

# Диалог о театре

Беседа Людмилы Бакши и Хайнера Гёббельса

**Имя Хайнера Гёббельса уже достаточно хорошо известно российским знатокам театрального искусства. Впервые его спектакль «Хаширигаки» был привезен на Всемирную театральную Олимпиаду в 2001 г. В последующие годы – «Черным по белому», «Эраритжаритжака», «Вещь Штифтера», «Когда гора сменила свой наряд». В Электротеатре «Станиславский» Гёббельс поставил новую версию своего спектакля «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой». А в 2017 г. в Театре Наций на площадке «Новое Пространство» он показал свои инсталляции *Genko-An* и *Landscape*.**

Но мало кто еще помнит, что начинал он как рок-музыкант – сооснователь авангардной рок-группы *Cassiber*. И впервые приезжал в Россию в этом качестве. С тех пор в его судьбе многое переменялось. За плечами остался опыт работы в качестве композитора в спектаклях Хайнера Мюллера и разочарование в институте традиционного театра, подвигшее Гёббельса расширить рамки своей профессии музыканта. Ныне он известен не только как музыкант-исполнитель, но и как режиссер, композитор, театровед, профессор и директор Института прикладного театроведения и Театральной академии в Гиссене, почетный доктор Бирмингемского университета. С 2012 по 2014 гг. в качестве арт-директора он возглавлял фестиваль *Ruhrtriennale*. Гёббельс – двукратный номинант премии «Грэмми», лауреат Европейской театральной премии «Новая реальность» (2001), Международной премии Ибсена.

В России Хайнер Гёббельс удостоен звания лауреата премии «Золотая маска» в номинации «Лучший зарубежный спектакль», показанный в России в 2015 г. (спектакль «Когда гора сменила свой наряд»), номинант премии «Золотая маска» в категории «Эксперимент» за спектакль «Макс Блэк...». В 2016 г. в России вышел перевод его книги «Эстетика отсутствия».

Свой театр Хайнер Гёббельс называет «театром меняющихся иерархий», подразумевая под этим важнейшую роль всех компонентов целого, драматургическое значение которых может меняться на протяжении спектакля. В одном из интервью он как-то сказал, что его спектакли инициируются не словом или пьесой. В одних случаях они рождаются из света, в других – из музыки, в третьих – из живописи. Он не любит говорить об идеях своих спектаклей, а оставляет слушателю-зрителю домысливать содержание самому.

Хайнер Гёббельс ставит спектакли в разных странах, считая, что в Германии для его работ ситуация не благоприятная. Традиционные театральные институции не приспособлены, да и не заинтересованы в создании на их площадках экспериментальных авангардных опусов. Поэтому каждый раз необходимо искать то особое место, где его произведения могли бы органично существовать.

Хайнер Гёббельс – практик и исследователь театра. В наших беседах в разные годы он часто говорил, что в одном опусе его интересовали возможности пространства, в другом – насколько действенным может быть медленное разворачивание драматургии. Можно ли удержать внимание слушателя-зрителя в отсутствие живого актера? На мой вопрос



Х. Гёббельс. Фото Л. Бакши

после просмотра «Вещи Штифтера», кто это все придумал, он ответил, неужели можно предположить, что все это сделал «я»? «Вещь Штифтера» собрала большой коллектив специалистов в разных областях, сочинивших этот сложный художественный и технический организм. И вообще, Хайнер – категорический противник авторского театра. Для него создание спектакля – всегда сотворчество с людьми разных профессий. Конечно, ему повезло. Есть постоянная творческая команда. Продюсером на протяжении долгих лет был гениальный Рене Гонсалес. Во многом благодаря его горению, умению почувствовать, поддержать новое и раскрылся талант Хайнера Гёббельса.

Зная основные этапы пути Хайнера Гёббельса, я все-таки решила начать сначала. И мои вопросы были связаны с эволюцией его представления о театре, о пути музыканта-исполнителя и композитора в театральные режиссеры. И, наконец, о роли музыки в его сценических произведениях.

— Наверное, на вопрос о моей работе с музыкой для театра в разные годы я бы отвечал по-разному. Но сейчас уже XXI в., и мой взгляд за последние 30 лет сильно изменился. В 80-х – начале 90-х мне было важно, чтобы музыка вообще заняла хоть какое-то значимое место, чтобы она перестала служить театру и перестала быть иллюстративной. То же самое касается и фильмов. Но сейчас я продвинулся дальше

и считаю, что и музыка – не самое главное. Музыка тоже нужно немножко «отодвинуть», но не в том иерархическом смысле, что самое главное – это история или язык (пьеса), а в смысле некой полифонической взаимосвязи, в которой каждый из элементов должен занимать свое место. Например, когда я делал «Макса Блэка» в Электротеатре «Станиславский», я работал с актером, который привык быть в центре и на протяжении сорока лет своей жизни в этой иерархии находился на самой верхушке. Замечательный актер, но мне все время приходилось объяснять, что он лишь часть общей картины, разделов, которые взаимодействуют. Прошло достаточно времени, когда он наконец понял, что Огонь – его партнер и без Огня он не может. То же самое касается и музыканта, который создает на сцене звук, делает саундтрек. Его роль не просто наполнить пространство звуками, подзвучить, а партнерство на равных. То есть в моем театре различные компоненты – свет, звук, текст и так далее, постоянно вступают в различные взаимосвязи. Поэтому и музыке в данной ситуации необходимо иногда отступить назад, чтобы в какой-то момент вперед вышел цвет. Это то, над чем я сейчас работаю.

Есть и еще одна перспектива, которую я называю «эстетикой отсутствия». Она состоит в том, что очень много эмоциональных и импульсивных жестов у меня находится в области акустического. Это может быть музыка, разговор/рассказывание, просто звуки (экспресса, машин).

Акустический опыт оставляет нам намного большую свободу для воображения. Конкретные образы связывают фантазию. Картины быстро превращаются в клише и только подтверждают то, что человек и так уже знает. Поэтому мне важно, чтобы в области визуального не было ничего конкретного, специфического, отсылающего к тому, что и так уже известно. Мне хочется создавать образы, вызывающие напряжение и не дающие разрешения. Тем самым они провоцируют нас к размышлению. Когда я ставил оперу по Луи Андриссену «Материя», в последнем акте – фактически полчаса – не было ни текста, ни каких-либо режиссерских указаний. Лишь одна замечательная развивающаяся музыкальная структура с большим количеством пауз. Музыка втягивала зрителя и давала импульс для размышления об услышанном и увиденном. Воображение зрителя и направление его мысли ничем не ограничивалось. С художником спектакля мы сделали следующее: опера проходила в огромном зале, и я ввел туда сто баранов, а над сценой мы повесили большой белый цеппелин. Видно было, как бараны группой

медленно-медленно ходят по сцене. Над ними кружится радиоуправляемый цеппелин. Этот образ создан не для объяснения или показа чего-то конкретного. Благодаря ему создается напряжение и оно не ослабевает. От него невозможно избавиться. При этом каждый думает о чем угодно: кто-то – о большом поле с восходящей луной (полнолуние), кто-то – о смысле жизни. А кто-то о том, как режиссеру удалось сделать хореографию для баранов. Но в любом случае объяснения никакого нет. Образ остается загадкой. Видимое не зависит от музыки. Иногда они соотносятся друг с другом: в музыкальных паузах слышно, как бараны перекрикиваются.

Я не использую сцену, чтобы транслировать зрителю свои собственные идеи. Режиссер в любом случае не должен этого делать. Публика привносит свою реальность: все, что пережили в этот день и вообще в жизни. Понимая это, нам необходимо предоставить им такое акустическое и визуальное пространство, в котором они могли бы реализовать свои мысли и воображение. И, конечно же, для этого акустический мир дает намного больше свободы, чем, к примеру, язык или изобразительный ряд.

— **Твои представления о театре сейчас очень сильно изменились. Вначале были театрализованные концерты, как, например, *Eislermaterial*. Позже появляются спектакли, которые я бы назвала инструментальным театром. В них на сцене на равных сосуществуют и актеры, и музыканты: «Пейзаж с дальними родственниками», «Черным по белому». Постепенно добавляются инсталляции, этника, игровая стихия, медиа. Привлекаются новые технологии, которые смещают внимание от главенства актера/исполнителя на взаимоотношения/взаимодействие актеров/музыкантов с другими искусствами – живописью, концертной музыкой, фонограммой с аутентичными записями (звук, слово, музыка). От актера/музыканта требуется все больше навыков – не только драматических, но и музыкантских, пластических, вокальных, цирковых и т.д. Перед артистами ставятся все более и более сложные задачи. Эта эволюционная кривая явно движется в сторону создания новой драматургии, новой эстетики – как общетеатральной, так и эстетики актерского существования, понимания природы театра...**

Сегодня театр вообще развивается иначе. Появилось множество новых форм вне традиционной коробки сцены: спектак-



«Материя». Фестиваль «Рурская триеннале».  
Фото К. Грюнберга

ли-прогулки, *Site-specific art*, визуальный театр, иммерсивный театр, социальный театр, инженерный театр, театр художника, театр звука, *sound drama*, акустический театр...

Зная работы Хайнера Гёббельса разных времен (начиная с 90-х гг.), я могу определенно сказать, что в них складывалось и развивалось то новое художественное мышление, которое сейчас так широко и проявилось в работах новой плеяды художников, активно заявивших о себе в театральном искусстве уже в 2000-е гг.

— Прежде чем я отвечу на вопрос об эволюции, я хотел бы добавить еще одно. Важно не то, что у нас много идей, как у режиссеров, композиторов или сценографов. Я бы даже сказал наоборот – это обилие уменьшает возможности зрителя. Намного важнее создание пространства, в котором будут реализовываться мысли зрителя. Я очень долго работал как композитор с другими режиссерами, и узнал театр с его ужасной, конфиденциальной стороны. Это очень иерархичная структура, где музыка – только декорация. Я потерял всяческое удовольствие от этой работы и занялся радиопьесами. Там я был совершенно свободен и экспериментировал с разными акустическими объектами, искал возможности их взаимодействия – языка, музыки, речи в различных вариантах. Я соединял все так, как считал нужным. Мой акустический театр получил большой резонанс. Когда я набрался опыта в этой области,



А. Уилмз в спектакле «Эраритжаритжака».  
*Théâtre Vidy-Lausanne*

я вновь решил вернуться к театру и реализовать найденное на сцене. Тогда мне уже было сорок лет. Режиссером я стал довольно поздно.

Между этими двумя направлениями были еще попытки театрализации концертов. Я думал о том, чтобы привнести какие-то иные конфигурации в традиционную визуальность концерта – другой свет, мизансцены, отказаться от дирижера и т.д. Эти инсценированные концерты были для меня, собственно, переходом к театру. Свой театр я в основном делал с музыкантами, потому что у них нет балласта традиционного образования, как у актеров. Они не перегружены идеологически.

И еще один важный момент: все произведения и спектакли, которые вы видели – «Хаширигаки», «Черным по белому», «Эраритжаритжака», «Вещь Штифтера» – результат не только моего видения. Это – коллективные совместные работы над определенной проблемой, попытка донести до зрителя то, что нас тогда беспокоило. Предоставить ему несколько разных вариантов ответа. Попытаюсь сформулировать иначе: важно поставить вопрос, но не давать свой ответ. У меня нет окончательного ответа. Мы, режиссеры, не лучше и не умнее всех остальных. У нас есть мастерство, возможность соединять друг с другом сложные механизмы и части театра. Но в театре не самое главное абсолютизация собственного мнения. У нас нет никакого права заниматься именно этим, потому что зрители – будь их пятьсот или тысяча – в любом

случае, все вместе намного умнее, чем маленькая актерско-режиссерская команда, которая придумала все, что происходит на сцене.

— **И все-таки, мне не очень ясно. Как разноголосицу мнений объединить в одном произведении? Как голос каждого со-творца сделать внятным? Как при этом создать единый организм? Да и слушатель-зритель, какое бы произведение ни читал, ни смотрел, «вычитает» из него то, что ему действительно близко. То, что резонирует с ним в данный момент. И вообще, как ты узнаешь о том, что зрители думают?**

— В моих спектаклях очень большую роль играет бессознательное. Я очень много делаю неосознанно. Последние 20–25 лет я работаю с одной и той же командой и это очень большое преимущество. Нам не обязательно говорить друг с другом. Поэтому у нас много пространства для бессознательного. Мы вместе создаем ощущение сохраняющегося напряжения. Потом приходит публика и объясняет, *что* ты, собственно, сделал. И это не ирония. Так было с «Вещью Штифтера». Чем меньше на сцене говорится, тем больше я узнаю от зрителя. Мне пишут *e-mails* и объясняют контент моей собственной работы, что сделано и как. Это большая радость и большое обогащение. Я понимаю: то, что я делаю, важно зрителю. Их отношение, их взгляды дают мне импульс для дальнейших размышлений над собственным опытом.

— **Еще лет 20 назад мы вообще считали, что автор – избранный. У автора есть свой собственный уникальный мир, он сам все сочиняет и продуцирует это всем остальным. Не возникло ли у тебя в какой-то момент изменение в понимании, что такое «я», что такое «мой авторский мир»? Не появилось ли ощущение: не я транслирую кому-то что-то, а через меня транслируется нечто? То есть я ощущаю что-то с помощью себя, своей группы, близких людей и это я могу передать миру?**

— Да, я именно так бы и сформулировал. Но вообще, что касается авторства, это проблема, которая уже давно решена. Мы ведь еще с 50-х гг., по крайней мере, знаем, что в тот момент, когда что-то читаешь, автор уже умер, даже если он жив. В тот момент, когда мы начинаем читать, мы как читатели перенимаем авторство тем, что перерабатываем прочитанное. Это касается и моих музыкальных произведений: они не существуют до тех пор, пока их не увидели и не услышали. Они начинают жить именно в тот момент, когда зритель или слушатель додумывает их дальше.





«Макс Блэк». «Электротئاتр Станиславский»

У меня это, конечно, никакой не *Gesamtkunstwerk*. Элементы не соединены в единое целое, каждый из них остается самостоятельной частью. Соединяются они только в глазах и ушах тех, кто их видит и слушает, благодаря как раз тем промежуточным пространствам, которые создаются между этими несоединимыми элементами. Пример промежуточного пространства между тем, что мы видим, и тем, что слышим – «Вещь Штифтера». Там видимое и слышимое существуют параллельно. Прямой связи между ними нет. Именно эти промежуточные пространства и укрепляют фантазию зрителя. Я часто работаю с акузматическими объектами – то есть с голосами, происхождение которых понять невозможно (это могут быть голоса людей, которых уже нет в живых, аутентичная этника). Акузматические голоса стимулируют желание узнать, откуда они происходят. Меня не столько интересует идентичность говорящего (его язык) или музыканта с его старинным инструментом. Меня интересует дистанция. Именно она инициирует наше восприятие.

— Судя по высказываниям и делам, ты явно чувствуешь определенную миссию, которую обязан в этой жизни выполнить. Я понимаю, что это очень интимный вопрос. Если не хочешь, не говори. Если можешь, ответь.

— Насчет миссии сказать не могу, только о желании: образование для музыкантов и для актеров должно быть намного более открытым.

Все, что у нас сейчас есть: консерватории, режиссерские курсы, актерские институты – возникло как результат практики и опытов XIX в. Они были созданы, чтобы воспитывать новое поколение для больших оперных, драматических театров и т.д. В их основе нет ни экспериментального, ни исследовательского интереса. И у этого образования очень плотная стабильная структура, из которой не исходит никакой новации. Моя задача – создать условия, в которых молодое поколение могло бы развивать собственную эстетику, а не постоянно повторять ту, которая была позавчера.

**— А как реально этому помочь? В одном учебном заведении объединить вместе музыкантов, актеров, режиссеров?**

— Я работаю в Университете Гиссена. Здесь соединено творческое и научное образование, потому что все театральное образование – это свободная теория, и теория еще никому не мешала. В нашем маленьком институте воспитываются не актеры, а молодые люди, у которых есть интерес. Им предлагаются различные варианты, импульсы, идеи, чтобы они смогли со временем определиться с конкретным направлением своей будущей деятельности. Мы не показываем им, как делали театр раньше. Мы исследуем с ними возможности театра, которые еще не существуют. Может быть театр и без актера, и просто акустический театр, или театр с любителями, как, например, это делает *Rimini Protokoll*. На протяжении 6–7 лет своего обучения они определяют, чем будут заниматься дальше – написанием текстов, перформансом, драматургией, театральным менеджментом, научным исследованием. Нет никакого разделения между этими дисциплинами и между годами обучения. Это означает, что они в основном обучаются друг у друга, потому что учатся все вместе. И, надо сказать, они действительно совместно создают новую театральную форму. Многие театральные группы, перформансы и так далее, которые рассеяны по всему миру и играют довольно большую роль в современном культурном ландшафте, вышли из нашего маленького института в Гиссене. Например, режиссер Рене Полеш – один из самых известных берлинских режиссеров, участники групп *Rimini Protokoll* и *She She Pop*.