

Дмитрий ТРУБОЧКИН

АНТИЧНОСТЬ И «АКТУАЛЬНОСТЬ»

ОБ УРОКАХ ДРЕВНОСТИ И ЛИХОРАДКЕ НОВИЗНЫ

В духовные установки нашей сегодняшней культуры входит лихорадка новизны. Поэтому именно сегодня особенно своевременно задуматься о том, что значит в искусстве классическое, традиционное, древнее.

Противопоставление современности и классики – повторяющаяся тема почти каждой из встреч на высоком уровне между руководством страны и людьми искусства; она также стала обязательным компонентом программных документов и публикаций, определяющих идеологию модернизации в области искусства. Но в самом деле, когда мы говорим о поддержке инноваций в современном искусстве, где мы проводим границу, за которой именуем театральные явления «новыми», отличая их от «старых»? Измеряется ли «новизна» возрастом режиссера? Или, может, степенью его авангардности? И обязательно ли нужен авангард, чтобы добраться до новизны в классических текстах? Можно ли уловить приметы «нового» в классической, традиционной режиссуре спектакля? И есть ли иной способ заметить новизну в классике, чем дать экстремистски-«актуальное» ее прочтение?¹

В драматическом театре ощутить границу между новым и старым труднее, чем, например, в балете. И, тем не менее, история драматического театра в Европе и Америке в XX веке была особенно богата открытиями «нового», часто довольно шумными, которые громко отмечали то в драматургии, то в режиссуре, то

в актерской игре, не говоря уже о сценографии.

Проходит время, театральная хроника откладывается на полках библиотек, и возникает повод задуматься, в самом ли деле многочисленные констатации «новых» явлений в театре были исторически корректными. Разумеется, у нас почти никогда нет причин сомневаться в искренности, с какой эпоха предъявляет современникам и потомкам свои маленькие театральные открытия; но о справедливости титула «новое» с исторической точки зрения задумываться всегда полезно.

Что дает нам повод сегодня именовать театральную находку «новой», даже если она вполне старая? Не будем обманывать себя, будто в начале XXI в. мы сможем изобрести что-то совершенно небывалое на фоне истории театра хотя бы только предыдущего столетия. Видимо, новое возникает, прежде всего, из готовности самой эпохи к новизне, из желания найти в себе новизну во что бы то ни стало. Для этого надо иметь чувство усталости от накопленного: оно должно наступить раньше, чем желание нового. Усталость внушает раздражение, и тогда все больше и больше явлений современности хочется заклеить словом «старое»: в этом слове начинают видеть оценку, притом обязательно отрицательную.

¹ Недавно от филологов я услышал термин «сильное прочтение»:

это – вчитывание в текст собственных смыслов и фантазий, изменяющее и заменяющее собою исходный текст. Если коротко, под «сильным» понимается такое прочтение, чтобы после твоего пересказа прочитанного никто бы не понял, что именно ты читал, и все подумали бы, что текст сочинил ты сам. Примеров сколько угодно; если говорить об античности, характерный пример – «Федра. Золотой колос» А. Жолдака (Театр Наций, Москва, 2006), которую трудно назвать пересказом или адаптацией «Федры» в любой ее редакции.

Новый театр, старая сцена

Думаю, лихорадочные поиски нового начинаются именно из чувства опустошения, неприятия сложившегося мира. Чем чаще вызывают к новизне, тем яснее это культурное опустошение. Надо уточнить: опустошение не потому, что в культуре нет ничего, достойного внимания; но потому, что накопленное богатство для кого-то вдруг перестало быть богатством и стало ничем – хламом, обузой.

«Прописная истина», – скажет кто-нибудь: именно так мыслит любой авангард: он всегда начинает с расчистки собственной площадки от «хлама» для собственного строительства.

Это, действительно, так. Но я здесь хочу всего лишь подчеркнуть одну простую мысль. Когда мы стремительно пускаемся на поиски нового, очень важно отдавать себе отчет, что мы больше делаем: раздраженно отбрасываем старое, маскируем собственное опустошение, утопически ищем небывалое, утверждаемся в собственной исключительности или что-нибудь еще? Есть ли во всех этих действиях искреннее намерение во что бы то ни стало продолжать оставаться современными, людьми настоящего?

Думаю, все-таки есть. Мне даже кажется, что желание поспешить, чтобы не отстать от времени, не оказаться в хвосте большого ускользающего мира – это более глубокая и мощная духовная установка нашей эпохи, чем лихорадка новизны. Это желание рождает и раздражение от старого, и напряженный поиск нового. Установка искусства на современность, правдивая в своей сущности, оправдывает самонадеянно громкие прокламации сравнительно молодых

творцов, с шумом и треском, при повышенном внимании прессы сажающих свой маленький кустик в сад, который до них возделывали долгие столетия².

Напряженный поиск того, что звучно настоящему – действительно, навязчивая тема наших дней. Она отпечталась в словах, быстро проникших в широкий обиход. То, что в настоящем, по-английски будет «actual» – «актуальное». Это слово стало термином: кто не знает «актуальное» искусство, имеющее десятки нестрогих определений и ни одного ясного объяснения, почему именно это искусство – а не другое – получило титул «настоящего», «современного».

Недавно на одной конференции мне пояснили, что критики договорились делить постановки на «исторические» и «актуализированные». Актуализированный спектакль – значит, одетый в современные костюмы и сыгранный актерами, которые не играют людей прошлого – это сегодня важно! Большинству молодых критиков, с которыми мне приходилось беседовать, актуализированные спектакли казались безусловно интересными, а исторические – изначально подозрительными, устаревшими, не очень понятными в своих интенциях и, в общем, скучными. Некоторые мне просто говорили: «Надо ставить так, как немцы – как будто бы все происходит в современности». Может, действительно, именно в этом рецепт современного стиля?

Конечно, было бы интересно задуматься, как случилось, что из признаков современного театра (а вместе с тем из критериев актерского профессионализма) убрали

² Сказав так, я замечаю, что метафора театрального наследия как сада сегодня, наверное, тоже выглядит устаревшей. Может, и сада давно уже нет; может, нет даже кладбища; но есть кунсткамера исторических находок – склад без хозяина, из которого можно при желании брать для себя все, что захочешь и сколько захочешь, и превращать взятое, поскольку оно бесхозно, в материал для собственного творчества. Мне памятни слова современного афинского режиссера Димитриса Лигнадиса, которому в последние годы на пресс-конференциях легко удается поддерживать репутацию первого скандалиста и авангардиста в греческом театре. Однажды в беседе по поводу комедии Аристофана «Лягушки» (он поставил спектакль «BATHA-X» на сюжет этой комедии с труппой Афинского национального театра в античном Эпидавре в 2008 г.) Димитрис Лигнадис сказал: «я не некрофил, чтобы поклоняться древним».

Pro настоящее

исторический костюм. Сегодня все меньше молодых актеров драмы умеют носить исторические костюмы (как, впрочем, и танцевать исторические танцы – даже вальс): это становится необязательным признаком актерской профессии. Вместе с признаками историзма в игре исчезает и способность, например, непринужденно передать аристократические манеры, потому что они тоже сегодня справедливо ассоциируются только с персонажами прошлого.

В установке «не играть людей прошлого» я также вижу искренний порыв людей нашей театральной культуры сразу же оказаться «своими» в огромном театральном мире; сделать так, чтобы слова, сказанные в любой момент из двух с половиной тысячелетий истории европейского театра, звучали бы так, как если бы они были сказаны сегодня и предназначены именно для нас, сегодняшних, живущих именно в этой стране и в этом городе.

В позднесредневековой живописи персонажи библейских сюжетов были одеты по современной моде. В английском театре конца XVI в. актеры тоже играли в современных, а не исторических костюмах. В этой современности не было обыденности. У состоятельной труппы (а кто из актеров не хотел попасть в состоятельную труппу!) для трагедий имелись добротные костюмы, специально пошитые по современной моде либо перекупленные из гардероба богачей-аристократов, которые те «списали» за ненадобностью, используя всего раз или два для праздников. В таких костюмах актеры трагедии, конечно, не были похожими на людей партера и

части галерей. Наряд (притом, не только богатый наряд) был одним из средств создания сценической иллюзии; в сценической иллюзии видели природу театральности.

Классический театр (а это вся огромная античность, затем Европа XVI в. – XVIII в.) – театр иллюзии, даже на сцене неитальянского типа, даже с равномерным дневным освещением, как в афинском Театре Диониса или шекспировском «Глобусе».

Эта иллюзия не тождественна замкнутости сценического действия, выраженного в «четвертой стене». Замкнутости сцены не было в подавляющем большинстве театров классической эпохи; энергия театрального действия всегда перехлестывала через край просцениума, заражая людей эмоциями, готовностью к действию, и часто вызывала моментальные реакции, будившие широкий общественный – даже революционный – резонанс. Классический театр нисколько не уступал в этом авангарду XX в., сколько ни кажется это невероятным.

Иллюзорность театра была в том, что любой спектакль был сочинен и сделан, пусть даже главным материалом для этого изделия были современные мысли и современная жизнь. Современность «перекодировывали», переписывали, сгущали, внедряли в литературные сюжеты и т.п., прежде чем показать на сцене в воображаемо-экзотической обстановке или в обстановке воображаемого исторического прошлого. Современность в своих мельчайших признаках перенасыщалась смыслом и эмоцией и потому обособлялась в пространстве и трансформировалась в поэзию, пение, танец. Внешне иллюзия создавалась хотя бы через впечатление

Новый театр, старая сцена

повышенной добротности, качественности, красоты, даже аристократизма (если речь о трагедии или пасторали); или, наоборот, резкой характерности, утрированной телесности, глупости без фатального исхода, грубости без угрозы, бесстыдства без оскорбления, уродства без боли (если речь о фарсе).

Таким был театр издревле и очень долгое время. Если так, то сегодня можно было бы сказать: в поисках «современного театра» мысли актуальных режиссеров устремлены к слову «современный» в ущерб слову «театр». Или можно сказать иначе, привычным способом: если дело классического театра – создание театральной иллюзии, то дело современного театра – ее разрушение.

Разумеется, такая «современность» уже была. С иллюзией (жизнейской, театральной, буржуазной, мещанской – всякой) воевал авангард с начала XX в., и часто вместо «иллюзии» предлагал «условность», т. е. другую иллюзию. Но вполне ясно, что слово «иллюзия» в отношении театра сегодня в целом дискредитировано. Лучше плохие снимки с полароида, если только это фактография современности, чем качественно и профессионально сделанная картина, за которой современность видна неотчетливо.

Иллюзия отмечается; но есть исключения. Принимается, например, иллюзия фактографичности (как в документальной драме); иллюзия предельной психологической/психиатрической откровенности (как в изображении «пограничных ситуаций», преступлений, телесных отправлениях и т. п.); иллюзия не преображенной телесности (как в сценах, исполненных

полуобнаженными актерами без грима с «неклассической» телесной фактурой); иллюзия телехроники (как в прямой трансляции крупных планов на экран во время спектаклей); иллюзия панибратства со зрителем (как в иных перформансах и спектаклях-инсталляциях, когда зрителей без спроса воспринимают как членов маленькой авангардной арт-тусовки со своим кодексом поведения); иллюзия вуайеризма и др.

Я по-прежнему вижу, что иллюзорная природа событий, показываемых на сцене «актуальным» театром, сохраняется. В иллюзии заключена природа театра, и разрушить ее можно только путем «вытеснения» новой иллюзией. Или можно сказать иначе: если иллюзия классической трагедии была связана с визуализацией идеала (куда деваться: правы были теоретики классического искусства!), то в иллюзии актуального театра место идеала заняла навязчивая идея. Замена происходит просто: когда понимаешь, что «людьми лучших, чем мы сами» (как в классической трагедии) и «худших, чем мы сами» (как в фарсе) нет; а есть только «такие, как мы».

В признании, что существуют только люди «такие, как мы» заключена лишь видимость последней правды. На самом деле в этих словах всего лишь отказ от познания самих себя через сравнение; этот отказ тождествен отказу от идеала; отказ от идеала придает энергию движения вниз и вглубь; поэтому «люди такие, как мы» исследуются, как правило, через снижение и интериоризацию.

Слово «идеал» в современном искусстве, как я хорошо понимаю, выглядит совсем уж странно. Ведь сколько раз уже говорено о

Pro настоящее

неактуальности и лживости понятий идеала, героизма, красоты! Один современный режиссер мне сказал: «Молодым людям не интересны идеальные истории, им интересны пограничные ситуации». Слово «идеальное» здесь обозначало сентиментальное любование субтильными образами, бегство от реальности. Субтильному «идеалу» противопоставлялся физический полнокровный жест: пусть грубый и отвратительный, но зато жизненно ощутимый; пусть преступный, но доведенный до последней правды о себе, «настоящий».

Другой современный режиссер в интервью сказал резко: «Когда я слышу о духовности, мне хочется взяться за пистолет», и пояснил, как он понимает современную духовность. Это когда мягкотелый папа притворяется, будто не замечает, что сын его – наркоман, а дочь – проститутка, но вместо этого читает поэзию, убегая, тем самым, от реального мира. Здесь «духовность» понимается как фрейдистская «иллюзия», т. е. мечта о страстно желаемом, заменяющая собою реальность. Такой фрейдистской «духовности» противопоставляется своеобразная горестно-трезвая озабоченность реальностью (то есть «настоящим»), и в первую очередь духовной грязью; взявшись ее сортировать, режиссер невольно (а может, намеренно) показывает, что и к нему как человеку «настоящего» эта грязь тоже крепко пристала.

Слушая подобные утверждения об «идеале» и «духовности», я вдруг ясно понял, что идеал в современных дискуссиях понимается совсем иначе и притом гораздо примитивнее, чем формулировала это понимание классическая традиция. Идеал нужен вовсе не для того,

чтобы совершить с помощью него бегство от жизни в субтильный, призрачный и лживый мир, который все почему-то безоговорочно размещают «наверху» (неизвестно, кто из персонажей нашего режиссера в большей степени совершает такое бегство: мягкотелый папа, или его сын-наркоман, или его жена-любовница телесериалов). Наоборот, идеал нужен, в первую очередь, для того, чтобы познать себя в этом мире и в этой жизни.

Классическое искусство и философия знали лучше, чем современность, о том, что отождествление и даже просто сближение с идеалом невозможно, ибо существование идеала (как вообще всякой идеи) проблематично и ненадежно. Красота как идеал – это не инструмент инфантильной и беспомощной медитации, но средство обратить взгляд на себя самого и свою собственную посредственность. Идеал не замещает, но помогает «настоящему», как помогает ему театральная (а не фрейдистская) иллюзия³.

Когда в самый первый сезон МХТ ставили «Антигону» в античных костюмах, в этом совершенно точно был поиск «настоящего», то есть театральной современности. Для Санина и Станиславского современный театр был настолько силен, что мог позволить себе большой историзм (как в спектаклях Мейнингенского театра), мог совершить погружение актеров и зрителей в прошлое, замешанное на психологизме настоящего: в этом было могущество современного театра, хотя бы в его идее! Другое дело, что подобное убеждение – романтическое по своей природе – на поверку оказалось современным лишь на очень короткое время.

³ Есть интереснейшая проблема, которую, думаю, еще недостаточно исследовали. Как случилось, что на рубеже XIX–XX в. на место философии в культуре (в том числе, в теории искусства) заступили психология и социология, отодвинув философию на второй план? Как результат такой замены, место философских понятий – и вообще слов, описывающих духовные явления, заняли по большей части термины психологии/психиатрии. С.С. Аверинцев задумывался о том, почему в начале XIX в., когда романтики обращались к истории за образцами поведения для себя, они стали в ней находить не моральные поступки, как раньше, но художественные позы и жесты «древних пластических греков»; Аверинцев сказал: «Это потому, что меньше стали читать древних, но больше ездить по древним местам» (см.: Гаспаров М.Л. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день // Вестник истории, литературы и искусства. М., 2005. Т. 1. С. 26). По аналогии с этим можно сказать, что философией перестали заниматься потому, что не захотели более занимать себя сложными мыслями, но вместо этого стали искать готовые словесные формулы для мотивации собственных действий.

Новый театр, старая сцена

Могущество историзма как стилизации в отношении античности оказалось псевдомогуществом. Почти ни один из античных драматических спектаклей 1900–1920-х г., решенный в историко-романтическом ключе, не сумел преодолеть флера заигрывания с классицизмом⁴. Этот флер сохранялся, придавая спектаклям начала XX в. стиль старомодной императорской оперы. Но классицизм – всего лишь один из стилей создания театральной иллюзии, как и историзм. Мне хотелось бы не забывать слово «иллюзия», когда я буду исследовать на близком мне материале вопрос, как современный театр работает с классическим наследием.

Сам по себе поиск «актуально-го» в современном театре лучше и честнее, чем слепые поиски будущего. Однако опыт театра XX и XXI в. показывает, что поиски настоящего не могут удержать нас в локальной современности, но вновь и вновь вызывают нас на диалог с историческим прошлым.

В 2002 г., когда состоялись важные для современного театра премьеры «Кислорода» в Театр.doc и спектакля «Облом-off» в Центре драматургии и режиссуры, в Москве, наверное, едва ли можно было найти пишущего критика, который не думал бы о том, что феномен «новой драмы» в России XXI в. состоялся, и путь новым драматургам был предрекан. Однако уже тогда было видно, что то, что называли «новой» драмой, шло старыми проторенными в Европе и Америке путями драматургии Брехта, авангарда, абсурда, «сердитых», документальной драмы, «театра-среды» и т.д. Сколько времени должно было пройти после бурных 1960-х, чтобы тогдашние

открытия опять назвали новыми? Оказалось, всего-то 30 лет. Это означает, что «актуальным» может оказаться старое.

Встреча старого, классического и «актуального» – одна из основ современного театрального стиля. Думаю, такие встречи бывают особенно интересными в спектаклях по самой старой европейской драматургии – античной трагедии и комедии. Античность, как и все вообще классические драмы, театр никак не хочет отбросить, несмотря на то, что объем драматургии, написанной в последние годы, значительно превышает объем классики, существующей на русском языке.

Европейский материал для исследования современных постановок античных драм просто огромен, даже если ограничить его только последними десятилетиями XX началом XXI в. Однако во всей массе античных постановок, на мой взгляд, можно прочертить несколько историко-театральных сюжетов, особенно поучительных для понимания образа классики в ее отношении с «актуальностью» в театре. Каждый из таких сюжетов начинается в прошлом, а заканчивается в близкой к нам современности.

Первый такой сюжет формируют три спектакля, поставленных на один и тот же текст – «Вакханки» Еврипида (ниже помещаю их по хронологии):

«Дионис-69» (1968), спектакль-перформанс; редакция текста, постановка, сценография и костюмы – Ричард Шехнер; труппа «Перформанс групп» (помещение «Перформинг гараж», Нью-Йорк, США); премьера состоялась 6 июня 1968 г.; перформанс продержался в репертуаре труппы чуть больше года (всего 163 показа);

⁴ См. об этом, в частности: Казьмина Н. «Античное приключение» русской сцены // Вопросы театра. Вып. 1–2, 2009 (особенно с. 112–116, 119–125).



Сцена из спектакля «Дионис-69». Реж. Р. Шехнер. «Перформанс Групп». Нью-Йорк, 1968

Pro настоящее

«Вакханки» (1986), редакция текста и постановка – Теодорас Терзопулос (Греция), сценография и костюмы – Йоргос Патсас; театр «Аттис» (Афины, Греция); премьера состоялась 17 июня 1986 г. на античном стадионе в г. Дельфы, Греция; в 1986–1990 гг. спектакль был многократно показан в разных странах мира, в том числе, в Театре на Таганке в Москве 20–21 мая 1989 г.; в 1998 г. была выпущена новая версия этого спектакля под названием «Дионис» специально для колумбийских актеров, сыгравших ее в театре «Каса дель Театро» (Богота, Колумбия);

«Вакханки» (2010), редакция текста и постановка – Стаффан Вальдемар Хольм (Швеция), сценография и костюмы – Бенте Лике Мелер; Белградский национальный театр (Сербия); премьера состоялась 19 февраля 2010 г.; спектакль остается в текущем репертуаре.

Эти три спектакля, при всем их несхождении, имеют много общих черт. Во-первых, все они разрабатывают темы ритуала, экстаза, преступления, нарушения социальных норм и т. п. Во-вторых, ни в одном из них нет исторической реконструкции, и потому актеры играют не в исторических костюмах. В-третьих, в каждом из этих спектаклей текст еврипидовых «Вакханок» был понят как материал для исследования современной культуры (в том числе, театральной), поэтому режиссеры подготовили свои редакции текста, подходящие к их замыслу. (Например, в сценарий второй, колумбийской версии «Вакханок» Терзопулоса был включен миф о древнем южноамериканском боге Юрупари.)

Интересно, что «Вакханки» Еврипида ни разу (!) не были

поставлены в России. Причина столь заметного невнимания русского театра к одной из самых мощных пьес мирового театрального репертуара может стать предметом специального исследования. В отличие от нас, Европа, Америка и Австралия ставят эту трагедию с завидной регулярностью как в профессиональных, так и в университетских театрах⁵.

Из сравнительно недавних постановок – «Вакханки» Шотландского национального театра, поставленные Джоном Тиффани, с известным шотландским и голливудским актером Аланом Каммингом в роли Диониса (премьера состоялась на Эдинбургском театральном фестивале в 2007 г., затем были показы в 2008 г.). В 2005 и 2006 гг. в Эпидавре и Афинах были «Вакханки» Афинского национального театра, поставленные Сотирисом Хадзакисом. В сезоне 2007–2008 гг. «Вакханки», поставленные другим греческим режиссером Леонидасом Лойзидисом (Театро Схеме), многократно показаны в нескольких странах – главным образом, в Америке (при активном участии греческой диаспоры США). Вообще, как говорили мне греческие коллеги, лишь пару лет назад в Греции закончился долгий период, когда почти каждый год хотя бы один греческий театр выпускал премьеру «Вакханок». Совсем недавно, в ноябре 2010 г., вышла премьера «Вакханок» в «Роял Эксчейндж Театр» в Манчестере: режиссер Брэм Мюррей, хореограф Марк Брюс.

Пересказать «Вакханок» не просто, потому что раньше всякого пересказа надо решить, о чем эта трагедия.



Сцена из спектакля «Вакханки». Реж. Т. Терзопулос. Театр «Аттис». Афины, 1986

⁵ Характерно, что в Москве единственная постановка «Вакханок» была осуществлена американским курсом Школы-студии МХАТ и показана на ее учебной сцене в рамках фестиваля театральных школ «Подium», кажется, в 2005 г.



Сцена из спектакля «Вакханки». Реж. С. Хольм. Национальный театр. Белград, 2010

Новый театр, старая сцена

Во-первых, «Вакханки» о том, как в Фивах был введен культ нового могущественного бога – Диониса. Вводил его сам Дионис. Вводил, преодолевая сопротивление авторитарной земной власти (власть представлял Пенфей – царь Фив), притом самым жестоким и безжалостным образом: через морок, кровь и смерть, ибо мстил за гнусную клевету, распространенную недоброжелателями о его матери Семеле и о его собственном рождении (клевета на бога – худшее святотатство: об этом знала уже языческая религия).

Во-вторых, «Вакханки» о том, как властитель (Пенфей) пытался поддержать традиционный порядок жизни и не допустить в город силу, способную разрушить принятые устои. Он пытался, но сам поплатился жизнью, ибо из-за своей безгранично-авторитарной самоуверенности слишком поздно понял (а может, не понял вообще), с кем сражается.

В-третьих, «Вакханки» о том, сколь могущественными и опасными становятся женщины, если только они объединяются вокруг почитания бога (Диониса), открывшегося только им. Этот бог способен мгновенно отдалить их от семей, общества, цивилизации и повести в дикие леса для совершения обрядов, сокрытых от глаз смертных. Невыносимое сплетение чувств опасности, беспомощности и возмущения, которое испытывают от таких женщин мужчины, имеет ясную причину: женщины не делят себя между богом и ближними, в одно мгновение они рушат иллюзию абсолютной власти над ними мужей и отдаются своему богу без остатка, принимая на себя часть его силы, которую тратят только на его ритуалы.

В-четвертых, «Вакханки» о том, сколь темна и непреодолимо притягательна женская природа для мужчины. Чтобы хоть немного проникнуть в женскую тайну (подсмотреть за ритуалами вакханок), Пенфей готов позабыть о своем царственном достоинстве, переодеться в женскую одежду, стать нелепым – и тем самым невольно исполнить ритуал почитания Диониса по правилам, предписанным мужчинам.

В-пятых, «Вакханки» о том, насколько трудно дается человеку сближение с богом; насколько человек по своей природе не готов принять божественное; насколько слабо его разумение, чтобы вовремя постичь смысл событий, происходящих по велению бога. Когда человек только планирует действовать, примеривая свою маленькую жестокость или маленькое милосердие, бог уже начал действовать и превратился в саму неизбежность. Момент начала божественного действия человек всегда упускает, и нет никакой силы, способной эту неизбежность отменить.

Итак, в Фивах царствует Пенфей; он всеми силами препятствует установлению в городе нового культа Диониса, имеющего странные и опасные на вид обряды; он думает, что Дионис – шарлатан, преступно провозгласивший себя богом. В город под видом чужестранца прибывает сам Дионис; он насылает на фиванских женщин вакхическое исступление, все они покидают свои семьи и направляются в леса справлять обряды в честь Диониса; с ними Агава, мать Пенфея. Престарелый отец Пенфея Кадм и еще один почтенный старец, слепой прорицатель Тиресий,

Pro настоящее

пробуют чествовать Диониса, которого они искренне почитают богом, его же обрядами, танцами и переодеванием в женщин; Пенфей их стыдит и позорит. Прибывшего Диониса пленяют, но он чудесным образом избавляется от пут и выходит из тюрьмы; Пенфей не хочет замечать его нечеловеческой силы. Дионис подсказывает Пенфею мысль подсмотреть за обрядами вакханок; Пенфей легко соглашается, и для этого Дионис убеждает его переодеться в женщину; переодетый Пенфей уходит в лес к вакханкам. Вакханки замечают Пенфея и в исступлении принимают его за льва; они разрывают его на части, причем голову забирает себе в качестве охотничьего трофея Агава. Она возвращается в Фивы, хвастаясь трофеем, и встречает Кадму; с глаз ее спадает пелена, и она понимает, что убила сына. Ей и Кадму предстоит изгнание и мучение от свершившегося до конца дней. В Фивах устанавливается культ Диониса.

Длительная европейская традиция постановок «Вакханок», естественно, стала причиной возникновения стереотипных повторяющихся образов вакхического женского хора, которые особенно регулярно воспроизводятся в университетских постановках. Например, известно, что вакханок в античной иконографии иногда изображали со змеями в руках. Поэтому нередко можно видеть, как современные театральные вакханки ползают, извиваясь, и шипят, как змеи, стараясь напугать зрителей.

Или еще один типичный образ: раз вакханки – это женщины, находящиеся в исступлении, они должны выглядеть дико, кровожадно,

опасно и при этом соблазнительно. Для этого им лохматят волосы, красят губы кроваво-красным, одевают в лохмотья, чтобы были видны обнаженные ноги, а сами вакханки при этом должны скалиться, как голливудские вампириши.

Наконец, вакханки – это женщины, впавшие в эротический оргазм, поэтому третий типичный образ довольно жестко охарактеризовал американский критик, отозвавшись на современный ему спектакль: «Девушки представляли собою этнически смешанную Группу, они были одеты, как потаскушки, и двигались так, как будто давали шоу в недорогом борделе какой-нибудь страны третьего мира»⁶.

Три названных выше спектакля хороши тем, что в них нет навязчивых стереотипов вакхического хора (со стереотипами каждый из режиссеров боролся последовательно и очень настойчиво⁷), но есть предельно внимательное отношение к экзотической образности. Работа с хором, как всегда в случае с античной драматургией, представляла собою трудную проблему.

В «Дионисе-69» Шехнера и «Вакханках» Терзопулоса все артисты этих трупп были поняты, как единый хор, от которого в нужные моменты отделялись солисты.

Когда в 1968–1969 гг. открывались двери помещения «Перформанс гараж», чтобы впустить зрителей, входящие видели, что участники «Перформанс групп» (шесть женщин и шесть мужчин) уже находились внутри, сосредоточенно занимаясь физической разминкой, дыхательными упражнениями и медитацией: промокшие от пота майки на женщинах показывали, что подготовка

«Дионис-69».
Реж. Р. Шехнер.
«Перформанс Групп».
Нью-Йорк, 1968.
Говорящий в центре –
Дионис (Уильям Финли).
Фото Фредерика Эберштадта из кн.: «Dionysus
Since 69. Greek Tragedy
at the Dawn of the Third
Millennium.»
(Oxford, 2004)

⁶ *Отзыв критика из «Нью-Йорк Мэгэзин» на показ зреческих «Вакханок» Михалиса Какояниса с Ирен Папас в роли Агавы в Нью-Йорке октябрь 1980 г. (New Work Magazine, № 20, October 1980; цит. по: Zeitlin F. Dionysus in 69 // Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium. Oxford, 2004. P. 67; здесь и далее перевод мой).*

⁷ *Ричард Шехнер замечал, что ему не нравился ни один костюм вакханок, который он когда-либо видел в современном театре (даже его собственном); ему все время казалось, что эти костюмы взяты из учебной постановки какого-нибудь классического колледжа.*

Новый театр, старая сцена

ВМ



Pro настоящее

артистов в театральном пространстве началась задолго до момента начала спектакля.

Вначале «Вакханок» Терзопулоса на сцене появлялись один за другим все пятеро артистов, игравшие спектакль (две женщины и трое мужчин, все уже в образе, если уместно слово «образ» применительно к спектаклям Терзопулоса), и из текста зрители понимали, что перед ними – Дионис со своей свитой, которая сейчас будет совершать ритуальное действие, имеющее сюжет.

«Перформанс групп», дававшая «Диониса-69», производила впечатление некой неформальной коммуны (наподобие коммун хиппи), практиковавшей то ли театр, то ли коллективную медитацию, то ли коллективный социальный протест⁸.

Персонажи «Вакханок» Терзопулоса походили на первобытное племя, приверженное экстатическим ритуалам: у всех его артистов (мужчин и женщин) был голый торс, они носили набедренные повязки. Однако желания совершенно погрузить зрителей в первобытность у художника и режиссера не было: в качестве реквизита артисты использовали, например, вполне современный большой стеклянный шар.

Способ существования, к которому были подведены участники обоих этих спектаклей, был разработан не специально для этих постановок и регулярно применялся в дальнейшем.

Артисты Шехнера – современные люди, сохранявшие свою индивидуальность и имена собственные в жизни и на сцене; в перформансах они действительно звали друг друга то по именам персонажей, то

по их собственным именам. С помощью совместных занятий, исследований и размышлений, а также специальных физических упражнений их коллективный душевный опыт расширился (в том числе, за пределы современности, за пределы американской цивилизации), а их физические возможности позволили им достичь высокой степени выразительности, в целом не свойственной современным людям. Исходным пунктом всей этой системы исследования и тренинга, конечно, была неудовлетворенность современным театром; и важно то, что приобретенный во время подготовки опыт был нацелен на выражение смыслов именно их собственной, современной культуры.

Для Терзопулоса, как и для Шехнера, тоже существенным был отказ от буржуазности, сонной иллюзии, потребительского развлечения, беспроблемного репертуарного существования, которые он в избытке видел в современном театре. Но вектор его интереса был прямо устремлен в античную древность; к корням его родной греческой театральной культуры; к трагедии даже доклассического периода. Он искал такую древность, где театр и ритуал, по его мысли, соединялись: там театр существовал до иллюзий, там экстаз ритуальный и театральный были тождественны и выражали последнюю (или, если угодно, первую) душевную правду. Артисты Терзопулоса были призваны с помощью специально разработанной им техники дойти до предельно интенсивного переживания патоса, передать сильнейшие эмоции с помощью мощного звука и ритмизованного действия неподражательной природы. Для

⁸ Кстати, я заметил: если в англоязычных странах или во Франции произнести формулу «театр-семья» людям театра, чья молодость пришла на 1960-е, первое, о чем они думают, это о коммунах хиппи.

Новый театр, старая сцена

него важно было также и то, что технику дыхания, движения и концепцию предельного напряжения сил он почерпнул в древних медицинских трактатах, описывавших, как пациенты исцелялись, истязая себя специально разработанными многочасовыми физическими упражнениями, и через изнеможение тело получало дополнительную энергию, достаточную для самоисцеления – катарсиса.

Итак, «Дионис-69» и «Вакханки» (1986) были результатом долгих предварительных упражнений и своеобразными манифестами нового понимания театра этих двух режиссеров. По существу, именно этими спектаклями впервые были широко представлены миру новые театры: «Перформанс групп» Шехнера и театр «Аттис» Терзопулоса⁹. Для каждого из них было существенно истолкование театрального пространства.

Актеры Шехнера играли в пространстве, организованном в соответствии с его концепцией *environmental theatre* – «театра-среды», сформулированной раньше премьеры «Диониса-69». «Перформанс гараж» был похож на большой пустой ангар или цех, из которого вынесли станки; в этом большом пустом ангаре место действия и места для зрителей строили заново для каждого нового спектакля. Для зрителей «Диониса-69» выстроили из досок двух- и трехэтажные леса, на которые вели простые деревянные лесенки. На платформах этих лесов зрители сидели или стояли; многие рассаживались просто на полу или смотрели стоя: свобода размещения и перемещения по залу зрителей во время игры вошла в концепцию театра. Каждая

конструкция стояла отдельно, а все вместе они были расставлены так, чтобы в центре была свободная площадка для игры, частью закрытая матами и коврами. Проектора на протяжении всего перформанса светили ровным полным светом.

Актеры Терзопулоса играли «Вакханок» в разных театрах, в том числе, вполне традиционных. Однако, если судить по их энергетике, работе с голосом, а также по минимальному световому сценарию, этот спектакль очевидно предназначался, в первую очередь, для больших открытых античных пространств (не случайно премьера была именно в Дельфах, на античном стадионе). Умение показать трагедию без приспособлений современного театра-коробки (искусственного света, занавеса, микрофонов и т. п.) на открытом пространстве также входит в кредо Терзопулоса и театра «Аттис».

«Вакханки» Хольма (2010), наоборот, по форме, способу существования актеров, порядку подготовки спектакля и работе с пространством выглядят вполне традиционно. Хор здесь состоит из четырех женщин; они держатся вместе и существуют, в целом, обособленно от солистов (солисты – Пенфей, Кадм, Тиресий, Вестник и Агава). Работа с актерами велась по традиционному сценарию: читка, «застольный» период, выход на сцену. Пространство этого спектакля в Белградском национальном театре – привычная сцена-коробка с бордовым занавесом, но только лишенная глубины: стена задника выдвинута вперед до линии вторых кулис, и вдоль этой стены выстроена скамеечка по всей длине – простое минималистическое решение.

⁹ Если быть точным, то «Перформанс групп» открылась показом «Жертв долга» (*Victimes du devoir*) Ионеско в 1967 г. Однако именно «Дионис-69» стал визитной карточкой театра. Почти одновременно с началом его показов в июне 1968 г. вышел в свет первый сборник статей Ричарда Шехнера, объединивший его работы за последние четыре года (среди них важные статьи «Хэппенинги» и «Шесть аксиом театра-среды»); см.: Schechner R. *Public Domain. Essays on the Theatre*. Indianapolis, 1968. Что же касается театра «Аттис», то он начался в 1986 г. именно с «Вакханок».

Все это означает, что Хольм не думал о преобразовании театра как вида искусства, но думал, в первую очередь, о смысле своего высказывания в уже сложившемся театре. Но все же и он, подобно Шехнеру и Терзопулосу, совершил для этого спектакля своеобразный исход из своей привычной обстановки, хоть внешне и менее заметный. Хольм говорил¹⁰, что давно хотел поставить «Вакханок», но считал невозможным сделать это в Швеции из-за природной неспособности шведов передать вакхический оргазм, замешанный на сильном эротическом чувстве вместе с чувством социального протеста. Как только ему представилась возможность сделать это с южнославянскими актерами – сербами, он немедленно ею воспользовался.

История, показанная Шехнером, не была простой перформанс-инсценировкой текста Еврипида (хотя 50% еврипидовского текста в английском переводе в нее было включено без изменений, а также добавлены строки из «Антигоны» и «Ипполита»). Это было действительное развитие сюжета, повторяющее и углубляющее на свой манер основные стадии трагедии. В «Дионисе-69» было несколько существенных нововведений, сравнительно с Еврипидом. Самые заметные – это эпизоды с ритуалом рождения Диониса и последующей вакханалией в начале действия, эпизоды игры со зрителями и ритуал смерти Пенфея, переходящий в политическую демонстрацию в конце.

За основу ритуалов рождения и смерти Шехнер – профессиональный этнограф – взял действительно существующий ритуал



первобытного племени аснат, живущего в наши дни в Папуа Новой Гвинее. Через этот ритуал проходил всякий иноплеменник, вступающий в племя в качестве мужа или жены члена племени: он заново рождался в новом качестве и с тех пор был полноправным аснат.

Для проведения ритуала женщины становились в линию одна за другой, широко раздвинув ноги. Под каждой из них на полу лежал мужчина лицом вниз, вытянувшись в линию, так что одна ступня

Сцена из спектакля «Дионис-69». Реж. Р. Шехнер. «Перформанс Групп». Нью-Йорк, 1968. Ритуал рождения Диониса. Студийная фотография Макса Вальдмана из кн.: «Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium.» (Oxford, 2004)

Новый театр, старая сцена

женщины находилась между его бедрами, а другая касалась головы. Возникал своеобразный живой «туннель» – путь между жизнью и смертью. Один из мужчин вползал в него со стороны спин стоящих женщин; женщины начинали вместе ритмично раскачиваться и, наклоняясь, одна за другой протаскивали мужчину своими руками по сплетенным мужским телам между ног до выхода из «туннеля». Ритуал требовал от женщин большого напряжения сил, и во время его осуществления они не должны были сдерживать криков от физических усилий: эти крики походили на вопли рожениц.

Такой ритуал рождения Диониса артисты Шехнера совершали сразу же после короткого пролога, сыгранного Тиресием и Креонтом, одетыми в повседневную современную одежду – такую же, как большинство зрительской массы. Для ритуала они обнажались почти полностью.

Надо вообразить себе эту резкую перемену от интеллектуально-задиристого, ни к чему не обязывающего разговора актеров со зрителями (как равных с равными) к монотонному первобытному коллективному действию – откровенно телесному, с наготой, проступающей через одежду, физически трудному и не вполне понятному. Это было действие, не маскирующееся под театральность, выполняемое прямо в двух метрах перед зрителем людьми, исполненными отчаянной решимости совершить ритуал с абсолютной точностью и полной физической отдачей до изнеможения – решимостью, не знакомой западной цивилизации. Было в высшей степени странно и волнительно видеть европейские лица в ритуале такого типа¹¹.

В конце спектакля обряд был повторен еще раз, но теперь этот «туннель» должен был пройти Пенфей – пройти в обратном направлении: от лица к спине; он вываливался из сплетения тел окровавленный и мертвый.

После первого ритуала рождения перед зрителями появлялся Дионис (актер Уильям Финли) и начиналась вакханалия. Под сопровождение барабана, бубена и наигрыш флейты участники труппы танцевали, подсакивая, радуясь рождению Диониса, и приглашали зрителей присоединиться, что многие охотно делали. Во время исполнения этого обряда артисты должны были впасть в экстаз и обнажаться.

Идею прийти к полному обнажению во время вакханалии подсказал Шехнеру Ежи Гротовский, видевший этот перформанс; без такой смелости, по словам Гротовского, действие грозило скатиться к дешевому стриптизу. Разумеется, обнажение артистам далось нелегко, как, впрочем, и всем зрителям. Одна зрительница, вспоминая через 30 лет свои впечатления от «Диониса-69», писала, что яснее всего помнит «ритуалы и обнаженные тела»¹². Сам Шехнер признавался, что не мог себе даже отдаленно представить, сколь бурной будет реакция прессы и общества на наготу актеров. Общее впечатление от действия было настолько скандальным, что однажды прямо во время представления в Анн Арборе всю труппу забрали в полицию и посадили в камеры на сутки «за порчу нравственных устоев добропорядочных граждан штата Мичиган»¹³.

Конечно, это было время, когда обнаженный актер в театре

¹⁰ Я основываюсь на пресс-конференции после показа «Вакханок» на фестивале БИТЕФ в Белградском национальном театре 12 октября 2010 г., в которой мне посчастливилось участвовать вместе с Хольмом, актерами и другими представителями театра.

¹¹ Этот перформанс, по счастью, не исчез бесследно, но был снят на черно-белую киноплёнку в 1968 г. режиссером Брайаном де Пальма (это была его первая крупная работа). Снимать перформанс трудно, но де Пальма вместе с Шехнером нашли способ немного передать его атмосферу. «Дионис-69» был снят с нескольких камер и смонтирован в технике параллельного монтажа через механическое соединение в линию двух кадров 4:3. В итоге получилось необычно широкое изображение, составленное из двух независимых секторов, в каждом из них показывалось симультанное действие, снятое с двух разных точек. Эта киноверсия хороша еще и тем, что представляет собою своеобразный видеоконментарий к перформансу: съемка, естественно, подготавливалась, и потому в камеру обязательно попали моменты действия, которые авторы признавали существенными. Видеозапись «Диониса-69» сегодня принадлежит к раритетам мировой театральной хроники; я благодарен моим зарубежным коллегам, которые позволили мне с нею ознакомиться.

¹² Zeitlin F. Op. cit. P. 75.

¹³ Ibid. P. 68.

Pro настоящее

(и женщина, и особенно мужчина) был чем-то необычным. Но в обнажении «Перформанс групп» было заключено нечто большее, чем иллюзия первобытной вольности, или желание шокировать, или модное сегодня провоцирование зрителя глуповатое притворно-равнодушное восприятие безудержного эксгибиционизма на сцене, мол, «мне это неудивительно, я бывалый, к этому привык и отношусь со смехом».

В записных книжках Шехнера, соответствующих первым месяцам показов «Диониса-69», встречаются рассуждения о феномене наготы в искусстве. Вот, например, как он пытается ухватить разницу между раздеванием как образом телесного освобождения, обнаженным телом в классическом искусстве и секс-шоу: «В первом случае тело выступает как объект прославления; во втором – как символический или метафорический объект; в третьем – как товар»¹⁴. Подобные размышления были для него важны, чтобы подвести артистов к идее наготы, нужной для перформанса; это не должна была быть «абстрактная нагота» или «сексуальность стриптиза»; свою идею наготы они искали через установление тождества между физической и душевной наготой, или «наготой и ранимостью»¹⁵.

Подобная нагота известна, в первую очередь, из катартических обрядов и обрядов инициации. Но разница между ними и перформансом была в том, что эти обряды всегда были закрытыми; подсматривающий понимал, что он преступник, совершающий святотатство (Пенфей в «Вакханках» тоже это понимал). В вакханалии «Диониса-69» для зрителей

создавалась довольно тревожная эмоциональная атмосфера, в которой, конечно, сложно было сохранить осмысленную непосредственность поведения. Здесь, с одной стороны, была абсолютная открытость экстатической Группы и приглашение присоединиться; с другой, чувство неуместности соглядатаев, тем более, коллективных, и ощущение невозможности слиться с танцующими. Члены труппы, переходя в экстатическое состояние абсолютного непротivления, всегда умели не превращать его в иллюзию доступности, ибо взаимодействовали только между собою и характер этого взаимодействия отнюдь не был похож на секс-шоу¹⁶.

Я пишу об этом так подробно, потому что последовательность сцен «пролог – ритуал рождения – вакханалия» меня самого совершенно поразила сильной и непривычной эмоциональностью (по времени эта часть составляла, приблизительно, 25 минут; из них вакханалия около 7, а сцена с полным обнажением менее 3). Казалось, артистам Шехнера действительно удалось воссоздать душевный опыт первобытного экстатического ритуала с точностью, которая только и может быть доступна западной цивилизации. Вначале труд до изнеможения, а затем переживание экстаза, сотканного из состояний абсолютной самопогруженности, беспредельной радости, непротivления, доверия и полного примирения с миром (это в ангаре с прожекторами, заполненном деревянными лесами, как стройплощадка, со свешивающимися оттуда ошарашенными людьми!). И все это исполнено не под грохот децибелов, а под одну флейту,

¹⁴ Примеры абстрактной наготы я видел, например, в спектаклях Ромео Кастеллуччи «Орестея» или «Tragedia endogonidia».

¹⁵ Zeitlin F. Op. cit. P. 69.

¹⁶ Некоторые зрители, как и следовало ожидать, приходили на перформанс по несколько раз и вели себя с каждым разом все смелее (если не сказать, развязнее), создавая тем самым серьезные испытания для артистов. Как говорится, что провоцировали, то и получили, да еще с избытком.

Новый театр, старая сцена

маленький барабан и бубен, и выражено в пластике, приближенной к иконографии вакханок. Эти 25 минут совершенно преобразили дальнейшую последовательность сцен.

Последующие сцены перформанса можно охарактеризовать как поединок Диониса и Пенфея (актер Бил Шепард) при усиливающемся неприятии Пенфея всем коллективом и нарастающем его одиночестве посреди толпы, под светом прожекторов. Все началось с того, что именно Пенфей должен был положить конец вакханалии, останавливая одного за другим всех членов труппы. Кульминацией этого противостояния стал эпизод, в котором Пенфей оказывался перед последним выбором своей жизни: он должен был или остаться один – или пойти к вакханкам, но перед этим принять поцелуй и полную власть Диониса над собою (в том числе над своим телом).

Чтобы заострить эту ситуацию, Финли–Дионис обращался к зрителям: если найдется женщина, которая согласится провести ночь любви с Пенфеем, тогда он уйдет со сцены и будет спасен. Были случаи, когда какая-нибудь из зрительниц выходила на площадку, чтобы попытаться утешить Пенфея, но потом возвращалась на место. Лишь один раз утешение было особенно решительным, Пенфей с женщиной покинули «Перформанс гараж», и тогда Дионис возгласил: «Дамы и господа, сегодня впервые Бил Шепард победил Диониса и покидает театр; спектакль окончен; расходитесь». Но 162 раза из 163 Пенфей оставался один на один с Дионисом, получал от него долгий поцелуй¹⁷, и тот увлекал его, покорного, прочь, чтобы «посвятить»

в свои мистерии, а затем убить руками вакханок.

Эта готовность Пенфея–Шепарда публично сломать себя, унижить, растоптать, испытать весь стыд полного телесного подчинения Дионису–Финли на глазах у публики только ради того, чтобы не остаться одиноким – еще одно событие, которое зрители и сам Пенфей переживали довольно трудно¹⁸. В нем отразилась патологическая неготовность современного поколения вытерпеть одиночество; его решимость пойти даже на смерть, чтобы только попасть в Группу и не остаться один на один со своим сложным жизненным выбором. При этом, естественно, альтернатива одиночеству для молодого Пенфея рисовалась в эротических образах, суливших счастье, свободу и наслаждение. Униженный, но с надеждой он шел во власть Группе, которая только что показала себя экстатически изогнутыми красивыми обнаженными телами; в итоге он получал от них мучительную и физически безобразную смерть.

«Дионис-69» стал важным событием для всей зрелищной культуры 1960-х. Оргазм и экстаз в 1960-е годы были фактически легализованы и широко распространились в обществе благодаря молодежным протестным движениям, пацифизму, моде на наркотические вещества и, главное, рок-культуре, которая нашла поэтическое выражение для всех этих явлений (напомню, что в 1969 году состоялся знаменитый рок-фестиваль в Вудстоке). Экстазизм, конечно, был известен тоталитарным обществам 1930-х и 1940-х годов (например, экстатическое отдание себя идее служения государству), но его нельзя

¹⁷ *Надо ли говорить, что поцелуй двух мужчин, исполненный прилюдно в театре, был в 1968 г. едва ли не большим скандалом, чем нагота на сцене.*

¹⁸ *И Ричард Шехнер, и Бил Шепард отмечали, как спектакль за спектаклем росло отчуждение Пенфея–Шепарда от коллектива и как мучительно он это переживал. Однажды прямо во время спектакля без предупреждения он наотрез отказался противостоять Дионису, чуть было не сорвав спектакль.*

Pro настоящее

было назвать легализованным в точном смысле этого слова, ибо он не был соединен с идеей свободы.

«Дионис-69» показал, что легальный экстазизм, доведенный до логического предела в одной отдельно взятой коммуне, совсем не безобиден для окружающих и не может удержаться в локальных масштабах. Во-первых, любому экстазу предшествует первобытный по своей сути акт посвящения себя и своего тела какому-нибудь богу. Во-вторых, следствием экстаза, как выяснилось, стало вовсе не безудержное любовное наслаждение или бесконечная свобода социальных протестов, но резкий, жестокий и страшный жест отбрасывания чужого ради сплочения собственной Группы вокруг ее лидера.

«Мы должны убить этого зверя. Помните, что насилие – это такой же признак Америки, как яблочный пирог»: так сказал в «Дионисе-69» Вестник, передавая слова Агавы, произнесенные ею вакханкам во время убийства Пенфея. Этот жест – тоталитарный и первобытный по своей сути – прямо переходил из коммуны в широкую политику, подобно тому как актеры и зрители выходили из ангара на улицу после перформанса, неся на руках Уильяма Финли и громко скандируя то «Диониса в президенты», то «Финли в президенты». (Кстати, это совпало с предвыборной кампанией, в результате которой президентом США стал Ричард Никсон.)

Наконец, «Дионис-69» оказался в самом начале театральной и кинематографической традиции 1970-х, в которой обнаженное человеческое тело со всем его сложным спектром смыслов (от знака

бытовой неловкости до инструмента сексуального извращения), было понято как символ человеческой незащищенности. Человек был наг, подвластен манипуляциям, готов предать себя стихии потребительской культуры или вступить, как жертва, в тоталитарные отношения с властью¹⁹.

Глубокие слова об иллюзии свободы, заключенной в образе обнаженного тела, были произнесены Пьером Паоло Пазолини в большом интервью, снятом на съемочной площадке «Салó, или 120 дней Содома» (1975)²⁰ и показанном в документальном фильме «Пазолини – наш ближний»:

«В тоталитарных обществах, основанных на подавлении свобод, секс всегда свободен: он тщательно скрывается и существует на тех окраинах жизни, где нет обязательств на секс. Именно поэтому он свободен по-настоящему. В либеральных, или толерантных обществах, где свобода провозглашена открыто, секс перестает быть свободным и превращается в невроз. Во-первых, потому что провозглашенная свобода – мнимая; в либеральных обществах на самом деле провозглашается не свобода, а разрешение, объявляемое сверху: делайте это, а не то. Во-вторых, как только провозглашена свобода секса, его сразу же начинают воспринимать не как свободу, но как обязательство, и он становится частью общества потребления»²¹.

Поразительно верная мысль: человек не умеет быть свободным и склонен воспринимать свою свободу как обязательство! Свободу секса – как обязательство показывать секс; отсутствие цензуры – как обязательство вставлять в текст нецензурщину; свободу от

¹⁹ Из фильмов, основанных на этой идее, в первую очередь надо назвать следующие: «Теорема» (1968) и «Свинарник» (1969) Пьера Паоло Пазолини, «Большая жратва» Марко Феррери (1973), «Салó, или 120 дней Содома» Пазолини (1975), «Салон Китти» Тинто Брасса (1976) и др.

²⁰ «Салó, или 120 дней Содома» – самый страшный фильм XX в. Он страшен ледящей картиной ада, которая совершенно изматывает своей безнадежностью и нарисована без всякого налета мистицизма, с использованием только бытовой фактографии современности с помощью метафор абсолютной власти и потребительского отношения к живому, юному и полному надежд человеку. Когда мне было 25 лет, я ненавидел этот фильм лютой ненавистью. Лишь недавно я смог вдуматься в слова Пазолини, произнесенные им в последнем большом интервью: «У меня нет иллюзии, что этот фильм поймут молодые. Он не для них».

²¹ «Pasolini prossimo nostro»; режиссер Джузеппе Бертолуччи; производство Чинемадзери и Риплиз филм, 2006 г. Этот документальный фильм не известен русской аудитории (перевод мой).

Новый театр, старая сцена

идеологического оптимизма – как обязательство чернить действительность; свободу от психологической нормы – как обязательство показывать извращения; свободу выражения – как обязательство выразить себя в любом случае, даже если нечего сказать.

Незаметный переход свободы в специфические внутренние обязательства перед своей экзотической Группой – важное событие современной культуры. В незаметности такого перехода таится большая психологическая опасность: человек, упиваясь иллюзией свободы, часто не успеваешь отдать себе отчет, какие именно обязательства (и перед кем) он на себя взял.

Пазолини метко назвал переход свободы в обязанность «неврозом либеральных обществ». Этот невроз, думаю, мы в полной мере переживаем в нашем искусстве сегодня. Именно этот невроз я имел в виду, когда выше сказал, что в современном «актуальном» искусстве место идеала занимает навязчивая идея. Одна из навязчивых идей «актуального» искусства – невероятно настойчивое и бессмысленное манипулирование обнаженным человеческим телом, его частями и физическими отправлениями. Эта навязчивая невротическая идея никогда бы не вызвала положительной реакции у верхушки арт-сообщества, если бы не глубоко укоренившаяся у нас мысль (прямо по формуле Пазолини) об обязательности секса в «актуальном» искусстве. В классической философии подобное явление назвали бы «перверсией» – извращением свободного эроса²².

Итак, «Дионис-69» показывал, что вакханалии с обнажением красивых тел давали лишь иллюзию дионисийского освобождения, за

которой скрывалась смерть для тех, кто не соединился с экзотической Группой. Надо ли говорить, что зрители, приходившие в «Перформанс гараж», быстро восприняли вакхическую свободу не как повод для размышления, но (прямо по формуле Пазолини) как внутреннее обязательство рьяно и бездумно повторять движения вакханствующих вплоть до раздевания. Так, всего лишь после нескольких показов перформанса американская аудитория продемонстрировала свой неискоренимый тоталитаризм в отношении к свободе. И только ли американская?

Следующий спектакль – «Вакханки» Терзопулоса (1986), представивший миру театр «Аттис», был поставлен режиссером, чья молодость и ученичество пришлись именно на конец 1960-х и начало 1970-х. Некоторые греческие критики называли этот спектакль настоящим прорывом в греческом театре, а некоторые видели всего лишь претенциозное авангардное прочтение зачитанного до дыр текста, притворяющееся живой архаикой. С того момента и по сей день спектакли Терзопулоса неизменно вызывают полярные точки зрения: кто-то считает его чуть не единственным серьезным практикующим экспертом в интерпретации античной трагедии, а кто-то называет его плотником от театра, раз навсегда нащупавшим свой метод и не отступившим от него в течение десятилетий ни на шаг: рубанул – получилась одна табуретка, рубанул – получилась другая (из другого материала, но похожая). Ни та, ни другая точка зрения, думаю, не заслуживают серьезного внимания.

Очевидно, что Терзопулос своими «Вакханками» предложил

²² Вот характерный пример из философии. В сочинениях Аврелия Августина (IV-нач. V в.) и еще многих после него, вплоть до Бенедикта Спинозы (XVII в.) основное влечение души называется *атор* – «любовь»; его перверсия (извращение) – *libido*, определяемое Августином как «влечение души к низшему ради него самого». В философии Фрейда (нач. XX в.) основное влечение души названо уже *libido*; наоборот, *атор* (любовь) объявлена его перверсией (извращением); сублимация у Фрейда – одна из разновидностей перверсии, хоть и со знаком плюс. Учение Фрейда – это именно философия, понятая современниками как обобщение реальной психотерапевтической практики. «Открытие» Фрейдом либидо в большом историческом времени выглядит вовсе не как открытие, но как переворачивание классических понятий. Сколько таких шумных переворачиваний совершилось еще в XX веке!

европейскому театру новый, невиданный доселе способ существования трагедии – не только греческой, но и современной. В 1970-е годы Терзопулос проходил обучение и практику в Берлине, одновременно работая ассистентом Хайнера Мюллера в театре «Берлинер ансамбль». Мюллеровские поиски современного трагического мироощущения не просто передались, но захватили его глубоко, по-настоящему (потому что совпали с его собственными) и увлекли в сторону исследования современных возможностей тела, «театра жестокости» Арто, древних ритуалов и катарсических обрядов.

Он нашел путь к трагическому через предельное обнажение эмоции, страсти и боли. Такое обнажение соответствовало главному трагическому конфликту, по-новой прочувствованному Терзопулосом: это конфликт между людьми и богами, который только и может завершиться душевным очищением и исцелением. «Современный человек испытывает отчаяние, потому что его противостояние с богами, ведущее к катарсису, закончено»²³. В «Вакханках» Терзопулоса многие замечали невероятное углубление конфликта между Дионисом и Пенфеем: у них в душе уже не было больше ничего, кроме этого противостояния.

Трагическая страсть лежала глубже, чем характер; действие, проявляющее страсть, было непохожим на бытовое действие. Чтобы проявить страсть, актеры должны были найти в себе небывалые физические и эмоциональные силы. Я помню, как на спектакле Терзопулоса некоторые критики возмущались, что нельзя было начинать действие с такой высокой точки эмоционального напряжения, ибо им казалось, что никакой



динамики больше не будет. Однако высокий «градус» напряжения в спектакле не спадал, а иногда даже повышался, что казалось просто невозможным. Пик его приходился на монолог Агавы (София

²³ *Therzopoulos T. Historical Review and Methodology // Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre. History, Methodology and Comments. Athens, 2000. P. 77.*

Новый театр, старая сцена



Сцена из спектакля
«Вакханки».
Реж. Т. Терзопулос.
Театр Аттис.
Афины, 1986
Слева направо:
Каллиопе Тахтсоглу,
Димитрис Сиакарас,
Йоргос Симеонидис.
Фото Мартина Коэна,
из кн.: «Theodoros
Terzopoulos and
the Attis Theatre.
History, Methodology,
Comments.»
(Athens, 2000)

Михопулу): в момент узнавания своих злодеяний она совершенно каменела всем телом, а затем вздох за вздохом, жест за жестом, звук за звуком выбиралась из этого состояния, преобразовывая

примитивные звуки в слова и выражая ритмизованным движением боль, как бы научаясь по-новому говорить и двигаться.

Телесный экстаз выражала в том числе и мимика: лица актеров были

похожи на древние трагические маски. Мимика эта тоже символична. Театр Терзопулоса искал и находил путь к древнему театру, доставшемуся нашей эпохе только в виде текстов и застывших масок, ключ к которым был утрачен. Тренинг Терзопулоса был направлен на то, чтобы привести себя к состоянию, которое естественно выражалось бы на лице, как маска трагедии. Не случайно одним из запоминающихся образов этого спектакля стала вакханка (Каллиопа Тахтсоглу), первой вышедшая на сцену и начавшая спектакль ударами по большому барабану. Ее пластичное, постоянно движущееся обнаженное туловище с руками-змеями; ноги, как будто бы вросшие в землю; дыхание, ритмично сотрясавшее все тело; пульсирующее напряжение; лицо-маска – все это сразу же сложилось в цельный, поразительный, совершенно не знакомый и очень убедительный образ вакханки.

«Дионис-69» стал началом нового витка авангардного исследования экстазма и оргазма в театре с помощью образов древнего ритуала и трагедии Еврипида. Спектакль Терзопулоса (1986) – кульминация такого исследования. «Вакханки» Хольма (2010) я воспринимаю как тревожно-вдумчивое и спокойное завершение этого волнующего и эмоционально насыщенного театрального цикла.

Главная идея Хольма, на которой он построил свой спектакль, в том, что Дионис – бог женщин. Дионис открывается, в основном, женщинам, его обряды предназначены, главным образом, для них, и женщины более мужчин склонны его почитать. Мужчинам Дионис тоже не чужд, но они не могут соединиться с ним так, как женщины, – до самозабвения; поэтому дионисийские



обряды, которых мужчины все равно не могут избежать, делают их нелепыми. Спектакль показывал, насколько глубоко Дионис оказывается вплетенным, через женщин, в жизнь и как его появление среди людей (а это могло случиться в любой момент) меняло все течение жизни, а некоторых приводило к смерти.

Спектакль Хольма начинался не с пролога Диониса, как у Еврипида, а с громкого восклицания-призыва «Вакханки!»; на призыв собирались одна за другой четыре женщины – блондинка, брюнетка, шатенка и рыжеволосая²⁴. Одеты они были неброско – так, чтобы первое впечатление контрастировало с этим громким восклицанием: простые юбки до колена, кофточки, блузки и туфли на каблукках; вполне себе аккуратные, умеренные и довольно милые домохозяйки (или учительницы, или конторские работницы). Они садились рядом и начинали разговор о Дионисе, об отношении к нему Пенфея.

Все это было бы похоже на милую болтовню подружек, если бы не короткие и сильные приступы ярости, приливы неожиданного возбуждения, всплески невротической мимики. Они подступали

Сцена из спектакля «Вакханки». Реж. С. Хольм. Национальный театр. Белград, 2010. Слева позади – хор (Стела Четкович, Нела Михайлович, Елена Хельц, Даниела Кузманович), справа спереди – Агава (Радмила Живкович). Фото с официального сайта Белградского национального театра

²⁴ Я видел этот спектакль в Белградском национальном театре во время фестиваля БИТЕФ в октябре 2010 г. Приношу глубокую благодарность руководителю Белградского национального театра Божидару Джуrowsичу и режиссеру Стафану Вальдемару Хольму за неопубликованную пока видеозапись «Вакханок», смонтированную Хольмом, которую они щедро предоставили мне специально для моих исследований и лекций.

Новый театр, старая сцена

то к одной, то к другой – при неизменном любовном внимании и терпении всех остальных. Подобный способ существования – с легкостью перехода от бытовой умиротворенности к внезапно яростному погружению в страсть и обратно – был принят для хора на протяжении всего спектакля; хор не покидал сцену до самой последней сцены с Агавой.

Эпизоды с участием артистов-мужчин между сценами хора по стилистике игры выглядели так, как в хорошем и старомодном драматическом театре; разве что в короткие моменты приступов гнева Пенфей (Игор Боржевич) тоже позволял себе больше, чем допускало чувство умеренности. Большая часть действия явно была предназначена для тех зрителей, которые привыкли слушать с неослабевающим вниманием длинные монологи и беседы без оживленного действия.

Когда четыре женщины из хора слушали мужчин в эпизодах, они, в основном, сидели, почти не шевелясь, с прямыми спинами и только прилежно водили глазами за говорящим, а руки держали сложенными на коленях. Ко всем остальным у них было сдержанно-отстраненное отношение, то переходящее в благосклонность (если мужчина был в платье), то в недоумение. Исключение – Дионис: перед ним женщины не скрывали восторга и стремились к нему всем телом. Даже в последнем эпизоде, когда хор должен был открыть глаза Агаве на ее злодеяния, эти женщины, хоть и не были холодны, но все же так и не отошли от своего сдержанно-отстраненного отношения к собеседнице, указав на части тела Пенфея с видом, как будто говорили: «Отряхнись!».

О душевном состоянии мужчин говорило не только действие, но и костюмы: перемена костюма соответствовала перемене понимания мира. Переодевание совершали только мужчины, и переодевались они в женское платье. В первом эпизоде на сцену выходили старые Кадм (Танасие Узунович) и Тиресий (Марко Николич) в женских платьях и венках, чтобы по-стариковски



Кадм –
Танасие Узунович,
Тиресий –
Марко Николич.
«Вакханки».
Реж. С. Хольм,
Национальный театр.
Белград, 2010.
Фото с официального
сайта Белградского
национального театра



неловко чувствовать Диониса. Вестник (Слободан Бештич) первый раз выходил в мужском костюме, второй и третий – уже в женском; в самом конце после рассказа о преступлении Агавы, он ушел переодеваться обратно в свой мужской костюм. Точно так же Кадм встретил на сцене Агаву с ее трофеем уже не в платье, но в рубашке и брюках. Женщины, в

Дионис –
Ненад Стойменович.
«Вакханки»,
реж. С. Хольм,
Белградский национальный театр, 2010.
Фото с официального
сайта Белградского
национального театра

Pro настоящее

отличие от мужчин, всегда пребывали в состоянии готовности к дионисизму без переодеваний: просто потому, что они женщины.

Дионис (Ненад Стойменович) – молодой человек, одетый в стиле унисекс и ведущий себя с уклоном то в мужское, то в женское: его лицо, прическа, мимика и тело в этой одежде могли в равной степени принадлежать современному юноше или девушке. Казалось, что он – самый несерьезный и незначительный из всех, кто появился на сцене. Зрители бы не поняли, что особенного в этом существе и откуда взялась такая неистовость в его почитании прямо как героя нашего времени (а может, у нас и в самом деле такой герой?), если бы не короткий эпизод в самом конце, в сцене с Агавой. Дионис, утверждаясь в собственной силе перед всеми участниками действия и превращая все происшедшее в урок, буквально по-звериному прорычал несколько фраз и бросил в зал тяжелый, бешеный, сверкающий взгляд. Это было вновь коротко, как небольшой и жирный штрих к общей умеренной картине. После этого Дионис – современное муже-женское существо – засемило к выходу, по пути полюбовавшись своими ногтями.

Итак, в эпизодах актеры вели рассказ. Между эпизодами были музыкальные сцены хора. Тем самым, структура и ритм движения древней трагедии соблюдались неукоснительно. Если в эпизодах действие было умеренным, то в хоровых сценах женщины вели себя совершенно по-хулигански.

В первой хоровой сцене они устроили вульгарную дискотеку, самозабвенно выделявая кичевые танцевальные движения. (Хольм

по этому поводу говорил, что он показал зрителю «плохой театр» и добавлял: «Плохой театр – это не худший театр; самый худший – это посредственный театр».) Во второй сцене они имитировали коллективную оргию с пьянством и откровенным сексом, завершившуюся мутным похмельем с болью во всем теле. В третьем хоре они вновь вели себя на грани кича, их мимика выражала гневный вопль о любви к запретному, при этом они то и дело хлопали себя внутри локтевого сгиба, как бы намекая на то, что сейчас введут иглу.

Выбор музыкального сопровождения для хоровых сцен сам по себе говорил о многом. Первая сцена проходила под знаменитую композицию «I love rock-n-roll» («Я люблю рок-н-ролл», автор Алан Мерилл, 1975) в ее самой «тяжелой» версии, созданной рок-дивой Джоанной Джетт и ее Группой «Блэкхартс» (1982). Эта песня звучала еще раз в короткой коллективной сцене «показа женской моды» для Пенфея. Во втором хоре доминировала культовая в свое время «Satisfaction» («Удовлетворение», Роллинг Стоунз, 1965)²⁵. В третьем хоре звучало попурри из двух предыдущих песен, и к ним добавились узнаваемые слова из бывших рок-хитов в виде скороговорки, положенных на гитарные риффы и электроорган: «River deer, mountain high» (Айк и Тина Тернер, 1966), «Lucy in the Sky with Diamonds» (Битлз, 1967) и др. Все это – песни, по которым современная эпоха вспоминает период «рок-протеста» конца 1960-х – начала 1970-х.

С первыми же аккордами «I love rock-n-roll» высветился верх задника, и над всей сценой начал

²⁵ «Satisfaction» в поп-музыке так же имеет несколько «женских» версий: например, ее пели Арета Фрэнклин, Саманта Фокс и Бритни Спирс.

Новый театр, старая сцена

раскачиваться огромный маятник. Раз возникнув в первой хоровой сцене, он то появлялся, то исчезал в темноте, все время в движении. В последней сцене Агавы он повис неподвижно, подобно луне или планете, наблюдаемой в ночном небе в телескоп.

Жесткая и простая структура сценического повествования, как мерная тяжелая поступь, особенно ясно давала почувствовать нарастающую неизбежность трагического финала. Гигантский маятник, несущийся из темноты, и хоровые ретро-вакханалии 1960-х, усиливали это чувство.

Образ происходящего, подобно маятнику, тоже легко раскачивался от вульгарного капустика к острой психологической драме, которая вот-вот может взорваться смехом. Это продолжалось до того момента, как Пенфей вышел переодетым в женское платье, в туфлях на каблучках, готовый отправиться к вакханкам. Он был растерян и нелеп, и зал наградил его смехом; точно таким же смехом и шуливым напутствием провожали его Дионис и женщины на сцене. Затем следовала диковатая третья хоровая сцена, а после нее сразу наступал перелом: появлялся горестный Вестник, и, вот, выходила стареющая, грузная Агава в платье вакханки (в такое же платье передевались раньше все мужчины); она была вся перепачкана кровью и держала в руках полиэтиленовый мешок с оторванной головой Пенфея.

Последний эпизод с Агавой (Радмила Живкович) – еще одно труднейшее испытание, оставленное современному театру античной трагедией. Актриса должна была сыграть перелом от серьезно-хвастливого торжества

охотницы (тоже до боли нелепого) к раскаянию, ужасу и крайней подавленности от содеянного. Актрисы, игравшие Агаву в XX в., часто скрывались за безумием, ставшим одним из стереотипов финала «Вакханок». Однако надо помнить, что Еврипид вообще почти не допускал безумия в своих трагедиях: преступники узнавали о совершенном или думали о будущем преступлении, не теряя ясности сознания. В «Вакханках» же узнавание об убийстве сына у Агавы совпало с полным прояснением сознания, так что Еврипид не оставил ни одной возможности артистке спрятаться за каноническими приемами трагедии.

Полная душевная ясность Агавы, фатальное отсутствие спасительного безумия были разгаданы режиссером и актрисой. Кадр выволоч на сцену части тела Пенфея в полиэтиленовом мешке, и в таком окружении Агава должна была – слово за словом, вздох за вздохом, вопль за воплем – снова пережить свое преступление с последней ясностью, видя все, не пряча глаз и не заваливаясь в судорогах. В завершение этого долгого, предельно растянутого патоса, исполненного великолепно, она должна была войти в состояние непроходящего потрясения, когда в душе на всю оставшуюся жизнь застывает одна только мысль, выражаемая одними и теми же повторяющимися словами.

Эту мысль режиссер вновь нашел в музыке конца 1960-х. В самой последней сцене Агава, стоя в одиночестве в луче света, похожем на лунный, при неподвижном маятнике, пела еще одну знаменитую песню – «Song to a Siren» («Песня к

Pro настоящее

сирене», авторы Тим Бакли и Ларри Беккет, 1970)²⁶. Психоделическое звучание и странноватые слова этой песни – о любовном наважде-нии, призрачности сладкого обра-за и разбитых надеждах как будто переводили все случившееся в ви-дение, которое соединилось с об-манчивым стремлением найти то, что навсегда потеряно²⁷.

Лунное видение – последнее, с чем осталась Агава после пережи-того. Умиротворенное простран-ство, созданное на сцене для этой последней песни, выступало рез-ким контрастом к тому вздыблен-ному миру, в котором до сих пор существовал спектакль. Тот мир был населен вакханками и напитан дионисийством.

Дело вовсе не в том, что режис-сер будто бы зашифровал для сво-их зрителей плоский призыв уйти в астральную медитацию. Его спек-такль – это рассказ о том, как не-заметно и неотвратимо наступает катастрофа, поселившаяся в самой сердцевине мира; как трудно най-ти место и время для того, чтобы высказать правдивое чувство, про-никнутое любовью и надеждой; как трудно не меняться ежеминутно от любви к ярости, от мира к войне, от спокойствия к оргазму, от муж-ского к женскому, от ясности к моро-ку, от Пенфея к Дионису и т. д. – но оставаться верным себе. Агаве для этого потребовались преступле-ние и смерть сына; в безысходно-сти она наконец вернулась к своей простоте и обрела ясность, когда уже ничего нельзя было изменить.

Итак, я воспринимаю три наз-ванных спектакля как единый цикл очень весомых и современных высказываний, связанных единым историко-театральным сюжетом. Этот цикл начался с авангарда и

более чем достойно завершился в пространстве традиционного репертуарного театра. Классика, как обычно, оказалась невероятно просторной; она прекрасно по-дошла для трех очень разных теат-ров, сработавших профессиональ-но безупречно.

Цель моей статьи была не в том, чтобы сопоставить тексты старые и новые и сказать, что старые лучше. Все дело в том, что я очень ценю примеры «актуальности» старого, потому что они помогают не ос-лепнуть в лихорадке новизны; не превратить собственную свободу в один из множества «неврозов либерального общества»; не от-вергнуть старое только потому, что когда-то задолго до нашего ро-ждения с этим старым воевал аван-гард. Имея подобные примеры пе-ред глазами, начинаешь понимать, сколь велика историческая терри-тория, на которой может возник-нуть «новое» в искусстве: это вов-се не локальная современность, охваченная газетой, расцвеченная телевизором, размноженная ин-тернетом и рассказанная отно-сительно молодыми по возрасту людьми. Территория новизны в искусстве – это все большое исто-рическое время.

Быть может, именно в наши дни началом нового театрального сти-ля станет не желание сплющить историю, чтобы уместить ее в ма-ленькое пространство сегодняш-него дня, но наоборот, увидеть се-годняшний день в потоке большой истории.

²⁶ В 1983 г. была выпущена версия «Песни к сирене» с женским вокалом (Группа This Mortal Coil), по сей день остающаяся самым знаменитым ее прочтением; точно так же, как «женская» версия Джоан Джет – са-мое знаменитое прочтение песни «Я люблю рок-н-ролл».

²⁷ Вот буквальный перевод этой песни: «На пловущем бесформен-ном океане / Я изо всех сил старался улыбнуться / До тех пор, пока твои поющие глаза и пальцы / Не перенесли меня, влюбленного, в твои глаза. / И ты запела: «Плыви ко мне, дай мне обнять тебя». / – Вот он я, жду, чтобы обнять тебя. / Приснилось ли мне, что ты мечтала обо мне? / Была ли ты рядом, когда я шел на полных парусах? // И теперь моя глупая лодка накренится, / А разбитая любовь затерялась в твоих скалах, / Поско-му что ты спела: «Не прикасайся ко мне, приходи завтра». / А мое сердце бежит прочь от печали. / Я в недоумении, как новорожденный. / Я смешался, подобно приливу. / Останется ли мне стоять между жерновами? / Или улечься рядом со смертью, моей невестой? / Послу-шай, как я пою: «Плыви ко мне, дай мне обнять тебя» / «Вот он я, жду, чтобы обнять тебя».