

Марина ЗАБОЛОННЯ

СТРАСТИ ПО ШЕКСПИРУ

**ТЕРРИТОРИЯ СВОБОДЫ:
24-Й РАЗ В ПЕТЕРБУРГЕ ПРОШЕЛ ОСЕННИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ «БАЛТИЙСКИЙ ДОМ»**

Метаморфозы «Балтийского Дома» давно приучили нас к постоянному расширению географии его участников. Из фестиваля стран Балтии он превратился просто в Международный фестиваль-дом, с душевными посиделками после спектакля, с капустным пирогом для гостей, с утренним обсуждением критиков и научными конференциями по животрепещущим темам. Поэтому появление в фестивальной программе новых участников из Италии, Венгрии и Китая удивления не вызвало.

Рожденный в перестроечное время на руинах СССР, в голодной пустоте, на тектонических сдвигах геополитики, фестиваль назло и наперекор всему объединял. В то время, как разбрасывали камни, он их собирал. Территории отваливались, как части разлагающегося трупа. А тут из хаоса вытягивались нити вечных смыслов искусства. Театр делал то, чего не может, порой, добиться, самая хитроумная дипломатия. Он собирал разных людей вместе, создавая праздничную атмосферу, заставлял на спектаклях думать, учил общению.

Театр – инструмент и способ отражения видимого, воспринимаемого мира. На фоне политических страстей, экономических санкций, вздутия до непотребных размеров шовинизма, национальных фобий и квасного патриотизма версталась программа нынешнего фестиваля. Завершившийся смотр показал, что, помимо прочего, театр – еще и история болезни общества. Как любое больное, измененное сознание искажает восприятие и действительности, и классических текстов. Мир снова стал другим, и в новых смысловых координатах сегодня принципиально важна роль миротворца.

Воздвигнутая в громадном фойе «Балтийского Дома» деревянная стена шекспировского



Pro настоящее



Е. Боярская –
Катерина Измайлова,
И. Балалаев – Сергей.
«Леди Макбет нашего
уезда». МТЮЗ.
Фото Е. Лапиной

«Глобуса» весело напоминала: «Весь мир – театр». Герой дня, – Шекспир, – зримо и незримо, над барьерами и бездной присутствовал в дни форума во всех проекциях и ракурсах. Кто-то ждал от спектаклей философской глубины, кого-то радовал современный балаган. Не ожидали увидеть столько «медицины». Однако стоит напомнить: открытый Н. Евреиновым терапевтический эффект театра Ежи Гротовский уже однажды использовал в попытке выправить измененное сознание пациентов психиатрической больницы. Но если безумен современный мир, то каким должен быть театр? Собственно это и увидел зритель.

Казалось, лозунг «Назад, к Чехову!» отработан по полной программе, юбилей прошел. Так нет же – «Балтийский Дом» показал, что время в каждом художнике вызывает свои голоса, и оттого заявленная тема «Шекспировские страсти» включила и Чехова, и Лескова, и Лермонтова, и даже Шницлера... Кто-то зовет «Назад, к Островскому!», другой – к Станиславскому, третий – к Уорхолу и Пине Бауш, к Кантору и Гротовскому, к Мейерхольду, наконец! А ведь еще Орфей (Орфей – лечащий светом – **М.З.**) боги велели не оглядываться, чтоб снова не потерять свою Эвридику...

«Скучно!» – стонет героиня Елизаветы Боярской. Страсть ли, скука ли привела ее к

преступлению, постепенно превратив в бездушную марионетку? Сон разума рождает чудовищ. Эту новую «леди Макбет» Гинкас переселяет куда-то в «наш уезд» со всем деревенским скарбом: с нахально разметанными дровнями (вместо ложа) и молодой разухабистой дворней. Глядя на отчаянную домохозяйку, на ее гимнастическую виртуозность, – вспоминаешь невольно другую Катерину, на пять лет старше этой, – трепетную и богобоязненную самоубийцу из «Грозы» Островского. Ювелирно сделанный спектакль по Лескову, к Шекспиру имеющий отношение горячкой нетерпенья и эпической неизбежностью совершенных убийств, не рассчитан на зрительскую слезу. Холодно в мире. И чисто. Как в прозекторской.словно в анатомическом театре, препарирует режиссер природу преступления, задавая каверзные вопросы. Так что же это было? Страсть, любовь, истерия? (Истерия – бешенство матери – **М.З.**) Или нечистый попутал?

— Ну, конечно, физиология! – уверяет нас человек с трагическим мироощущением – режиссер Ромео Кастеллуччи. После сделанного им в 1997 г. восьмичасового «Юлия Цезаря» режиссер возвращается к шекспировской трагедии, решив произвести опыты над ее экстрактом. Выделив три фрагмента и применив к каждому свои подходы исследования –

от физиологических до морфологических, – он добился неожиданного театрального, почти магического, эффекта. Очевидно под влиянием идей Анатолия Васильева и Ежи Гротовского, итальянский режиссер выстраивает свой катастрофический театр на трагедиях, мифах и притчах. Занимаясь «визуальной пластической звуковой энергией» сцены, Каstellуччи прибегает к нетрадиционным для театра методам. Его «бедный театр» встраивается в самые неожиданные места: в Москве он показывал «Цезаря» в старом подземном коллекторе. В Петербурге – в зале Инженерного Замка.

Препарирование произносимого драматического текста в ритуальном действе стаи мужчин в белых тогах отдаленно напомнило алхимическую «Медею» А. Васильева. Эндоскоп, введенный в трахею говорящего актера, проецирует на экран движенья мягких тканей – наш голосовой аппарат в действии. Торжественная амуниция молчаливых мужчин соответствует интерьеру Михайловского замка. Установленный на балконе гипсовый бюст императора замечаешь, лишь когда его сбрасывают и он болтается на веревке вниз головой. Впрочем, сюжет в этом спектакле выносится за скобки. Смысл произносимого текста в первом отрывке теряется, внимание зрителя поглощено работой связок говорящего. Да и Шекспир здесь как бы не обязателен. Своеобразная анатомическая интродукция к теме «Воздействие произносимой речи», вызывает в зрителе, скорее, физиологические, нежели эстетические, реакции.

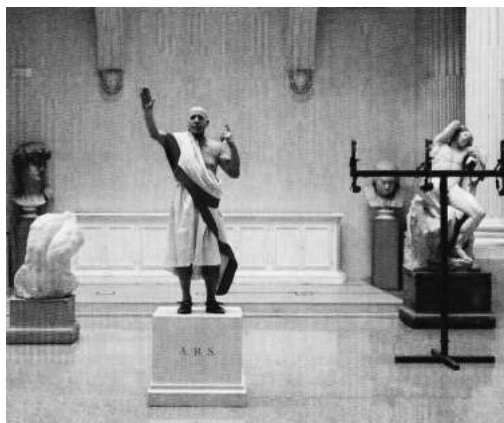
Во втором отрывке – явлении Цезаря в алой тоге – шекспировский текст преобразован в пластический эквивалент, передающий властность убитого императора. Наконец, решающая сцена, которую проводит талантливый актер, болезненно шелестящий прооперированным горлом горькие слова в защиту Цезаря, – вызвала сильнейшее переживание, сродни катарсису. Драматизм, таким образом, накапливался от сцены к сцене, но содержательно важным был «немой» монолог «божественного» Цезаря, чьи повелительные жесты синхронно сопровождались громовыми раскатами и гулом, оборвавшимися его убийством.

Бог наказал человека за дерзость и не позволил достроить Вавилонскую башню до небес, смешав языки строителей. С тех пор люди так и не научились понимать друг друга. И даже в искусстве – в духовной творческой сфере – ситуация со временем усугубляется. Хаос пришел в искусство, нарушив всякие представления о мире. «Нам надлежит не представлять реальность, но изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено, – утверждал Ж. Лиотар. – И решение этой задачи не дает повода ожидать ни малейшего примирения между различными “языковыми играми”».

В лаборатории Каstellуччи извлечение смыслов производится серьезно, методично и дерзко. В этот круг, без сомнения, органично вписался бы отрывок из «Гамлета», в котором принц философствует о пользе червей, объясняя, как «король может делать объезд по кишкам нищего». И вот тут наверняка Каstellуччи понадобилась бы колоноскопия.

Влияние физиологической деструкции на смыслы и образы художественных высказываний исследует другой итальянский режиссер – Пиппо Дельбон – в драматической композиции «Орхидеи». Он уверен, что идет по пути Пины Бауш и Энди Уорхолла. Его театр обитает в пограничной сумеречной зоне аномалий, и питается (как орхидея) чужими соками. А сам режиссер как сталкер, нарочито тяжело дыша

Сцена из спектакля «Юлий Цезарь. Отрывки». «Общество Рафаэля», Чезена, Италия



в микрофон, ведет нас по царству хаоса – то уходит в глубь зала, то выскакивает на сцену в макабрическом танце, возглавляя хоровод своих диковинных актеров, и смешивает в бесконечной песне акына надуманное с пережитым. Безумное спекулятивное действо здесь скреплено набором морализаторских историй на фоне видеопроекций со страданиями африканских нищих и умирающей матери. Это дионисово действо являет собой бурный поток сознания режиссера, то представляющего отрывок из оперы, то сплетающего в нескончаемый рассказ обрывки классиков со своими мемуарами. И орхидеи – символ чего-то неземного прекрасного и чистого – вырастают из откровений Дельбоно, похожих на уродливые корни цветов. Его актеры – люди с особенностями развития, с физическими и душевными недугами – добросовестно, как дрессированные цирковые собачки, выполняют свои номера. Надо снять всю одежду и обняться – вуаля! Пять минут стоят тепло прижавшись друг к другу круглый белотелый мужчина с синдромом Дауна и пожилой доходяга. Иногда кажется, что Дельбоно знает не только Бауш и Уорхола, но помнит и фильм 1932 г. «Фрики» – в его действе раскрывается буквальное значение этого слова. Тоном детского сказителя режиссер представляет нам восьмидесятилетнего «Бобо», попавшего в труппу из психбольницы, где он провел тридцать лет. Сидя в инвалидной коляске, «Бобо» механически

повторяет за Дельбоно жесты, почти не попадая в такт музыке.

Спросить «Зачем Шекспир?», а именно так называлась конференция в рамках фестиваля «Балтийский Дом-2014», – все равно, что спросить, зачем театр? Дело в том, что фраза Барда: «весь мир – театр, и люди в нем актеры», по мнению многих современных экспертов, устарела. Как и наказ Гамлета актерам, требующий от них естественности и простоте игры. Но у Шекспира есть и другая поговорка, и тоже сказанная царственной особой: «Из ничего не выйдет ничего». И вот этот «пустой знак» сегодня очень устраивает новаторов искусства. О феномене тотальной семиотизации бытия узнал театр. И потеряв всяческие ориентиры жизни и ощущение реальности, симулирует теперь не только реальность, но и ее переживания. Это и продемонстрировали с разной мерой таланта итальянские режиссеры.

В то время, как Пиппо Дельбоно с наслаждением ковыряется в навозной куче нашей жизни, Някрошюс, освоивший высшие сферы бытия, одним взмахом передает его суть... Ему даже горлышка от бутылки не надо, чтоб показать лунную ночь. Он знает высший – в платоновском понимании – смысл марионетки. На этот раз он обратился к Библии, к «Книге Иова», чтобы перевести ее на язык своего уникального театра, в котором нет ни грана назидательности. Някрошюс умеет говорить о трудных и важных вещах без пафоса и учительства.



Сцена из спектакля
«Орхидеи».
Театр Эмилия Романья.
Театральная компания
Пиппо Дельбоно,
Италия

Фестивали



Р. Вилкайтис – Иов
(в центре).
«Книга Иова.
По мотивам Ветхого
Завета».
Театр «Meno Fortas»,
Вильнюс, Литва.
Фото D. Matvejevas

Привычно долгой экспозицией, играючи «заговаривая» место действия, он завораживает сценическими метаморфозами и фирменными метафорами пустое гулкое пространство сцены.

«Книга Иова» Някрошюса – это труд Сизифа, где в роли такового выступает зритель, трижды пытаясь подняться на вершину божественного промысла, чтобы объяснить смысл наказания без преступления лучшего из людей. Но зритель в этом спектакле еще и судья, которому предъявляет режиссер три версии случившегося: белая – от Бога, черная – от Сатаны, наконец, серая – самая искренняя и неистовая – от Иова (потрясающая работа Ремигиуса Вилкайтиса).

Как показать Бога? У бесстрашного актера С. Трепулоса, одетого в белый костюм чеховских героев – пластика то округлая, то неестественно ломаная, марионеточная. Он разводит руками, глядя в пол, точно видит землю с облаков. Он все время щурится от невыносимого света, в котором пребывает. И эта марионеточность движений, и утрировка речи выдает нечто неуловимо детское. Извечные вопросы поставлены Книгой книг. Чистейший и наивный Честертон пытался понять этот Божий парадокс. Някрошюс, как всегда, самородно и емко дал театральную модель, как в следственном эксперименте, изображая жертву... Его актеры – божественные марионетки, образами

передающие высший смысл, захлестнувший нас мощной кодой. Подпирая с двух сторон изможденного, но просветленного Иова, Бог дает яблоко, а Сатана – нож. И только этот человек знает, как употребить их в естественной неразрывности. Иов разрезает яблоко пополам и предлагает безмолвному конвою. Но, не дождавшись реакции ни от Бога, ни от Черта, с жадностью вгрызается в обе половинки и, выплевывая пережеванное, кормит, как Иисус хлебами, подошедшее сзади «человечество».

За что попустил Господь Сатане, за что тот разрушил дом, убил детей, спалил поля и сады, увел стада Иова? За что наказание без преступления? «Объяви мне, за что Ты со мною борешься?», – вопрошает долготерпеливый Иов. Многие ломали голову на этой притче. А по Честертону – «Бог отвечает ясно до ярости: “Если мир и хорош, то лишь тем, что для вас, людей, объяснить его нельзя”. Он настаивает, Он показывает: “Есть ли у дождя отец? или кто рождает капли росы? Из чьего чрева выходит лед?..” Мало того, Он подчеркивает явственную и ощутимую неразумность мира: “Чтобы шел дождь на землю безлюдную, на пустыню, где нет человека”». Именно так у Някрошюса: с яростью рванув за ремень и приблизив к себе, выпаливает это Бог остолбеневшему мученику.

Только на фестивале возможны неожиданные художественные рифмы. Гирлянды горящих лампочек на теле страдающего от

Pro настоящее



Сцена из спектакля
«Чайка».
ОКТ/Городской театр,
Вильнюс, Литва

кровавых язв Иова и самопроизвольно взрывающиеся лампочки до наступления темноты в «Юлии Цезаре» Каstellуччи – пример масштаба мышления. Бывают странные сближенья...

Чеховский Тузенбах говорит: «Вот снег идет. Какой смысл?» и Коршуновас его понимает, как никто, помня и Библию, и Шекспира. Отражение жизни не гарантирует ее реальности. В зеркале, как доказал это Коршуновас в своем «Гамлете», отражается великое Ничто. Но каким опьяняюще прекрасным это театральное Ничто оказалось в его «Чайке»! Этот спектакль, как воздушный поцелуй Станиславскому, мечтавшему в театре о «проще-выше-легче-веселей», был легче пуха.

На Фейсбуке мы постепенно обрастаем френдами, с которыми лично не знакомы. Да и что это сегодня значит: «лично знаком»?

В лицо-то как раз и знаешь человека, смотришь его фотки, читаешь его посты и статусы, его друзья включены в круг твоей видимости. Так из контента рождается очередной симулякр, а в твоём воображении оживает личность Неизвестного, причем, представление об этой личности условно. И как же неловко бывает при встрече с этим человеком, хочется поздороваться, – но с кем? Рассогласованность реалий и реальность иллюзий создает новое содержание жизни, однако растворение личности в виртуальности – явление необратимое.

Спектакли можно переживать и переживать. «Чайкой» Коршуноваса можно просто дышать. Кажется, это первая «Чайка»-комедия в чеховском понимании жанра: из жизни актеров, играющих себя в жизни и на сцене. Жизнь наизнанку, за кулисами театра и в кулисах собственной души. Жизнь в закрытой офисной коробке из пластика с рассеянным молочным светом, где компактно разместились зрители и актеры. Вот они, расставив на сцене складные стулья и разложив на них имена героев пьесы, легко мимикрируют под зрителя в момент раскладки на сцене. И не сразу поймем, что нас уже включили в свое сообщество, чтобы посмотреть авангардную пьесу трепетного и нервного как левретка, изобретателя новых форм в театре (*sic!*) Кости. Мы и охнуть не успеем, а уже покоримся этой сладостной магии театрального обмана. Приветливые актеры организуют нам теплый прием. То ли уже Маша, то ли еще актриса Раса Самуолите приветливо рассматривает нас. Мальчишечка живой, взъерошенный, с внезапной вне всякой логики улыбкой, тоже косит на нас глазом весело и задиристо. Это Мартинас Недзинкас, он же – Треплев. Константин. Еще-не-доктор Дайниус Гавенонис у правой кулисы возится с ноутбуком: щелк клавишей «enter», и по воздуху разливается птичий гомон. Колдовское озеро скользнет вдруг по экрану, закрывающему вместе с портьерой



зеркало сцены, – черную дыру в зрительный зал, которой так боялся артист Станиславский. Истерика у Кости и слезы в три ручья, как у ребенка. Слезы быстро высыхают, и через мгновение – другой человек. Он может вдруг блеснуть улыбкой, а то вдруг бросит в сторону колючий трезвый взгляд. Редкостное чувство меры у всех актеров вызывает эстетическое наслаждение – сродни виртуозно исполненной оркестром симфонии. Все, как просил Гамлет актеров в своем монологе про театр.

Коршуновас прошелся по чеховскому тексту легкой ретушью, и это не показалось преступлением против человечности. Перед началом «формального» спектакля Аркадина с Константином мило и впроброс перекинутся фразами из «Гамлета», чуть добавив текста: уж играть так играть! Пролитывает на нас волны теплой доброты неторопливый, но участливый Сорин (Дариус Мескаускас, в «Гамлете» он играл главную роль отчаянно, порывисто и виртуозно). С достоинством настоящей актрисы держит себя Аркадина. Юмор у нее в крови, и, даже сидя на скамейке «запасных игроков», слушая внимательно речь сына, она по привычке готова ответить на реплику. Но вся реакция актрисы Неле Савиченко, играющей актрису Ирину Аркадину, живет лишь в ироничном взгляде да легком наклоне головы. Дорна режиссер гуманно сделал йогом: только это помогает ему справляться с истериками как мужчин, так и женщин. Он предстает перед нами с длинными распущенными волосами, в шальварах, – делает на коврике упражнения. Молча глядя в глаза пациенту, Дорн дирижирует дыханием пациента, мгновенно успокаивая то влюбленную Полину, то влюбленного Костю. Так все нервны – валериановыми каплями не поможешь. Вдох. Выдох. И делают. И успокаиваются! Успокаиваемся и мы – ретрограды, любящие тонкий психологизм в игре, подробный режиссерский разбор пьесы и юмор висельника. Словом, все, как всегда у доктора Чехова: люди просто пьют чай, а в это время рушатся чьи-то судьбы. А «чайку» Костя исступленно расстреляет – бумажную – из газеты вчерашней.

Петербургские премьеры, включенные в программу фестиваля, показали столь

разными, что говорить о «гении места» сегодня уже не приходится. Жизнь идей не знает границ, а этнография осталась в музее. «Алиса» Андрея Могучего, не умалив составляющие, продемонстрировала несовместимость группы крови самобытного режиссера Формального театра и отличных товстоноговских актеров, а «Воспоминания будущего» Валерия Фокина показали, как трудно дважды вступить в одну реку. И здесь титаническая исследовательская работа по сценической реконструкции мейерхольдовского «Маскарада» не связала век нынешний и век минувший. Сам же театр «Балтийский Дом» представил две неравнозначные премьеры: рядом с органно-мощным высказыванием Люка Персеваля в «Макбете» светливая «Вестсайдская история» Натальи Индейкиной наглядно продемонстрировала архаику театральных идей 1950-х. Ремейк «Ромео и Джульетты по-американски» невольно высмеял театр подобного сорта.

Шекспировские страсти в Петербурге отшумели. 450 лет со дня рождения великого Барда отметили. И не важно, кем был Шекспир в реальности – Рэйли, Елизаветой, Рэтлендом, Марло.... Величайшая загадка истории всегда будет разжигать человеческое любопытство, а самому гению детективные сенсации не мешают. Нестандартно и глубоко «Балтийский Дом» продемонстрировал: Театр&Шекспир *forever!*

Итоги XXIV фестиваля «Балтийский Дом».

Приз зрительских симпатий (спектакль Большой сцены): «Наш Цзин Кэ». Режиссер Жэнь Мин. Пекинский народный художественный театр (Китай).

Приз зрительских симпатий (спектакль Малой сцены): «Последняя лента Крэппа». Режиссер О. Коршуновас. ОКТ/ Городской театр Вильнюса (Литва).

Приз прессы им. Л. Попова: «Деменция». Режиссер К. Мундруцо. Театр «Протон» (Будапешт, Венгрия). «Чайка». Режиссер О. Коршуновас. ОКТ/ Городской театр Вильнюса (Литва).

Приз дирекции фестиваля: «Орхидеи». Режиссер Пиппо Дельбоно. Театр Эмилия Романья (Италия).