



Вера СЕНЬКИНА

## В ПОИСКАХ НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ

*Вокруг спектаклей Кэти Митчелл в театральной среде Англии ведутся активные споры. Одни считают, что она своевольно расправляется с литературным материалом, делая автора заложником своих сомнительных экспериментов. Другие видят в ее работах новые возможности сценического языка. Впрочем, полемика не мешает ей выпускать одну за другой постановки в «Роял Корте». Хотя в последнее время она все чаще работает за рубежом, например, в Германии. Начиная со спектакля «Волны» (по роману Вирджинии Вулф), поставленного Митчелл в «Шаушпиль Кёльн» в 2006 г., проявился ее особый интерес к видео и кино. Немалую роль в этом сыграло сотрудничество Митчелл с видео-дизайнером Лео Варнером. С этого момента в арт-галереях она экспонирует свои видео-инсталляции (например, «Five stages of truth» – вариации на тему смерти Офелии), а на правах главного участника в ее постановки входит видео. Среди них – спектакль «Кристина» берлинского «Шаубюне» по пьесе Августа Стриндберга «Фрекен Жюли», привезенный фестивалем NET, впервые познакомившим московскую публику с творчеством режиссера.*

Стриндберг в предисловии к пьесе писал, что современных ему зрителей, зрителей нового времени, всего более интересует психологический процесс, они требуют объяснения его скрытых пружин. Им хочется увидеть ниточки, разглядеть механизм, исследовать двойное дно шкатулки, обнаружить, как «краплены карты». С тех пор публика стала еще взыскательнее, и разобранный на ее глазах машинерия интересует ее ничуть не меньше. Митчелл, максимально приближая к зрителю душевные переживания героя, детально исследуя их посредством крупного плана, обнажает перед ними настоящий киносъёмочный процесс. Режиссер последовательно воссоздает все этапы создания кино (съёмка, озвучка, монтаж). Аналогичный прием использовал когда-то и Робер Лепаж в спектакле «Липсинк». Но Лепаж воспринимал его как единичный эпизод, иллюстрирующий фрагмент фабулы, как эффектный трюк, фокус, разоблачаемый на наших глазах. Для Митчелл же – это главный смыслообразующий прием.

Первое, на что зрители обращают внимание, глядя на сцену, – она подобна съёмочной площадке. Тусклый свет освещает несколько комнат-павильонов (кухню, коридор графского дома). Повсюду, в техническом хаосе, понятном

только создателям спектакля, стоят камеры и софиты, разложены блоки питания и провода. На авансцене – подсвеченные лампами столики с разбросанными на них всевозможными предметами. С началом действия место за столиками займут мастера озвучивания. Листы бумаги, деревянные палки, тарелки, тазики, кувшины с водой – их главные инструменты. Операторы встанут за камеры и прожекторы, в нужный момент они будут передвигать декорации и менять освещение. Действия съёмочной команды расписаны, как по нотам, и выполняются с безупречной точностью. Результатом замысловатой «хореографии» окажется фильм, события которого разворачиваются в Дании XIX века. Этот фильм будут снимать на сцене, на наших глазах, в «прямом эфире», а мы – станем смотреть его на большом экране в реальном времени.

Новаторство Митчелл и особенность ее спектакля заключаются в том, что сценическое действие на театральных подмостках перестает быть первичной и главной реальностью. Для зрителя, смотрящего на сцену, смысл действия остается абсолютно не ясным, его восприятие затруднено: мешает расставленное оборудование, стены и окна павильонов, темный свет,



киносъемки постоянно прерываются, потому что операторы и актеры меняют месторасположение. Мы видим декорации и действия исполнителей лишь частично (вспомним, кроме всего прочего, и указания Стриндберга, настаивающего на «оборванности, характерной для импрессионистской живописи»). Целостное, непрерывное повествование разворачивается поэтому только на экране.

Митчелл провоцирует зрителя постоянно сопоставлять две одновременно существующие реальности (сценическую и экранную). Они неотделимы друг от друга, хотя далеко не тождественны. Снимаемое на сцене действие моментально обрабатывается, монтируется, совмещается с виртуальным изображением и проецируется на экран. Например, лесной опушки и реки, или спальни на подмостках, конечно же, нет, вместо них – половик с искусственными травинками, таз с водой, сундук с подушкой. Иллюзионистский обман создается именно за счет наложения двух различных изображений, нужного освещения, выбранного ракурса. Мы наблюдаем не документальную съемку, но полноценный художественный фильм.

Митчелл, создавая свою сценическую реальность, опирается на современную экранную культуру, связанную с видео, онлайн трансляциями, интерактивностью и режимом реального времени. Сценическое же время получает образное прочтение именно за счет вовлечения зрителя в киносъемочный процесс, который позволяет пережить настоящее время как длящееся мгновение.

Из пространства внешнего (сценического) траектория зрительного маршрута следует в пространство интимного (фильма). Фильм – сон, воспоминание (определяющий для Стриндберга мотив). В пьесе сны видят и Жюли, и Жан. В них воплощены их скрытые страхи и инстинкты, желания и фантазии. Однако чей же сон, наконец, смотрим мы?

Вслед за другим англичанином, любителем интеллектуальных игр, Томом Стоппардом, чье внимание в трагедии Шекспира «Гамлет» привлекли два второстепенных персонажа, Розенкранц и Гильденстерн, Митчелл выводит

на первый план служанку Кристину. Именно ей одной Стриндберг дал в предисловии к пьесе безапелляционную уничтожительную характеристику: лицемерная рабыня, лишенная какой-либо самостоятельности, со свойственной ей тупостью, приобретенной за время долгого стояния у плиты. Для драматурга, по его собственному определению, Кристина – схема, специально не прописанная абстракция. Однако Митчелл восполняет «пробел» и находит в пьесе совсем другую драму. История беспокойной аристократки и честолюбивого лакея разворачивается через воспоминания и переживания служанки, молчаливого свидетеля, в конце концов, невесты, у которой в Иванову ночь хозяйка уводила жениха. Смена угла зрения и перспективы позволяет совсем иначе взглянуть на известную драму, сосредоточить внимание на внутреннем восприятии персонажем событий, вытеснить фабулу на периферию сюжета.

Кристина в исполнении Юле Бёве задумчива, немного дика. По сравнению с утонченной белокожей и рыжеволосой Жюли (Луиза Вольфрам), ее внешность кажется особенно невзрачной: выгоревшие, как солома, волосы, бесцветные глаза, покрытое веснушками осунувшееся лицо. Отрешенность и замкнутость Кристины заставляют вспомнить близких ей скандинавских служанок-колдуний. Похожий тип Андрей Тарковский вывел в образе Марии в «Жертвоприношении», сыгранном Гудрун Гисладоттир. Это ассоциация рождается не случайно. Без сомнения, на Митчелл оказал влияние кинематограф Ингмара Бергмана, Михаэля Ханеке (на их влияние она сама неоднократно указывала). Думается, что и работы Андрея Тарковского имели для нее не меньшее значение. От Тарковского – особое ощущение времени, фактуры изображения. В фильме, показываемом на экране, прошлое равноправно сосуществует с настоящим, воображаемое (в форме наваждения, сна, воспоминания) – с реальным. Время поэтому кажется в нем эластичным, как будто бы «разжиженным». Митчелл сохраняет общую последовательность событий пьесы, хотя ей важна, скорее, форма их течения. Режиссер вычленяет ключевые и переломные моменты (кадры) из жизни персонажа,



развивая их собственными, придуманными деталями.

Кристина живет предчувствиями и предощущениями беды, трагической развязки. Первый кадр, который мы видим на экране, – женские руки (Кристины), срывающие на поляне желтые цветы. В нем – ясность, безмятежность, прозрачность северного света. Это единственный кадр, снятый заранее, существующий в записи, а значит, – принадлежащий прошлому времени (кино). Он нужен как пролог, как контраст, указывающий на то, что все дальнейшие события будут разворачиваться в реальном времени. Желтые цветы не раз затем появятся в кадре: разбросанные на обеденном столе рядом с опрокинутой вазой; на палец служанки упадет капля крови с желтого лепестка.

Мир Кристины на протяжении всего действия ограничен кухней и спальней. Лишь во сне она покидает пространство дома, смотрится в отражение пруда, в котором перед ней, как предостережение, возникает лицо хозяйки. Чаще Кристина наблюдает в окно за танцующими Жаном (в исполнении Тильмана Штрауса) и Жюли, долго вглядывается в собственное отражение в зеркале. Окно и зеркало – те

Юле Бёве – Кристина

устойчивые символические границы, отделяющие ее интимный мир от мира внешнего (окно) и отражающие прошлое в настоящем (зеркало), реальность в сновидении. Митчелл тесно связывает образ Кристины с предметами быта, домашнего обихода. Она укрупняет отдельные фрагменты изображения, заставляя нас подробно рассматривать, как служанка смешивает и варит лечебное зелье, как режет и жарит свиную почку для Жана, как ищет коробок спичек в ящичке, как зажигает свечу в засаленном подсвечнике, как надевает застиранную и накрахмаленную блузку или как осторожно царапает перо по бумаге в ее руках, как скрипят деревянные ступени под ее стоптанными башмаками. Живой звук, создаваемый здесь же, рядом, максимально приближает к нам изображение на экране («звуковой маршрут», следующий вовне), делает его почти осязаемым, натуралистичным. Мастера озвучки своевременно наливают в эмалированный таз воду, звенят ложечкой по стакану, царапают по наждачной бумаге (имитируя, скажем, шорох срываемой щетины).



Митчелл работает растянутыми, зависшими во времени планами, когда за малым, секундным постепенно обнажается вечное и беспредельное. В этой протяженности – «магическая сила изобразительности», втягивающая зрение, как в воронку.

Митчелл завораживает фактура кадра. Утренний свет, заливающий кухню, например, вызвал у многих критиков ассоциации с картинами малых голландцев. Хотя приглушенность, мягкость красок, постоянная игра света и тени гораздо чаще отсылает к полотнам Рембрандта. В Иванову ночь так тепло горят свечи, тихо переливается светло-русый локон Кристины, который она накручивает на раскаленную иглу. В этих кадрах – свойственное художнику и так нужное Митчелл ощущение хрупкости и незащищенности, неустойчивости расплывающихся границ – между явью и сновидением, домом и внешней средой, сценической реальностью и видео. Это ощущение усиливается за счет того, что экранное изображение, уподобленное живописной картине, находится в «оправе» оголенной машинерии съемочной площадки. За окном павильона иллюзия, мираж исчезают.

Может показаться, что фрагментарная – в пределах кадра – игра облегчает задачу

Сцена из спектакля

актерам. Однако в каждом отдельном кадре они психологически и физически подробно переживают конкретную ситуацию. И несмотря на то, что большую часть действия мы наблюдаем на экране, присутствие живого исполнителя на сцене позволяет воспринимать это действие как театральное. В спектакле Митчелл актерам необходимо одинаково свободно действовать в двух реальностях. Ведь они не выпадают из общего стремительного хода съемочного процесса. Когда окончена съемка очередного эпизода, актер сразу же занимает место среди операторов и осветителей. У Юли Бёве, например, есть дублерша. Именно ее руки, спину мы видим на некоторых видеофрагментах. Персонаж «расщепляется» на ряд составляющих (звук, крупный план, актер, действующий на сцене), обеспечивая непрерывность реальной съемки, мгновенную смену эпизодов. Скажем, на экране со спины мы видим, как Кристина (дублерша) поднимается по лестнице в спальню, открывает дверь. В этот самый момент в действие вступает другая камера, снимающая крупным планом Бёве. Она сидит на сундуке, гадает, раскладывая на подушке засушенные травы.

## Дневник театра

На экране же видим ее в дрожащем свете от лампы в спальне, сидящую на кровати. Рядом с ней – комод, трюмо, тумбочка с лежащей на ней библией, окно, закрытое занавеской.

Митчелл неоднократно останавливает наше внимание на застывшем, лишенном какой-либо мимики, лице Кристины – в особенности, на ее глазах. Зрители не упускают ни одного ее чувства. Они отчетливо видят, как терпеливо ждет она обещанного Жаном танца, поправляет свой нищий рабочий наряд. Кристина знает о непреодолимой границе между нею и хозяйкой, поэтому беспрекословно принимает, что Жюли в последний момент уводит Жана танцевать. Мы видим, как утомленная Кристина засыпает, примостившись у окна, в то время как за столом Жюли беззаботно воркует с ее женихом, и просыпается в тот момент, когда их губы уже готовы сомкнуться. Мы обращаем внимание, что Кристина не снимает корсет, укладываясь в постель, чтобы внезапно вернувшийся Жан вдруг не заметил ее беременности. Когда Жюли в истерике и в поисках защиты бросается ей на плечо, лицо служанки не выразит ни сочувствия, ни осуждения – лишь приятие судьбы обреченного и страдающего существа. Ее испытывающий и вопрошающий взгляд в этот момент прикован к Жану, к его рукам, к ножу, которым он готов перерезать горло птице. Смерть Жюли словно бы выпадает из сознания служанки и, как следствие, выскальзывает из кадра. Взгляд нервно мечется в пространстве и, в конце концов, упирается в лужу крови, растекающуюся по столу.

Митчелл обращается к сновидению, воспоминаниям, позволяя нам вместе с Кристиной пережить их еще раз как настоящее, как мгновение – трагическое в своей необратимости. И потому Кристина словно заговаривает смерть, останавливает время. В спектакле лейтмотивом звучит стихотворение датской поэтессы Ингер Кристенсен «Алфавит». Митчелл оставляет только несколько диалогов, несколько реплик из пьесы Стриндберга (ведь сон и воспоминания не всегда запечатлены в словах, чаще – в образах). Структура, ритм стихов Кристенсен как раз напоминает форму заговоров, нашептываний, которые останавливают

болезни и скорби, заклиная пустоту, одиночество и утраты. «Есть ранняя осень, есть послевкусие, есть запоздалая мысль, есть уединение и ангелы есть; вдовы есть, есть лоси, каждая частица есть; есть память и воспоминания, есть дубы, есть вязы, есть можжевельник, есть сходство, одиночество есть; утки, пауки и укус есть, и будущее, будущее». Большой мир природы, вечный по отношению к преходящей жизни человека, размыкает границы отдельной человеческой драмы и вовлекает ее в объективный ход времени.

Образ Кристины в спектакле Митчелл оказывается ни много ни мало метафорой театральной, актерской игры. Вспомним, Станиславский говорил о «щупальце глаз», втягивающих предметы внешнего мира, которые затем воспроизводятся мысленно, в воображении, на «экране внутреннего зрения». Экран уподобляется глазу, совмещающему одновременно съемку и проекцию. Образы, однажды запечатленные в воспоминании, способны оживать вопреки прошлому, быть воспроизведенными и вновь пережитыми. Когда Кристина глядится в зеркало, она смотрит в объектив камеры – в этот момент театр видит собственное отражение, и прошлое смыкается с настоящим. Актер на сцене совмещает роль исполнителя и зрителя. Он переживает на сцене мимолетные, ускользающие воспоминания и видения персонажа, явленные на экране, в реальном времени.

Взгляд зрителя, блуждая между сценой и экраном, находится в постоянной погоне за тенью, за призрачным образом. Митчелл воссоздает в спектакле особый опыт переживания настоящего времени с помощью кропотливой фиксации его на наших глазах. И, в сущности, отсылает к известной мысли Шкловского, согласно которой цель искусства – дать ощущение вещи как видения, а его основным приемом является «остранение», прием затрудненной формы, увеличивающий длительность восприятия. Подлинное же искусство есть способ пережить само это деланье вещи.