

Роман как способ «мыслить и страдать»: режиссура Евгении Сафоновой

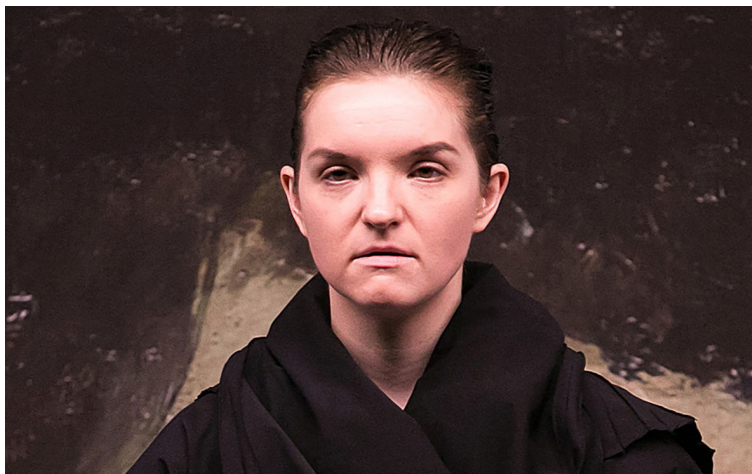
Режиссерский талант Евгении Сафоновой я определила бы ненаучно: колющее дарование. Рецепция ее спектаклей дается мне с огромным трудом: засыпая на «Аустерлице», когда мозг в конце трудового дня отказывается вникать в чертежи и архитектурную концепцию здания железнодорожного вокзала в Антверпене; раздражаясь на «Пиковой даме», когда представляющая Лизу актриса нарочито, невыносимо долго и достаточно однообразно ломается и выгибается на лестнице; морщась на «Медее», где логика текстового микса из Еврипида, Сенеки и Мюллера не укладывается в голове, а ощущение текстового коллажа постоянно сбивается возникающим то здесь, то там пунктиром сюжета.

Я злилась одновременно и на режиссера, пренебрегающего элементом развлекательности, и на себя — за неспособность воспринимать театральное зрелище без оногo. И все-таки с ее спектаклями долгое время находишься в диалоге, проблемы восприятия постепенно сглаживаются, ощущение целого укрепляется. Некоторые из них идешь смотреть снова или просто перебираешь в памяти: эпизод за эпизодом — словно страницы известного и любимого романа...

К слову, «романизация» театрального искусства — интересный феномен. Исторически он рассматривался всегда опосредованно, через влияние романа на драматургию: считалось, что становление модернистской драмы конца XIX — начала XX вв. (в нашем театроведении эти тексты традиционно именуются «новой драмой») спровоцировало — через произведения Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Стриндберга, Чехова и др., — глобальные процессы трансформации театра, важнейший из которых — появление режиссуры. Однако уже в 1970-е гг. негромкие голоса обращали наше внимание на то, что и сам роман, воплощенный на сцене, оказал сильнейшее воздействие на театр. «Активное обращение к инсценировкам в этот [конец XIX-первые десятилетия XX вв. — Н.С.] период можно рассматривать как одну из сторон того же процесса, другой стороной которого является возникновение “новой драмы”»¹, — это предположение прозвучало в 1980-е гг. в научной работе М.Е. Бабичевой. То, что первые поколения режиссеров ставили не только пьесы Ибсена и Чехова, но и романы О. де Бальзака и Э. Золя (А. Антуан), «Илиаду» Гомера (П. Фор), «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского (Ж. Копо, Ж. Круэ; Вл. Немирович-Данченко) и др., подчеркивала в статье Е.Г. Хайченко «От драмы к эпосу...», напечатанной в прошлом номере журнала².

Спротивляясь грубым переделкам в угоду узко понимаемым жанровым требованиям драмы, роман — еще в начале XX в. — провоцировал сцену подчинить «театральную технику требованиям поэзии и красоты», иными словами — изменить условия театра для того, чтобы получить «полную возможность инсценировать романы, в которых эпический тон рассказа, как слой сладкого теста, облегает ядро драматизма»³.

В 1970-е гг. в советском театроведческом дискурсе появляются термины «романность», «режиссер-романист». Так, Д.И. Золотницкий сравнивает режиссерскую поэтику Вл.И. Немировича-Данченко и Г.А. Товстоногова: «Товстоногов — театральный романист, раздвигающий в спектакле рамки драматургической структуры, планы



С. Никифорова – Медея. «Медея».
Театр им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкиной

движения жизни. Режиссером-романистом был Немирович-Данченко, которому, собственно, и принадлежат слова о “романе жизни” на сцене»⁴.

Сегодня, когда проза (и в частности, роман) занимают заметное место в репертуаре отечественных театров, в новом режиссерском поколении не так уж много персон, чью творческую систему можно определить при помощи понятия «романность». Как правило, спектакль представляет нам картины (или «номера») режиссерской интерпретации материала, причем, чаще всего с точки зрения сюжета и его переключки с сегодняшним днем. Я бы назвала этот метод – иллюстративно-интерпретационным.

Евгения Сафонова немного в стороне от этого тренда, она в принципе любит текст. Она почти не ставит пьес: материалом ее спектаклей становятся романы Достоевского и Зебальда, проза Пушкина, Мамлеева и Кортасара, контент экосайтов или же собственная версия мифа, сложенная из литературных обработок разных авторов. Ее режиссуру вообще трудно прописать по тому или иному ведомству: поэтическому ли, эпическому, психологическому, пост- или метадраматическому. Всякий раз премьеры Евгении озадачивают критику. Остроумное замечание Лилии Шитенбург о том, что «режиссерская судьба Евгении Сафоновой словно все никак не может начаться»⁵



С. Никифорова – Медея, Р. Кочержевский – Хор. «Медея».
Театр им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкиной

справедливо по сей день, хотя Сафонову уже (а мне-то кажется, что с первой ее постановки) никак нельзя назвать начинающим или молодым режиссером.

Да и как может начаться режиссерская судьба, если творческая фигура ни в чем не оправдывает наших ожиданий: не успеют ее занести в разряд «актерских» режиссеров (как было после спектакля 2012 г. по пьесе Дороты Масловской «Двое бедных румын, говорящих по-польски» в «Этюд-театре») или причислить к когорте творцов минималистского театра текста (после «Братьев» 2014/2015 в «Приюте комедианта»), или – после «Медеи» (2018, Театр им. Ленсовета) – увидеть в ней последовательницу речевых экспериментов Анатолия Васильева... Или воспеть ее как постановщика эко-спектакля «Лицо Земли» (2017, ТЮЗ им. А.А. Брянцева) – сугубо холодного, незрительского, зато серьезно и трепетно отрабатывающего близкую ее духу тему. Он рассчитан на большую сцену, но не собирает зала и играется крайне редко. После тихого и камерного «Аустерлица» (2019, камерная сцена АБДТ им. Г.А. Товстоногова), предназначенного рафинированному меньшинству любителей современной прозы, появляется яркая, скандальная, возмущающая почитателей Пушкина «Пиковая дама» (2019, Театр им. Ленсовета), и этот психоделический трип становится хитом сезона.



Г. Чабан – Германн, Л. Шевченко – Лиза. «Пиковая дама».
Театр им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкиной

Вопреки нашим усилиям, Евгения Сафонова – каждым новым спектаклем – ухитряется не развивать, но ломать свою, едва намеченную критическим пером, репутацию. (Не сравнивая, и разумеется, мелким шрифтом в скобках замечу, что и раннего Товстоногова иные критики упрекали в эклектизме, конечно, это было в 1950-х, когда режиссера еще можно было в чем-то упрекать...) Однако – хотя Сафонова отказывает нам в удовольствии выделить ее фирменный стиль и раз и навсегда «вписать» его в пейзаж современного театра – почерк все же проступает, пусть и неявно.

Многие обращали внимание, что голос, голосоведение, говорение, так называемая книжность (сосредоточенность на повествовательном тексте) – мощная, едва ли не главная краска в ее режиссерской палитре. Это справедливо. Однако ни одно ее театральное произведение нельзя назвать аудиоспектаклем. Голосовое воздействие невозможно отделить от актера, а последнего от пейзажа, мира – хотя и минималистичного, но тщательно собранного на сцене. Режиссер почти всегда предстает и в роли сценографа, сцена и ее геометрия – неперемное условие театрального текста Сафоновой. В этом отношении ее театр – вполне традиционный.

В то же время нельзя утверждать, что под крышей этого театра *А* играет *В* на глазах у *С*; то есть – актеры разыгрывают людей, а зри-



Л. Шевченко – Лиза, Г. Чабан – Германн. «Пиковая дама».
Театр им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкиной

тели сочувствуют или смеются над персонажами. Похоже, что доминантой режиссерского метода становится повествовательность в значении «опосредованность»⁶, иными словами, оторванность зрителя от самой истории – будь это отцеубийство («Братья») или убийство планеты («Лицо Земли»), обретение человеком своей идентичности («Аустерлиц») или неудачная попытка «сорвать банк» у судьбы («Пиковая дама»), – и здесь есть, над чем поразмыслить.

Конечно же, соблазнительно рассмотреть опыты Сафоновой сквозь брехтовские очки. Однако эффект очуждения (*Verfremdungseffekt*) представляется сегодня лишь одним из вариантов «опосредованности»: режиссерские и актерские техники стали гораздо тоньше и изобретательней, чем это виделось Брехту. Вот и в спектаклях Сафоновой актеры не шныряют из роли и обратно, нет здесь и нарушения иллюзии, как впрочем и ее создания, кажется, что режиссер вообще не мыслит подобными категориями.

Постоянные оговорки, когда речь идет о Сафоновой, становятся правилом: один – преисполненный иронии – «выход из роли» все же есть. В «Пиковой даме» играющий графиню Александр Новиков в момент смерти героини выскальзывает из старухино костюма и парика и – оставляя их лежать в кресле – во всей своей мужской стати и прекрасно сидящем мужском костюме – неторопливо следует за кулисы.

В иных спектаклях («Лицо земли», «Аустерлиц») режиссер для трансляции текста привлекает хор, в других – за актерами закреплены конкретные роли. Но вот голос, как правило, отъединен от образа, это рабочий инструмент исполнителя, и он пользуется им открыто – как музыкант скрипкой или флейтой. После премьеры «Братьев» писали: «Когда Параничева в микрофон колдовски произносит приторно-елейные, матрешечно-русские слова Грушеньки, сгущается сначала акустический образ героини. А уже потом, вопреки всем несходствам, образ соединяется с актрисой»⁷. Здесь можно добавить, что в третьем акте спектакля голоса и реплики временами «расходятся» с образами и возникает общий гул, голосовая сумятица, звуковая какофония, которой – словно общим коконом – окутаны исполнители. Внезапно выныривает уже умерший по сюжету Смердяков, и его – произнесенный в микрофон – монолог черта кажется материализовавшимся сгустком энергий всех участников действия, а вина за убийство Федора Павловича словно растекается по всем персонажам без исключения.

В «Медее», как и в «Братьях», за каждым из трех актеров закреплена роль/роли: София Никифорова – Медея, Григорий Чабан – Ясон, Роман Кочержевский – Вестник и Хор. Здесь режиссер развивает акустический прием. Оформление минималистично: белые ширмы резко и бесшумно открывают и закрывают актеров, и на них – как интертитр между эпизодами – проецируется однообразное черно-белое видеоизображение морской волны. Исполнители полностью неподвижны. Зато акустическая партитура спектакля выстроена симфонически: голоса и звуки овладевают пространством. Голос Никифоровой, подчас «вылающий» текст Еврипида, не оставляет места ни для сценографических изысков, ни для режиссерской метафоры, ни для актерской игры: где вы, предлагаемые обстоятельства, человеческие отношения? – кажется, что застывшее зрелище тут просто поддерживает «слушалище». У Никифоровой два тембра: варварки и эллины. Сложнейшая ритмическая партитура: от клокотания ненависти, когда речь идет про здесь и сейчас, до холодности повествования о том, что было и прошло (например, о Прометее, которого никак не может оторвать от скалы Геракл). При пластической неподвижности на зрителя воздействует динамичная аудиокартинка.

Нет ли здесь конфликта выразительных средств? Есть. И он работает на уровне восприятия. Черные, строгие, дорогие, практически подиумные одеяния исполнителей: совместно с художником по ко-



В. Реутов – Аустерлиц. «Аустерлиц». БДТ. Фото А. Блюр

стюмам (С. Илларионов), художником по свету (Г. Шугаев) и видеодизайнером (М. Иванов) режиссер создает декорационный дизайн, зрительно отчуждающий нас от мифа. Но душераздирающая текстовая партитура эмоционально нас к нему приближает.

В этом коренное отличие «Медеи» Сафоновой от спектакля Анатолия Васильева «Медея-материал» (с Валери Древилль по Хайнеру Мюллеру), с которым ее часто сравнивают. Действительно, работа режиссера с голосоведением идет по пути, начертанному Васильевым, однако это другое поколение режиссуры. У Васильева выразительные средства (образный ряд: распотрошенные куклы, горящее платье, видеопроекции) работали на единую тему, усиливая друг друга и воздействуя на зрительское восприятие; у Сафоновой – другой эффект: «слушалище» погружает нас в историю, создавая возможность соединиться с мифом, а зрелище – мешает эмоционально отдаться стихии звука, отстраняет от него. Однако далее в своих опытах Сафонова ищет другие формулы сочетания эпического и драматического.

Слово и текст, которые были вынесены в XX в. на темный чердак театрального здания как нечто вышедшее из моды, без чего мы вполне можем обойтись в драматическом представлении, становятся основным источником, генерирующим энергию спектаклей Сафоновой. «Аустерлиц» на камерной сцене АБДТ наиболее показателен в этом



В. Реутов – Аустерлиц. БДТ. Фото С. Левшина

отношении. Перед режиссером лежал один из виднейших текстов начала XXI столетия. Его сюжет едва ли мог быть драматизирован в принципе. Герой, чья фамилия – Аустерлиц – стала названием романа Вингфрида Георга Максимилиана Зебальда, предстает в нем не сам по себе, но в отражении нескольких зеркал: чужих глаз и голосов. Герой таким образом и меньше, и больше, чем человек: его образ множится и в то же время размыт. И более того, даже эти размытые видения – лишь фрагменты очень долгой истории, услышанной автором от немецкого интеллектуала, встречающего героя несколько раз в течение двадцати лет, получающего от него письма и передающего его рассказ, который подчас состоит из чужих рассказов. Фишка романа в том, что не только читатели, но и Аустерлиц – космополит, исследователь архитектуры, профессор, знающий многие вещи, – не имеет ни малейшего представления о том, кто он, и кем были его кровные родители. Его отправили в Англию в возрасте 4 лет – отчаянный жест матери, опереточной дивы, пражской еврейки, решившейся, падая в бездну Холокоста, оторвать от себя и тем самым спасти от гибели любимое дитя. Воспитали в семье священника-валлийца, дали новое имя – Давид Элиас. Никогда не спрашивающий себя, откуда и почему с самого детства он так хорошо знает французский язык, этот европеец несет в себе травму XX в.; и его забвение – это забвение континента.



В. Реутов – Аустерлиц. «Аустерлиц». БДТ. Фото А. Блюр

Разум героя выдерживал состояние беспамятства, подвело тело: «однажды мне почудилось, будто меня всего свело мучительной судорогой, которая долго не отпускала, так что в результате я рассыпался изнутри и части моего тела разлетелись в стороны, исчезнув в темноте неведомой далекой земли»⁸. Сюжет романа в том, как человек постепенно и мучительно – через архивные поиски, случайные предметы и пространства, наталкивающие на медленно открывающиеся в недрах сознания вехи-воспоминания, добирается до своего ядра, своей идентичности. Автор и рассказчик оставляют его на полпути: уже зная, кто он, зная судьбу матери и ее конец, Аустерлиц идет по следам отца. Заметим, что текст романа состоит из слов и фотографий, которые делает герой в течение своей одиссеи.

Композиция, которую предлагает зрителю режиссер, иная. Сафонова выбирает середину романа финалом и выстраивает внятный сюжет: путь Жака Аустерлица к своему дому на Шпорковой улице Праги, где по соседству с прежней квартирой его семьи все еще живет постаревшая Вера, учительница французского языка, когда-то подруга его матери Агаты, когда-то – няня маленького Жака. *Jacquot, c'est toi?* – вопрос на французском языке – таков финал спектакля.

Математическая четкость режиссерского решения смутила иных рецензентов, писавших о спектакле после премьеры. Дело в том, что

герой Василия Реутова на протяжении всего действия предстает перед нами осколочно: фото на перроне вокзала, смутное очертание фигуры за прозрачной стеной в глубине сцены, где с исключительной точностью воссоздана одна из фотографий романа – бесконечная череда одинаковых архивных ячеек... Отдельно мы слышим голос Аустерлица, его дыхание, вибрирующие интонации. На этот раз аудиокартинка скромна, но изысканна: композитор Владимир Раннев играет с источниками звука – вписанный в музыкальный пейзаж голос актера мы ловим с разных сторон зала. Независимо от голоса иногда появляется его лицо или силуэт человека, занятого изучением карточек в архиве, а в это время кто-то из хоревогов (А. Кучкова, А. Магелатова, М. Сандлер, А. Фурманов) бесстрастно доносит до нас обстоятельства многотрудной одиссеи героя... И только в финале все осколки соединяются в целое: последний монолог о дороге к дому, об узнавании знакомых, с детства памятных мест актер произносит, сидя на авансцене – сдержанно и все же драматически – как это умеет Реутов.

Финал спектакля безусловно катарсический: он рассчитан на комок в горле, и этот расчет оправдывается вполне. Откровенное соединение актера с персонажем и проживание последнего монолога Реутовым мне кажется главным достоинством, а не ошибкой или слабостью режиссера, поскольку именно здесь формула спектакля, содержащая компоненты эпического и драматического, вырабатывает сценический эквивалент роману Зебальда. От эпических абстракций (восприятия мира на историческом, философском, аксиологическом уровнях) герой, а вместе с ним и зритель, приходит к человеческому измерению и утверждает его через проживание собственной участи, то есть эмоционально. Чем толще была стена между эмоциями героя и зрителем, тем сильнее эффект от ее слома, тем с большей драматической силой действует финал.

С каждым своим спектаклем Евгения Сафонова изобретает новые формулы сочетания эпического и драматического, как, собственно, это делает и роман, который, по мысли М.М. Бахтина, привносит «...специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)»⁹.

- ¹ *Бабицева М.Е.* Стилиевые различия эпоса и драматургии в связи с проблемой инсценирования: дис. канд. филол. наук: 10. 01. 08. М.: МГУ, 1985. С. 6.
- ² См.: *Хайченко Е.* От драмы к эпосу: Внесценические персонажи // *Вопросы театра. Proscaenium*. 2020. № 1–2. С. 376–403.
- ³ *Кугель А.Р.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. 1910. № 23. С. 458–459.
- ⁴ *Золотницкий Д.И.* Товстоногов. // Портреты режиссеров: Вып. 1. М.: Искусство, 1972. С. 126.
- ⁵ *Шитенбург Л.* Персона Медея. Электронный ресурс COLTA.RU. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/17819-persona-medeya> (дата обращения 05.09.2020)
- ⁶ Несколько значений термина «повествовательность» приводится в монографии В. Шмида. См.: *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 11.
- ⁷ *Волошина А.* Тело идеи. Электронный ресурс: Петербургский театральный журнал. Блог. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/telo-idej/> (дата обращения 05.09.2020)
- ⁸ *Зебальд В.Г.* Аустерлиц. М.: Новое издательство, 219. С. 464–465.
- ⁹ *Бахтин М.М.* Эпос и роман: К методологии изучения романа // *Бахтин М.М.* Собр. соч. в 7 т. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Академия, 2012. С. 612–613.