. О своей святой рубинцы говорят скупно, по крохам, часто показывая на капеллу, где она спит.

Стараться посетить все домики, и парикмахерскую Salon Lorena, будто бы из твоего детства, и продуктовую лавку, и игрушечные барчики Sonja-Bar, Rubi Star, откуда доносятся давно забытые шлягеры.

Мистическая тайна Руби-тауна (маленького гонимого народа, окруженного большой и враждебной цивилизацией), приоткрывает завесу, но не становится более понятной. Их мифы или их правда приводят в изумление, будят чувство сопричастности и гнева, но еще более – желание что-либо предпринять во имя их спасения.

Наконец, тебе поддают знак, ты поднимаешься по деревянным ступенькам вверх и еще издали видишь изумительное личико спящей пророчицы, напоминающей Шемаханскую царицу. Озираешься, замечаешь пустое помещение с несколькими образами, с украшением из искусственных цветов, скромными подношениями, как в ламаистской палатке где-нибудь в Сибири во времена застоя, когда отправлять религиозные ритуалы было невозможно.

Тебя просят очистить руки пудрой и присесть на коврик. Простота и бедность вызывают в тебе странное чувство смирения. Сидящая рядом с ложем наперсница Стелла, щебечущая, будто Зулейка, обещает, что Святая, может быть, скоро и проснется.

Через полчаса Марта просыпается. С опухшими от сна глазами она, тем не менее, кажется очень привлекательной, особенно когда поднимает длинные ресницы и улыбается нежной улыбкой Одигитрии; когда скользит взором по лицам пришельцев и, остановившись почему-то на тебе, спрашивает: «Откуда ты?». Потом она просит поесть, а похлебав немного супа, соглашается ответить на несколько вопросов. Верится, что она знает многое; знает, что в пограничье между жизнью и смертью ничего нет, ни рая, ни ада, а только тление и полное исчезновение. Наверное, знает, что и сама когда-нибудь умрет. Не по ладони она читает и не по картам гадает, а смотрит сверху и видит все, что

происходит с землей. Предсказания ее всегда мрачны, ибо мрачен этот мир, и несовершенны порядки. Однако проповедей она не читает, и после нескольких ее ответов, унося с собой еще большее число вопросов, ты спешешь удалиться и дать место другим.

Между тем деревня живет своей жизнью, день близится к закату, и если тебе еще не наскучило здесь, ты можешь стать свидетелем чудовищного ритуала распределения «гуманитарной помощи» полицейскими. Словно на вечернюю поверку, во фронт выстраиваются у «казармы» охранники под предводительством капитана-трансвестита. Прямо на земле валяются яблоки, лук, пара кочанов капусты, хлеб, банки с тушенкой, напитки... А в очереди «вооруженные» кастрюлями и мисками стоят «рубинцы», с которыми ты уже успел перезнакомиться и подружиться. Раздача благ на плацу совершается под утешающую и вдохновляющую музыку веберовского «Волшебного стрелка». Продуктов каждому достается с гулькин нос. И, как ни хорохорятся мужчины и ни веселятся женщины, ты чувствуешь их коллективное унижение. (Впрочем, тебя с самого начала предупредили: не выступать, не возмущаться, не то – на допрос и в каталажку!..)

С понурой головой возвращаешься назад, на площадь перед капеллой, и вдруг (какой реприманд!) к тебе подходит помощница капитана охраны и передает от имени своего начальника приглашение на чашечку кофе. Странное охватывает чувство, когда ты становишься объектом внимания секретной службы. И пока Captain Starn неторопливо, с идеально поставленной улыбкой рассказывает о гуманитарной миссии северных государств в Руби-тауне, вопрос, почему тайная полиция заинтересовалась тобой, тревожит и не оставляет. Но вот аудиенция окончена. Ты готов как можно скорее покинуть «землю обетованную», но являются жених с невестой, а вместе с ними и Люция, стихи которой ты еще и не выслушал... Не остаться нельзя.

Сгущаются сумерки. В праздничном убранстве небольшая палатка напротив капеллы, где будет восседать брачующаяся пара. Наступает пора свадебного ритуала. На всех

украшения – цепочки из кукурузных хлопьев. Простодушное, сермяжное кукурузное счастье!.. Девушки в белых кружевных платьях обносят жителей деревни и гостей блюдами с сахаром и с костью, вокруг которой намотана веревка. Надо посыпать ее сахаром, чтоб слаще была жизнь молодых. (Этой веревкой святая Марта опутает тела молодых, навечно соединив их в брачном союзе.) Затем девушки Рубитауна входят в магический круг и, охраняемые юношами, исполняют изнурительно долгий, до эротического иступления, ритуальный танец. Так они заклинаят небо послать им, наконец, детей. Внезапно со всех сторон выбегают полуобнаженные мужчины и в бешеном темпе начинают гонять кости по площади перед капеллой. Игра опасна, ты инстинктивно пятишься назад, но всё равно какое-нибудь полное силы, разгоряченное молодое тело задевает тебя, толкает в толпу. Неистовым танцем кончаются заклинания и страхи. Наступает час праздника, преобразование Марты и рубинцев.

«Вы не ведаете, что за счастье вам выпало – увидеть эту свадьбу», – восклицает весельчак Гектор, обращаясь к толпе. Наверное, больше подобной свадьбы не придется увидеть никогда! Так она бесхитростна и простодушна, полна искренних страстей, бесконечных сестринских и братских объятий с пожеланиями счастья... И тронут сердце бедные подарки новобрачным – домашний скарб на каждый день, домашняя стряпня... И захмелевшая Саския закружится в обнимку с кавалером...

Неизвестно откуда на свадебном столе (как на скатерти-самобранке «по щучьему веленью, по моему хотению») появятся ящики с настоящим виски, заморские сладости, ананасы... И не раз ты бросишь взгляд на одиноко стоящую на балкончике капеллы Марту. В пышном узорчатом платье, в лучах заходящего солнца, с сигаретой в руке, теперь она напоминает старую мудрую цыганку, поощрительно глядящую на молодежь. Покажется, что и на тебя она пристально смотрит, словно хочет сказать нечто пророческое и не может.

Почему она здесь? Кто послал ее? Неужели это та самая девочка, которая (по преданию) появилась неведомо откуда в 1880 году,

блистала в цирке, как наездница и танцовщица, а потом вдруг обрела дар мрачной пророчицы? Слепящая тьма неполного знания и мировой путаницы, которая, как в зеркале, отразилась в ее деревне, в «недостроенной» истории Рубитауна, застилает глаза Марте. (Не забыть этих глаз с поволокой, жгущих душу!) Но теперь ей нечего больше сказать людям, кроме того, что она сказала им в трансе: «Всё будет так, как было раньше». Есть только то, что ты можешь услышать в собственной душе.

Потом тебя снова пропустят через контрольный пункт. Стройные вышколенные полицейские во главе с безукоризненным капитаном-трансвеститом, поставят тебя, слегка ошалелого от увиденного и пережитого, на место, отметят в списке, вернут паспорт и отправят в твою привычную жизнь, где нет никакой сумасбродной деревни и никакой Марты Рубин.

Перформансы Ливинг-театра, родившиеся на волне событий 1968-го года, требовали немедленно и видели этот рай в радостном, хаотическом общении голых тел, вплоть до прилюдного спаривания. Новой свободы в царстве коммуны не наступило. На голые тела пришлось надеть костюмы, повязать на шею галстуки (лучший допуск для работы в банке).

Перформансы Шехнера, хотя и нацелены были на разрушение порядка, имели четко разработанную структуру. Вызывающие инсталляции вечного задиры, «левого» Шлингензифа казались слишком эстетскими, политизированными и надрывными.

Перформансы группы «СИГНА», вырастающие из хаоса и существующие на грани реальности и фикции, имеют мало общего со своими предшественниками эпохи антибуржуазного бунта. Фантазия их питается поп-культурой Запада и фольклором европейских народов. Они не игнорируют до конца законы классической драмы, то есть завязку и развитие действия, сюжет, живые, разработанные характеры.

Марта Рубин, Рубитаун – плод фантазии датской перформансистки и художницы-инсталлятора Сигны Сёренсен, работающей вместе с австрийским медийным художником Артуром Кёстлером и художником-декоратором Томасом Бо Нильссоном. (Она же выступает





и в роли Святой.) Вместе с тридцатью актерами-любителями они – группа «СИГНА» – ищут, как правило, старые заброшенные здания и пытаются создать в них новое квази-театральное пространство, не привязанное к какому-нибудь определенному времени. «СИГНА», которая ставит вопросы о мироустройстве, о дичающем человечестве, уже обрела известность, благодаря своим работам в Дании, Швеции, Испании, Аргентине. И вот теперь первый опыт сотрудничества с немецким профессиональным театром и первый перформанс, приглашенный на Берлинский фестиваль «Театральные встречи» за всю историю его 45-летнего существования. О «кухне» работы группы пока что известно мало. Знаем только, что репетировали долго и тщательно, а «хлам» и реквизит подбирали в заброшенных деревнях вокруг Кельна, где когда-то процветала угледобывающая промышленность.

«Марта Рубин» – пример открытой, не завершенной в своей фабуле и постоянно развивающейся во времени формы. (Длительность «действия» в разных вариантах – от 36 до 192 и даже до 250 часов.) Завершение структура получает лишь в фантазии зрителей. Поэтому они так рвутся сюда, приходят снова и снова, чтобы расшифровать скрытую модель, примерить ее к собственной, такой далекой чужакам Рубинтауна жизни. Утопический потенциал «СИГНы» пока не исчерпан. Зовет ли она к бегству от действительности? Вряд ли. Скорее всего хочет показать, что время от времени надо уходить, чтобы вернуться.

### **«ДЯДЯ ВАНЯ» В ТРЕХ СТЕНАХ, ИЛИ СТРАШНЫЕ НОЧИ ПРОФЕССОРА СЕРЕБРЯКОВА**

*Из нескольких постановок плодovitого  
Юргена Гоша жюри Берлинского фестиваля  
единогласно выбрало эту*

Вначале были недоумения и придирки. (О, эти несносные русские, хранители принципа верности эпохе и драматургу!) Скажите на милость, почему Астров все время ест, да еще выплевывает косточки и головы мелкой корюшки на пол, а за ним то же самое проделывает и Елена

Андреевна? Ведь они интеллигентные люди! Почему на Соне халат советских времен и резиновые сапоги? Почему рабочий с колотушкой в руках поет не то турецкую, не то татарскую песню? (оказывается, что бангладешскую). Почему на авансцене нужно установить узкую, длиной метра в два коробку, обитую бархатом цвета выцветшей охры, в пространстве которой невозможно двигаться? И каково это Серебрякову с его ревматизмом выстоять, прижавшись к бархатной стене, словно скульптура в музее или в инсталляциях Раушенберга, Бойса три с половиной часа (пусть и с перерывами)?

Паузы и молчание, медленный темп первых эпизодов, долгий проход няни – горбуни в черных одеждах (Кристина Шорн) настраивают на вдумчивое, пристальное восприятие. Коробка (или неглубокая шкатулка), изобретенная художником Йоханнесом Шютцем, поставленная на бок и не удобная для традиционного прочтения чеховской пьесы, заключает в себе «зону молчания», полной неподвижности героев.

Сюда стекаются не высказанные мысли, не произнесенные слова, оборванные на полпути чувства и надежды. Актеры приходят к «стенам чеховского плача», чтобы прислониться к ним плечом, лицом, прикоснуться пальцами или опереться рукой, чтобы врать в них телом и успокоиться, смириться, как в печальном фризе.

Несколько раз на протяжении спектакля персонажи выстраиваются в ряд у стены подобно участникам кафкианской притчи, которым некуда спешить, которых не пропустили через «врата». Здесь конец жизни и судьбы чеховских героев. Густой черный цвет костюмов, бликуя и переливаясь, придает действию метафизически-символическую, сюрреалистическую окраску.

Но спектакль Немецкого театра остался бы механистичной и мертвящей инсталляцией в духе названных Раушенберга и Бойса, если бы не бесподобные актеры, которых с режиссером связывает тесная и давняя дружба. С Ульрихом Маттесом, например, как с протагонистом многих постановок, он работает уже более десяти лет. На дискуссии после спектакля Гош говорил о своем отвращении к жестким, сформулированным концепциям, к менторству и диктату



Ю. Гош

Сцена из спектакля  
«Дядя Ваня».  
Немецкий театр.  
Берлин

в отношениях с актерами; о «тонкой вязи» и соучастии всех в репетиционном процессе; о том, что доверие к Чехову не позволяет ему вычеркнуть из текста хотя бы одну строчку и совершенно в духе Эфроса, о репетиции – «моей любви».

Первый выход Серебрякова решен как гротескный парад-алле бог весть что возмнившего о себе светила, которого тут же, будто Гомера, увенчивают лавровым венком. Кристиан Грасгоф принимает его в позе императора – триумфатора, горделиво вздернув нос и балетно – цирково отставив в сторону ногу с вытянутым носом. Жена целует его в щеку, а он раскатисто приветствует родное поместье: «Her-rr-lich!» («Чудесно!»)

Блистательный трагический и гротескный актер, не чуждый клоунаде (Москва когда-то видела его в роли Робеспьера в спектакле Александра Ланга), Грасгоф балансирует между едкой сатирой и грубоватым фарсом не столько по-чеховски, сколько по-гоголевски. Во втором «ночном» акте, когда жена укутывает исстрадавшегося мужа пледом (по «экрану» стены в это время ползет облако пара) нам становится жалко старика. Пустопорожный и пошлый гедонизм его оборачивается судорожной болью, безумными криками, будто из операционной. «Милашка» Серебряков рыдает, по-детски тычется головой в шею сонной

жены, исстрадавшейся, готовой бежать от него хоть на край света. Внезапно профессора начинает трясти, и человек, какой он есть на самом деле, «голый человек» кричит от отвращения к себе. В конце концов уже и Елена Андреевна (Констанция Беккер) теряет свое ангельское терпение. Но судорожные стоны, крики, охи профессора «достают» и нас, зрителей. Мы на себе испытываем, чего стоят эти страшные ночи и пустые дни возле Серебрякова, в которых ужас и абсурд те же, что во вселенском одиночестве Войницкого. В эпизоде ссоры с выстрелами оба, и Серебряков – Грасгоф, и дядя Ваня – Маттес закатывают такую умопомрачительную истерику, что невозможно понять, кто из них прав, кто виноват. Но когда процессия домочадцев со свечами в руках сопровождает жалкого старика, (спотыкающуюся мумию, насмешку над жизнью, одревеневшую жизнь, шута) «отдыхать» к «стене плача», мы снова готовы смеяться.

Худощавый, узколицый, кажется, еще и чахоточный Дядя Ваня, сыгран невероятно востребованным Маттесом как лишний человек, ужасно неловкий и мучающийся комплексами. (В Германии помнят, как блистал актер в старом – уже после Штайна – Шаубюне. Многие были свидетелями его недавнего триумфа в «Кто боится Вирджинии Вулф» у того же Гоша). Иронический созерцатель, целую



вечность назад закрывшийся в своей скорлупе (темно-синий костюм; длинный, тонкий, словно змея, галстук), этот Дядя Ваня на протяжении спектакля не испытает ни одной положительной эмоции – один лишь сарказм, одно страдание, одна зажатая болью душа. Не самостоятельное бытие, а жизнь – отражение, вторичная при чужом и ничтожном человеке. Маленькие, мнимо-пустые глаза смотрят мимо собеседника, взгляд обращен внутрь себя или – на Елену. Своими шутками влюбленный Войницкий доводит ее чуть ли не до истерики, и вдруг внезапно целует ее руку, молит о прощении. Вот подбежал к стене, застыл, внезапно оторвался, приблизился к Елене, чтобы сказать обидные слова; чуть ли не шлепнул ее по щеке, и – ушел, снова «прикипел» к стене молчания.

Стоя за спиной Елены, он с вожделием смотрит на ее голое плечо, вдыхает запах ее кожи, смешной, как бойцовская шутовская кукла; почти противный.

В спектакле комических противостояний, истерических надрывов, любовных дуэтов, которые кончаются гротескным крахом или анемией печали, Астров (Йенс Харцер) тоже далек от примелькавшихся в знаменитой чеховской роли штампов. Высокий, тонкий, как щепка, как дурачками, длинными, как у Бармалея, усами. Штаны на коленях и на заду неизменно выпачканы землей. Он жестокосерд, этот Астров. Обидел маленькую, с короткой стрижкой, почти подростка Соню (Майке Дросте) и не извинился, лишь широко развел руками: «Терпите! Уж я такой!..» Раскладывая по планшету сцены трехчастную карту, подробно, с полной верой и вдохновенно, он рассказывает о прошлом и будущем российских лесов, постепенно переводя доверительные, трепетные интонации в громовые. Этот эпизод – спектакль в спектакле, почти как символистская пьеса Треплева в «Чайке». Следующая за ним любовная сцена проведена с эфрософской чуткостью и утонченностью. Томление двоих оторвавшихся от стены, переходит в страстные объятия, «телесное осознание» друг друга, пока, наконец, Астров не застывает, нежно поцеловав руки

Елены. Он странно мягок, тих и чудаковат в последнем объяснении перед проводами. Умоляя ее остаться, боится дотронуться, прикоснуться к ней. Пытается ее обнять и быстро опускает.

Поэтику чеховской драмы Гош ищет и находит даже в мелочах, стремится исчерпать жизненные реакции чеховских героев, дойти в этом до максимума, до предела. Трагикомическое противоречие слов и дела, большого внутреннего покоя и беспредельного отчаяния, эмоции и ее ускользающего смысла, умение показать абсурдизм и банальность «трех четвертей нашей жизни», – вот что отличает это тонкое и вдохновенное прочтение. Известно, что в конце года Гош выпустит «Чайку».

#### **ПОРНОГРАФИЯ ДУХА И ТЕРРОРИЗМ**

*Посредине марафона Берлинского театрального фестиваля был показан спектакль по пьесе британского драматурга Симона Штефенса «Порнография», наброски которой сделаны через 3 месяца после теракта в Лондоне 17 июля 2005 года*

Увы, я не был в восторге ни от постановки даровитого Себастьяна Нюблига (совместный проект Гамбургского и Ганноверского драматических театров), ни от пьесы 37-летнего драматурга, которая показалась мне недостаточно драматичной, осколочно-фрагментарной, с бледными неразработанными характерами, с многословными, «головными» и анемичными монологами, лишь скользкими по поверхности смысла.

Берлинская пресса ядовито прошла по спектаклю. Петер фон Беккер из «Тагесшпигеля» назвал свою рецензию «Мыльные пузыри между первым и вторым таймом фестиваля», отметив «множество ложных претензий». Заглавие пьесы показалось ему «чистой спекуляцией, не имеющей никакого отношения к ее содержанию».

Редактор «Театер хойте» Франц Вилле, отнесшийся к спектаклю благосклонней, иронически заметил: «Всё могло бы быть иначе, но этого не случилось. О более глубоком смысле лучше не спрашивать...»



С.Нюблинг

Сцена из спектакля  
«Порнография».  
Совместный проект  
театров Гамбурга и  
Ганновера

Я тоже мог бы ограничиться ироническими эскападами, если бы не одно важное обстоятельство. «Порнография» Штефенса – чуть ли не первое в Западной Европе драматическое произведение, посвященное теме терроризма (Есть еще и другое – «Город» Мартина Кримпса).

Любопытно, что драматург не считает современное английское общество, да, видимо, и английский театр, готовыми к глубоким размышлениям над этой кровоточащей проблемой. Поэтому для первой постановки он предпочел отдать свою драму, действие в которой происходит за два – три дня до взрыва в лондонском метро, в руки немецкого режиссера. «Пьеса, – сказал Штефенс в одном из интервью, – возникла из глубокого разочарования в нашей культуре. Мы до последней клеточки под прицелом видеокamer, за нами непрерывно наблюдают, да мы и сами наблюдаем за собой. Мы в восторге от наших собственных выходов на сцену. Это культура крайней изоляции».

Автор убежден, что современный человек не в состоянии противопоставить террористам свою позицию и волю. Их у него попросту нет. Становясь случайным свидетелем террористического акта, сегодняшний лондонец снимает происходящее на видео, а потом бежит в полицейский участок и продает свою запись за 60

тысяч фунтов. (Использован факт из реальной жизни сегодняшней Великобритании). Это дистанцирование от самого себя и от людей, одни из которых продают, другие покупают подобную «продукцию», Штефенс и считает «порнографическим актом».

Персонажи «Порнографии» появляются и исчезают в молниеносном темпе, словно спортсмены – участники вселенского состязания, и каждый любым путем хочет отстраниться от трагического события.

Вот мать маленького ребёнка (во всём убедительная и тонкая актриса Моник Швиттер) слышит известие о бомбах, заложенных террористами в Багдаде в чей-то автомобиль и спешит выключить телевизор. («Лучше заняться сексом или пошататься по городу».)

А 85-летняя бодрая старушка (Анжела Мютель) испытывает даже удовольствие, глядя телерепортажи о войне в Ираке. Ведь от Лондона до Багдада так далеко! Драматург не спорит со своими героями и не критикует их. Он лишь констатирует факты, психические коллизии, в из которых пребывают люди, будучи не в состоянии выбраться из них или критически их оценить.

Пластика постановки рождается из хаоса передвижений. Пробежки по сцене – школьному классу или офису, бешеная активность



в перестановках мебели; водружение столов друг на друга; «сложение» из тысячи мелких деталей (как в детской игре-головоломке) огромного «панно» Вавилонской башни по круговому горизонту, которое продолжается от начала и до конца спектакля, – обретают смысл метафор, становятся символами бездумного механистического бытия и современных квази-утопий. (Впечатляет талантливая сценография Муриэля Герстнера).

Реальный мир суров, грязен и неутешителен, а терроризм способствует к р а й н е м у отчуждению людей друг от друга. Жители Лондона (вплоть до самой Королевы) после терактов пришли к однозначному выводу: «Они – террористы совсем из другого теста. Они не цивилизованные люди, как мы». (Парадокс, однако, заключался в том, что осуществившие 7 июля 2005 года взрыв в лондонском метро, были пакистанцами, которые родились и всю свою жизнь прожили в Англии, как изображенный в пьесе террорист Сэмюэл Вайс. Следовательно, были не «чужими» и «другими», а скорее «своими»...Эта загадка породила еще больший страх.)

Стоит признать, что многие сюжетные линии пьесы лишь отдаленно соприкасаются с центральным ее событием. Например, история школьника (темпераментный Мартин Виснер), которого третируют одноклассники; взаимоотношения двух парней-гомосексуалистов (в пьесе они оказываются братом и сестрой) или студентки и профессора, которые никак не могут найти общего языка в любви...

И, может быть, правы те, кто спрашивал: нужны ли эти любовные треугольники и дуэты, подробный и долгий, утомительный показ работы персонажей в офисе? Порой казалось, что автор собрал действующих в пьесе лиц только потому, что они находились в одном и том же городе в тот самый день, когда случилась трагедия...

В последней сцене спектакля (а они пронумерованы драматургом в обратном порядке, то есть по ходу приближения к катастрофе) из громкоговорителя звучат короткие, режущие слух и бьющие по нервам, репортажно сжатые или развернутые в новеллу истории 52 – х бессмысленно погибших жертв лондонского

взрыва. Отсутствует лишь одна, 43-я по счету, – безымянного человека, о котором мы никогда больше ничего не узнаем.

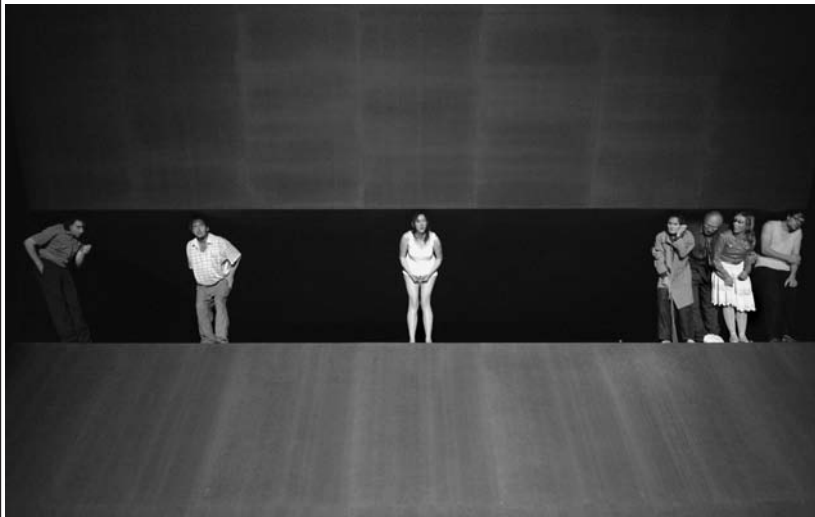
Несмотря на очевидные недостатки пьесы и избыточность режиссерских метафор даже для такой концентрированной социопсихогаммы, поучительно наблюдать за тем, как западный театр пытается выработать духовно-эмоциональную и идейную вакцину против разрушающего жизнь антагонистического мышления. Будь я на месте членов жюри, много претерпевших за свои «страшно раздутые и непомерные гимны» в адрес постановке Нюблинга, я тоже проголосовал бы за ее показ на Театральных встречах.

#### **«КРЫСЫ» ГАУПТМАНА. НА ЧИСТОМ БЕРЛИНСКОМ ДИАЛЕКТЕ**

*Михаэль Тальхаймер во второй раз поставил пьесу Гауптмана, после премьеры 1911 года, когда автору была присуждена Нобелевская премия*

«Вайбеди-байбеди, лайбеди-лебеди, райбеди-цайбеди», – лепечет длинноношей бездарный Шпитта (Маттис Райнхардт) на уроке дикции, который устроил ему директор театра Хассенройтер (Хорст Лебински). Надо видеть, что за адские муки испытывает сей служитель муз, погрязший в рутине, когда его окунают в рутину, еще более жуткую. «Здесь – точка, а здесь – пауза!» Лицо актера багровеет, скулы начинают дрожать. В такие моменты зрители помирают со смеху. Дополнительным элементом комической характерности является то, что пьеса играется на диалекте, отчего фраза звучит более емко, «смачно». Ошеломляюще яркий гротеск, шарж и сатира, данные в экспрессионистской перспективе, (еще и благодаря декорации, «организующей» особую форму движения) соседствуют в спектакле Немецкого театра с психологической детализацией, утонченным искусством паузы и мелодичным фортепианным аккомпанементом. Михаэль Тальхаймер вместе со своим актерским ансамблем создал настоящий шедевр, чем не была, на мой взгляд, его недавняя «Орестея», погубленная «кровавым» натурализмом. (Там





М. Тальхаймер

Сцена из спектакля  
«Крысы».  
Немецкий театр.

актеры чуть ли не полспектакля обливали себя ведрами красной краски, ползали и скользили по красной жиже).

Декорацию Олафа Альтмана в виде двух скошенных параллелепипедов цвета рыжих городских задворков (на некотором расстоянии друг от друга) режиссер называет примером мощной «метафорической оптики». Верхний уходящий далеко вглубь антаблемент нависает грозовой тучей. Поистине «крысиное гнездо» (один из вариантов названия пьесы). Исполнители вынуждены стоять и двигаться в полусогнутом состоянии, на высоте 1,5 метров от пола, в нише чердака. Они ищут особенную пластику «самоискажения», зажатости, скованности, что соответствует внутреннему миру героев гауптмановской трагикомедии – погубленных для любви и духовной жизни или же жестокосердно губящих чужую жизнь. Для мощной сценографии требовались мощные мастера – артисты, и такие в Немецком театре, в его новом поколении, безусловно, имеются.

Гауптман много размышлял о зависимости женской судьбы от счастливой любви и материнства. В основе его пьесы – история похищения чужого ребенка, которого жена каменщика фрау Йон пытается сохранить всеми правдами и неправдами. В конце концов она убивает настоящую мать, горничную Паулину Пиперкарку и сама кончает самоубийством. Сюжет из

бульварной газеты превращен в грандиозную социальную фреску, персонажи которой от рождения – отнюдь не моральные уроды. Такими во множестве сделала их гнилая среда города-Молоха. «Страшен этот город. Вечный, глухой грохот. Хочется остановить эту безумную оргию. Человек свирепствует как нагайка» (Гауптман).

Согбенность фрау Йон (Констанция Беккер) – от гнета судьбы. В особо драматические моменты метаний между жаждой материнства и сознанием собственной преступности, тело актрисы напоминают вульгарные, искаженные фигуры Бэкона.

Констанции Беккер удаются все оттенки трагического, от пианиссимо до грохота литавр. Скрученная судорогой, иссиня-черная фигура успокаивается лишь на время непродолжительного сна. Самое интересное в ее игре – глубоко мотивированные переходы от ведьмы к эриннии, от магнетического молчания к истошному крику: «Я не убийца!». Вряд ли фрау Йон готова казнить себя. Но она никогда не смирится с несправедливостью природы, лишившей ее материнского счастья.

Режиссер нередко отправляет актеров на задний план, где они застывают в скульптурных позах, словно фигуры инсталляции, или в душеворадирующих, как у Барлаха, композициях. Вот горничная Пиперкарка нежно ласкает голубой



сверток с уже холодеющим телом своего ребенка, а четверо других участников сцены в панике, молча жмутся к стене. После секундной тишины следует «престо» – внезапный приступ коллективной истерики. (Впрочем, переходы от состояния покоя и неподвижности к истерике не всегда впечатляют. Громкая долгая истерика режет слух, но не прибавляет глубины переживаниям или живописным статическим мизансценам).

Ни разу не выпрямится в спектакле Тальхаймера ни один персонаж. Вечно будут они носиться по сцене, то сгорбившись, чтобы не упереться головой в потолок, то изогнувшись словно гиена или пугливая серна (как Пиперкарка). Трусливо вберет голову в плечи, спрячет руки в рукава безутешная, неприкаянная Зельма, тая в себе подавленную чувственность (Хенрике Йориссен).

Тальхаймеровский театр острой сценической метафоры и рационального режиссерского приема («Я не знаю, что такое импровизация», – признается постановщик), временами дает поразительные решения. Смена быстрых и медленных темпо-ритмов, сочетание гиперреалистического, психологического, абстрактного и сюрреалистического ракурсов изображения дают эффект яркой, глубокой экспрессии. Содрагаешься при мысли, сколько мгновений истинной жизни ушло из душ этих людей, овеванных бесконечной тоской под низким, тяжелым небом. Кажется, сто лет прошло, как Паулина бросилась на поиски своего счастья, а счастья нет как нет.

Здесь нельзя обойти вниманием образ пособника фрау Йон в ее преступлении – Бруно, который в исполнении Никласа Корта предстает этаким диковатым Каспаром Хаузером с заплетающимся языком, в конце совсем теряющим дар речи, и, конечно же, самую яркую мужскую экспрессионистскую «штудию» спектакля – господина Йона (Свен Леман, прозванный критиками «призраком Хайнца Рюмана»), который неистов и страстен в сцене узнавания всей правды. Йон стоит на коленях, в беспамятстве вертит головой, колотит себя руками по черепу, словно пытаясь достучаться до того, что не доступно его сознанию. На миг в его ладонях появится и тут же выпадет

подкова, знак счастья. Но руки повисают, как тряпки. Безумие совсем рядом... Кончились муки, закатилась жизнь.

Близость трагических страстей гауптмановских персонажей героям античной драмы принципиальна для Тальхаймера, рок в их судьбе предопределен социальной средой и непросвещенностью. Шуту (директору) Хассенройтеру здесь делать больше нечего, поэтому он с легкостью покидает театр реальной жизни. Родившийся на свет божий ребенок так и не подаст голоса. Но тягучая, заунывная мелодия земной юдоли пронизет спектакль. И мы услышим настоящего Гауптмана, его печальную мессу по утраченной жизни.

#### **«МАРИЯ СТЮАРТ»: ЗАЛОЖНИКИ СИСТЕМЫ**

*Гамбургский театр «Талия» сыграл актуальную адаптацию трагедии Шиллера за полтора часа*

И снова, как в «Крысах» Тальхаймера, мощная сценография стала главным звеном спектакля, а режиссер использовал ее возможности до конца. Уже два десятилетия художники играют в немецком театре важнейшую роль.

Катя Хасс, ученица знаменитого Эриха Вондера, ставит на оголенной сцене полуоткрытый контейнер из стали и стекла. Поворотный круг вращается. Нам предоставлено увидеть то условный Тауэр с креслом наподобие электрического стула, с тремя обрубками берез и ходом в подземелье; то сверкающий белизной хай-тека офис, часть «Белого дома», где королева проводит свои «заседания»; то ее спартанские покои, напоминающие медицинский кабинет. Задан модуль сценического действия, определена ось исторических и стилистических координат.

Королева Елизавета (Паула Домбровски) в спектакле – шеф огромного мультинационального концерна. В офисе она подтянута и сурова, одета в современный брючный костюм и выглядит властным руководителем, вершителем судеб государства. Ее подданные – вышколенная элита министров, «белых воротничков» с яркими партийными значками на груди. Они движутся, как и она, неизменно по прямой,



Ш. Киммиг

Сцена из спектакля  
«Мария Стюарт».  
Театр «Талия». Гамбург

решительно и деловито, идеально держа спину. Профессиональные бюрократы служат авторитарной идее. Соблюдая ритуал, четким жестом руки в золотых перстнях Елизавета указывает каждому полагающееся место. Все они для нее – ничтожны и легко заменяемы.

Сухая, как щепка, бесспорно элегантная, Королева – это своего рода Доктор Калигари женского пола. У нее не глаза – а пистолетные дула. Вместо губ – разрез рыбьей пасти. Она функциональна и бесстрашна. Несколько раз режиссер ставит ее, развернув к залу, с руками заложенными за спину, всматривающуюся вдаль, в свои коварные замыслы. Решение о казни соперницы принято задолго до начала первого заседания, и потому на лице Елизаветы нет ни тени сомнения. Единственное, что ее пугает, как и любую авторитарную власть, – страх перед заговором и поползновения соперников на ее кресло.

Воздух мультиконцерна насыщен предчувствием катастрофы. Придворные стоят на вытяжку. Королева так больно хватает одного из верноподданных за подбородок, что он потом и шеи не может повернуть. Под холодным взглядом властительницы не допустимо во что-либо верить, в чем-нибудь сомневаться. Позволено лишь выслуживаться и служить.

Метафизика циничного, лицемерного авторитаризма, не знающего отклонений от «генеральной линии», вскрыта рукой режиссера

безошибочно точно, словно хирургическим скальпелем.

В темпе триллера вертится модель тюрьмы с ее клетками. В ритме символического хронометра переворачиваются страницы истории о посягательстве на трон, о неудавшемся перевороте. Наконец совершается техническая передача черной папки с подписанным приговором от одного клерка к другому. Марию отстегивают от пыточного кресла, похожего на электрический стул, и начинают методично готовить к казни. Самой казни мы не увидим. Процедуру уберут с наших глаз. Шотландскую узницу по ступенькам спускают в подземелье.

Круглолицая, легко воспламеняющаяся обладательница мелодичного голоса, Мария Стюарт (Сюзанна Вольф) – полная противоположность Елизавете; натура романтическая и страстная, что подчеркивается еще и молодостью актрисы (хотя реальная Мария была на 9 лет старше сводной сестры.) Объявленная преступницей, она защищает себя, а на самом деле – свободу и автономию личности, права человека. И делает это со страстью Медеи, с фанатической верой Жанны д'Арк.

Речь ее нетороплива, ласкает слух плавностью и музыкальностью, тогда как короткие реплики Елизаветы вылетают, будто очереди из автомата. Но и пленницу можно довести до предела, чтобы почти смирившаяся, укрощенная,



сорвалась она в бунтарский отчаянный крик: «Я королева этой страны!»

Узнав о предстоящем визите Елизаветы, Мария чувствует не надежду, а страх. В сцене свидания из последних сил старается умиротворить, умилостивить сводную сестру. Подходит к ней вплотную, становится рядом, почти прижимается плечом. Моля о пощаде, помнит о своем достоинстве и потому смиряет, укрощает себя, говорит нарочито медленно, как бы с предельным доверием к мучительнице, взывая к ее благородству. Но ни разу сестры не обернутся друг к другу. Весталка – обличительница и отважная амазонка с зеленых полей Шотландии, смотрят прямо перед собой, не поворачивают головы, чтобы ненароком не увидеть ненавистного лица противницы. Можно считать, что они и не встречались вовсе.

Придворные (отметим работы Вернера Вэльберна–Лейстера, Петера Йордана –Берли, Даниэля Хёвельса–Мортимера) предстают заложниками системы, участниками гротескной трагикомедии власти, главная миссия которой – истреблению «других». Неповиновение исключено. Бесстрастная властительница Елизавета мгновенно превратится в яростную фурию. Но в конечном счете бремя власти погубит и ее.

Известный множеством успешных постановок в различных театрах, Штефан Киммиг здесь гораздо ближе к шекспировским хроникам, нежели к шиллеровскому «психологизированному» романтизму (чем подкупала незабываемая постановка «Марии Стюарт» Томаса Лангхоффа в Немецком театре в 1980 году). В рецензиях на спектакль Киммига можно прочесть, что режиссером двигало возмущение ведущими немецкими политиками (в частности, министром внутренних дел Вольфгангом Шойбле, который заявил о допустимости пыток в борьбе с терроризмом).

Исходя из этого ясно, почему некоторые критики определили спектакль, как «штудию государственного терроризма» (К. Шмидт). Политический аспект постановки безусловен и не может не возбуждать дискуссии в обществе. Интрига и психологические конфликты шиллеровской трагедии «спрямлены» целенаправленной, (хотя и деликатной) актуализацией смысла. Спасает страстная самоотдача

актеров, какая только возможна при столь стремительном темпе игры, энергия погружения каждого исполнителя в образ. Ни один спектакль Берлинского фестиваля не удостоился такого количества вызовов актеров, как этот.

### ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ГЕЛЬВЕТИЧЕСКИЙ ИЛИ – КАК ВАМ ЭТО ПОНРАВИТСЯ?

*Девятый спектакль фестивальной программы – «Гамлет» режиссера Яна Боссе в Цюрихском драматическом театре оказался на редкость провинциальным.*

Ян Боссе решил поставить «Гамлета» на сцене-арене, которая лет тридцать назад в благословенной Гельвеции казалось и в самом деле новаторским открытием. Актеры играли в окружении публики, обменивались со зрителями репликами, зрители участвовали в действии, и все вместе непременно распивали бодрящие напитки. Так играли здесь и Дюрренматта, и Диггельмана, и Достоевского. 30 лет назад это было интересно и очень серьезно. Отчего же «гельветизация» «Гамлета», перемещение его на сцену-арену (в Берлине шекспировскую трагедию играли в здании бывшей фабрики, где ныне обосновался театральный центр «Радиальная система V») сегодня не впечатляет, кажется наивной и легкомысленной?

Итак, мы в манеже, в окружении огромных, поставленных по периметру зеркал. Глухие и тяжелые раскаты музыки соответствуют огромности и мрачности Эльсинора, здесь подразумеваемого, не зримо. (Художник Штефан Лемме, музыкальное оформление Арно П. Жири Крехан).

Забавно оказаться за одним длинным столом, накрытым персон эдак на сто, вместе со всей королевской ратью и призраком отца Гамлета, который вылетает на манеж вместе с королевой, словно в номере балета на льду. Озабоченный Клавдий (Эдгар Сельж) выглядит таким же, как ты сам и твой сосед. Живым и обыкновенным человеком с распахнутой на груди рубахой, который печально подпирает рукой подбородок.

Чудаковатый Гамлет (Йоахим Мейерхофф) примостился с края. По предложению короля вы можете поднять серебряный кубок за



Я. Боссе

Сцена из спектакля  
«Гамлет».  
Драматический театр.  
Цюрих

наследника датского престола, а через минуту шарахнуть от принца, в ярости едва не опрокинувшего стол. «Волнительно» очутиться рядом с простушкой Офелией (Катрин Зайферт), маленькой цирковой феей в фиолетовых туфельках, а потом смотреть, как она, уже потевшая разум, носится по рядам стульев, словно фурия, рискуя отдавить зрителям ноги.

Можно потрафить национальной гордости швейцарцев, согласившись с тем, что толстяк Горацио (Майк Мюллер) имеет право носить альпийские шорты и изъясняться на цюрихском наречии, а рычащий, как тигр, воинственный, как Вильгельм Телль, Гамлет, показывая умение, долго (не швейцарский ли гвардеец – профессионал?) сражаться с Лаэртом (Оливер Мазукки), прежде чем пронзить его шпагой.

Из разговора Гамлета с духом мы неожиданно узнаем, что духов вообще не бывает, что призрак – это человек «в натуре», которого сын может пощупать, запросто помянуть за собой рукою. Как на утреннике для детей, Гамлет обратится в зал и трижды попросит сохранить тайну и мы, как наивные дитяти, трижды хором поклянемся ему молчать, не говорить даже опереточной Гертруде (Франциска Вальзер), что стали свидетелями реинкарнации духа.

Боссе разыгрывает трагедию вместе с нами, исходя из того, что Гамлет может быть равней каждому, – то есть простым маленьким человеком с ограниченным горизонтом. Таким он и получился у Йоахима Мейерхоффа за исключением отдельных сцен второго акта.

Шекспировская фраза «Весь мир – театр, а люди в нем – актеры» в спектакле понята буквально. Простак Гамлет окинет зал взором и скажет: вы, мол, и есть актеры, вы же и самые лучшие зрители в мире. А раз так, надо их позабавить. И даже монолог «Быть или не быть» разыграть, вступив в прямое общение со зрителями, будучи с ними на дружеской ноге. Для этого Гамлета нет загадок бытия, ему с самого начала все ясно – понятно. Душа шекспировского Гамлета, отлетев от персонажа и исполнителя, бродит где-то за пределами сцены, а на арене звучат одни слова.

Странствующих актеров Гамлет выбирает из зала, выводит на манеж, репетирует с ними, бестолковыми, долго, нудно, основательно. В сцене мышеловки зачем-то прибегает к помощи Офелии. Сколько мы видели скрещиваний и совмещений шекспировских персонажей! Но цюрихский «эксперимент» превзошел ожидания. Роли могильщиков исполняют... Гамлет и Гораций. С шумом и треском вылезают они из





подполья, а потом сбрасывают туда целую гору «трупов», (только что мирно сидевших с нами рядом за столом). Гамлет черепом Йорика будет тыкать в нос бедным девушкам-зрительницам. Возникает настоящий гиньоль.

Кажется, Боссе уверен, что на сцене-арене можно позволить себе все, что для нее все средства хороши; и ты, и я по мановению волшебной палочки тотчас станем артефактом. Похоже, что зрители испытывают удовольствие от своей дилетантской игры, верят и что все делается «по Шекспиру», по законам елизаветинской сцены...

Впрочем, Гамлет Мейерхофа – только на первый взгляд простак. Этот долговязый очкарик, витающий в облаках, психически неуравновешенный, – другой, чем вся гельветизированная «королевская рать». К финалу мы почти ему верим. Из Мейерхофа в других «предлагаемых обстоятельствах» мог бы получиться незаурядный Принц, а из этого (уцелей он), родился бы король пострашнее Клавдия.

Рутинный площадной театр превратил трагедию в заигранную псевдомистерию. Бес попутал членов жюри с выбором спектакля Боссе на фестиваль. Впрочем, не дай нам Бог переусердствовать в обличениях. Поучаствовать в розыгрыше «Гамлета» – забавно. Все равно, что побывать с Мефистофелем на Вальпургиевой ночи. По ночам нам будет сниться не твердо стоящий на ногах Гамлет, внешне похожий на Дон-Кихота, и маленький красный топорик, которым тот изрубил короля, выпустив на арену «море крови».

#### **КАБАРЕ И ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАРТАЛЕРА**

*Берлинский театральный фестиваль закрылся бурлескной притчей Марталера «Мест нет», поставленной им на «Красной фабрике» в Цюрихе*

Кристоф Марталер, мэтр сценической импровизации с песнопением, не в первый раз прибегает к жанру «ситуационной драмы», когда пьесы как таковой не существует. Режиссер вначале придумывает некий сценарий, а затем вместе с актерами разрабатывает сюжет, ситуации, диалоги, которые после многих добавлений фиксируются в процессе репетиций. На этот раз много тем и ситуаций

почерпнуто из газет и интернета. Как всегда, связующим звеном – если не важнейшим элементом – зрелища являются песни. Чаще хоровые, чем сольные, похожие на скандированное бормотанье, полупепоп, звукоподражанье, они пронизывают ткань марталеровских спектаклей. Профессиональный композитор, начинавший когда-то рядовым музыкантом в маленьком цюрихском театре, Марталер привязан к песне, как Прометей к скале. Хотя ему больше бы подошел титул Орфея, усмиряющего сладкоголосой кифарой волны. Снова звучат любимые режиссером Шуберт, Малер, Бах, а также песенки Брижит Бардо, мелодии Peter, Sue & Marc, Modern Talking... Снова его актеры увлечены пением, погружаются в музыкально-песенную стихию. (Жаль, что они не поют на протяжении всего спектакля.)

Марталер четыре года назад бросил скудеющий Цюрихский драматический театр, ушел на свободу, и вот теперь вернулся в Цюрих, в т.н. центр альтернативной культуры – «Красную фабрику». И видно, правильно сделал, что от туда ушел, а сюда вернулся. Перед нами другой Марталер, ничем не скованный Марталер времени его знаменитой «Волшебной горы».

И вот теперь зрители млеют от восторга, купаются в переливах сатиры, иронии, бурлеска; в колыхающейся «материи» песнопений; замирают, молчат, смеются и снова упоенно отдаются свингу, – сообщники рискованного предприятия или открыватели тайны.

Не понятно, каким образом марталеровские комедианты (в высшем смысле понятия) достигают такой свободы, такого раскрепощения, – божественного чувства хора, ансамбля, театральной «семьи». Действие развивается непредсказуемо, волнами. Кажется, будто летишь в лайнере и из одной воздушной ямы ныряешь в другую.

«Мест нет» – сценическое фуриозо начинается со сногшибательной клоунады. Поначалу спектакль обещает остаться в рамках кабаре экстракласса, но неожиданно делает трагически-философский вираж.

Группа богатых пациентов прибывает в некую фантастическую клинику д-ра Блэзиса,



К. Марталер

Сцена из спектакля  
«Мест нет».  
Театр «Красная фабрика». Цюрих

которая славится чудесами исцеления. Там они переживают ряд метаморфоз, комических и волшебных, сталкиваются с «курортным эффектом», с открытиями «регенеративной» медицины пока не опускаются на самое дно жизненной правды. Пронзающее ощущение неизбежной старости и смерти приходит к ним.

Легкий бриз дюрренматтовского гротеска сквозит в сюжете. Ведь старики и молодящиеся старушки из высокогорной клиники, в дорогих кашмировых пальто и норковых шубках, – до известной степени те же самые, что у «физики» Дюрренмата, которые симулируют безумие, чтобы убежать от страшных тайн бытия и укрыться от мщения судьбы. Сравнение условное, драматургии как таковой в сюжете Марталера нет. Однако контекст знаменитой драмы швейцарского нобелевского лауреата напрашивается сам собой.

Универсальную игровую установку предложила художница Фрида Шнайдер. Сводчатый зал громадной клиники напоминает старинным дворцы-санатории в швейцарских Альпах. В центре конструкции – корма некоего символического корабля и шезлонги для отдыха, на заднем плане фрагмент канатной дороги с крохотным вагончиком, болтающимся, словно люлька. Как всегда у Марталера, место действия inferнальное и утопическое. Тут сладко жить и сладко умереть.

Спектакль начинается умильным концертным номером ансамбля гитаристов, не то испанцев, не то португальцев, поющих, однако на английском. По комизму, абсурдизму, дуракавалянию их выступление сравнимо разве что с дракой джазистов – эксцентриков из фильма Георгия Александрова «Веселые ребята». Озорничают и бузят все до дьявольского. Энергетика амбивалентной игры, ее дьявольский напор держат зрителя в плену. «Массовик-затейник» командует через микрофон. Персонажи демонстрируют восхитительную, как у героев Феллини, праздность. Великолепна и мимика прибывающих в вагончиках фуникулера супружеских пар – дюжины буржуа, которые вывалившись из кабинок, застывают на месте, точно аршин проглотили. Все это из «божественного рога» фантазии режиссера, на которую с радостным увлечением отзываются актеры. Профессиональный диапазон марталеровских эксцентриков, богатство их бессловесных реакций таковы, что артистов воспринимаешь не иначе, как последователей великих мимов XX века – Карла Валентина и Чарли Чаплина. Соревнуясь в наивности и простоте игры, исполнители вызывают то улыбку, то гомерический смех, то сочувствие и печаль. В пестром паноптикуме людей, мелькающих на сцене, мы отмечаем «Массовика-затейника», энергичного толстяка с мощным плотью и слабым духом, похожего на куклу-



неваляшку; Даму в «шляпке-таблетке» из позапрошлого века, с лицом как на древнеегипетском папирусе; экспансивную кокотку в розовых колготках... Страдающая клаустрофобией, она не раз пытается взбежать по вертикальной стенке для альпинистского тренинга. (Неподражаемые комики марталеровской труппы заслуживают того, чтобы назвать их имена, как это сделано в театральной программке: Каролина Гуггенбуль, Катя Кольм, Беттина Штуки, Рафаэль Кламер, Ули Егги, Юрг Кинбергер, Бернхард Ландау, Йозеф Остендорф и Клеменс Зинкнехт).

Бесконечных действий, акций, музыкальных дивертисментов и лацци хватило бы не на один, а на добрый десяток спектаклей. Вот персонажи выстраиваются в шеренгу, застывают в неподвижности, образуя комический фриз. Вот все вместе они взбалтывают содержимое бокалов с целебной микстурой. Внезапно запевают народную песенку, а в финале необъяснимо переходят на «Mary Line». Раздеваются до исподнего, облачаются в сверкающие белизной купальные халаты, принимают ужасные процедуры, об отвратительности и мучительности которых можно догадаться по какофонии стонов из-за закрытых дверей. Как неприкаянные, они бродят по клинике, где по ночам гуляет смерть, и вдруг беспричинно принимаются хохотать, вовлекают и нас в веселый круг. Парад клоунады перемежается одами о «бесконечной» (Шуберт) и «небесной» (Малер) радости.

Достаточно актуальную для сегодняшней Европы, проблему кризиса в социальной медицине и медицинском страховании, Марталер облачает в гротескную форму, эффектное и бурлескное развитие которой не дает зрителю скучать. Слыша, как елейно и сладко пациентов клиники информируют о программе социальной защиты, о мерах по «экономии расходов», о количестве дней гарантированного лечения с перечислением болезней (вплоть до запора) – зрители, на собственном опыте испытывавшие подобную канитель, встречают «оповещение» дружным хохотом. Каково это оказаться в группе «прогрессивного расслабления»? Каково быть «недокормленным» или «перекормленным»? Каково дожидаться необходимого для трансплантации органа?

Коллективная увлеченность лечением доведена в спектакле до эротической страсти и преподносится с ядовитой иронией. Взять хотя бы сцену, в которой мужчины собираются в кружок и демонстрируют друг перед другом объемы жировых складок, которые нужно удалить. Присутствующий «хирург» с непомерным серьезом чертит линии предполагаемого сечения, а в финале согбенные пациенты исполняют благодарственный хорал.

Вдоволь насмеявшись, насладившись переживаниями комизма, юмора, иронии, мы с удивлением обнаруживаем, что веселье наше истощилось и ум наш потихоньку начинается просыпаться, а потом цепенеть от трагического сознания, что радость бытия не бесконечна. Ночные томления, кошмары героев спектакля, вся метафизика их жизни как будто бы посещают нас.

Клоунада постепенно затихает, уступает место фарсу. Начинаются поочередные вопросы – ответы пациентов и врача – «вахмейстера». Он (ипостась архангела Михаила) сидит в застекленном кабинете. Толстяк (двойник Тартальи) преклоняет перед ним колени, как на исповеди. А беседа идет не только о болезнях, – о боли, о начале и конце страданий, о тайне смерти и зримом ее облике, о том, есть ли спасение и что такое Бог – дух, человек или ничто.... Из эпицентра, который где – то внутри, в глубине декорации – махины, доносится глухой, иронический голос «того, кто отвечает на все вопросы». Односложное, насмешливо – циничное: «Угу». Но Марталеру мало этой макабрической пародии на суперклинику. Когда больные улеглись в шезлонги, провалились в ночь, начинается час истины, балансирование на грани небытия. Тут медицина беспомощна, жалобы пациента – крик вопиющего в пустыне. Здесь врачует Создатель. Отстраненный голос (как у евангелиста) скажет в утешение, что там, за чертой, «в неорганической жизни» боли нет, и хор пациентов затынет мессу («Страсти по Иоанну»), многократно повторяя протяжное «Wohin?» (Куда?) и получая в ответ беспощадное и безнадежное – «На Голгофу!»

Музыкальные повторы при медленно текущем действии – основной прием режиссуры Марталера, знак извечной его принадлежности

к спасительному миру музыки, облагораживающей и освящающей театр.

В изображении пограничья между бытием и небытием Марталер достигает изумительной чистоты стиля и ясности театрального высказывания. На этот раз он избегает специфических для себя крайностей. Повторы и вариации строго просчитаны, а не чрезмерны. Замедленность действия не переходит в унылую статику. Главный смысл сконцентрирован, действенно выражен и реализован не только в слове, но и в паузах, в песенно-хоровых звучаниях и интонировании.

Перед операцией по пересадке органов пациенты, забывая о недугах и впадая в комический транс, устраивают свой последний концерт, или шабаш. В бешеном темпо-ритме они изображают из себя парящих птиц, вертят задом и вращают туловищем, как физиологически исступленные юнцы на дискотеке, жонглируют, невразумительно лепечут, несут чушь, трещат в трещотку.

В финале спектакля трагифарс смыкается с «фэнтези» в духе Хаксли. У богатых пациентов есть редчайшая возможность, которой не дано простым и бедным, – «редукционная терапия». (Наконец-то осуществится мечта геронтологов о безупречно здоровом организме и новой биозтике!) Процессом по-прежнему руководит врач. С достоинством Всевышнего он машет зажатой в руке дирижерской палочкой. Богатые индивидуумы превращаются в стадо счастливых. Гиперболически-карикатурная, гротескная пластика хора все более уподобляется приемам немного кино. Привилегированные пациенты получают картонные коробки с органами и по очереди проходят то в одну, то в другую дверь медицинского бокса. С каждым «забегом» и «выбегом» одежд на них все меньше. Начинается бешеная карусель, пока, наконец, не возникает перед нами почти голый человек, вроде бы и преобразенный, но холодный, как рыба, и потерявший индивидуальное лицо. Богачи использовали свой шанс. Модуль счастья пересажен. Но, резюмирует Марталер, душа-то человеческая не трансплантируется, и неизвестно, что за новые создания получатся в итоге эксперимента.

Спектакль заканчивается сомнением в «революционной» попытке изменить человеческую природу. В итоге человек искажен. Веселья больше не будет. Приползет снизу вагончик, ползут в него пациенты, станут рассаживаются в тесноте, но – «МЕСТ больше НЕТ», и нам туда не протиснуться. Под тихое хоровое мурлыканье счастливицы уплывут в «никуда».

На мгновение вновь возникает тема радости, но уже пародийно. А потом все гложет и угасает. (Может быть, стоит вспомнить антиутопию Булгакова, который тоже кое о чем и серьезно предупреждал людей?!)

Есть одна существенная метафора в спектакле. Толстяк, мечтавший похудеть, в финале непрерывно спотыкается и падает. Человеку на земле мало места и так трудно найти единственное и «свое».

Никто в фантастической клинике не знает, куда и зачем идти врачам и пациентам. Эта парадоксальная мысль о необходимости «защиты от будущего» была высказана Марталером еще в одноименном спектакле 2005 года. Повторенная на дискуссии во время нынешнего фестиваля, она волнует по-прежнему.

Грустная притча Марталера уводит прочь от опостылевшего быта в праздник смеха. В пении обретают пациенты псевдо-Шарантона утешение. То же самое можно сказать и об актерах: («Это прекрасный ритуал – мы собираемся вместе и поем», – признался один из них.) Марталер предлагает десятки самых неожиданных мотиваций пения, а зрителю предоставлена счастливая возможность на протяжении спектакля оценить красоту этих внезапных переходов. Тому, кто хоть раз ощутил марталеровскую страсть к музыкальному искусству, очевидно, что режиссер считает музыку и пение едва ли не единственной дорогой к Богу.

#### ПОСЛЕСЛОВИЕ.

Может ли фестиваль быть зеркалом современного театра при том, что в Германии имеется еще добрый десяток фестивалей? Не демонстрируют ли здесь элитарный театр? И есть ли вообще что-нибудь новое в современном немецком театре? Такие вопросы



возникали на дискуссии после фестиваля, но спора не получилось. Приглашенная публика хранила молчание. Никто из именитых режиссеров не пришел. Члены жюри старались объяснить свои предпочтения и поделиться сомнениями.

А я сидел и думал: «Как это понимать? Театральный процесс – по одну сторону, а фестивали – по другую?..» (Добавлю, что Цадека приглашали на Theatertreffen 21 раз, Штайна и Пайманна – 17, Бонди – 13. Куда же более?..)

Не потому ли запомнилось выступление одного из немногих присутствовавших деятелей немецкой сцены – знаменитого берлинского актера Ульриха Маттеса («Актер года-2005», дядя Ваня в спектакле Гоша, Треплев, Лопахин...) Выдающийся исполнитель чеховского репертуара, нарушив вялое течение разговора, обратился прямо к безмолвствующим в зале людям: «Тридцать лет тому назад в театре спорили, ругались, бушевали. Я хотел бы напомнить берлинской публике об ее старых добродетелях... Сегодняшняя публика даже аплодирует индифферентно, реагирует нейтрально, а это нехорошо».

Брали слово и некоторые из критиков. «Нет новой режиссерской волны – есть отдельные режиссеры с индивидуальным стилем и их подражатели... Нет никакого нового "тренда". Есть то, что уже было. Мы лишь описываем различные аспекты немецкого театра, исключая таких "стариков", как Пайманн.» – констатировала Барбара Буркхардт. Цюрихский критик Петер Мюллер воскликнул в сердцах: «Можно было бы пригласить целый ряд гораздо более острых спектаклей, но не захотели!».

Естественно, что фестиваль не мог охватить всего немецкоязычного театра и выбор семи членов жюри неизбежно оказался субъективен. По обыкновению жюри ругали за то, что оно выбирает одних и тех же режиссеров. (Хотя выяснилось, что расхождения в оценках на этот раз были значительны).

Лично мне показалось странным, что был оставлен без внимания «Король Лир» Люка Бонди на сцене Бургтеатра с

блистательным Гертом Фоссом в главной роли и «Трехгрошовая опера» Роберта Уилсона, которую рядовым явлением сезона никак не назовешь.

Претензии в адрес жюри, замечания (весьма резкие) по составу афиши и качеству спектаклей продолжили появившиеся сразу же после фестиваля многочисленные статьи.

Главный немецкий театральный журнал «Theater heute» поступил оригинально и ядовито. В номере, посвященном фестивалю, в специальной рубрике «Чего недостает?» поместил рецензии на девять спектаклей, не попавших в число номинированных. Там оказались не удостоенные фестивального показа «Войцек» Юргена Гоша; «Валленштейн» маститого Петера Штайна; «Анна Каренина» Яна Боссе, с Фрици Хаберланд (Анна) и Михаэлем Ладе (Вронский)...

В Берлинской «Tagesspiegel» (2008, 18 мая) появилась резко отрицательная статья Рюдигера Шапера «Die neuen Leiden von Liliput» («Новые страдания лилипутов») которому нынешний фестиваль показался «серым, бесцветным», обо всех режиссерах – участниках (они – то и есть «лилипуты») он написал: «У них есть концепция, но нет четкого плана. Ничто не стремится к небу, все липнет к земле. Все держится на среднем уровне, все слишком выверено». И далее: «Напрасно ждешь от этих спектаклей чего-нибудь сверхъестественного, неконтролируемого выброса энергии, чего-то безумного – одним словом, театра».

Тот, кто бывал на Берлинских фестивалях прежних лет, не может припомнить высказываний подобной резкости. Сравнивая и вспоминая, я думаю, что отрицательные оценки Шапера не совсем справедливы. (Быть может, их следовало отнести к нынешней театральной ситуации ФРГ в целом.) Но поставить всем без исключения спектаклям «плохие отметки» я бы не решился. Да и сам Шапер в конце статьи оговаривается, что «Крысы» Михаэля Тальхаймера и «Дядя Ваня» Юргена Гоша были «звездными часами» фестиваля, не говоря уже о «гулливере» немецкоязычной сцены Марталере...





Скептически и пессимистически высказался и обозреватель газеты «Die Welt» Маттиас Хайне Он не видит на горизонте режиссеров, равных по дарованию Марталеру, Касторфу, Шлеефу и Шлингезифу, определявшим театр 1990-х годов. «Где новые Шлеефы и Марталеры? – с горечью спрашивает немецкий критик. – Театр пребывает в ожидании чего-то неопределенно нового. Но он не может быть лучше, чем общество, реальностью которого сегодня является обтекаемость всего и вся и малообразованность».

Не трудно было заметить, что в некоторых статьях локальные, конкретные рассуждения ведущих критиков Германии о фестивале перетекали в более общие, проблемные – о состоянии современного немецкого театра вообще.

Не впал ли он спячку? И таким ли должен быть театр нации, которая (по выражению Мартина Вальзера) стала «нормальной»? Заданные впрямую или уведенные в подтекст вопросы воспринимались как естественные и ожидаемые в 40-ю годовщину студенческих акций 1968 года в Европе. Да, бунтари проиграли, новые не нарождаются, а в вечном бунте жить невозможно... В некотором эстетствующем спокойствии можно упрекнуть и создателей спектаклей прошедшего сезона, и их умиротворенную интеллигентную публику.

Один из самых влиятельных критиков старшего поколения, высоко ценимый мною Гюнтер Рюле (родился в 1924 – м году) в своем выступлении на присуждении премии имени Альфреда Керра заметил, что немецкий театр последнего десятилетия не несет в себе революционных тенденций и перечислил существенные его черты. Активное включение в общий театральный процесс режиссеров бывшей ГДР; выход на первый план женской режиссуры; перемещение спектаклей из «театра-коробки» в нетрадиционные места игры – бывшие фабрики, старые ангары, стадионы, вагоны электрички и т.д.; повышение «удельного веса» развлекательной продукции в театральном процессе; полное раскрепощением театральным форм и дальнейшее движение в сторону перформанса;

спад активности зрителя... Кажется, что более ясно и сказать невозможно. (И как похоже на нас!)

Зрелые годы Гюнтера Рюле совпали с временем, когда особое влияние в Германии приобрел (хоть и гонимый, но горячо принимаемый публикой) политический театр. Критик работал во Франкфурте в самое скандальное время, когда запрещали спектакль по пьесе Фассбиндера «Мусор, город и смерть» (1985). В своем выступлении Рюле не вспомнил об этом периоде своей биографии, но дал понять, что больших социальных проблем сегодняшней немецкий театр не поднимает; что ему интересней отвлеченное философствование на темы мироздания, решение технологических задач и совершенствование формы.

Наш известный театровед А.М. Смелянский вместе с нынешним руководителем МХТ им. А.П. Чехова О.П. Табаковым недавно специально ездили в командировку, чтобы убедиться, верно ли услышанное ими утверждение, что «примеры настоящей социальности на сцене сегодня дает Германия». После этой поездки Смелянский написал, что слышать подобные суждения (чьи именно не указано) ему просто «смешно» (См.: Театр. 2008. №31. С.127).

Я согласен с Анатолием Мироновичем, что «смешно» русским с их историей и богатейшим опытом политического театра), ездить в Германию учиться «делать» социальный театр, что надо свой восстанавливать, но не стал бы говорить об этом с такой категоричностью. Немец Рюле куда более осторожен и деликатен в высказываниях. Потому что на современной немецкой сцене много богатого и разного, в том числе и нового, молодого, невнятного. Есть и крепкая «политически озабоченная» режиссура, есть «левые». Социально-критический анализ присутствует в творчестве некоторых немецких режиссеров, как необходимая часть их профессии. Отзвуки политического театра слышны в постановках актуализированной классики. (Тенденция доминирует в Европе, в том числе и в России, что естественно при полном отсутствии современной социальной драмы.



Понятно также, почему «синтетический театр» или театр формального эксперимента, выходящий за пределы сцены-коробки, соединяющий самые модные приемы кино, видео и цифровой техники, оказался сегодня наиболее востребованным и желанным).

А Смелянскому с Табаковым, видимо, не повезло с рекомендациями: что в Германии смотреть и на какие фестивали ездить.

«Прагматичные немцы» даже в «эпоху смены веж», когда театральные течения не имеют четких границ и наблюдается некий промежуточный «плюрализм», не бросают своих традиций (не только политического, но и документального театра). Они также поражают меня естественностью восприятия русского театрального наследия, советского психологического театра, в частности, в то время как мы последние четверть века не устаем упрекать его в грехах освящения советского режима. Изю всех сил отрешиваясь, от собственного театрального прошлого, не делаем различий между хорошим и плохим. Вот уж истинно, – получивши, не храним, потерявши, плачем. Это про нас сказано.

В эпоху безвременья трудно отстоять престиж немецкой сцены, одной из самых сильных, творчески и технически «оснащенных» в Европе. Немецкая сцена своих замечательных артистов и свою «школу» сохранила.

Когда-то Наталья Крымова написала статью о «прекрасных венгерских актерах». Сегодня следовало бы по отношению к немцам сделать то же самое. Уровень профессиональной подготовки, степень личной самоотдачи, «горение» талантов на подмостках сцены по-прежнему восхищают, компенсируют огрехи и крайности современной радикальной режиссуры, которая зачастую ставит исполнителей в тяжелейшие условия.

Я думаю, что сегодняшний немецкий театр поддержан мощнейшей сценографией, которая и в предыдущее десятилетие, и сейчас находится на самом высоком уровне и вряд ли сравнима со сценографией какой либо другой страны. (Хотя в России, например, есть и активно работают замечательные театральные художники). В Германии вслед

за известными Акселем Мантеем, Ахимом Фрайером, Эриком Вондером, Робертом Уилсоном появились новые и талантливые Анна Виброк, Олаф Альтман, Кати Хасс, Йоханнес Шютц, и столь же сильно, как предшественники, влияют на современную сцену (диктуют ей свои «законы».)

В зеркале фестиваля – 2008 прочитывается оппозиция младших – режиссерам старшего поколения, спектакли которых практически отсутствовали на афише. Молодой Пухер демонстративно заявил: учиться у Штайна и Пайманна нечему, а «Три сестры» Штайна – это «патетический балаган» и вообще «мыло».

Смена поколений – естественный процесс, но почему-то сегодня он протекает особенно драматично. Так в Германии, так и в России. О великих «стариках» мало говорят, мало помнят (Я всегда сожалел, что два таких видных режиссера старшего поколения, как Юрген Гош и Димитрий Гочев – им уже по 65! , внесшие большой вклад в развитие мирового «чеховского театра», до сих пор остаются не известными русскому зрителю. Но мы ведь и цадековского Чехова не видели...)

В начале нынешнего столетия старшие «нисходят в гроб» или погружаются в забвение стремительней, чем это было прежде. Шлееф умер раньше времени, Шлингензиф болен, Марталер ставит преимущественно оперы, немолодой уже Касторф как-то неожиданно сник... Уже после фестиваля пришла весть о кончине далеко еще не старого Клауса-Михаэля Грюбера, второго по величине режиссера Шаубюне эпохи Петера Штайна. К слову сказать, и «старика» не больно-то лестно высказываются о молодых.

