

Мария Хализева

Закаты Европы

Мало о ком из современных театральных режиссеров сказано столько точных слов, как о швейцарце Кристофе Марталере, перешагнувшем в конце 2021 г. отметку 70 лет.

Театром как таковым Марталер занимается лишь три последние десятилетия, но за эти годы успел населить заторможенными фриками и ранимыми недотепами всех сортов не только драму, но и оперу, впечатляющее число раз принять участие в *Berliner Theatertreffen*, крупнейшем форуме немецкоязычного театра, а также побывать со спектаклями на лучших фестивалях мира, или выпустить для них продукцию. Количество его сценических работ приблизилось к сотне, а в числе множества наград имеется Европейская театральная премия «Новая театральная реальность» и Премия Станиславского.

Театр Кристофа Марталера вышел из стихии музыкальной («мир Марталера держится на музыкальном гумусе»¹). В Институте искусств Цюриха уроженец маленького швейцарского Эрленбаха изучал музыку по классу флейты, гобоя и духовых инструментов XIV–XVIII вв., а затем двинулся совершенствоваться в Париж, где провел два года, наряду с музыкальными занятиями обучаясь в школе пантомимы Жака Лекока. В Париж он попал семнадцатилетним, в разгар студенческой революции 1968 г., но, соглашаясь, что «такие впечатления накладывают отпечаток на сознание», утверждал: «актуальная, современная политика для меня не является театральным материалом. Я достаю театр из своей биографии, из своих прошлых жизненных впечатлений»².

Даже ранняя марталеровская биография предоставляет раздолье для впечатлений: в ней фигурируют и работа в передвижном цирке «Балаган», и служба музыкантом в цюрихском *Theater am Neumarkt*, и создание собственной музыкальной группы «Таро», а в дальнейшем концерты в традициях кабаре и мюзик-холла с включением номеров пантомимы³. Музыка выглядит важнейшей составляющей деятельности Марталера. Именно из нее, прежде всего, черпался и продолжает прорастать ритм его театральных работ: будь то жесткие разборки с Европой, отчетливо артикулируемые в его знаменитых *Liederabend* (дословно – песенный вечер, термин, обозначающий камерное вокальное музицирование), или переосмысление классической драматургии («Я искал тексты, в которых звучит музыка. В Шекспире есть музыка, в Беккете есть музыка, в Хорвате есть музыка, а не только содержание»⁴), или нынешние постановки, где человечество раз за разом предстает горсткой артефактов – экспонатов вселенского музея недоразумений и недочувствований.

Трио творцов, состоящее из Марталера и его многолетних соавторов – сценографа Анны Фиброк и драматурга Штефани Карп (их встреча случилась в 1989 г. в работе над спектаклем *Soldatenliederabend* – «Вечер



К. Марталер

солдатской песни»), вместе с фриками и аутсайдерами обыкновенно выводит на подмостки меланхолию, бренность и тлен, всякий раз заставляя мир балансировать на краю пропасти. Неудивительно, что в методе Марталера исследователям видится «художественный пессимизм»⁵.

Первые театральные постановки Кристофа Марталера датируются второй половиной 1980-х и были созданы еще в Цюрихе, одна из работ, условно приближенных к театральным (ее можно считать и поэтически-музыкальной программой), длилась 26 часов и показывалась в альтернативных пространствах, например, в аптеке. В 1988 г. Марталера приглашают в *Theater Basel*, и, судя по всему, именно появившимся здесь спектаклям, в том числе театральному обозрению к 700-летию образования Швейцарской Конфедерации – *Stägeli uf, Stägeli ab, juhee!* (приблизительный перевод – «Пики вверх, пики вниз, вперед!», 1990), режиссер обязан определением «нео-дадаист». В своих созданиях тех лет Марталер двигался либо по линии убийственной пародии на национализм и патриотизм – тексты и пантомима собственного сочинения, либо по линии обнаружения густого абсурда во вполне невинных произведениях вроде водеvila «Кошмар на улице Лурсин» Эжена Лабиша (первый марталеровский спектакль, основанный на драматургическом тексте).

Но все это еще присказка, пусть затейливая и разветвленная, настоящая же сказка, полная горечи, сомнамбулизма, агрессии, летаргии и

беспощадного развенчания Европы, начинается с первой работы Кристофа Марталера в Германии, вышедшей в январе 1993 г. в берлинском театре *Volksbühne*, – спектакля *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (снова использован трудно переводимый сленг – «Убей европейца! Замочи его! Пристукни его! Прикончи его! Трахни его!») с ироничным подзаголовком «Патриотический вечер Кристофа Марталера».

Запрос от тогдашнего руководителя *Volksbühne* Франка Касторфа (а именно он пригласил Марталера в возглавляемый им театр) заключался в предложении создать на сцене некую – предпочтительнее всего саркастичную, эпатирующую, ранящую – медитацию на тему национальной идентичности. Вдоволь порезвившись в прошлом над развенчанием швейцарского национализма и отработав органичные для себя приемы, Марталер сделал следующий шаг и выдал виртуозную рефлексию по поводу немецкого прошлого. Немецкий критик Франц Вилле, утверждая, что театр Марталера – это «начало эры теории относительности в драматическом искусстве», писал: «...театральная теорема Марталера продемонстрировала свою программную смелость и деструктивную мощь...»⁶ и констатировал смену театральной эпохи.

С приезда спектакля «Убей европейца!» в 1995 г. на фестиваль «Балтийский дом» в Санкт-Петербург (перевод названия звучал здесь так: «Прикончи европейца, пристукни, прихлопни его!») и началось знакомство с Кристофом Марталером России, с той поры повидавшей и отрефлексировавшей немало его творений.

«Одиннадцать персонажей “вечера”, перемогающихся в дежурном анабиозе застойного мероприятия, переходящем в ностальгический транс и обратно, – поющие монстры, пьющие чай по команде, гротескные маски дель арте не столь давней социалистической эпохи. Каждый остается в памяти, при том что все они люди толпы, трамвая...» – писала после фестиваля Надежда Таршис⁷. Вполне сознательно критик отказывалась описывать все представляемые на сцене нелепости, хождения строем, пение слабеющими голосами (карикатурный лейтмотив – хвала богу, благодарность за каждый день бытия в этом доме престарелых и скорбных разумом – протестантский гимн Мартина Готтхарда Шнайдера *Danke*). Комичные пластические экзерсисы и пробежки в туалет, унылые и недобрые развлечения людей, усаженных за школьные парты, расставленные в убогом безвременье, где всё человеческое изнемогло и выпарилось. Критик игнорировала методичное падение букв лозунга из



Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!
(«Убей европейца!»). *Volksbühne*, 1993. Сцена из спектакля

прошлого («Чтобы время не остановилось»), как и часы на стене, давно застывшие, – время таки остановилось от бессмысленности бытия. Надежда Таршис переходила к самой сути марталеровского гуманистического, как сегодня очевидно, высказывания, которое тогда, при первой встрече с этой режиссурой лицом к лицу, не так-то легко было ухватить и сформулировать в слове (задним числом это оказывается намного проще): «Человек не сводится к функции социальных перипетий, в противном случае музыке нечего было бы делать. <...> У истории нет пасынков, нет потерянных поколений, если артисты высекают такую музыку из этого “сора”»⁸. Эту линию соединения человека и музыки, человека и тишины, человека и бездействия, человека и абсурда Марталер потянет и протянет в XXI в., развивая и совершенствуя новые возможности ансамблевого существования на сцене. Того безукоризненного существования массовки, когда каждый бесконечно одинокий участник (оттенки одиночества – предмет непрекращающихся исследований режиссера) со своей чрезмерной характерностью оказывается незаменимой деталью единого монолитного мегаперсонажа.

Одной встречи оказалось достаточно, чтобы язык и действующие (на самом же деле, пассивные и инертные) лица Марталера узнавались бы мгновенно и безошибочно. А после чеховских «Трех сестер», поставленных в том же *Volksbühne* в 1997 г. и привезенных на Международный



«Три сестры». Volksbühne, 1997. Сцена из спектакля

театральный фестиваль им. А.П. Чехова в Москву в 1998 г., пришло и понимание того, что герои Марталера – непременно «выжившие». Все они когда-то не без потерь, но сумели преодолеть неведомую катастрофу, и с тех пор остались внешне и внутренне отгороженными от любых проявлений жизни. Престарелые чеховские сестры Марталера (и столь же демонстративно состаренное их окружение, в котором начисто отсутствовали военные) обитали на лестничной клетке истории, из последних сил ухватившись за перила никуда не ведущих лестниц, и вели бесстрастное пост-существование – законсервировались в статуарном бесчувствии и безвременье, так занимавшем режиссера в конце XX в.

В 1998 г. мы еще не очень знали, как работает художник Анна Фиброк, и пояснение Марталера о среде обитания персонажей выглядело важным: «Мы были на польско-немецкой границе, в некоем промежуточном, как будто выпавшем из современной истории пространстве. Непосредственно около этой границы, но уже на территории современной Польши, мы набрали на одно поместье. <...> Дом пришел в запустение, полуразрушился. <...> То, что вы видите на сцене, очень похоже на сегодняшний интерьер этого дома»⁹. (Принципу использования в сценографии архитектурных прототипов Фиброк остается верна: так, для оперы «Травиата» в постановке Марталера в 2007 г. объектом подражания оказался выбран ветшающий Дом культуры

в Хемнице, а выставка макетов сценографа на Авиньонском фестивале 2010 г. называлась «Зеркала реальности».) В дальнейшем стало понятно, что Марталера и Фиброк интересуют неотвратимые и предельные проявления упадка (ассоциативность режиссерского мышления высвечивает их специфическим и экстравагантным образом), чаще всего, социалистического.

В «Трех сестрах» не было места не только страстям и кульминациям, но и тихим человеческим отношениям и эмоциям. Герои доживали чуждые им судьбы под музыку Шопена, извлекаемую из расстроенного пианино. Время едва шевелилось, порой стояло на месте, часы отправлялись в бездонный лестничный колодец, мирочувствованием Чебутыкина («может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю») пропитывалось то полуживое, что еще не истлело в душах. Обошелся режиссер, вполне, впрочем, закономерно, и без чеховского финала, объясняя это тем, что все четыре часа спектакля играется именно то, о чем говорится в последних репликах¹⁰. Марталер, однако, лукавил: его «Три сестры» вовсе не о прекраснотушных мечтаниях «если бы знать», а скорее о животном понимании того, что знать трагически не дано.

Тогда же, комментируя свое ощущение течения театрального времени, Марталер объяснял: «Я обхожусь со сценическим временем, как с музыкальным ритмом. Оно рождается внутри меня. И я пытаюсь настроить на него остальных, всех, кто работает над спектаклем»¹¹. Это признание надо иметь в виду, размышляя о последующих двадцати годах работы Марталера в театре, особенно драматическом, как и его интерес к главной теме спектакля и ее вариациям, как и то, что двух и более персонажей на сцене режиссер, по собственному признанию, воспринимает как полифонию¹². Только вот полифония эта складывается, как правило, из всевозможных модификаций разлада и неблагозвучия, недоразумений и абсурда.

Именно о метаморфозах полифонии в драматических спектаклях Марталера девяностых годов, когда он параллельно работал в Базеле, Берлине и Гамбурге, писал немецкий театральный критик Маттиас Пеес: «Анархическая многоголосица разрозненных картин и образов <...> неожиданно упорядочивается. Хаотическая полифония ненадолго вырастает в великолепную осмысленную и созидающую смысл симфонию – и снова распадается»¹³. Этим принципом спаяны едва ли не все последующие театральные детища режиссера.

Теоретик Ханс-Тис Леман определяет работы Кристофа Марталера (его «Вечера» – *Abende*) как «музыкальное-лирические структуры» с «мозаичным, постоянно обновляемым кружением вокруг основной темы», вращением вокруг «космоса посредственности» и «коллективным стремлением к гармонии». Почти обязательное пребывание всех актеров на сцене Леман называет «хоральным присутствием исполнителей»¹⁴.

Суть изложена теоретически-безукоризненно – определения применимы к значительной части работ режиссера, в том числе к «Прекрасной мельничихе», спектаклю *Schauspielhaus Zürich*, основанному на вокальном цикле Франца Шуберта по стихам Вильгельма Мюллера, – он приезжал в 2003 г. на очередной Чеховский фестиваль в Москву. Не случайно отправленная на гигантские подмостки Театра Армии, условно музыкальная постановка снова мастерски вписывала кучку антигероев в абсурдную круговерть бытия.

На сцене, в очередном сигнализирующем о заброшенности пространстве Анны Фиброк, где периодически вспыхивали красные буквы названия «Прекрасная мельничиха», пристроились два рояля, два пианино, кровать, шкаф и дюжина безымянных обитателей, вновь смахивающих на умалишенных. Лишь двое из исполнителей профессиональные певцы («пивной комплекции лирический тенор Кристоф Хомбергер, обладающий отточенным мастерством и безупречно стильным вокалом, и среднестатистическое сопрано Розмари Харди»¹⁵). Сквозного сюжета от действия, полного гэгов и эксцентрики, прекрасной музыки и душераздирающе фальшивого пения, выматывающих пауз и демонстративных замедлений, убогого бытия и романтических стихов, ждать не приходилось. Маленькие нудные людишки, к тому же не вполне нормальные, обитающие где-то на обочине жизни, маргиналы и неудачники, посмели возмечтать – таков сверхсюжет театрального творчества Кристофа Марталера, а не только «Прекрасной мельничихи», где все крепится на несоответствии, в том числе на несоответствии музыкального и сценического¹⁶.

Вспомним еще в один из таких *Liederabende* – относительно недавний, 2014 г., спектакль-концерт «Тесса Бломштедт не сдастся» (*Tessa Blomstedt gibt nicht auf*) в театре *Volksbühne*, и кое-что пойдем про неброскую эволюцию в мироощущении Кристофа Марталера.

О чем поют и что слушают среднестатистические немецкие женщины, мечтающие о «любви без сожаленья» и «любви на все времена»? Марталер с Фиброк создают череду лихих зарисовок по теме.



Tessa Blomstedt gibt nicht auf («Тесса Бломштедт не сдаётся»). *Volksbühne*, 2014.
Сцена из спектакля

Сценическое пространство представляет собой выдавшее виды просторное двухуровневое помещение: слева большое окно, много цветов в горшках, коробки, садовые стулья, все пожившее, обшарпанное. Правая часть сцены несколько больше похожа на оплот цивилизации и порядка: полки с книгами, рояль (музыкальный инструмент, а за ним и живая музыка непременно проберутся к Марталеру на подмостки), лесенка вверх, не то на балкон, не то в мансарду. Помещение без родословной, но с биографией. Самодельная оркестровая яма превращена в кладовку, забита всевозможным хламом, примитивными бытовыми свидетельствами этой биографии – мятыми картонками, пластиковыми мешками, убогими стульями, валяется допотопный компьютер.

Здесь же расположился виолончелист со своим инструментом. Музыка – от Джеймса Тейлора, Дитера Болен или *Rammstein* до Перселла, Баха и Бетховена – пробивается из очевидного сора, как и тяга к возвышенным чувствам.

Пять дам разных поколений поют, приманивая лучшую участь, занимаются гимнастикой, бесконечно переодеваются – в безвкусовые псевдомодные наряды. В перерывах между пением они составляют брачные объявления с подробным перечнем своих хобби. Идут годы, на смену объявлениям в газете приходят сайты знакомств, время корректирует списки увлечений, отпадает верховая езда, уступая место

компьютерным играм; дамы посещают лекции на темы «как правильно знакомиться» и «как вести себя на первом свидании» и продолжают томно, в соответствии со своими понятиями, петь.

В качестве *cantus firmus* – неизменной мелодии, определяющей интонацию произведения, первичного напева, на основе которого конструируется многоголосье, – в программке спектакля «Тесса Бломшtedт не сдастся» заявлен голос драматического актера Йозефа Остендорфа. Его с режиссером связывают годы совместной работы в разных театрах, у Марталера есть несколько таких актеров-талисманов, порой он даже вводит их в оперные спектакли (как и оперных исполнителей – в драматические). С вещающим голосом Остендорфа героини не только перекликаются, но периодически вступают в дискуссии. Ведущая мелодия – для режиссера – это еще и обладательница запоминающейся внешности и красивого голоса, статная Тора Аугештад, норвежское меццо-сопрано. Она участвовала и в приехавших в Москву на фестиваль «NET» спектаклях *King Size* (2013), чью линию продолжает «Тесса Бломшtedт», и в еще более саркастичном «Мы берем это на себя» (2017).

Сакральную для Ницше идею о Вечном возвращении Марталер приземляет, понимая ее как вечное хождение по кругу. В качестве напоминания о повторяемости всего и вся в финале «Тессы Бломшtedт» без усталости исполняется куплет: «Возьми в свои руки то, о чем мечтаешь...»

Кристоф Марталер, изощренный наблюдатель жизни, не устает препарировать исследуемую действительность. Однако он не забывает и о том, что у его подопытных кроликов – всего одна жизнь. Это и есть главный *cantus firmus* его спектаклей и шаткое движение за пределы дисгармонии.

Редкие намеки на присутствие надежды в мироощущении Марталера периодически виделись пишущим о нем и раньше: «Автор крепко держится за невостребованные пустяки, мелочные терзания, давно превратившиеся в ритуал, за все утраченное, за весь затянувшийся местный апокалипсис. И находит – надежду»¹⁷.

И все же с дисгармонией и разладом, с какофонией и диссонансом взаимоотношения у Марталера куда более давние и спаянные, чем с надеждой. Среди крайне жестких в отношении человечества (в первую голову европейского) спектаклей следует назвать две работы 2017 г.: уже упоминавшийся *Mir nämeds uf öis* («Мы берем это на себя») из *Schauspielhaus Zürich* и спектакль-антиутопию *Tiefer Schweb* из *Münchner Kammerspiele*.



Tiefer Schweb. Münchner Kammerspiele, 2017. Сцена из спектакля

Год 2047, в глубинах Боденского озера исследователи натываются на обломки подводной канцелярии. Судя по документации, загадочный офис родом из наших дней, из эпохи, когда проблема беженцев стоит в Европе как нельзя более остро.

Некое административное ведомство районов Боденского озера (здесь сходятся границы Германии, Швейцарии и Австрии) фиксирует угрожающий скачок объема заявок на въезд. Чиновники давно предвидели час «X», хранили философское спокойствие, а когда он наступил, просто исчезли, оставив контору опустевшей, дабы не принимать судьбоносных решений. Как говорят на берегах Боденского озера, ушли в «глубокое парение/зависание» (по-немецки это звучит как *Tiefer Schweb*), оставив вопрос в подвешенном состоянии.

Предысторию в *Tiefer Schweb* преподносит закадровый голос, зритель же сразу попадает на экстренное заседание в подводном убежище функционеров. В пространстве, до потолка обшитом дубовыми панелями, имеются стол, стулья, лавка, протянувшаяся вдоль одной из стен, штурвал на другой и изразцовая печь в углу, чья заслонка маскирует люк батискафа (сценография Дури Бишоффа, тоже неоднократно соавтора Марталера). Вокруг стола сгруппировались люди в строгих костюмах, слушая доклад фанатичного предводителя. Порой они одобрительно побулькивают, а затем рапортуют ему в бешеном темпе. Во всех речах варьируется тревожная тема национальной безопасности.

С завидной периодичностью происходит выпадение героев из реальности, и без того не совсем похожей на явь, – раздается грохот, скрежет, лязг, электрический свет делается потусторонним, люди начинают хватать ртом воздух, надувают щеки, стараясь его удержать, выпучивают глаза, извиваются всем телом. В самый критический момент, однако, кто-нибудь обязательно ухватывает штурвал, из последних сил выкручивает его, и все возвращается на круги своя – к управленческим разговорам о беженцах, ожидающих где-то наверху разрешения на въезд в одну из трех стран. До сути вопроса прозаседавшие так и не добиваются, вязнут в бюрократических сентенциях, а то и просто берутся играть словами «Боденское озеро», переводя их на языки стран, откуда могут взяться потенциальные мигранты. Конца этому жонглированию переводами, как и беженцам, не видно.

Связь с внешним миром осуществляет водолаз, проникающий через заслонку-люк. Самую же плохую новость обитателям батискафа доносят радиоволны: в Бодензее обнаружена смертельная бактерия, объявлен полугодовой карантин.

Мрачность момента режиссер, как обычно, смягчает абсурдом и музыкальными вставками: в любой непонятной ситуации герои Кристофа Марталера музицируют и поют. Сцену заполняют музыкальные инструменты, исполнители облачаются в кричащие псевдобаварские костюмы (художник по костюмам Сара Киттельманн) и устраивают карикатурное дефиле с вереницей выходов через люк изразцовой печи. Абсурд крепчает, чиновники стремительно превращаются в хорошо знакомых марталеровских персонажей, в состоянии измененного сознания кочующих по спектаклям. Кто-то принимается фанатично распиливать непонятно откуда взявшиеся доски, другой сосредоточенно раскручивает моток колючей проволоки, четверка мужчин с надетыми на голову белоснежными писсуарами глухо затягивает нехитрую мелодию, а у остальных, раздетых до исподнего, обнаруживаются в руках букеты цветов.

И пусть в финале все снова возвращается к энергичной мизансцене начала – сборище обремененных общей проблемой чиновников в ладных костюмчиках, – сколько ни заседай, благополучного исхода, по Марталеру, не предвидится.

Каждый раз оказывается совершенно непонятно, к какому жанру причислить так называемые драматические спектакли Кристофа Марталера. Сам же режиссер настаивает: «Все мои комедии – это трагедии, они комичны лишь потому, что они зловещи, таковыми они и должны быть»¹⁸.

Метод Марталера тяготеет к нелинейности и монтажности, к нагнетанию депрессивного хаоса при обманчивой склонности к его упорядочиванию. Он складывается не только из отсутствия характеров персонажей, их глубокой меланхолии и коллективной медитации, тягучих пауз и замедленного существования («совершенная хореография стилизованной скуки», по словам немецкого критика Пюдигера Шапера¹⁹), способных неожиданно опрокинуться в кабаретный или попсовый разгул, но и из едкой сатиры, берущей в союзники контрастные по духу произведения и пространства.

Спектакль *Papperlapapp* (очередной сленг можно перевести как «Тра-та-та» или «Бла-бла-бла» или просто «Дребедень») Кристоф Марталер поставил в стенах Папского дворца в Авиньоне, будучи в тот год – 2010 – художественным руководителем фестиваля. Сценический мир *Papperlapapp* прошивала сквозная линия экскурсантов и экскурсовода (на этот раз незрячего), неоднократно используемая Марталером – и до, и после, и в драме, и в опере: «Неизменные марталеровские фрики в очередной раз пытаются примерить на себя одежды и традиции старой европейской культуры, и здесь, посреди высоченных древних стен с готическими резными проемами, их попытка выглядит особенно смешно и нелепо. Они тут и экскурсанты, и прихожане, и постояльцы, и иногда вдруг – тени прошлого»²⁰. Как можно догадаться, после вереницы номеров на грани фола и вкуса, после горечи несоответствия маленького человека величию завоеваний былого и его блужданий среди них, кульминацией спектакля становился феерический, виртуозно срежиссированный в средневековом пространстве курдонера марталеровский концерт, резко обрывавшийся тишиной. Не каждому, даже среди терпеливой авиньонской публики, дано было почувствовать, что «...когда в финале резко постаревшие герои, шаркая и опираясь на костыли, побредут к выходу, станет ясно, что только этих недотеп, то есть нас с вами, и жалеет Марталер. Прочие “великие ценности” для него не имеют цены. Прочее – rapperlapapp...»²¹.

Музыкальная мишура, песенки и пластические миниатюры врывались в прогулку по еще одной выставке, доживавшей свои последние часы, – в спектакле «Знакомые чувства, смешанные лица» (*Bekannte Gefühle, Gemischte Gesichter*, 2017), обыгрывавшем название пьесы Ботто Штрауса «Знакомые лица – смешанные чувства». Спектакль выпускался в *Volksbühne* в тот самый сезон, когда театр должен был покинуть его интendant – бессменный на протяжении четверти века – Франк Касторфф.



Bekannte Gefühle, Gemischte Gesichter («Знакомые чувства, смешанные лица»).
Volksbühne, 2017. Сцена из спектакля

Именно с приглашения в *Volksbühne*, последовавшего от Касторфа, и началось когда-то восхождение Марталера. Напоминания об «Убей европейца!» щедро рассеяны по спектаклю «Знакомые чувства, смешанные лица», в нем даже заняты многие из актеров того спектакля.

В безжизненном выставочном пространстве с тусклым светом и паркетным полом (сценограф Анна Фиброк) происходила смена экспозиции. В зал ввозили множество деревянных кофров-саркофагов, вот только экспонаты оказывались живыми и выкидывали всевозможные коленца, огрызались («как же я не люблю передвижные выставки!»), отчаянно не желая отправляться в запасники или на свалку истории. Их распаковывали и снова запаковывали для транспортировки, передвигали с места на место, а они все еще надеялись застолбить свои квадратные сантиметры. Чудаковатый старик, блуждая взглядом, являлся в зал с собственным стулом, долго тыркался и озирался, пристраивался так и эдак, но, так и не найдя для себя угла в пустом пространстве, печально шаркая, удалялся. Надежды разбивались о реальность, о бесчувственные законы ротации, в том числе всего живущего на земле.

Фестиваль «Золотая Маска» успел привезти в Москву этот горький и смешной спектакль Кристофа Марталера, прощание со столь важной для него театральной эпохой. Вместе с уходом Франка Касторфа из

Volksbühne исчез с афиш и выстроенный им репертуар, в том числе все знакомые нелепые чувства и пародийно смешанные лица.

Про увольнение и расторжения контрактов Кристофу Марталеру известно не понаслышке: в начале 2000-х гг. вокруг интендантства Марталера в *Schauspielhaus Zürich* полыхало недовольство (даже несмотря на возникновение в городе его усилиями новой театральной сцены – модернизированной судовой верфи). Касса сигнализировала о том, что публика отказывается ходить на спектакли главы театра и приглашенных им постановщиков. В 2002 г. режиссера едва не уволили с занимаемого им поста, дальнейшая работа происходила на конфликтном фоне, а в 2004 г. он был вынужден покинуть *Schauspielhaus Zürich* (контракт городскими властями продлен не был), позволив себе напоследок сценическую месть. В спектакль *Groundings, eine Hoffnungsvariante* («Вынужденные приземления, вариант надежды», 2003), последнюю премьеру в Цюрихе, режиссер включил всевозможные чиновничьи речи в свой адрес, в том числе и гипотетические прощальные.

Кристоф Марталер столь органично и усердно выращивал свой драматический театр из музыки, что его встреча с оперой выглядит в ретроспективе неизбежной.

Какие претензии он предъявляет к существующим оперным традициям, становилось ясно не только из его прямого высказывания («Классическая музыка не виновата, что ее связывают с пышными декорациями и официозом. Ее надо освободить»²²), но и из спектакля *King Size* («Королевский размер»), выпущенного в *Theater Basel*, когда за плечами Марталера было уже немало оперных постановок.

King Size напоминал изящную музыкальную шкатулку, запрограммированную на убийственную иронию. Голубые с золотом гостиничные апартаменты с напольными цветочными вазами по стенам вмещали огромную двуспальную кровать – поистине королевского размера (сценография Дури Бишоффа). Здесь засыпали и просыпались, неумоимо переодевались (каждый эпизод подразумевал новую пару персонажей) и неустанно пели под аккомпанемент фортепиано – пели профессионально, на английском, французском, немецком, и исключительно колыбельные. От самых романтических до самых флиртующих. Фрагменты из Баха, Шуберта, Шумана, Бетховена, Моцарта, Малера, Вагнера чередовались с *The Beatles* и телесериальными саундтреками²³. Пели стоя (традиционное концертное исполнение перед пюпитрами), лежа и меланхолично выползая из-под кровати с салатным листом во рту, пели,



King Size («Королевский размер»). Theater Basel, 2013.
Сцена из спектакля

удаляясь в платяной шкаф, пели в ванной, пели, заглядывая в мини-бар, и даже задремывая все-таки пели, что-то сонно курлыча. Мелодию здесь удавалось захлопнуть, как дверцу шкафа, и временно приглушить, но рано или поздно она непременно выныривала из соседнего отсека и набирала требуемую мощь. Тора Аугештад и Михаэль фон дер Хайде с редким мастерством и невозмутимостью пародировали оперную статурность, всевозможную фальшь и картинную слащавость.

Первую оперу в своей биографии – «Пеллеас и Мелизанда» Клода Дебюсси – Кристоф Марталер выпустил в 1994 г. во Франкфурте-на-Майне. С тех пор на разных сценах, в том числе фестивальных, он воплотил оперы Моцарта и Бетховена, Верди и Россини, Глюка и Яначека, Шенберга и Берга, а также современных композиторов Беата Фуррера и Ариберта Раймана. В целом же работ Марталера в опере ощутимо меньше, чем можно было бы предположить, учитывая его музыкальный бэкграунд.

В недавно изданную Алексеем Париным, Аей Макаровой и издательством «Аграф» книгу «Самые знаменитые оперные спектакли» включен текст Алексея Парина о «Травиате» Кристофа Марталера. Спектакль выпущен в *Opéra national de Paris* в союзе с Анной Фиброк и дирижером Сильвеном Камбреленом и приоткрывает ту режиссерскую грань, которая и раньше угадывалась, но так отчетливо о себе не заявляла – нежность и сострадательность Марталера. Никогда еще героиня



«Травиата». *Opéra national de Paris*, 2007. Сцена из спектакля

оперы Верди не представляла такой неулыбчивой и задумчиво хмурящей брови, как у Кристины Шефер, такой сосредоточенной – на счастье и на несчастье, на болезни и уходе из жизни, на надеждах и воспоминаниях о былом. Из-за очертаний Виолетты Валери и Альфреда Жермона в постановке Марталера проглядывал роман Эдит Пиаф и Тео Сарапо.

Посреди клубного пространства, где низко спущены ряды незажженных до поры светильников, установлена стойка гардероба: за ней – пожилая женщина в очках, на стойке же пристроилась молодая, в маленьком черном платье с невероятно серьезным и немного потусторонним лицом в обрамлении коротко остриженных рыжих кудряшек. Так они и проводят увертюру: пожилая за чтением газеты, молодая, погружающаяся не то в сон, не то в транс, – всматриваясь в свои переживания. Аннина (Мишель Лагранж) и Виолетта. Тем временем зал заполняет толпа людей, больше смахивающих не на гостей, а на нашествие безумцев. Кто-то в диковинно-изломанном танце наступает на Виолетту, кто-то сбрасывает меха и оказывается обнаженной. На служащего гардероба наваливают одежду, пока он не скрывается целиком и не валится под ее тяжестью. Любимое место воробушка Виолетты, присвоившей позы и страсти Эдит Пиаф, – на стойке гардероба, туда к ней и подсаживается теряющий представление о реальности красавец Альфред (Йонас Кауфман).



«Орфей и Эвридика». *Opernhaus Zürich*, 2021. Сцена из спектакля

Мастера ироничных мизансцен Марталера здесь можно угадать разве что по дерганым движениям пребывающих в аффекте людей-марионеток, от чьей устрашающей массы Виолетта бежит в одиночество. Ее, погруженную в себя даже на фоне суетливого гардеробного катаклизма, выхватывает луч и очерчивает особым кругом теплого света, а она поет, по-пиафовски жестикулируя и чуть закидывая голову. Круг света движется за ней в темноту, видны лишь пятна светильников и силуэт мелькающей среди вешалок героини, продолжающей, кажется, видеть мысленным взором Альфреда с бокалом в зубах.

Столь же осторожно и неожиданно трепетно, как зарождающуюся любовь, преподносит Марталер неизбежность смерти, невозможность для Альфреда спуститься с помоста-возвышения к Виолетте, умирающей птицей раскинувшейся среди увядших букетов.

О границе, разделяющей эти два измерения, жизнь и смерть, бытие и за-бытие, Марталер настойчиво размышляет именно в опере. На теме преодоления черты выстроена опера «Орфей и Эвридика» Глюка, в начале 2021 г. поставленная Марталером в *Opernhaus Zürich* с Орфеем – Надеждой Карязиной и Эвридикой – Кьярой Скерат. Спектакль – типичный представитель высококлассной режоперы и, пожалуй, типичный представитель сегодняшнего содружества Кристофа Марталера и Анны Фиброк. Они вершат свои исследования человеческих душ, мировых



«Лир». *Bayerische Staatsoper*, 2021. Сцена из спектакля

пространств и параллельных реальностей, раз за разом запирая их в очередной изощренно спланированный, выстроенный и оснащенный павильон. Души заключены в самые причудливые человеческие обли-
чья, предъявляя публике несравненные марталеровские типажи.

Как ни странно, именно в опере Кристоф Марталер оказывается так или иначе готов к движению за сюжетом первоисточника (герой здесь вполне индивидуален, он ни в коей мере не человек-масса). Пусть из-
начальный сюжет и до- и пере- осмыслен, окольцован, одарен новыми
деталью и персонажами, но все же вполне узнаваем, как, скажем, в
«Лире» Ариберта Раймана (2021) в *Bayerische Staatsoper* (дирижер Юк-
ка-Пекка Сарасте).

Лира (Кристиан Герхаер), в котором, судя по походке и жестике-
ции, засела серьезная болезнь, не интересуется ничем, кроме собственной
энтомологической коллекции. Сосредоточенный на витрине с экспона-
тами, добавляющий туда затейливую пчелу (декламируя: *The bee or not
the bee?* – и наводя на мысли о монологе, легко догадаться, кого), он не
замечает, что давно уже сам стал экспонатом чьего-то музея-кунстка-
меры, как и прочие домохозяева.

Между тем действие, более-менее придерживающееся шекспиров-
ского сюжета, заключено в дополнительную рамку. Музейный работник
в белом халате входит в темноту зала из освещенного дверного проема,



«Лир». Bayerische Staatsoper, 2021. Сцена из спектакля

включает свет, и в стеклянных витринах вдоль стен обнаруживаются застывшие люди (кто-то с опущенными глазами, кто-то смотрит прямо перед собой), в кресле-троне развалился легко опознаваемый патлатый рыжий шут. На окнах в вышине двухуровневого пространства с балконом «убираются» шторы, и все заливается белым светом (павильон Фиброк определяется безошибочно, в последние годы его непременным атрибутом становится лифт). Зритель впускает четверку экскурсантов с аудиогuidaми – они снова возникнут в финале, получив, судя по всему, исчерпывающее представление о канве шекспировской трагедии.

Один из самых страшных моментов спектакля тот, в котором плененных Лира и Корделию уводит в запасники рыцарь в музейных латах, погромыхая железом, как мог бы поигрывать бицепсами киллер из плоти и крови. Отчаяннее выглядит лишь сцена, в которой Лир отождествляет мертвую Корделию, лежащую у его ног, с погибшим экспонатом своей коллекции, а ведь только безумцу не ясно, что владелец музея отнюдь не он.

«Театр – искусство требовательное по отношению к зрителю»²⁴, – говорит Марталер и всякий раз устраивает публике испытание несоответствием ожиданиям (непоэтичная «Волшебная мельничиха», безжизненные и необаятельные «Три сестры», принципиально недорощенный до трагедии «Король Лир», театральные исследования



«Мы берем это на себя». 2017. Сцена из спектакля

не столько человеческих душ, сколько психосоматики, бесчисленные антигерои), парадоксами ассоциаций, причудливо преломленной и с усилием постижимой философией. Приучив зрительское сознание к павильонам Фиброк, он может выпустить спектакль в актовом зале психиатрической больницы имени Отто Вагнера («Защита от будущего, 2005, *Wiener Festwochen*). Или в параллелепипеде архитектурной группы *Limit* – акустически-визуальный эксперимент «Фама» композитора Беата Фуррера, создавшего не столько музыку, сколько минималистичные и экспрессионистичные звуковые инсталляции²⁵ (был показан в Москве в 2007 г. на фестивале «Сезон Станиславского»). Возможность показать театральный проект в категорически неприспособленном для этого месте – на давно остановившейся фабрике или в полуснесенном руинированном доме – Марталера привлекала всегда. Еще в далеком 1988 г. он предложил публике представление на железнодорожном вокзале Базеля.

Кристоф Марталер всех времен и жанров категорически чужд пафосу и видится «осторожным апостолом» и «негромким пророком» современного европейского театра²⁶ (написано Мариной Давыдовой в 2003 г., но имеет отношение и ко дню сегодняшнему). К тому же в его созданиях непременно встречаются островки тишины: «Режиссер всегда немного занят самотерапией в своих работах», – говорит

Кристоф Марталер и признается, что ценит покой, которого ему не хватает в жизни²⁷. Впрочем, моменты тишины его спектаклей чаще всего звенят отчаянием одиночества.

Обороты его режиссерской речи демонстративно повторяемы и узнаваемы, как и концентрация на периодах распада и разложения – людей, чувств, стран, континентов. Его понимание мироздания – вне всякого сомнения, пессимистическое и одновременно посттрагическое – для подлинных трагедий в этом мироздании не осталось protagonists.

Порой кажется, что Марталер десятилетиями длит бесконечный театральный сериал (без привычных сегодня экранов и видео – их не было, кажется, ни в одном его спектакле, разве что меняющийся видеопейзаж в иллюминаторе «Мы берем это на себя») о человечестве, затерянном в бескрайнем космосе.

Он сочиняет для своего сериала все новые и новые ответвления, почти в каждом гулко отдается эхо его мировоззрения, порождая упреки в том, что очередная премьера «куплена в магазине готовых Марталеров»²⁸, ассортимент которого, нельзя не признать, весьма разнообразен. Исследуя закаты человека и человечества, постановщик выводит на сцену никак не меньше пятидесяти оттенков закатного.

Осторожный режиссерский оптимизм – хотя, не исключено, это преодоление пессимизма самим фактом искусства – прокладывает путь лишь в избранные серии марталеровского сериала. Магистральный же сюжет, обрамленный высококлассным музыкальным попури и не имеющий ярко выраженного развития, остается неизменным – не просто критика европейских ценностей, но диагноз Европе. Так, после спектакля «Вынужденные приземления» швейцарский критик писал: «Все наше общество <...> совершает вынужденную посадку. Ее совершает вся европейская культура»²⁹. Сам Марталер которое десятилетие наблюдает за этим Grounding с лицом печального клоуна, понимающего тщету любых усилий по спасению, с сочувственно-саркастической усмешкой лицедея закатной Европы – такого, как он сам: уже немолодого, с поредевшими кудрями, в круглых очках и в шляпе, с мудрым взглядом.

Квинтэссенцией и кульминацией, приговором современному миру, а уже не только Европе, стало его театральное сочинение «Мы берем это на себя». Негодаев всех сортов здесь отправляли в бесконечное космическое путешествие, куда-то к опасному горизонту событий,

как изрекали по ходу действия, – параллельно же происходил один из самых совершенных сборных концертов Марталера. Московские показы в 2018 г. оказались последними в жизни цюрихского спектакля, повествовавшего о человеке не только как о давно вымершем к середине цифрозоя предроботовом виде, но как о виде алчном и циничном, живущем под лозунгом «убой и молитва – две стороны одной медали». Вымерший вид был, однако, не лишен определенного мошеннического обаяния.

Кристоф Марталер всех эпох, чей бесперебойно анализирующий действительность ум, казалось бы, до краев переполнен иронией, способен поверять безжалостность состраданием. И в этом суть всех его усилий, рождающих из духа музыки не только абсурд и антигероев, но и новую театральную реальность.

- ¹ Колязин В. Гофманески Марталера // *Экран и сцена*. 2017. № 6. Март.
- ² Должанский Р. Я достаю театр из своей биографии: Беседа с Кристофом Марталером. 30 января 1998 // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Вып. 1 / Авторы проекта и ред.-сост. А.М. Смелянский и О.В. Егошина. М.: МХТ, 1999. С. 289.
- ³ Подробнее см.: Худякова М.И. Традиции авангарда в спектаклях Кристофа Марталера // Историческая и социально-образовательная мысль. Т. 7. № 6, ч. 1. Краснодар, 2015. С. 80.
- ⁴ Марталер К. Интервью во время Венецианской биеннале–2015. Цит. по: Парин А. Парижский воробышек (Кристоф Марталер) // Самые знаменитые оперные спектакли / Сост. А. Парин, А. Макарова. М.: Аграф, 2020. С. 218–219.
- ⁵ Худякова М.И. Традиции авангарда в спектаклях Кристофа Марталера // Историческая и социально-образовательная мысль. Т. 7. № 6, ч. 1. Краснодар, 2015. С. 86.
- ⁶ Вилле Ф. Кристофер Марталер в свете теории относительности / Пер. с нем. О. Рудаковой // *Московский наблюдатель*. 1997. № 5–6. С. 19.
- ⁷ Таршис Н. Патриоты в ожидании трамвая // Петербургский театральный журнал. 1996. № 9. С. 112.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Должанский Р. Я достаю театр из своей биографии: Беседа с Кристофом Марталером. 30 января 1998. С. 287.

- ¹⁰ См.: Там же. С. 287.
- ¹¹ Там же. С. 290.
- ¹² См.: Там же. С. 290–291.
- ¹³ Пеес М. Конец света еще не настал, или Правда использованного чайного пакетика, до которой еще предстоит докопаться. Мои домыслы о швейцарском музыканте, режиссере и драматурге Кристофе Марталере и о некоторых его постановках в Гамбурге и Берлине / Пер. с нем. В. Попова и А. Шибаровой // *Петербургский театральный журнал*. 1997. № 12. С. 126–127.
- ¹⁴ Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Пер. с нем., вступит. ст. и комментарий. Н. Исаевой. М.: Фонд развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. С. 215.
- ¹⁵ Зинцов О. Поспелов П. Мука дней // *Ведомости*. 2003. 8 июля.
- ¹⁶ См.: Бакиш Л. Шуберт в стиле ню // *Новые известия*. 2003. 8 июля.
- ¹⁷ Пеес М. Конец света еще не настал, или Правда использованного чайного пакетика, до которой еще предстоит докопаться. С. 126.
- ¹⁸ Цит. по: Carlson M. Theatre is more beautiful than war. Iowa City: Iowa University Press. 2009. P. 125.
- ¹⁹ Цит. по: Колязин В. Гофманески Марталера // *Экран и сцена*. 2017. № 6. Март.
- ²⁰ Давыдова М. Все о нас и наших папах // *Известия*. 2010. 21 июля.
- ²¹ Там же.
- ²² Цит. по: Шендерова А. С песней по жизни // *Театр*. № 15. 2013. С. 63.
- ²³ Комментарии по поводу использованной в спектакле *King Size* музыки см.: Мамадназарбекова К. Евровидение // *Театр*, блог. 2013. 22 ноября.
- ²⁴ Должанский Р. Я достаю театр из своей биографии: Беседа с Кристофом Марталером. 30 января 1998. С. 291.
- ²⁵ См.: Колязин В. Ураган Фамы // *Культура*. 2007. № 48. 5 декабря.
- ²⁶ См.: Давыдова М. Немосковский хор // *Известия*. 2003. 8 июля.
- ²⁷ Christoph Marthaler: «Ein Theater, das allen gefällt, ist suspect» («Театр, который нравится всем, подозрителен»). Interview: Remo Leupin // *TagesWoche*. Basel. 2011. 11 November.
- ²⁸ См.: Давыдова М. Магазин готовых Марталеров // *Известия*. 2004. 23 июля.
- ²⁹ Цит. по: Там же.