

Екатерина РЯБОВА

ТРИ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА В ТЕАТРЕ 2000-х

«КОРОЛЬ ЛИР», «ГАМЛЕТ», «АНТОНИЙ И КЛЕОПАТРА»

«Изобретение Шекспира» – процесс, который с переменным успехом продолжается уже три столетия. Каждое новое поколение театральных практиков и теоретиков открывает в пьесах Барда новые смыслы, на самом деле повествуя через них о себе. Включаясь в процесс интерпретации, художник начинает сотворение новых значений, которые определяются его мировоззрением, а также рамками исторического времени и культуры, в которых он существует. Потому интерпретация всегда обращена на самого интерпретатора: человек, постигающий суть классического произведения искусства, говорящий об ином времени на языке своего, говорит также – осознанно или нет – и о себе самом. Сегодня через комплекс классических текстов (к которым относятся не только произведения, но также и биография автора, и образ елизаветинской эпохи, и сложившийся театральный канон) происходит не только осознание настоящего, но и артикуляция прошлого. Эта тенденция стала отчетливо проявляться в европейской культуре на рубеже 1980–1990-х годов.

К концу XX века некогда монолитная История, состоявшая из великих событий и деятелей, окончательно распалась на множество конкурирующих историй. Реставрация единой версии прошлого стала частью стратегии регрессивных правительств Новых

Правых (особенно, в Великобритании и США). Политическую риторику поддерживал массовый спрос на прошлое. «Не зная ничего о кризисе Истории, разыгрываемом в мире академическом, западный мир в последнее десятилетие распространил сильную идею о долге перед прошлым, обладание которым (т.е. обладание – в форме товарного фетишизма – культурной собственностью) необходимо, чтобы сохранять статус-кво»¹. «Долг перед Прошлым» не есть обязательство аутентично представлять события или ценности прошлого; в обществе потребления он реализуется через ностальгию по этой невозвратимой аутентичности. Основной мотив ностальгии – поиск простого и стабильного прошлого в качестве убежища от стремительного и хаотичного настоящего. Состояние западного мира начала 1990-х иронично и точно воспроизвел в фильме «Охота на бабочек» Отар Иоселиани. Его героинь – великопепных интеллигентных старух, которые обитают в старинном французском поместье, в мире пожелтевших фотографий и старомодных понятий, – осаждают и растаскивают на кусочки мир сегодняшний. В парке поселились кришнаиты, торговцы антиквариатом скупают по дешевке мебель, японские туристы восхищенно щелкают фотоаппаратами, бледный господин средних лет, сын

¹ Bennett S. *Performing nostalgia: shifting Shakespeare and the contemporary past*. L., 1996. P. 4. Здесь и далее перевод мой.

Новый театр, старая сцена

одной из них, и его жена-негритянка скандалят, подворовывают фамильное серебро и вместе с риэлторами надеются на наследство. Но после смерти хозяйки появляется бедная русская родственница – замордованная советской (времен развала империи) действительностью, молодая и жадная до всех западных благ. Она тут же продает поместье японцам и отправляется проживать (вульгарно, – откуда ей научиться по-другому) деньги в Париж. Пресловутая «русская духовность» и что она принесла с собой. Здесь фобии западного мира представлены в ироничной форме и касаются эфемерных вопросов культуры; но после 11 сентября 2001 года угроза с востока обрела физическую форму. Новый век принес Западу, к которому теперь причисляет себя и европеизированная часть России, новые понятия: терроризм, гламур, нефть, кризис; это основной код первого десятилетия (2000–2009), агрессивно-современного – и по-прежнему обращенного к прошлому.

«Эпоху постмодернизма» можно описать как эпоху макроностальгии². Современные потребители соперничают за эклектичный набор товаров, с помощью которых они могут преодолеть раздробленность своего частного опыта. В самых ограниченных формах ностальгия проявляется как репрезентация «воображаемых и мифологических свойств» прошлого. Это тоска по определенным качествам и атрибутам, которые мы потеряли, и это наше признание в том, что мы не можем произвести подобные качества и атрибуты, отвечающие потребностям настоящего, нашего (живого) опыта. Но дело в том, что ностальгия

опирается на воображаемое прошлое. Коллективно производимая и потребляемая ностальгия может спровоцировать ложное чувство «мы», временно отменяя разделяющие людей факторы (класс, раса, пол и т.п.) и заменяя множество частных вариантов прошлого одним. Передача «Намедни» Леонида Парфенова, детально перебирающая предметы и приметы советского быта; телеканал «Ностальгия»(!), где вместо выпусков новостей показывают записи программы «Время» от 198... года; массовый кинематограф, который без конца разыгрывает ретро-карту и где брежневский застой предстает как время желаемой стабильности. С этой версией прошлого спорит «неформатный» кинематограф («Груз-200» Алексея Балабанова, «Бумажный солдат» Алексея Германа-мл.), – зато его поддерживает кинематограф массовый: сериал «Брежнев» С. Снежкина, фильмы «Ласковый май» В. Виноградова, «Исчезнувшая империя» К. Шахназарова и др. «Это выпадение из времени – вообще характерная черта состояния российских умов, упорно пытающихся ступить второй раз в быстротекущую реку. Спеть старые песни о главном, снять “Иронию судьбы-2”, поставить <...> бродвейский хит шестидесятилетней давности, воскресить то состояние культуры, когда искусство еще могло себе позволить роскошь быть наивным, не превращаясь при этом в трэш. И всякий раз мы видим, как благородная вроде бы попытка реанимации приводит к устрашающим результатам. Гальванизированные трупы добрых рождественских сказок, напوماженные и нафабранные, становятся в нынешнем

² См. об этом: Chase M., Shaw C. *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Manchester, 1989. P. 15.

Pro настоящее

контексте частью наступающей по всем фронтам стерильной глянцевой культуры. Ничем больше они стать, увы, не могут. Они не спасают нас от масскульта, они расширяют его пространство»³. Эпидемия «потребления» текстов (Текстов) прошлого свидетельствует об экономическом упадке и культурном вакууме, в котором мы существуем, являя собой систематическую симуляцию опыта (вместо его проживания) – и самой реальности.

Фуко описывал историю как «инерцию и вес, медленное накопление прошлого, тихое отложение осадка из всего сказанного»⁴; в наше время все накопленное возымело свою цену (культурную и экономическую), и «тихое отложение» приобрело голос и материальное воплощение. Прошлое стало индустрией мирового масштаба, источником товаров на обширном культурном рынке. В искусстве и дизайне модно все, что обозначено словами «антиквариат» и «винтаж»; города заполняют «муляжи» исторических зданий. Про московскую архитектуру («Военторг», гостиница «Москва», «достроенное» Царицыно и т.п.) умолчим; но даже в Лондоне в начале 2000-х «воссоздают» здание театра «Глобус», каким оно предположительно могло быть, – причем, не на историческом месте, но рядом с галереей «Тейт Модерн» и туристическими маршрутами. Современное массовое сознание одержимо имитацией образов прошлого: множество людей не от искусства увлекается «реконструкцией», например, разыгрывает средневековые битвы с настоящим оружием, в исторических костюмах. В этом контексте театральный канон превращается в вещественный объект культурной

традиции. Представления с пометкой «Шекспир» участвуют в самой интенсивной переработке прошлого: «пьесы Барда являются одним из главных аппаратов, через которые культура генерирует смыслы. Шекспир сам по себе не значит; мы значим через Шекспира»⁵. Конечно, есть и другие тексты (драматические и недраматические), с помощью которых осуществляется разыгрывание настоящего в прошлом и которые так же заслуживают внимания – например, античная драматургия; но это разговор отдельный.

В нашем разговоре мы коснемся нескольких шекспировских спектаклей последних лет, по которым можно довольно ясно представить себе новейшие течения русского театра. Отложим пока комедию, возьмем трагедию, самый требовательный – мировоззренческий – жанр. В репертуаре двух российских столиц – «Король Лир», «Гамлет», «Антоний и Клеопатра».

Состояние «конца истории» дает современной культуре в руки множество возможностей для игры – в ее распоряжении все отжившие эпохи, стили и моды, а театр – самое подходящее место для карнавала. Два первых «Лира» нового века появились в Москве в 2003 году, для обоих – режиссеры выбрали внешне «современное» решение, и оба оказались... неудачей.

В Театре им. Евг. Вахтангова «авангардный» вариант трагедии поставил Владимир Мирзоев, мастер интеллектуальных головоломок и эффектных сценических картинок. В конце 1980-х он был одним из героев экспериментальных Творческих мастерских, потом уехал из страны и вернулся, когда экспериментировать стало можно

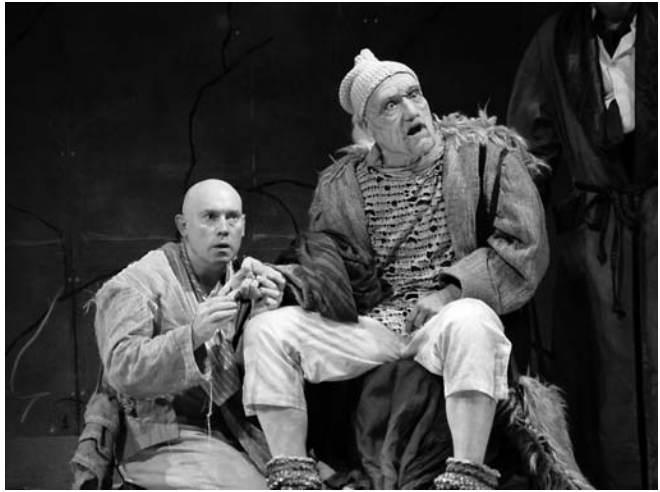
³ Давыдова Марина. Кролики и некрофилы // Известия, 2008, 19 февраля.

⁴ Cум. no: Bennett S. *Performing nostalgia: shifting Shakespeare and the contemporary past*. London., 1996. P. 15.

⁵ Ibid. P. 21.

и модно. Он занял свободное тогда место режиссера-маргинала и вместе со своим протагонистом, актером Максимом Сухановым («Хлестаков», «Укрощение строптивой», «Сирано де Бержерак»), нашел ряд зрелищных приемов, которые на «ура» приняла публика – и которые сделали его заложником этого успеха. Ему оставалось только снова и снова воспроизводить эти приемы, как и произошло в «Лире».

В спектакле Мирзоева Лир изначально знал о предательстве дочерей, и вся история оказывалась ритуалом, через который герой должен пройти, чтобы высвободить живую энергию из-под умирающей плоти. Плоть эта была мерзкой: все первое действие Лир-Суханов проводил в силиконовой маске, натуралистично изображавшей морщины и язвы. Он плохо держался на ногах, забывал слова и имена: не король и не человек – чудовище, живой труп. Решение эффектное, но его возможности быстро исчерпывались, и герой превращался в карикатуру. Впервые Лир выходил без маски в сцене бури, и «ожившее» лицо Суханова производило сильный эффект, обещая оживление героя. Но режиссер тут же пускал в действие трюк: на сцене появлялся человек с аккордеоном, и свой монолог «Дуй, ветер, дуй, пока не лопнут щеки...» Лир пел (и танцевал) в манере кабацких песен Тома Уэйтса. Здесь надо было (и Суханов бы смог) сыграть разочарование, потрясение, сумасшествие, прозрение; но выстроенный Мирзоевым мир таких категорий не предполагал. Ему нужен был «обычный», любимый публикой Суханов и эффектная картинка в темно-коричневой гамме (художник Алла



Коженкова). Прозрачный целлофан, грубый холст, замша, крупные сети, облезшая позолота, дым, полумрак, белые бумажные шары, баранья голова из папье-маше – напичканный символами китч в

«Король Лир».
М. Суханов – Лир,
В. Сухоруков – Шут,
Ю. Рутберг – Гонерилья.
Театр им. Евг. Вахтангова

манере нью-эйдж, популярной в 1990-х годах. В этом китче, в гэггах и абсурдистских трюках спектакль Мирзоева потерял смысл, превратившись (как и нью-эйдж 1990-х) в претенциозную пошлость.

Другую попытку осовременить «Короля Лира» предприняли в Театре им. Моссовета, и главное место в ней было отведено актеру. В роли Лира (в армейской форме, в черном берете и высоких ботинках) на сцену выходил Михаил Козаков, актер-интеллектуал, прекрасный чтец, – но не трагик. Конечно, здесь работал фактор ностальгии, любовь зрителей к известным киноролям и узнаваемому сценическому образу; и Козаков этот аванс вполне оправдывал. Он строил роль на декламации, подчеркивая не реальность переживаний, а красоту стиха (ради чего в сцене бури даже переходил на английский). Однако в его трактовке настоящему безумию Лира не было места, и во втором акте он, избегая раскрытия этой темы, «заслонялся» от роли мастеровитыми приемами, откровенным наигрышем.

Возможно, это мог бы быть спектакль про старого короля-артиста (трактовка не оригинальная, зато логичная), но остальное действие старательно рядилось в современные одежды. Режиссер Павел Хомский вооружился штампами романтического и «жесткого» театра и дурно усвоенными приемами современной поп-культуры. Ржавые металлические вышки и участки автомобильной свалки (художник Борис Бланк), солдаты в униформе антитеррористических спецотрядов, Шут, исполняющий рэп, маленькая девочка, которая «умирает» в финале вместо взрослой Корделии... И сделано это было не из-за постмодернистского



осознания исчерпанности сюжета, а просто потому, что «так сейчас ставят» Шекспира. Но современные костюмы не гарантируют современного прочтения пьесы, а в данном случае они дали лишь видимость интерпретации.

Следующий вариант «современной упаковки» опробовал в 2004 году МХТ им. А.П. Чехова; это опять оказался авангардизм, но уже другой «фирмы» – спектакль поставил легендарный японский режиссер Тадаси Судзуки. Первого «Короля Лира» он выпустил с актерами собственного театра двадцать лет назад, однако перенесенные в московский спектакль (безупречно качественный по форме) режиссерские идеи 1984 года

«Король Лир».
М. Козаков – Лир.
Театр им. Моссовета

Новый театр, старая сцена

выглядели анахронизмом – если не банальностью. Судзуки поместил действие шекспировской трагедии (как до того – трагедий Еврипида) в сумасшедший дом. Под музыку Генделя по сцене мерно ехал караван инвалидных колясок, и Лир (Анатолий Белый), сидя в одной из них, вспоминал о событиях пьесы и разговаривал с пустотой. Реплики Шута ему подавала медсестра – бесстрастный, как маска, персонаж, который во всех спектаклях режиссера провожает героев из этой жизни и констатирует смерть. Немногие оставшиеся в сокращенном тексте персонажи воспроизводили пластику и «взрывную» артикуляцию в манере Театра Но, однако их действия остались только имитацией, копией японского спектакля. Лучшие спектакли Судзуки были минималистичны и созерцательно красивы; на сцене МХТ минимализм превратился в бессмыслицу. Для артистов работа в спектакле стала хорошим упражнением по сценической речи и движению; для публики – модной экзотикой; по существу же, и эта интерпретация трагедии оказалась неудачной. Судзуки – признанный в театральном мире новатор, практически брэнд; но для постановки трагедии недостаточно славы и профессионализма. С этой же проблемой трагедии сталкивается сегодня и западный театр.

«Король Лир» Тревора Нанна (2007) стал частью большого проекта Королевского Шекспировского театра, названного Complete Works, «Собрание сочинений»: в течение сезона в Стратфорде были сыграны все 37 шекспировских пьес. Постановка с участием Йэна Маккеллена была заранее объявлена событием; пресс-релизы напоминали, что



«выдающиеся актер и режиссер в третий раз (после знаменитых «Макбета» (1974) и «Отелло» (1989) встречаются в работе над одной из великих трагедий».

Чтобы задать систему координат, Нанн перенес действие пьесы в... Грузию. Здесь Лир носит белую черкеску с алыми газырями, его свита – тулупы и папахи; они

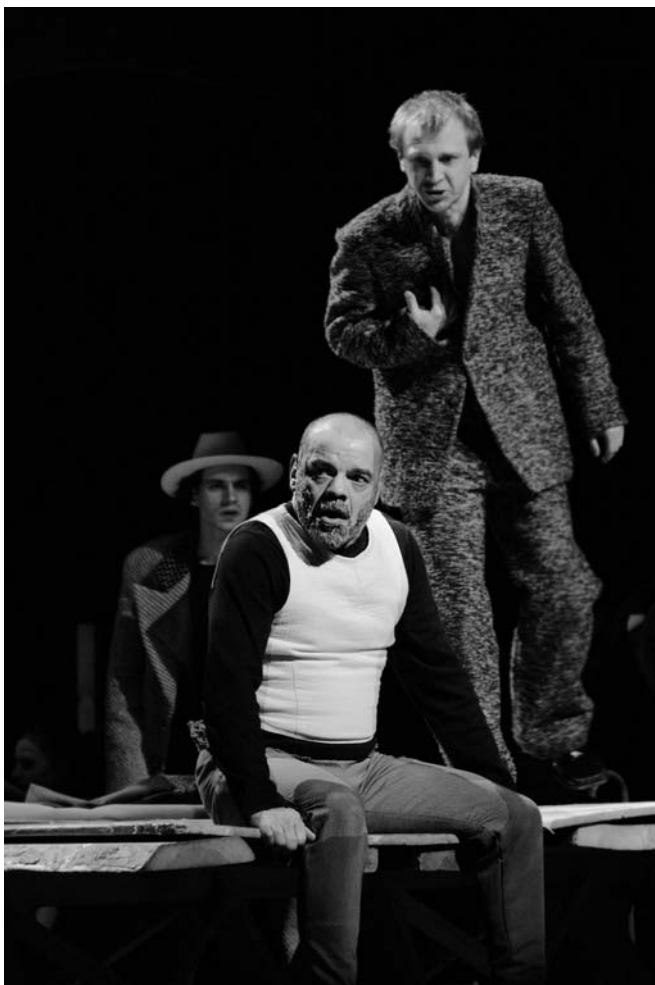
«Король Лир».
А. Белый – Лир.
МХТ им. А.П. Чехова



«Король Лир».
И. Маккеллен – Лир.
Королевский Шекспировский театр

опереточно пляшут вприсядку и поют хором, чтобы развеселить своего короля. Конечно, это не реальная страна из современных новостей, а полусказочное «далеко», название, которое ассоциируется с патриархальной культурой – а это важный момент в развитии режиссерской идеи.

Один из центральных вопросов для каждого постановщика – есть ли Бог в этой пьесе. В легендарном спектакле Питера Брука (1962), главном «Лире» прошедшего века, ответом на него было молчание – молчание небес, вернее, экзистенциальной пустоты, окружавшей голого человека на голой земле. По словам Тревора Нанна, его Лир изначально верит, что боги, как и он, старые люди, что они мудры и что они наблюдают за порядком в мире. Но по мере развития событий герои все больше взывают к вмешательству свыше и не получают ответа. Сыграть это подспудное крушение веры непросто: актеры подчеркивают обращения к богам, но звучат они нарочито риторично. Видимое крушение миропорядка передать на сцене проще. Нанн задает ситуацию гражданской войны, рождающей беспредел в цивилизованном обществе с крепкими, как казалось еще недавно, устоями. Современные образованные люди теряют человеческий облик, нанимают на службу головорезов или сами становятся ими – выгоняют из дома одного старика, выкалывают глаза другому, убивают Шута. Для рационалиста Нанна Разум (нравственный императив) и есть бог, который оставил этот мир. Вина отцов – самовольных и самовластных, но в сущности, человеческих, – их вина только в том, что они слишком долго этого не



замечали и, живя по своим старым правилам, дали расцвести новому миру без правил. Во время бури главным для Маккеллена было превращение монарха в трогательного старика с походкой и манерами героев Чаплина. В таком безумии – беззлобии, дошедшем до «возлюби ближнего», – есть надежда на освобождение и спасение. Однако грамотно «вчитанные» в текст аллюзии все-таки не делают спектакль современным, а глубокой соотнесенности с настоящим в «Короле Лире» Нанна нет; нет

«Король Лир».
К. Райкин – Лир,
А. Осипов – Эдгар,
Т. Трибунцев – Кент,
«Сатирикон»

Новый театр, старая сцена

ощущения, что только через него можно объяснить наше время. Возможно, мир, который верит не в Бога-творца и не в экзистенциальную пустоту, а в цифровую матрицу, как-то по-своему смотрит на эти вещи. Возможно, сейчас просто время других постановщиков.

В сезон 2006–2007 годов на отечественной сцене появились две серьезные интерпретации британской трагедии. В Театре «Сатирикон» «Короля Лира» поставили петербургский режиссер Юрий Бутусов, его постоянный художник (почти соавтор) Александр Шишкин и артист Константин Райкин. Именно так, втроем, – поскольку на общей сцене у каждого из них свой отдельный театр.

Александр Шишкин создает театр художника – визуальный текст, инкорпорированный в драматический спектакль. Сценическая картинка напоминает ожившие эскизы. В ней есть (почти на ощупь) фактура – живописная, графическая, вещественно-материальная: необструганные доски, из которых составляют козлы-столы, ржавая канистра, из которой умывается изгнанный отовсюду Лир. В пространстве сцены, как на бумаге, используются приемы коллажа – на черном заднике, «расчерченном» железной конструкцией, появляется фотография маски из японского Театра Но. Здесь работают свет и цвет. Красной материей затягивают сцену, в продольных складках залегают черные тени – точно так, как это может быть нарисовано краской на бумаге. Лампы, обернутые черной бумагой, покачиваются на длинных тонких шнурах, роняя три конуса белого света на раскладушку, где спит Лир. Эти картинки в интеллигентной манере,

почерканные, полудетские, с зашифрованными в них цитатами и ассоциациями, составляют самоценный сценический текст – особо не считающийся ни с пьесой, ни с режиссером.

Юрий Бутусов раз за разом ставит вечное «В ожидании Годо». В трагедии его интересуют три черно-белых персонажа – король, Эдгар, шут; все остальные играют роль цветowych пятен в театре художника Шишкина: желтое платье, красное платье, синий плащ. Выделяется желтое – Регана Агриппины Стекловой: в самой тихой из сестер, в той, что с медовым голосом и мягким характером, просыпается почти садистская жестокость. Ее поведение строится на психологических мотивировках, но, кажется, не это интересно Бутусову. У него действуют не полнокровные люди, а черно-белые человечки, печальные клоуны. Мужчины в штанах с подтяжками на голый торс и черных шляпах и девочка-шут с набеленным лицом, в короткой юбке, больших ботинках и котелке. Эти «беккетовские» персонажи раз за разом обречены открывать бессмысленность мироздания: ведь никакого God(o)-Бога здесь нет, и ждать им нечего. Шут прижимается к Лиру во время бури, а тот, проклиная трех сестер, крепко обнимает ее и – душит, чтобы не мучилась.

Третий и главный театр этого спектакля – Константин Райкин. В нем заключены вся страсть, и страдание, и чувство. В спектакле Льва Додина Петр Семак играет Лира-режиссера; Райкин в своем спектакле играет то, что ближе ему, – превосходного актера. В первой сцене, укрывшись картой, как одеялом, на столе лежит старик,

дряхлый и комичный, вроде синьора Тодеро-брюзги; но вот он слышит ответ Корделии и одним прыжком вскакивает на стол – жесткий, властный. В «беккетовской» сцене с Эдгаром и слепым Глостером они втроем сидят, свесив ноги в яму, как в могилу. Райкин–Лир уже не хищный – мягкий, от того что мяли много, в белом венчике не из роз, а из каких-то грязных тряпок. Раскаившийся убийца, поднявшийся до веры? Бывший самодур, поднявшийся до умаления гордыни? Нет, кажется. Лирический актер, который не нуждается в партнерах и любит, не смотря на венец, только себя. Тем горше – финальная сцена, где он теряет последнее, что было его частью, – дочерей. Он сажает их, мертвых, на стулья возле фортепьяно, они грузно сползают вниз, задевая клавиши плечом, извлекая из них что-то атональное, дисгармонично-безжизненное. И так – пока не гаснет свет. В драматической коде три автора спектакля наконец сошлись.

Малый Драматический – это всегда особый случай. Это труппа с двадцатилетним стажем, с единой верой и бессменным главным: театр-монастырь со строгим уставом. Это место, где живет традиция «русского психологического театра» – не формально-застывшая, а та, что развивалась на протяжении XX века, впитывая в себя театральные практики авангарда. У Льва Додина свои отношения с системой Станиславского и прочими системами; он работает на «разжимание». На репетиции артиста надо измучить, «сжать», чтоб он потом расцвел на сцене. Чтобы стихийное улеглось в жесткие конструкции мизансцен, в тонкие словесные партитуры



«Король Лир».
П. Семак – Лир,
А. Девотченко – Шут.
МДТ – Театр Европы

П. Семак – Лир

Новый театр, старая сцена

Валерия Галендеева. Этот метод прекрасно сработал в чеховском «Дяде Ване» – нежном, актерском. Такая игра в рифмы, в «сестры тяжесть и нежность». В «Лире» наступила пора тяжести. Кажется, за два с половиной года репетиций все живое в этом спектакле замутили – и в первую очередь поэзию. Перепробовав все переводы пьесы, Додин остановился на подстрочнике. Этот нарочито непроизносимый, антилитературный текст с архаичным синтаксисом и нецензурной бранью сильно подвел театр, в котором слово является первоосновой любой формы.

Лир (Петр Семак), в балахоне, с седой гривой, проходит через зал, оглядываясь, и садится на парусиновый стул спиной к зрителям – устраивает театр для себя, очередную (сто пятую) генеральную репетицию. Перед ним три почти одинаковые девочки (студентки последнего додинского курса): медные волосы, простые белые платья. Звучат слова старших сестер, не льстивые, а вымученно-официальные: надо стерпеть и сыграть для режиссера-тирана еще раз. Как всегда, младшая нарушает ритуал и говорит о послушании и привязанности не к отцу, а к мужу. Все объясняется просто: Корделия (Дарья Румянцева) влюблена. Требуя объяснить причины ее опалы, она бросается на грудь герцогу Бургундскому (Алексей Зубарев); но тот, поняв, что наследства не будет, только разводит руками. Звучит странная фраза: «Я не выйду замуж, как сестры, чтобы любить только отца». На ней-то Додин и строит свой сюжет.

Одно из кодовых слов в шекспировском тексте – «природа».

Та самая вселенская цепь бытия, которой связаны воедино и рой светил, и гад морских подводный ход, и человеческие души. То, что распадается на наших глазах. «Извращаются отношения между детьми и родителями», – говорит Глостер (Сергей Курышев), имея в виду неуважение к старикам. По Додину, извращение становится буквальным: под именем природы скрывается Фрейд, ревнивый Лир относится к дочерям как отец и как муж. Это сделано антиэротично и четко: вот Гонерилья (Елизавета Боярская) выходит от него в одном полотенце, вот они с Реганой, по очереди падая под настойчивого Эдмунда (Владимир Селезнев), кричат: «Отец, отец!». Это разлад между двумя поколениями и двумя моральями, ветхой и новой. Закон ветхий – бери свое, где видишь, око за око, стариков по боку – вполне устраивал Лира, пока он был силен. Но он слишком много себе позволил и теперь расплачивается. Ключевым понятием трагедии здесь становится категория вины.

Додин поставил опыт. Как «Чевенгур» был опытом, где кто-то сверху наблюдал за устройством рая на земле, так «Лир» становится опытом о пределах личности: сколько позволено? сколько вытерпит? Здесь, по словам режиссера, «взаимоотношения превращаются во взаимоотноичтожение»: любовь разрушает любящих и любимых, не обязательно переходя в физические формы. Здесь все виноваты и все наказаны – и потому в сцене бури все наги до омерзения, до жалости: вот он, венец природы, вернее, квинтэссенция праха. Это крушение титанизма, его изнанка; сама декорация Давида Боровского как бы повернута в зал непарадной

стороной: косые перекладыны поверх черных холстов, обозначающие изнанку ширмы – или пустоты.

Это мир черно-белый, как партия в шахматы, и такой же головной. Здесь не оставляет ощущение перетянутой груди, пережатого дыхания: даже текст застревает в горле. Рвутся связи не только между детьми и родителями, но и между актерами – холодом веет со сцены. Их не «разжало» – и зал в ответ настороженно молчит; только Шут (Алексей Девотченко) заводит публику нарочито штампованными приемами. Он один извлекает из этого расстроенного мироздания какую-то ерническую полузадушенную мелодию; потом, когда за героями по очереди будет приходиться смерть, фортепьяно в углу станет играть само, как бы под невидимой рукой. В финале – в последнем видении сумасшедшего Лира – его милые девочки в парадных нарядах медленно поведут хоровод вокруг отца под механическую музыку, а потом будут лежать мертвые – все три, как одна. Как образ женского, раздавленно-страшной любовью мужского; детей, раздавленных великими отцами; и с ними отец, раздавленный ценой своих прозрений. Опыт окончен, выживших – нет.

«Культурный слой» особенно хорошо видно на срезе, на материале одного произведения. Английские 1980-е настойчиво обращались к «Королю Лиру»⁶. По моему мнению, востребованность пьесы объясняется именно ностальгией: какими бы радикальными ни были интерпретации, все они были исполнены сознания, что имеют дело с безусловно великим произведением, великим Бардом, великой (и хорошо известной) традицией

постановок. Фактически трагедия оказалась важна обществу не как средство познания настоящего, а как способ причаститься к «культурному наследию» под брэндом «Шекспир». Сценических вариантов этого причастия было множество: Лир в инвалидном кресле, Лир с клоунским красным носом, «Лир» в стиле Беккета и в стиле Куросавы, «Лир» чеховский и викторианский, «Лир» на телевидении и в театрализованной читке... В результате и постановщики, и зрители так устали от «Лиров», что трагедию не трогали почти десять лет. В репертуаре Королевского Шекспировского театра после постановки 1990 года очередная версия появилась только в 1999-м. Ее режиссер, Юкио Нинагава, решил спектакль в стилистике Театра Но, добавив к его своеобразной манере вещественную наглядность – самураев, кимоно и этническую музыку. Автор следующей постановки КШТ (2004) Билл Александер перенес действие в Латинскую Америку 1950-х годов. Черные костюмы, белое дерево, красное вино, ритмы танго и Лир (Корин Редгрейв) – не король, а дон, глава мафиозного синдиката. В обоих случаях режиссеры пошли по пути внешнего решения, стилизации. Красиво выстроенная и произвольная «картинка» подменила интерпретацию по существу, и задача постановки свелась к «storytelling» – упрощенному пересказу хорошо известной истории в новых декорациях. Как показало время, эта проблема коснулась не только английской режиссуры.

В отечественном театре последних десятилетий сосуществуют две крайности – внешняя традиционность и такой же внешний авангардизм. Постановщики копируют

⁶ Сюзан Беннетт, автор книги «Ностальгия на сцене: смещение Шекспира и современное прошлое», анализирует 12 постановок трагедии, осуществленных в государственных и коммерческих театрах с 1980 по 1990 год.

Новый театр, старая сцена

набор приемов (штампов), которые некогда несли в себе живую театральную мысль, но потом устарели и вышли в тираж, а зрители «покупаются» на тот канон («психологизм», «традиция», «авангард»), который с ними был связан, не замечая, что в жертву канону приносится смысл и эстетическое чувство. Примером такого формального традиционализма стал «Гамлет» Бориса Морозова в Театре Российской Армии. Пьеса, которая всегда была «датчиком» своего времени, воплотилась в спектакль, который из своего времени выпал.

Этот «Гамлет» появился не в пику вывихнутому веку и не из стремления «мысль разрешить». Здесь сработала инерция театрального мышления: есть достойное название, знакомое самой широкой публике, есть юбилей Шостаковича, автора музыки к известному фильму Григория Козинцева, – надо ставить. К тому же, ностальгия по советскому прошлому нынче в моде. И вот представление в советско-имперском зале Театра Армии начинается с подобающим месту размахом. Симфонический оркестр Министерства обороны исполняет тревожно-торжественную увертюру, трепещет величественный бархатный занавес, и открывается... пустая сцена. За внешней формой «большого стиля» оказывается буквально – огромных размеров пустота. Неровной шеренгой выходят артисты; натужно скрипят механизмы, поднимая на разные уровни несколько площадок–ступеней. По ходу действия нам будут не раз демонстрировать подобные чудеса машинерии образца 1970-х годов. Театральные формы, которые когда-то являлись частью мировоззрения своей эпохи, здесь

только слепо заимствованный прием. Сценическое пространство, определяемое геометрическими формами (а также спецификой сцены Театра Армии), требует особой пластики артистов, балетной точности движений; это внебытовая среда. Персонажи морозовского спектакля, напротив, оказываются самыми земными, ходульными – и тоже откуда-то заимствованными. Ведь уже много раз выходил на сцену такой грубо-бытовой Полоний (Александр Михайлушкин), который суфлирует Клавдию во время торжественной речи и очень любит своих детей; такой обыкновенный Клавдий (Андрей Данилюк), суховатый человек с военной выправкой; такая разодетая не по возрасту, грубо-плотская Гертруда (Ольга Богданова). На удивление – никакая Офелия (Татьяна Морозова), молодая актриса с накладной косой и чужими штампами, тяжеловесная, неживая. И самое главное – такой Гамлет.

Это не герой поколения, не философ, не бунтарь. Николай Лазарев – самый обычный человек: его втянули в театральную историю с мезью и красивыми умными стихами, и он изо всех сил старается соответствовать своей роли. И все равно лучше всего он себя чувствует в сценах с друзьями, Розенкранцем и Гильденстерном: здесь и полное взаимопонимание, и живое общение. Остальное – вымучено, однообразно. Что он читает? Хрестоматию по зарубежной литературе. Монолог «Быть или не быть» задуман Морозовым масштабно: опускаются вниз стрельчатые арки с головами чудищ, весь двор выстраивается за ними вдоль не маленькой авансцены, призрак ложится в ноги сына, – и

получается не медитация духа, а домашний утренник во дворце. Гамлет сливается с этой толпой, даже голос его пропадает. Пожалуй, оставить его одного на голой ровной сцене было бы куда эффективней; но такая задача явно не по силам исполнителю. Главная роль в этом спектакле больше под стать Лаэрту. В IV акте он, мечтая отомстить убийце отца, становится как бы вторым Гамлетом, вернее, Гамлет-штампом: ходит в черном театрально-средневековом костюме и говорит со страстной



хрипотцой «под Высоцкого». Их поединок показан на быстрой «перемотке», под музыку: персонажи беззвучно произносят текст, машут рапирами и поднимают кубок с ядом; что называется, «играют» страницами. В том, что Морозов уступает десять минут сценического времени Шостаковичу, есть какая-то культурная беспомощность. Драматичная музыка заменяет театральную кульминацию, которая не

может появиться в безжизненном действии, честно и скучно копирующем формы «большого стиля». Проблема морозовского «Гамлета» не столько в следовании традиции, сколько в том, что он (мы?) не в силах наполнить традицию содержанием действительной жизни.

Вариант Морозова явился контрастом к «Гамлету», которого чуть раньше выпустил в МХТ Юрий Бутусов. Он вновь работал

«Гамлет».
Т. Морозова – Офелия,
Н. Лазарев – Гамлет.
Театр Армии

«Гамлет».
М. Трухин – Гамлет,
К. Хабенский – Клавдий,
М. Пореченков –
Полоний.
МХТ им. А.П. Чехова

Новый театр, старая сцена

со сценографом Александром Шишкиным и впервые за десять лет собрал на одной сцене своих однокурсников – Михаила Трухина, Константина Хабенского, Михаила Пореченкова. За эти годы все трое стали востребованными актерами и главными «масками» отечественного телесериала, отразившими смутную действительность новой России. Это ощущение родства (однокашники) и узнаваемости лиц (каждый вечер по телевизору) повернуло по-новому ситуацию трагедии.

Они сверстники, «ребята с нашего двора». У них одинаковое чувство юмора и общее прошлое, но разное настоящее; они выбрали каждый свой путь и ведут себя, как старые друзья, вдруг оказавшиеся врагами. (Напомним, что этот ход, в свое время поразивший новизной театральную общественность, использовал Кама Гинкас в «Гамлете» Красноярского ТЮЗа еще в 1971 году.) Гамлет (Михаил Трухин) – простодушный парень, нервный и одинокий неудачник. Клавдий (Константин Хабенский) – артистичный, успешный, но измученный своим подъемом: что ему корона и разбитная, в возрасте Гертруды (Марина Голуб)? Один Полоний (Михаил Пореченков), обаятельный хитрец, пытается всех примирить и всем подыграть. Когда Гамлет заставляет Розенкранца и Гильденстерна играть на флейте – дуть в палку и ножку от стула, – Полоний присоединяется к ним со скамейкой, которая «работает» в этом «кабацком» оркестре, как контрабас.

В этом динамичном зрелище много трюков и изобретательных метафор, подчас не оправданных. Ради мгновенного эффекта Бутусов

порой жертвует логикой и смыслом. Текст пьесы в спектакле нарезан, как пленка на монтаже, и сцены переставлены в произвольном порядке. Здесь сам Гамлет не понимает, что вокруг него происходит; только чувствует, что этот карнавал ведет к смерти. Ему снится, что мать и придворные втыкают в него множество тростей-кинжалов и разбегаются: так, без поединка, решена дуэль, которой не будет в действительности. Монолог «Быть или не быть» Трухин читает на пятчке авансцены, ворочая тяжелый металлический стол; кажется, режиссер просто хотел «прикрыть» артиста в сцене, которая этому Гамлету не под силу.

При этом само пространство спектакля дает множество возможностей для игры. В темноте на заднем плане «вырезаны» освещенные ниши, где появляются черные силуэты персонажей в пальто и шляпах. Поперек сцены натянуты струны с пустыми консервными банками – нотный стан, колючая проволока, белая пена морского прибора... Из этого трехчасового действия получились бы эффектные клипы; но вот трагедии из него не получилось. Симптоматично, что «сто процентно» современный (сериальный) «Гамлет» на деле оказался мещанской драмой.

Отделяясь от частных понятий удач или неудач, режиссерские работы Юрия Бутусова и Владимира Мирзоева наглядно представляют современную культуру – сеть разветвленных символов, или интерпретаций. Здесь режиссер (художник, хореограф) истолковывает реалии классического текста, (исторического прошлого, человеческой души), сообразуясь лишь со своими собственными правилами.

Pro настоящее

Подвижная игровая структура произведений строится на аналогиях, переключках, лейтмотивах, метаморфозах (на взаимодействиях, не имеющих жестких границ). «Верность натуре становится не обязательной, сюжет – ненужным или невнятным, предмет иссекается, дробится, сминается, нередко исчезая вовсе. Для художника важен не статичный образ реальности, а скорее передача подвижных отношений, взаимосвязей, динамическая картина становящегося мира...»⁷.

Но существует ли в действительности новый способ сыграть старые тексты? Театр обычно (и правильно) рассматривается как консервативная форма искусства, и преданность Шекспиру есть проявление этого консерватизма. Однако плеяда «поруганных Шекспиров» свидетельствует о том, что их постановщики, как минимум, задумывались о возможности чего-то нового. «Разыгрывая на сцене (представляя, сочиняя) некий текст, который в той ли иной степени соотносится с уже существующим (т.е. нагруженным определенной ценностью), мы приходим к тому, что и производство, и восприятие “нового” текста оказывается привязанным к традиции, которая содержит в себе и активизирует текст “старый”»⁸. Цитирование прошлого через ту или иную связь с Шекспиром – одна из самых продуктивных стратегий современного искусства, которое не ограничивает себя рамками драматического жанра. Многие спектакли сегодня вступают в нарочито антагонистичные отношения с текстом, а также с традиционными методами его постановки и восприятия. Современный театр все больше полагается не

на верность первоисточнику, а на невербальное воздействие. Слова драматурга искажаются в переводе, актеры произносят их нечетко или не произносят вообще... Важен не текст, а сама материя представления/зрелища.

«Переработка» классических текстов театральной традиции стала в европейском театре последних десятилетий обычной практикой. Этот «жанр воспоминаний» опирается на подготовленную публику – ту, что узнает старый текст и испытывает по его поводу определенную ностальгию, но в то же время хочет увидеть этого текст на сцене в обновленном виде. Стратегия и воздействие таких адаптаций – увлекательный предмет для исследователя. Театр переписывает классические тексты, и эти переделки начинают самостоятельно функционировать в художественном пространстве. Важно при этом понимать, чей голос озвучивает этот текст, как он соотносится с массовой культурой. Варианты спектаклей, появляющиеся вокруг одного текста, позволяют глубже понять эти вопросы. К «театру настоящего» можно отнести постановки Арианы Мнушкиной, Робера Лепажа, Кристофа Марталлера, Томаса Остермайера, Люка Персеваля. Спектакль последнего из перечисленных режиссеров, «Отелло» Мюнхнер Каммершпиле, был показан российским зрителям в Петербурге на фестивале «Балтийский дом» в 2004 году.

Пьесу Шекспира Персеваль и его драматург, Феридун Замойглу, пересказали современным немецким языком: коротко (2 часа без антракта), жестко и грубо – настолько, что в русском переводе звучал практически один мат. Но именно

⁷ Батракова Светлана. Проблема интерпретации вчера и сегодня // *Западное искусство. XX век: проблемы интерпретации*. М. 2007. С. 21.

⁸ Bennett S. *Performing nostalgia: shifting Shakespeare and the contemporary past*. London. 1996. P. 12.

Новый театр, старая сцена



от столкновения классического канона с «низовой» лексикой, рождалась, как от атомного взрыва, новая театральная энергия. На пустых досках черной сцены стояли два рояля, черный – на перевернутом белом, и над этим сплетеньем пианист Йенс Томас играл пронзительный минималистичный джаз. Музыка выражала страсть, нежность, горе – те чувства, которые герои в этом мире не могли высказать: ведь красивые слова уже ничего не значат. Они обычные люди в деловых костюмах: пожилой начальник Отелло (Томас Тиме) и пухлая девочка в кроссовках, с застенчивой улыбкой – совсем не героическая Дездемона (Юлия Йентш). Но режиссеру важно именно то, что Любовь и Трагедия происходят с неподготовленными людьми. Внешне конкретные образы персонажей подсказаны точными мотивировками их характеров и поступков. Здесь Яго – белый, невысокий, играющий шута и озлобленный этим человек, Эмилия – черная, модельной внешности и роста женщина, которая явно успешнее, чем муж, и сексуально сильнее; именно из этого клубка комплексов рождается его ненависть и преступление. Это решение – не трюк, а часть общей смысловой системы спектакля. В нем играет свет, мизансцены выстраиваются по законам

современной хореографии, и в «синтезе искусств» трагедия обретает новую – пластичную, пульсирующую – форму. Форму жизни.

Спустя два года (2006) подобный новый «европейский» путь в своем «Антонии & Клеопатре» предложил Шекспиру московский театр «Современник» и один из самых многообещающих героев отечественного театра, режиссер Кирилл Серебренников.

Как принято у немцев, Серебренников переписывает пьесу вместе с драматургом (здесь это Олег Богаев). Его постоянный соратник, художник Николай Симонов, делает типичную европейскую сценографию-дизайн. Задник затянут полотном, которое по ходу действия «заливают» разными цветами, – это небо. В столичном Риме – офисная стерильность, в Египте-Чечне сперва – пустой двор возле дома Клеопатры, а во втором акте, как знак катастрофы, обожженный школьный спортзал.

Шекспировское двоимирие модернизируется. Война – это настоящие мужчины в камуфляже, настоящие калеки и восточные постельные страсти: черно-белое видео из спальни полковника транслируется в казарму – и на зрительный зал. Женственный восток пестрит безвкусицей в духе подмосковного рынка и картинок из теленовостей. Вот Клеопатра (Чулпан Хаматова) в пестрых цыганских тряпках, в золотистых туфлях на каблуках соблазняет Антония (Сергей Шакуров). Вот они вдвоем разыгрывают Энобарба и буквально меняются ролями: он замотан в паранджу, она переодета мужчиной – черная борода, темные очки под кепкой, длинноносые ботинки и тренировочный костюм.

Сцена из спектакля «Отелло». Режиссер Л. Персеваль. Фестиваль «Балтийский дом», 2004

Рим – территория политики и асексуальных манекенов в дорогих костюмах. Угрожая Цезарю с видеопленки, Помпей – собирательный образ террориста в массовом сознании – кидает в зал хлесткие слова о гниющей империи и зажравшейся столице. Конечно, руки столичных «чистых» политиков тоже в крови по локоть, и это кровь убийства, а не честного сражения. На официальном приеме два бугая ловко, как мясники, расправляются с Помпеем (Артур Смольянинов), а Цезарь, отвернувшись в угол, заводит волчок – какую-то крышку с банкетного стола. Публика в восторге от такой «актуальности»: спектакль выглядит гражданским высказыванием, при этом не требуя от нее особых умственных усилий. Октавий Цезарь (Илья Стебунов) – руководитель большой державы, лощеный мальчик-выдвиженец, который врет своему народу с узнаваемыми интонациями президентских речей. Новаторство вчерашнее: американец Орсон Уэллс в 1930-х годах поставил шекспировского «Цезаря», где римский полководец был один в один – Муссолини. Эффект великолепен, но этот прием, достойный КВНа, режиссер уже опробовал: в мхатовском «Лесе» так выступал в финале, к великому удовольствию публики, Буланов (Юрий Чурсин). Серебренников повторяется не из гражданских соображений; это просчитанный ход – чтобы понравиться.

Это очень логичный спектакль, но сделан он не для России. Так могли бы поставить про нас немцы (хотя, пожалуй, постеснялись бы). За несколько лет из талантливого режиссера-самоучки с живым нервом «Пластилина» Серебренников



вырос в талантливого спекулянта. Он изначально строил свои спектакли из «сора», из объедков массовой культуры – в целях борьбы с ней. Но масс-культура – хитрая вещь, она проглатывает художника незаметно. Он по-прежнему мыслит «картинками», мастерски делает клиповый монтаж и «ловит» самого скептического зрителя на зрелищность и драйв. Но поступательное развитие действия и характеров он дать не может, поэтому актеры другого театра, Шакуров и Хаматова, выглядят у него слабо и плоско, как трафареты, – усталый старый майор и рано развившаяся девочка-нимфетка.

Финал трагедии Серебренников тоже превращает в красивую картинку. После смерти героев «люди в костюмах» кладут на бок две будки для синхронного перевода, стоящие по краям сцены. В них, как под музейное стекло, помещают средневековые доспехи, в которых шел в последний бой Антоний, и платье Клеопатры из золотой

«Антоний & Клеопатра».
С. Шакуров – Антоний,
Ч. Хаматова – Клеопатра.
«Современник»

Новый театр, старая сцена

фольги. Героев больше нет, и не будет. Да и были ли они?

И «авангардный», и «традиционный» Шекспир демонстрируют важную характеристику бытования классического текста в современной культуре – его открытость многообразию интерпретаций. Сегодня в искусстве (как и в мире) не существует абсолютной истины и единой точки опоры. Критерии стали неустойчивы, и даже эстетические нормы перестают приниматься в расчет. Смысловое поле произведения затягивает в себя то, что прежде существовало за пределами художественного вкуса – низкое, примитивное, безобразное, большое, детское, массовую культуру. Конечно, всегда есть вероятность, что эпатаж перевесит искусство, а сторона эстетическая – сторону моральную; но есть и возможность прорыва – не столько к новым художественным формам (постмодернизм, кажется, уже смирился с тем, что их не изобрести), сколько к живому чувству зрителя. Другой вариант современной интерпретации – это как бы ее отсутствие: интерпретатор заявляет, что он следует традиции, и не использует внешних знаков своего времени при чтении канонического текста. Однако в самом этом отказе от личного присутствия вектор настоящего времени сказывается, пожалуй, еще больше.

«К концу XX века мысль о мнимости всех интерпретаций (т.е. культуры как таковой) постмодернисты обострили и довели до предельного болевого порога, чтобы, в конце концов, этот порог перейти и, утратив само ощущение боли, очутиться в пространстве игры. Постмодернистское игровое

пространство – это пространство после исчерпания всех критериев и способов интерпретации, когда толковать можно что угодно и как угодно, но истолковать нельзя ничего. Разрастание мира мнимостей не может не заключать в себе угрозы для человека, не защищенного ни доверием к Разуму, ни безусловной верой в Бога. <...> Нет смысла смыслов, нет Абсолютной идеи, нет идеального образца, и бессмыслица осознается как единственный смысл деяний человека-интерпретатора, обреченного вечно играть знаками и образами, <...> которые есть не что иное, как фантомы его собственного сознания...»⁹.

Трагедию «мнимости» культуры и – шире – человеческого существования теоретики и художники постмодернизма осознают как неизбежный факт человеческой истории: для них это уже трагедия без трагедии. Наш век уже столько раз вывихнут и перекручен, что обратно его не собрать. Мораль стала амбивалентной игрой, а трагедия – и на сцене, и в жизни – превратилась в кровавый абсурд с элементом мелодрамы. Современный театр упорно ищет в великих старых трагедиях давно утерянное – ощущение единства бытия, непреложный моральный императив; ловит отзвук разговора с тем, в кого не верят – и без кого не могут жить. Но все чаще не находит, не слышит. Новое время, за редким исключением, не способно создать трагедию. Его пределом оказывается трагикомедия; мрачно-ироничная игра, уводящая от переживания мнимости существования; спасительное творчество.

⁹ Батракова С. Проблема интерпретации вчера и сегодня // Западное искусство. XX век: проблемы интерпретации. М. 2007. С. 32