

Марина ТИМАШЕВА

## ФРЕЙД ПАКУЕТ ЧЕМОДАНЫ

«ШЕПОТ СТЕН» НА ФЕСТИВАЛЕ ИМ. А.П. ЧЕХОВА

В 2009 году Международный фестиваль им.Чехова открыл России направление «новый цирк», в Москву прибыли его посланцы, в том числе, три труппы из Франции: «Невидимый цирк» Виктории Чаплин и Жана Батиста Тьерре (их считают основоположниками жанра), а за названиями «Компания майского жука» и «Маленькие часы» стоят имена их детей – брата и сестры, Джеймса Тьерре и Аурелии Чаплин.

«Новый цирк» сродни перекрестку дорог, на котором повстречались бродячие комедианты, актеры и клоуны, гимнасты и фокусники, танцоры и мимы. Каждый обучил других своему мастерству, и они стали создавать весьма необычные представления, жанр которых точному определению не поддается. Цирк словно бы вставлен в другую рамку (зрелище более камерное, трюки подаются без помпы, помещены в необычный антураж или контекст, появляется лирический герой), но собой от этого быть не перестает.

Позволим себе небольшое путешествие в историю жанра, а гидом нашим будет режиссер, лауреат множества премий международных конкурсов Александр Гримайло. Он считает: «новый цирк» родился не в Канаде и не во Франции, а в Советском Союзе.

*«Если говорить о цирке как таковом, то это, по правильному, профессиональному определению, "цирк на сцене". Был когда-то такой в Советском Союзе, сейчас почти*

*умерший, хотя организация такая существует до сих пор – "Цирк на сцене". Она существует в Москве, в некоторых городах, как бы филиалами, и много гастролей делают цирковые артисты по сценам. И делают спектакли и делали много лет назад, в советское время. Это не изобретение швейцарцев, немцев и канадцев. Родилось это в Советском Союзе. Зарождалось*

Аурелия Чаплин в спектакле «Шепот стен». «Маленькие часы», Франция. Фото Н. Герасимова



## На Чеховском фестивале



такое направление еще до войны, оно было политизированным, но было. После войны его практически не было, был чистый цирк. А начиная с конца 1970-х, особенно в 1980-е, это направление стало развиваться. Оно родилось у нас, оно развилось здесь, и оно здесь же было и затоптано. Потому что все работы, которые лично я делал со своими партнерами, друзьями, их никто здесь не принимал, абсолютно никто. То, что вы видите на чеховском фестивале, мы здесь делали в 70-х–80-х, в Москве, в России, в Советском Союзе. Можно поднять прессу и можно найти, как топтали ногами подобные произведения. Я еще тогда говорил, что пройдет лет 20–25, и вы с распростертыми руками встретите из-за границы то же самое, может быть, даже в худшем качестве, и скажете: “Шедевр! Вот, как надо делать!”. Не было видеокамер, мы даже заснять это не могли, хотя есть эпизодики некоторые, которые мы все-таки снимали какими-то камерами. А те, кто еще жив, сегодня приходят и говорят: “О, так это то, что у нас было 30 лет назад!”. Уточняем одно историческое обстоятельство, принципиально важное для правильного понимания того, о чем пойдет речь дальше: 30 лет назад у спектаклей была литературная основа?

**Александр Гримайло:** “Она есть, она существует в архивах, она существует в “Росгосцирке”. Был такой огромный литературный отдел при “Росгосцирке” нынешнем (бывший “Союзосцирк”), в нем работали уникальные специалисты, и писались, поверьте мне, уникальные сценарии. Но я рад, что увидел хотя бы, что наше дело все-таки не умерло, а развилось. Как

обычно, пророков нет в отечестве своем. ...Для меня всю жизнь важна была именно драматургия. Не только в шоу, а в самом номере. Это еще сложнее. Потому что вы объедините в шоу на два часа несколько номеров, и свою линию драматургическую вы проследите. А в номере на 4–6 минут проследить ту же самую линию, поверьте мне, я занимаюсь этим около 40 лет, это очень тяжело. Но меня именно это всегда и прельщало. Почему я занимался этими работами? Они все замешаны были еще тогда, в 70-е–80-е годы, когда я начинал это делать, на драматургии. Я выпускаю номера, многие за границей просто живут, а здесь они никому не нужны. Россия живет по принципу: зачем создавать? Заметьте, я говорю Россия, а не Советский Союз, когда государство давало деньги на эксперименты, и мы экспериментировали, оно было нас за это со страшной силой, но мы все равно обманывали и делали. Да поверните вы голову, здесь талантов немеряно, я готов здесь работать, но у меня лично нет денег, чтобы это делать. Паша Брюн приехал из Лас-Вегаса, он вернулся, из “Дю Солей” давно ушел, здесь Валя Гнеушев, я могу еще перечислять людей, которые способны работать. Это – принцип, закон России: все, что привезли оттуда – все хорошо, а все, что свое – никакое. Вот это – парадокс России. Он был всегда”<sup>1</sup>.

Что ж, не найдя пророков в своем Отечестве, мы обнаружили их во Франции. Первым встречаем с «новым цирком» мы обязаны Чеховскому фестивалю и потомкам Чарли Чаплина.

Как известно, четвертым браком величайший актер всех времен

<sup>1</sup>Новое, как хорошо забытое старое – Александр Гримайло о “новом цирке” <http://www.svoboda.org/content/transcript/1876924.html>



и народов в 1943-м сочетался с дочерью драматурга Юджина О'Нила – Уной О'Нил. Ей было 18, Чаплину – 54 года. Они прожили вместе более тридцати лет. У них было восемь детей. Четверо старших родились в Голливуде, остальные – в Швейцарии, куда Чаплин вынужденно эмигрировал в 1952-м: его обвинили в антиамериканской деятельности. Его супруга, в свою очередь, отказалась от американского гражданства.

У Чаплина и Уны было три сына (Кристофер, Эжен и Майкл) и пять дочерей (Джеральдина, Джозефина, Джоана, Виктория, Анна-Эмиль). Джеральдина стала знаменитой киноактрисой. Эжен Чаплин окончил Королевскую академию драматического искусства в Лондоне, ставил спектакли на сцене Большого театра Женевы, затем возглавил старейший швейцарский цирк

«Нокк». Сестра Эжена – Виктория – вместе с супругом Жаном-Батистом Тьерре (французский актер, снимался в фильмах у Алена Рене и Федерико Феллини) в конце 1970-х годов основала компанию *Le Cirque Invisible*.

«История моей матери, Виктории – говорит Джеймс Тьерре, – очень романтична. Ей было восемнадцать, она жила с моими бабушкой и дедушкой, Чарли и Уной, в Веве, недалеко от Лозанны и брала уроки танцев. Мой дед планировал снять в ее новом фильме *The Freak*. Ее фотографию опубликовали в журнале, сопроводив словами, что она хочет стать клоуном в цирке. Мой отец (*Жан-Батист Тьерре*) увидел эту публикацию и написал ей, что собирается создать новый тип цирка. Мама ответила ему. Он отправился в Лозанну, и они встретились тайно,

Сцена из спектакля «Шепот стен». «Маленькие часы», Франция. Фото Н. Герасимова

## На Чеховском фестивале

потому что она знала, что Чарли и Уна будут против него (кстати, О'Нил тоже возражал против брака дочери с Чаплиным – **М.Т.**) Потом она сбежала с моим отцом. Тогда ей было примерно столько же лет, сколько Уне, когда она вышла замуж за Чарли... А *The Freak* так никогда и не сняли»<sup>2</sup>.

Зато Федерико Феллини снял телефильм «Клоуны», в котором занял и Жана-Батиста Тьерре, и Викторю. Сам же Чарли Чаплин, как все помнят, сыграл бродяжку, случайно прибывшего к путешествующему цирку («Цирк», 1928 г.).

Именно такие, путешествующие или бродячие цирковые труппы («*Le cirque bonjour*», «*Le cirque imaginaire*» и, наконец, «*Le cirque invisible*») создали Виктория Чаплин и Жан-Батист Тьерре. Немудрено, что их дети колесили вместе с ними и участвовали в представлениях. В четыре года Джеймс вместе с трехлетней Аурелией изображал в шоу чемоданчик на ножках. Чемоданы, сумки, коробки – все, что необходимо при переездах, – играют весьма существенную роль в спектаклях потомков Чаплина.

Внуков Чаплина и правнуков О'Нила поначалу обучали на дому, затем 12-летнего Джеймса отправили в американскую школу в Париж. Позже он прошел актерскую стажировку в *Piccolo Teatro di Milano*, учился в Гарвардской театральной школе и в Национальной Консерватории драматического искусства в Париже. В 15 лет Тьерре сыграл шекспировского Ариэля в «Книгах Просперо» Питера Гринуэя. Некоторое время снимался в кино (в фильме «Ватель» – герцог де Лонгвиль, в картине «Сам по себе» – цыган Талош), и в 1998 году основал собственную компанию,

где поставил четыре спектакля, два из которых мы видели на фестивале им. Чехова – «До свидания, зонтик» (2009) и «Рауль» (2013).

У Аурелии Чаплин тоже своя компания, называется «Маленькие часы». В Москву она также приезжала дважды – с «Ораторией Аурелии» в 2009-м и с «Шепотом стен» в 2013-м. Если Джеймс ставит спектакли сам, а его мать Виктория в программах значится как художник, то для Аурелии она – режиссер. В постановках собственной компании «Невидимый цирк» Виктория вместе с Жаном-Батистом исследует подсознание традиционного цирка, то есть действие построено на старых добрых трюках, овеванных любовной ностальгией по этому великому искусству, а вместе со своими детьми она изучает (при помощи тех же приемов) подсознание персонажей. То есть представления с ее собственным участием атмосферой больше напоминают фильмы Федерико Феллини, а с участием Джеймса и, особенно, Аурелии – последние работы Филиппа Жанти. Принципиальное отличие состоит в том, что Жанти охотно и жадно использует современные технологии, а в работах семьи Чаплиных их фактически нет, все сделано «дедовским» методом.

Скажем несколько слов о великом французском режиссере старшего поколения. Биография Жанти началась с кукольного театра. В середине 1990-х годов в Москве показали его «Неподвижного путника», по словам самого режиссера, «о путешествии в подсознание» (в несколько измененном виде и под названием «Неподвижные пассажиры» чеховский фестиваль привез его еще и в 2011). «*Артисты говорят о том, что Филипп Жанти*

<sup>2</sup>Цит. по: *Son of a Clown* by Lillian Ross // *The New Yorker*, January 7, 2008 [http://www.newyorker.com/talk/2008/01/07/080107ta\\_talk\\_ross](http://www.newyorker.com/talk/2008/01/07/080107ta_talk_ross)

## Pro настоящее

видел сны, на темы которых каждый из участников сочинял какие-то свои сюжеты» (Дина Годер)<sup>3</sup>. Похоже, что психоаналитическая составляющая спектаклей Аурелии берет свое начало именно здесь. Как и игра с куклой.

Дина Годер цитирует фрагмент спектакля Жанти «Проделки Зигмунда»: «Сегодня я поймал свои ботинки на лестнице, и знает, что я в них нашел? Мои ноги! Я давно понял, что у вещей есть душа»<sup>4</sup>. Во всех спектаклях новых цирков дело обстоит именно так.

«Шепот стен» начинается с того, что героиня готовится к переезду, пакет вещи по картонным коробкам и чемоданам. Она снимает красные туфельки на высоченном каблуке и на наших глазах прячет их в картонную коробку. Садится на стул на противоположной стороне

сцены, и ровно через минуту туфли сами собой оказываются на ее ногах. Девушка идет к коробке, перетряхивает содержимое, туфель нет как не было. Видимо, они не хотят расставаться с хозяйскими ножками или вообще возражают против переезда.

Слово «кукла» в случае «нового цирка» не стоит толковать буквально, ее место могут занимать разные вещи из повседневного обихода, однако, взаимодействие актера и предмета – оживление неодушевленной материи – отсылает нас именно к приемам кукольного театра.

В «Шепоте стен» роль куклы играет нечто вроде стремянки, обернутой в упаковочный полиэтилен. Наверху, благодаря прорезям и вставкам другого материала, образуется нечто, отдаленно напоминающее голову терьера:

<sup>3</sup> Годер Дина. *Художники, визионеры, циркачи*. М.: НЛО, 2012, с. 23.

<sup>4</sup> Там же, с. 22.

Сцена из спектакля «Шепот стен». «Маленькие часы», Франция. Фото Н. Герасимова



## На Чеховском фестивале

с маленькими темными глазками и короткой квадратной бородкой. Однако, сперва мы видим в этой конструкции инопланетного монстра, как будто вышедшего из нового американского фильма «Война миров». Постепенно он преобразуется в лающую домашнюю собачонку, но в конце «заглатывает» доверившуюся ему героиню (актриса исчезает в пасти монстра). Чудовищем (с помощью относительно скрытых от глаз рычагов), как марионеткой, управляет сама Аурелия.

Кстати, такие оборотни облюбованы многими прославленными труппами, работающими на стыке жанров. В спектакле Жанти «На краю земли» ужасное насекомое-мутант, марионетка с человеческой головой пляшет по сцене с женщиной, словно поглощая ее. В «Ботанике» Мозеса Пендлтона («Момикс») по сцене пробирается скелет невиданного, допотопного огромного зверя, будто сбежавший из Дарвиновского музея. На хребте «динозавра» сидит нежная дева. Она очарована спящим юношей, но тут в прежде мирном и дружелюбном, по-кошачьи помехивающим огромным костлявым хвостом, существе, рождается ревность, и оно «пожирает» неверную прелестницу. Чудища пожирают женщин в десятках спектаклей: такова, видимо, дань театра фрейдистскому психоанализу.

Молоденьким барышням часто снится, что они падают с высоты или что за ними гонится неведомое и опасное «нечто». Фрейд толковал подобные сны в контексте сексуальных комплексов и детских травм. Жанти всегда объясняет свои спектакли тем же способом, как истовый фрейдист.

Героиню спектакля Жанти «На краю земли» зовут Элис. Хотел этого великий Мастер или нет, но имя отсылает нас к книге Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес». Аурелия из «Шепота стен», как и Элис, как и Алиса, попадает в парадоксальный, вывернутый наизнанку, мир. Все, что было ей знакомо, лишается привычных свойств и очертаний. *«В жизни так много всяких перевертышей, в которых мы даже не отдаем себе отчета. В жизни так много всего сюрреалистического, но мы считаем, что это нормально»*, – говорит Аурелия Чаплин<sup>5</sup>.

Так и не совладав с красными туфельками, но в целом подготовившись к переезду, наша героиня засыпает и попадает в небольшой город, средневековый, французский не то итальянский: желтоватые стены «махрятся» от древности и сырости, между домами натянуты бельевые веревки, на которых сохнут вещи. Аурелия «вдевается» в пальто и висит в нем вниз головой, вроде, тоже сушится.

(Роль пальто в спектаклях современных, жанрово-неопределенных театров, трудно переоценить: вспомним, как оно оживало на вешалке в шоу «Лицедеев», а потом – в «Сноушоу» Славы Полунина; как спрятав в них голову и усевшись на корточки, безголовыми всадниками-лилипутами перемещались по сцене танцоры в постановках Геннадия Абрамова; как в «Проделках Зигмунда» Жанти герой оказывался пленником собственного пальто... Заметим, что в самых сюрреалистических, условных, абсурдистских представлениях «новых цирков» обычные бытовые предметы играют весьма существенную роль.)

<sup>5</sup> Девочка из комода. Аурелия Чаплин: «Меня не раздражают фильмы о дедушке». Интервью М. Райкиной <http://www.mk.ru/culture/interview/2009/06/23/306262-devochka-iz-komoda.html>

## Pro настоящее

Два дома, словно перешедшие в спектакль из неореалистических фильмов, нарисованы на ширмах-полотнах, которые висят по обе стороны сцены. В них, как выяснится, прорезаны окна и двери, и наша героиня, уйдя за ширму, уже через несколько секунд (что кажется чудом) выглядывает из окна, расположенного весьма высоко от пола. Плоские ширмы, таким образом, представляются зрителям объемными. Лестница, которая выглядела как нарисованная, оказалась настоящей, именно на ней разворачивается один из самых эффектных эпизодов спектакля: сначала актер – молодой, полный энергии, мужчина отбивает чечетку на потолке (головой вниз), а вот он уже – пожилой, укутанный пледом, с трудом поднимается по лестнице, и он же – совсем старик, умирая, ползет по ней вверх.

То, что дом – желтый, тоже обыграно: по сцене бродят мужчины в белых халатах, они вывозят из анатомической заиндевевший труп, но он оживает и лезет к девушке с непристойными намерениями. «Санитары» не торопятся окоротить подопечного, напротив, норовят изловить Аурелию и поместить ее в психлечебницу, а одному пациенту они зафиксировали руку его же ремнем, и он никак не может надеть на голову кепку, которую этой обездвиженной рукой держит. Попытки как-то «поднести» голову к кепке обречены на провал, клоунская по сути реприза продолжается до тех пор, пока «больной» не изыщет простейший вариант, то есть не перехватит кепку второй, свободной рукой. Самое замечательное, что зрителям, пять минут наблюдавшим бесплодные, смешные и

изобретательные усилия, этот выход тоже не приходит в голову.

С одним из мужчин, преследующих героиню, у нее сложатся лирические отношения: в финале пара танцует на столе, по всему периметру которого горят свечи, а потом – не замечая, что твердая почва ушла из-под ног – в воздухе. Они парят над сценой, как влюбленные на картинах Марка Шагала или в фильме Андрея Тарковского, и какая сила поддерживает эту левитацию, определить невозможно. Аурелия Чаплин права, когда говорит: «Спектакль, основанный на оптических иллюзиях ... на визуальных сюрпризах, их трудно описать словами»<sup>6</sup>.

Оптическая иллюзия – обман зрения, впечатление о видимом предмете или явлении, несоответствующее действительности. В переводе с латыни слово «иллюзия» означает «ошибка, заблуждение». На этом «заблуждении» основаны самые эффектные эпизоды «Шепота стен».

*«Новый цирк» так не похож на «старый» и, тем не менее, очень похож. Как и в «старом», каждое его представление про одно и то же. Если раньше это было торжество человеческой силы, ловкости вперемешку со всяческой невидалью – медведи, ходящие на задних лапах, бородатые женщины, глотатели шпага, – то теперь главное – сюр, сон а иногда и кошмар, изготовленный средствами цирка»<sup>7</sup>.*

«Шепот стен» – развернутое до полного метра сновидение. Только во сне происходят необыкновенные вещи, которые могут быть перенесены на сцену с помощью приемов кукольного театра и старинных цирковых дисциплин: иллюзиона, гуттаперчи, контактного жонгляжа, эквилибра,

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Оксана Кушляева. Старый новый цирк. <http://ptj.spb.ru/blog/staryj-novyy-cirk/>

акробатики...Этот ход отменяет все возможные вопросы о сюжете, последовательности событий, логике поведения персонажей, причинно-следственных связях: глупо требовать подобного от сна или галлюцинации.

Странно, что новые цирки пренебрегают литературными сюжетами Кэррола, Гауфа, Гофмана, Андерсена (как будто специально для них написанными), и вместо них выдумывают свои истории. Драматически они беспомощны, и по прошествии некоторого времени полностью стираются из памяти. А остаются в ней отдельные эффектные номера, аттракцион, как и в представлениях традиционных цирков.

Впрочем, занимательная интрига, внятная фабула, стройный сюжет нынче вообще не в чести. Не столько цирк движется в сторону театра, сколько театр – в сторону цирка. Иными словами, «новый цирк» (каким мы его знаем) тяготеет не к традиционному драматическому театру, но к тому, которым заполнены афиши европейских фестивалей. Запоминается он тоже «картинками», а если попробовать изыскать и перевести смысл визуальных образов на язык слов, мы получим банальность: гармонии в мире нет, все разобщены, мужчине и женщине не суждено стать парой, человек одинок, он – кукла в руках неведомого кукловода, окружающее непознаваемо и опасно.

Хотя одно отличие у новых цирков есть, и оно принципиально. Истории о страхах и комплексах разыгрывают люди бесстрашные и свободные.

Цирковое искусство по природе своей жизнеутверждающее, оно



славит возможности человека, в нем сила разума и богатство воображения помножены на совершенное владение телом и невероятную работоспособность. Само их ремесло сопротивляется античеловеческой идеологии. После средневропейского спектакля, проходящего по ведомству новейших течений, зритель чувствует себя подавленным, после любого спектакля «нового цирка» – окрыленным. Пусть почва уходит из-под ног, пусть все летит в тар-тарары, пусть мир идет на нас войной: если цирковые артисты в состоянии творить такие чудеса, значит, мы справимся, мы уцелеем.

Аурелия Чаплин в спектакле «Шепот стен». «Маленькие часы», Франция.  
Фото Н. Герасимова