

Алена КАРАСЬ

## ТЕАТР, КОТОРЫЙ СМОТРИТ НАС

### РАЗМЫШЛЕНИЯ О МОСКОВСКИХ ГАСТРОЛЯХ СПЕКТАКЛЯ РОМЕО КАСТЕЛЛУЧЧИ «О КОНЦЕПЦИИ ЛИКА СЫНА БОЖЬЕГО»

*Ромео Кастеллуччи давно волновал Москву. Его первый приезд со спектаклем «Genesis» по Книге Бытия во время Театральной олимпиады 2001 г. стал шокирующим и надолго запомнившимся событием. А те, кто участвовал в Русском сезоне Авиньонского фестиваля 1997 г., не могут забыть его «Юлия Цезаря», сыгранного актером больным раком, с фистулой в горле. Через девять лет в 2008 г. Кастеллуччи был приглашен в Авиньон артистическим директором и показал триптих по «Божественной комедии» Данте.*

Художник по образованию и видению к театру, он принадлежит тому направлению, которое не только у нас, но и в Авиньоне у многих вызывает раздражение и тревогу. С приходом Кастеллуччи, Яна Фабра, Хайнера Геббельса визуальный, перформативный, постдраматический театр становится доминирующим, художник, конструктор, идеолог, концептуалист вытесняет искусство живого актера. В том же, 2008 г., когда Ромео Кастеллуччи показал свои мучительные философские инсталляции «Inferno», «Purgatorio» и «Paradiso», там же в Авиньоне Хайнер Геббельс (его спектакли участвовали в программе Чеховского фестиваля) предложил свой театр без актера. Спектакль «Schtifters Dinge» («Вещи Штифтера») по произведениям малоизвестного у нас австрийского писателя XIX века Адальберта Штифтера работал как механизм, приводящий в движение воду, свет, экранные образы.

Геббельс – так же, как Кастеллуччи и, кажется, Анатолий Васильев в своих последних работах – предложил в своем «механическом» театре, лишенном человека, – его заново найти. В инсталляции, празднующей силу визуальных образов, есть стремление расслышать тайну слова и мира. Отказываясь от традиционных форм, они заставляют осознать новые связи человека и общества, человека и природы, человека и техногенного пространства, по-новому воспринять ответственность человека за свой одухотворенный космос.

Когда Кастеллуччи ставил «Ад» для Папского дворца в Авиньоне, он сформулировал очень



Ромео Кастеллуччи.  
Фото Г. Черкасова

ясно свое намерение: «Впитать “Божественную комедию” через поры кожи. Дать ей высохнуть на себе точно мокрой одежде».

Его жест в отношении классических текстов – и это примиряет меня с его самыми неудобными инверсиями и парадоксами – в каком-то смысле предельно традиционалистский. Прежде всего, для него диалог с этими текстами все еще возможен. Для него эпистема, оптика «Божественной комедии» все еще реальна. Он только хочет обновить ее. Так же реален для него Лик Христа кисти Мессины (или Андрея Рублева). Он только нуждается в том, чтобы на него как минимум взглянули.

Поэтому вопросы московских журналистов о кощунственности его обращения с Ликом Божиим (Бога, как вы увидите дальше, обливают некоей субстанцией, обозначающей дерьмо) кажутся мне неправомерными. При всей экстремальности его жеста, сам по себе он имеет откровенно религиозную природу. Для огромного большинства режиссеров Христос, ад и рай, молитва и вера – просто несуществующая

реальность, или такая далеко запрятанная реальность, о которой говорить неприлично, или (еще вариант) такая реальность, о которой можно говорить только в памфлетно-сатирическом духе.

«Чистилище», пожалуй, самая провокативная часть всего дантевского проекта Каstellуччи. Напряжение между сценой и залом возрастает по мере того, как режиссер усиливает конфронтацию различных элементов зрелища. «Звучит музыка», – говорят нам титры наверху, а внизу, в застекленной коробочке, – по-прежнему тишина, ребенок выходит к нам, по эту сторону стекла, и оказывается перед огромным иллюминатором, похожим на окошко детского калейдоскопа (рифма к той самой готической розе, с которой весь проект начался в Папском дворце). И здесь наступает мгновение реального ужаса: земная сфера – образ и отражение сферы небесной – начинает заполняться черными чернилами. И вот мы вновь в комнате, где на круглом ковре корчится в страшных пароксизмах мужчина с церебральным параличом. Мы почти узнали в нем отца – но это уже не он, а его страшный двойник, для которого «чистилище» оказалось смертельным испытанием. Мальчик (он уже не мальчик, а огромный верзила в таких же, что у ребенка, штанчиках) ложится на конвульсирующее тело «отца», чтобы унять его страдания, и мы (скорее инстинктивно, чем сознательно) узнаем в этой странной фигуре все того же Леонардова человека, вписанного в круг. Успокоившееся тело внезапно вылезает из-под «мальчика» и оказывается вампиром, забравшим всю его жизнь. Застывшее мертвое тело «ребенка» остается лежать, вписанное в круг.

Ренессансный образ человека – венца творения здесь переосмыслен в таких мучительных образах, которые трудно анализировать, но легко почувствовать. Каstellуччи предлагает нам взглянуть на нашу повседневную жизнь как на чистилище, в котором корчатся изуродованные тела и души, а роль Беатриче, ведущей Данте из Чистилища в Рай и наполняющей жизнь любовью, у него играет этот бедный истерзанный ребенок.

Трагические метаморфозы, которыми наполнены образы «Чистилища», труднее всего поддаются аналитическому разбору и



Сцена из спектакля «О концепции Лица Сына Божьего»

толкованию. Каstellуччи, кажется, делает все, чтобы лишить нас возможности привычных формулировок. Он создает напряженные и страшные инсталляции, в которых корчится современный человек и в которых ему дается шанс осознать земную жизнь как чистилище.

Каstellуччи родился в 1960 г. в Чезене, учился там сначала на аграрном факультете университета, потом – на художника. Вместе с сестрой и женой в 1981 г. основал театральную компанию «Общество Рафаэля» (Societas Raffaello Sanzio). Город на севере Италии, побережье которого со времен Византии смотрит на православный восток. Его всегда интересовали взаимоотношения восточной и западной церкви, он и его коллеги много говорили о причинах и истории разделения церквей. Фильмы Андрея Тарковского, теология и искусствоведение отца Павла Флоренского, его «Обратная перспектива» стали в 1970-е годы важнейшими источниками размышлений для Ромео.

Накануне своих гастролей в Москве со спектаклем «О концепции Лица Сына Божьего» Каstellуччи рассказывал о замысле другого спектакля – «Черная вуаль священника» по рассказу американского писателя XIX века, который он должен был привезти в Москву, но не успел доделать. Вот, что говорил режиссер: «Из

рассказывания истории в какой-то момент действие переходит в абстрактный план и движется в сторону черной дыры. Темой спектакля становится этот абстрактный черный цвет. В какой-то момент зрители остаются один на один со своим одиночеством... Я рад вернуться в Москву еще и потому, что здесь хранится идеальная тайна, воплощенная в живописных формах – это черный квадрат Малевича. Малевич интересовался древнерусской иконописью, и черный квадрат является квинтэссенцией иконного образа, иконы. Великий шаг Малевича не только в том, что он преподнес черный квадрат как икону, но дал ему белую раму, белый фон, на котором присутствует этот иконный образ. Для меня спектакль как раз и является такой белой рамой, которая придает человеческий масштаб этому идеальному пустому пространству».

Тогда же мы с ним поговорили об образе Люцифера. «Падший ангел это ангел, который не потерял веру. Люцифер ревновал Адама, так как слишком любил Бога и был наказан за свою ревность. Люцифер – падший ангел и вместе с тем – художник».

Вопросы о личной вере Ромео Кастеллуччи, жителя маленькой католической Чезены, отца шестерых детей, играющих в его театре, возникают постоянно – и у нас, и на западе. Он отвечает примерно так, как мне: «Если бы мне надо было рассказать о своих поисках веры, я бы просто поговорил. Спектакль иногда нельзя рассказать. Я больше ценю то, что находится за пределами видимого. Жизнь спектаклю дают зрители. Это и есть белая рамка, чтобы посмотреть в свое подсознание, внутрь той пропасти, которая создает тайну любой личности. Это – черное небо, но так же и пространство в нас».

После «Tragedia Endogonia» (2002–2008) – рискованном мега-проекте из 11 частей, каждая из которых рождалась в 11 городах Европы, взявших на себя риск вложить средства в неизвестное – Кастеллуччи обрел статус главного специалиста по инверсиям и провокациям. Кошунствуя над всеми табу, он, прежде всего, размышлял там о структуре трагического:

«Маска – это темное зеркало, которое смотрит на нас – наше общество и нашу историю. Античная маска комедии улыбается над тем, что

воплне ужасно. Она глядит на наш век с этой ужасающей улыбкой. Вы один в комнате, и вы чувствуете приговор, исходящий от нее. Маска – идеальный негатив человечества. Мы – зрелище для этой маски. Мы – зрелище для этого театра».

В спектакле «Проект J», или «О концепции Лика Сына Божьего» он размышляет о структуре молитвы.

...Старик в наушниках сидит на диване, уткнувшись в экран телевизора. Мужчина средних лет в безукоризненно-белой рубашке и галстуке, деловито расставляет медикаменты, спрашивает отца, как дела, извлекает мобильный, надевает пиджак, торопясь на работу. Так начинается спектакль. Еще вопрос, и лицо сына едва заметно мрачнеет. Отец обделался. Он плачет и просит прощения. С каждым новым приступом диареи количество коричневого вещества нарастает. Сын впадает в отчаянье и теперь

Сцена из спектакля «О концепции Лика Сына Божьего»





тоже плачет, просит прощения – за то, что его, казалось, безграничное терпение оборвалось надсадным стоном. Сын стремительно движется назад, туда, где, раскинувшись во всю высоту сцены лик Христа, и, припав к нему, целует. Во все стороны зала разлетается усиленное динамиками, шепотом и стоном произнесенное Jesus.

Потом все исчезает, и мы остаемся наедине с огромным лицом, смотрящим прямо на нас. Но постепенно и это лицо начинает буквально истекать, заливаясь все той же коричневой субстанцией, которую до тех пор так терпеливо убирал сын. Темный лик сдирают с панно, на котором – подобно распятию – теперь проступают вырезанные и светящиеся изнутри буквы: YOUAREMYSHEPHERD (ТЫ МОЙ ПАСТЫРЬ), а в конце строки медленно проступает улыбочное и смущающее NOT.

Вот и все. Тишина. Нулевая степень высказывания. Отсутствие всякого послания, которое бы делало этот кошунственный перформанс домом одухотворенного смысла.

Весь остальной спектакль свершается в нашем сознании, и только наш личный опыт может быть единственным автором этого диковинного представления, центром которого становится созерцание «дерьма» человеческой жизни на фоне Лица. Образ Христа, созданный в эпоху Возрождения Антонелло да Мессиной («Salvator Mundi» – «Спаситель мира»), взирает вам прямо в глаза, где бы вы ни находились. Это очевидец мирского горя и зла, который, однако, по своей природе хранит безмолвие, обрушивает вас в самую сердцевину молитвы.

**Фрагменты встречи с Ромео Кастеллуччи, состоявшейся 29 мая 2011 года в рамках совместного проекта «По ту сторону» Театра им. Йозефа Бойса и Центра им. Андрея Сахарова в Москве**

#### **Московский сюжет**

Была сцена с пятнадцатью детьми, которую мы осуществили во время премьеры спектакля. Пятнадцать детей, которые выходят на сцену один за другим, а в рюкзаках у них гранаты, не настоящие, это такая репродукция из металла – триста пятьдесят гранат. Они бросают их в

образ Христа. Это порождает звук и музыку. Из этого шума рождается слово «Иисус».

Я отлично понимаю, что это очень сложная сцена. В Германии нам нужно было встретиться с учителями и теологами, в противном случае городское правительство просто не разрешило бы подобное. Между тем, это не провокация, в этом нет ничего против Иисуса Христа. Но в Москве это могло бы стать проблемой, учитывая насколько сильно здесь проявляется иконопочитание, насколько оно важно для понимания всей культуры. Более того, ваше отношение к лику, исторически воспитанное отношение к иконе, к образу, придает совершенно особый, глубокий смысл представлению этого спектакля в России. Даже учитывая тот факт, что это не русская икона, а католическая. Мы попробовали в Москве, на фестивале найти детей. Не получилось.

#### **Credo**

Вера или недостаток веры – это не мой предмет исследования. В этом спектакле из-за присутствия лика Христа существует прямая отсылка к Господу Богу. И в каком-то смысле, этот спектакль – о вере и нехватке веры. Меня интересует контакт – возникает он или нет, потому что живопись, искусство, музыка, все виды искусства так или иначе должны устанавливать какой-то контакт со зрителем, вот и все. Потом существуют уже разные стратегии для того, чтобы этот контакт состоялся.

Например, облик Христа, история между отцом и сыном высвобождают некую структуру, и вот как раз структура – основное, а не моральные оценки, которые могут у нас возникнуть. Освобожденная от иносказаний структура как раз создает этот контакт – ничто иное. И если спектакль не работает, это означает, что он не достаточно глубоко работает именно со структурой.

Религиозная тема – необыкновенная структура, которую я использую. Но не потому, что я монах или потому что у меня есть какое-то религиозное послание. У меня нет никакого религиозного послания. Мне это совершенно неинтересно.

С другой стороны, у меня нет и никакого политического месседжа. Короче говоря, у меня нет никакого месседжа, потому что это не моя задача. Это вообще не есть задача художника.



Смысл и значение – враг номер один любого художника. Наша задача – создавать проблемы, вопросы.

### Tragedia Endogonia (самопорождающаяся трагедия)

Я обратился к структуре греческой трагедии, хотя в проекте нет никаких трагических героев, ни Ореста, ни Медеи... Я работал над обнаженной структурой трагического, которая рождается только в том случае, если происходит убийство божества.

Одна из самых интересных характеристик трагедии – это как раз ее негативная основа. Трагедия появляется в тот момент, когда исчезают боги. И именно когда богов больше нет, когда они умерли, происходит открытие человеческой жизни. Такие открытия совершаются трагическими героями. С этой точки зрения, проблема трагедии не есть смерть, как многие думают. Появление на свет, рождение – вот что является предметом трагедии.

### Проект J

Мне всегда хочется работать с какими-то противоречиями. «Проект J» – да, это вызов. Я хотел использовать дерьмо, но я хотел сделать так, чтобы оно стало в каком-то смысле невидимым. Этот элемент должен был измениться. Временная структура линейна. Я сразу решил работать с линейной структурой. (В кино это то, когда съемки ведутся непрерывно, без монтажа.)

Но, конечно, на репетициях, пока мы работали с актерами без публики, мы не знали, работает это или нет на спектакле. Это могло быть полной ошибкой. Но иногда надо рисковать. И я рискнул. С первых показов мы почувствовали, как нам все-таки удалось что-то «перевернуть». И контакт, о котором я говорил раньше, устанавливался на разных уровнях.

Ну а что касается актеров, должен сказать честно, мы мало работали. Они были и так замечательные. Каждая следующая репетиция в какой-то момент начинает только разрушать. Много репетировать – не всегда хорошая идея. Когда доходишь до нужной точки, надо уметь остановиться. В ином случае, есть опасность впасть в маньеризм. Мы дошли до нужного состояния

за три-четыре дня, не больше. Во время репетиций я очень много смеялся, чего не мог даже скрыть от актеров. Но это был очень странный смех, я думаю. Смех, в котором присутствовало много душевного волнения. Может быть, это был даже истерический смех. В любом случае, Джанни (Gianni Plazzi), который играет старого отца, и Серджио (Sergio Scarlattella), который играет сына, тут же поймали этот дух, тут же – как будто бы им это просто ввели в вены. Действие спектакля начиналось с левой стороны сцены и двигалось направо. Актеры постепенно переходили с одного края сцены на другой. Сначала ПОЯВЛЯЛОСЬ небольшое пятно на халате отца, потом оно становится больше и больше, экскременты начинали заполнять всю комнату, пачкать мебель, оставлять следы на полу, а сын все это подтирал, восстанавливал белый цвет. И в этом невероятном предприятии ему удавалось все убрать, из-за безграничного терпения и безграничной любви к отцу. Однако, в конце концов, он терпел поражение, был разгромлен. В буквальном смысле уходил со сцены, но сцена поражения возвращала его к сыну Бога. Через единственный поцелуй, с моей точки зрения, абсолютно искренний.

### Копрология

Экскременты – **это** всегда с нами. **Это** то, что мы есть, и потому мы не можем это видеть. Не то что мы не хотим **это** видеть – у нас не получается **это** видеть. Потому что **это** – идея смерти, разложения, которую мы несем в себе.

Я хотел бы перефразировать итальянского художника, которого я очень люблю, к сожалению, он умер очень молодым, Пьеро Манзони (Piero Manzoni), который создал «Экскременты художника» – так назывался этот проект 1960-х годов. Он положил в коробочку свои собственные экскременты и выставлял их, продавал такие коробочки. Здесь очень глубокая ирония и в то же время – акт большой искренности. Каждый акт творения по сравнению с творением божественным – просто смешон. Не существует творения, существует только возрождение, прирост элементов, которые уже существуют. Мы можем созидать только благодаря идее переваривания элементов, которые уже существуют.



### Смерть Бога

...Полотно разорвано, но лицо остается. Это скорее иллюзия, что-то призрачное, призрак лица, которое остается, несмотря на разорванную ткань.

В работе всегда есть какие-то элементы, один из которых уничтожает другой: любовь и ненависть, вера и нехватка веры. Фразу «Ты мой пастух» можно прочитать и так: «Ты не мой пастух». Постоянное колебание, абсолютно бессмысленное. Ты всегда остаешься на острие формы как раз потому, что значения, в конце концов, не важны. Этот спектакль действительно можно рассмотреть как спектакль о надежде или о нехватке надежды, о вере или недостатке веры, о говне или о гигиене. Интересно как раз найти край. Может быть, режущий край, который разделяет, разрубает на две части каждый смысл, каждое значение. Отсюда происходит вот это смятение у зрителей, вопрос: «что все это значит?»

В наше время театр должен думать главным образом о роли зрителя. Надо поменять местами точки зрения. Театр не традиция, не привычка, а что-то абсолютно темное, неизвестное. И тот факт, что мы не знаем театр, наша нехватка знаний о театре – надо сохранять, беречь странность театра, а не пытаться говорить, что существует такой-то метод или такая-то школа. Мне лично не интересны ни школы, ни методы. Театр – форма, которая постоянно в движении, в развитии. Единственный театр, который действительно очень сильно связан с репертуаром – восточный театр. Возможно потому, что там боги еще живы.

В нашем случае богов больше нет. А русский театр принадлежит к великой западной традиции. Поэтому наш театр основан на пустоте, на экзистенциальной нехватке. Думая сегодня о том, что такое театр, стараясь задать этот вопрос себе, я бы сказал так: театр не стиль какого-то режиссера или способность актера (конечно, это очень важно, но не главное). Театр – личное открытие каждого зрителя. В мозгу, сердце, теле зрителя создается спектакль. Именно поэтому не существует какого-то единого, правильного прочтения спектакля. Может быть столько прочтений, сколько есть

зрителей. Это не просто риторика. Жизненный опыт каждого зрителя, прочитанные книги, его личная история, шрамы, которые он получил, – именно это и создает спектакль. Без зрителя спектакль – просто звуки, картинки, в которых нет никакой силы. Интонации, темы, настроения и так далее – все это принадлежит зрителю. Поле битвы – зритель, а не сцена. Надо отказать от предрассудков, от условностей, от уверенности, надо забыть о них. Театр это не мой дом.

### Догмат о Троице

Дух в театре создается двумя противоположными силами, вы, наверное, знаете, у вас очень сильная школа. Должны быть две противоборствующие силы. Здесь мы можем говорить, например, о белом (то есть гигиене) и экскрементах, о слабости отца и о терпении сына. Что касается Святого Духа, то это третий образ, которого нет – такая неопределенная часть спектакля. Не только в спектаклях, но вообще в любом виде искусства, будь то в картинах или в симфониях, в фильмах, то есть в великих произведениях искусства, всегда есть что-то неопределенное. <...> Пустое место, которое должен занять, может быть, не Святой Дух, но дух зрителя. Драма между двумя силами есть форма призыва, слова. Кого? Но это очевидно – зрителя. В некоторых случаях можно было сказать, что действующие лица сражаются, говорят друг с другом, иногда устраивают дуэли, иногда обнимаются, и столько всего делают, но делают это для того, чтобы произвести пустоту. Иногда возникает такое впечатление, что они перед нами на самом деле, чтобы позвать нас, чтобы создать некое место для нас, создать пустоту. Здесь наше пространство, наше место. В любом произведении искусства надо, чтобы что-то ускользало.

### Рождение замысла

Я связал два элемента. В данном случае, это очень опасно – связать экскременты с обликом Христа. Провокация – самое неинтересное из всего, что может быть на свете, потому что провокация глупа. Я должен был прислушаться к этим взаимоотношениям, связям. Но



чувствовал, прямо как в музыке, когда нажимаешь на две ноты, и получается третья, которой нет – сумма этих двух нот. Эйзенштейн говорил об этом в теории монтажа. В данном случае, мной управляла интуиция: например, образ Христа и вот этот неприятный разговор об экскрементах производили некую гармонию, их связь была очень точной. А потом наступает новая, другая фаза работы, чтобы связать уже эти два элемента, чтобы приблизить их или отдалить друг от друга, найти некую связь через технику, через свет и так далее.

### Табу в театре

Я верю в мораль, конечно, но мне трудно сказать в какую. Я думаю, что существуют табу, и я их уважаю. Например, я не могу принять настоящую кровь на сцене. Это полное табу. Я не могу принять насилие, жестокость, настоящую жестокость, это еще одно табу. Есть и другие грани, которые я не переступаю. Это не верно, что в театре нет границ. Есть границы. Здесь я должен начать большую главу о том, что такое насилие, жестокость, что такое нежность, где в нежности скрывается жестокость. И так же, как немислимое насилие, в жестокости есть безграничная нежность. Но я должен сказать, что искусство и, прежде всего, – театр – именно то место, где думают о насилии.

Когда я говорю о трагедии, я говорю о трагическом как об основе эстетики и философии Запада. Эти корни, они полны насилия, они жестоки. Так что надо спрашивать, не почему Каstellуччи жесток (кому какая разница), но почему сама основа нашего театра – это насилие.

Почему Эсхил написал «Орестею»? Почему он был таким садистом? А был ли он садистом? – Я думаю, что нет. Мне кажется, он даже не знал, что такое садизм. Тогда почему он поместил самую страшную жестокость в круг семьи? Вот этими вопросами надо задаваться. Почему Орест до того, как убить собственную мать, почему он вдруг колеблется? Чувствует, что несмотря ни на что, он любит свою мать. Этот жест, когда он останавливается... Орест – современный человек, из этого жеста рождается современный человек, который разделен

сомнением, разбит на кусочки самим собой. Кинжал Ореста есть кинжал, который на самом деле он использует по отношению к самому себе. Это нож совести, который направлен как раз на себя. Это сомнение, которое в трагедии Эсхила длится всего лишь секунду, и это сомнение – любовь. И что же сильнее в этой трагедии – насилие или любовь? Все парадоксально. Все становится своей противоположностью – в чем великий урок греческой трагедии.

### Теория коммуникации

Театр никаким образом не соприкасается с коммуникацией. Театру нечего коммуницировать, и поэтому театр необходим. Свойство театра очень интересно: театр создает некую общность, и в этом религиозная черта театра. Религиозность в этимологическом смысле слова. Религия – латинское слово, *religo* значит соединять, связывать вместе. В любом случае, театр всегда – некий религиозный акт. И это сразу же переносит его в область политики, не так ли? Потому что создается общность, группа. Очень любопытно, что эта общность незнакомых людей, – общность незнакомцев. Почему все эти люди вместе полтора-два часа? Потому что они разделяют и формируют образ. Механизм коммуникации прямо противоположен этому. (Достаточно прочитать гениального Ги Дебора (Guy-Ernst Debord), который написал «Общество спектакля»).

Единственные диалоги нашей эпохи – это спектакль как зрелище. Я не иду в театр для того, чтобы получить какую-то информацию, какой-то месседж, какое-то послание. Театр прерывает коммуникацию. Можно использовать какие-то другие слова, например, наблюдение, открытие, но, уж точно, театру нечего сказать. Это очень далеко от спектакля. Может быть, здесь заложен парадокс. Потому что просто-напросто в театре происходит момент осознания самого себя, нахождения себя в определенном месте в определенное время. Как если бы ты смотрел на себя со стороны. Осознание – вот это политический элемент в театре.