

Наталья КАЗЬМИНА

ПОЛЬСКИЙ СИНДРОМ

Проект «Польский театр в Москве», без сомнения, стал событием фестиваля «Золотая маска»-2011. Его «главным блюдом» были пять спектаклей (К. Варликовского, К. Люпы, Г. Яжины, В. Земильского и М. Клечевской), а «на сладкое» подавались «Железнодорожная опера», сыгранная на Киевском вокзале, читки новых польских пьес, выставка польского плаката, разговор о проблемах современного театроведения в Польше и два круглых стола: «Польский и русский театр: мифы, история, память/забвение» и «Постдраматический театр». Это впечатляло. Московская публика после долгого перерыва, заново и подробно знакомилась с театральной страной, которую когда-то обожала.

Конечно, эстетическая панорама польского театра выглядела неполной. Но направление его поисков угадать было можно. Несмотря на наш с Польшей «развод» 20-летней давности и постоянные политические трения между нашими государствами, в театральных пределах мы все еще похожи, выводим одни и те же родимые пятна. Окончательно убедил в этом разговор с одной польской коллегой. На мой вопрос о репрезентативности этого польского проекта и о том, есть ли в Польше другой театр, нежели, условно говоря, «постдраматический», она ответила как о само собой разумеющемся (так говорят о погоде): «Конечно. У нас много театров, которые работают по-прежнему, – может быть, она сказала «традиционно», – но критики туда не ходят и о нем не пишут».

Польский проект перевел наши давние с польским театром отношения в иную плоскость. Для нескольких театральных поколений в СССР польский театр всегда был «больше, чем театр». Он был окном в Европу. Через него, через рассказы о нем наша режиссура в 1960-е годы познавала то, о чем догадывалась, но от чего насильно была отлучена. Я имею в виду прерванную русскую традицию театра условного и игрового. Неизвестно, кто дал нам больше и был нам ближе, театр абсурда французский или польский. Польский казался роднее. Можно поспорить, кто любил Кантора и Гротовского при жизни истовей – русские или поляки.

Сегодня польский театр, как, впрочем, и русский, и французский, и, видимо, любой другой в силу потери идентичности и собственной ниши, – это «просто театр», только театр, не меньше, но и не больше. Обожать такой театр – трудно. Да это и несовременное чувство для выстраивания театральных отношений. Подражать такому театру – бессмысленно, хотя бы потому, что и он порой выглядит подражанием. (Подражание, заимствование, повторное использование старых сюжетов, мотивов, конструкций становится уже «общим местом» современного искусства. Этот стиль довели до абсурда еще «ложные» постмодернисты.) Это театр без национальности, или, если деликатнее, почти без национальности. С тем же успехом его «картинка» могла быть немецкой, украинской или московской. Смотреть польские спектакли с отвычки трудно, но смотреться в них очень полезно, как в зеркало.

Европа и Россия

Bm



John Gabriel Borkman
bsen
Teatr Powszechny
Warszawa



«Польский
театральный
плакат».
Выставка в Москве.
2011, март

SHOW MUST BE DONE**«(А)поллония» Кшиштофа Варликовского¹**

Молва об «(А)поллонии» Варликовского сильно опередила спектакль и подогрела наше любопытство до предела. Реальность впечатлила и замахом, и размахом зрелища. Польские критики писали о нем сдержаннее наших, но разнообразнее. Русские формулировали дружнее и определеннее: вершина европейского театра, великолепный образец социально-философского высказывания, спектакль, который «ставит неудобные вопросы»: о Холокосте, о пересмотре вины поляков перед евреями, о новом толковании образа Польши-жертвы.

...Прямо на сцене Театра Армии был выстроен круто вверх уходящий амфитеатр, он казался огромным. Публика сидела лицом

к залу, где-то очень далеко, над занавесом-задником, угадывались очертания театральных балконов. Пределы театрального пространства были максимально раздвинуты, углы тонули в темноте. Действие происходило сразу на нескольких игровых площадках, иногда в прозрачных комнатах-кубах, подзвученных микрофонами. Вживую работал оператор. Выхваченные им из сценического действия лица (а значит, эмоции) транслировались на гигантский экран. По центру сзади играл ансамбль, и певица (Рената Джетт) зонгами сшивала отдельные сюжеты этого театрального полотна. Впечатляло качество попечителей, оказавших режиссеру доверие в этой работе (Авиньон, Париж, Льеж, Брюссель, Краков), количество занятых в спектакле актеров из разных театров и городов. Впечатляла и сложная конструкция

¹ Копродукция: Авиньонский фестиваль, Национальный театр Шайо, Театр де ла Пляс в Льеже, Театр де ла Монне в Брюсселе, Театр «Комеди де Женев» — Центр драмы, Национальный Старый театр в Кракове.

Сцена из спектакля
«(А)поллония»



сценария «(А)поллонии» (пьесой это назвать трудно), написанного самим Варликовским с помощью театрального критика и драматурга Петра Грушчиньского и актера Яцека Понедзялека. Впечатляло, наконец, «время в пути» (спектакль идет почти 5 часов). Когда говоришь о Холокосте, одной из самых страшных катастроф XX века, наверное, важен масштаб разговора, хотя важнее, на мой взгляд, чтобы в теме не стали подозревать спекуляцию. Для этого были привлечены массы текстов – из «Орестеи» Эсхила, «Алкесты» Еврипида, из романа Дж. Кутзее «Элизабет Костелло» и романа Дж. Литтелла «Благотворительницы», из рассказа Кафки «Доклад для академии», из пьесы «Почта» Р. Тагора², а также документальная повесть «Аполлония» Ханны Краль³.

Спектакль похож на огромный кокон, который постепенно разматывается, раскрывается, раскалывается, чтобы мы наконец услышали историю, которая и послужила Варликовскому, видимо, толчком к работе, – историю молодой польки Аполлонии Махчиньской, спасавшей евреев во Вторую мировую войну и расстрелянной немцами на глазах отца и троих малолетних детей. Расстрелянной с еще одним ребенком в чреве.

В самом начале спектакля Варликовский, напомнив зрителю о Корчаке, впервые озвучивает свой главный вопрос о смысле и цене жертвы и выпускает на сцену богов и героев. И те, и другие далеки от наших идеальных представлений о них. Герои трусоваты: Агамемнон покорно отдает на заклятие дочь Ифигению, Адмет вместо себя отправляет на смерть жену Алкесту. А боги мелочны



и торгуются за героев: мрачна Афина, полуголая, дебелая дама в драных колготках, вечно пьян Геракл, похожий на клоуна, шоумена и мелкого хулигана; вечно игрив голенький Аполлон, демонстрирующий выкрашенный в синий цвет член и флиртующий с Танатосом, дюжим мужиком в черных очках. Почти три часа, прежде чем рассказать историю Аполлонии, Варликовский бродит в лабиринте античных сюжетов, пересматривая и потроша главные понятия трагедии – преступление, подвиг, правосудие, справедливость, жертва, вина. Ни об одном из них, по спектаклю, мы не можем судить с полным правом, ибо не безвинны и не безгрешны все.



Яшуш Корчак

² Эту пьесу ставили воспитанники Януша Корчака в Варшавском гетто. Корчак Януш, наст. имя Хенрик Гольдшмит (1878–1942), знаменитый польский педагог, публицист, писатель, врач, общественный деятель. Добровольно отправился в газовую печь Трешлинка вместе со своими учениками, хотя имел шанс спастись. Имя – для русского уха святое.

³ Ханна Краль (р. 1937), польская писательница и журналистка еврейского происхождения. Во время войны потеряла почти всех близких, в том числе отца, чудом не попала в гетто и осталась жива. После войны воспитывалась в детском доме. Ее лучшие репортажи собраны в сборниках «На восток от Арбата», «Сибирь, страна возможностей», «Зрелость доступна всем», «Шесть оттенков белизны», «Трудности вставания», «Доказательства существования», «Гипноз», «Танец на чужой свадьбе», «Там уже нет никакой реки», «Так это ты – Даниэль». Наибольшую известность ей принесла книга «Успеть до Господа Бога». Холокост и судьба польских евреев стали одной из тем ее творчества. Дружила и работала с К. Кеселевским и его соавтором К. Песевичем.

Ханна Краль.
Фото Я. Рольке

Pro настоящее



Не соглашусь с А. Карась, куратором этого «Польского проекта», назвавшей спектакль Варликовского «глобальной театральной антиутопией»⁴. Скорее, это глобальная метафора хаоса и смуты, царящих в мире и в сознании современного человека, уже ни в чем не уверенного наверняка. За какую ниточку ни потяни, придется пересматривать и вопросы, и ответы, и отношения. Спектакль, действительно, сулит «умственный и физический дискомфорт»⁵, сеет в зрителе сомнения, иногда недоумения, но не ведет и не направляет его на этом пути построения логически неожиданных силлогизмов. Напротив, чем дальше, тем больше, логика режиссера выглядит сомнительной и постоянно нарушаемой. А позиция – не слишком уверенной и уязвимой.

Ну, например, показывая зрителю лишь фрагмент античной трагедии, да еще пересказанной современным языком и переодетой в современные костюмы, он невольно (или все-таки намеренно?) снижает жанр. Опуская причины и следствия античных жертв, не принимает во внимание главный конфликт античной трагедии – столкновение закона божественного и закона человеческого. Сохраняя глаза сухими, трагедия предполагает катарсис. Варликовский его отменяет. В трагедии благополучная развязка невозможна. Варликовский ею дразнит (ах, если бы мир не был так беспричинно жесток!). Трагедия не умеет сочувствовать погибающему герою. Варликовский так строит сцены с Ифигенией и Алкестой, что любого нормального зрителя затопляет сострадание к жертвам и ненависть к несправедливо устроенному миру. Невинная Ифигения – совсем еще

девочка: впервые встала на каблуки, ноги подламливаются, впервые намазала губы помадой, тут же вместе со слезами размазала. В полном молчании и кажущемся равнодушии отец и мать отдают свою плоть и кровь (кому? зачем?) на заклятие. Какая война идет за окном – Троянская, Вторая мировая – не важно. Согласно мифу, Алкеста так сильно любила Адмета, что готова была идти на смерть, лишь бы он жил. Согласно Варликовскому, Алкеста беременна и равнодушно покорна, а Адмет – обыкновенный трус и маменькин сынок. Только и способен слушать нашептывания маменьки: «...твои дети ходят голые, грязные и голодные! Эта женщина больна! Она сумасшедшая!», – да плаксиво спрашивать зал: «Смóтрите? С презрением, да?.. Вы бы такую жертву не приняли... А мы любим собственную жизнь. И это грех! Вот вы, способны отдать свою жизнь за другого?».

Варликовский все время будто передергивает карты. Зачем он это делает? Чтобы расшевелить современную инертную публику? Чтобы «достать» наконец сытого буржуа до печенок? Но сытые буржуа у нас в театр не ходят (думаю, что и в Польше не ходят). Спровоцировать в публике ропот? Выстроить логическую цепочку от Эсхила до наших дней, чтобы доказать, что мир ничуть не поумнел? Всегда воевал, убивал, приносил жертвы, забывал о слезинке ребенка, но жертвы эти не спасали никого, а значит, они напрасны, хотя и бесконечны, как войны. При такой технической изощренности и напоре, как в этом спектакле, мысль движется четко. Но, если довести ее до логического конца, не вызывает ничего, кроме смятения.

⁴ См. буклет «Польский театр в Москве». 2011. С.29.

⁵ Там же.



Дойдя до истории Аполлонии, Варликовский артикулирует свою идею устами ее выжившего сына. Выходя получать за мать Медаль Праведника мира, он сухо и раздраженно (так выстроена сцена) смотрит на Ривку, ту самую девочку, которую его матери удалось спасти. Теперь это пышная пожилая дама в бриллиантах и дорогой шубе, бывшая дочь столяра, а ныне владелица кафе в Тель-Авиве (шестнадцать столиков внутри, восемь на улице, венские пирожные), фамилия дамы – Голдфингер. На вопрос, зачем его мать спасала евреев, сын отвечает: «Не знаю». А получив медаль, читает стихотворение Анджея Чайковского своей матери – реальное стихотворение реального человека, недавно умершего известного польского пианиста. Процитировать его не решаюсь (слишком груба рифма), но пафос и ярость его недвусмысленны:

зачем ты... выбрала смерть и бросила меня на произвол судьбы.

«Так я теперь должна у вас просить прощения? За то, что я выжила», – спрашивает Ривка у сына Аполлонии. «Пожалуйста, просите у меня прощения, если хотите. Просите у меня прощения, пожалуйста». И тут порядок слов недвусмыслен. Да! Чуть раньше, получая медаль, Славек Махчиньский сетует на то, что с ним нет его погибшего брата и умершего отца Аполлонии: «Не я должен здесь стоять. Я вместо... Они могли получить медаль. Если бы были живы...». «Они погибли вместе с Аполлонией?» – спрашивают его. «Нет. Брат спасал собаку. Можно сказать, что он тоже спасал жизнь, только собаки. А дедушка ничью жизнь не спасал. Кроме собственной. А разве человек не имеет права спасать свою жизнь?». Немец,

Сцена из спектакля
«(А)поллония»

Pro настоящее



⁶ Бетлеевский Рафал (р. 1969 в Гданьске) — польский художник, автор социального проекта «Я скучаю по тебе, еврей!».

⁷ Гросс Ян Томаш (р. 1947 в Варшаве), польский социолог, живущий в США, профессор исторического факультета Университета в Принстоне.

Р. Бетлеевский
в деревне Завада на
фоне «Пылающего
сарая»
Фото Agencja Gazeta

Он же внутри сарая

который через минуту расстреляет Аполлонию (это уже реальный факт), предложил ее отцу взять вину на себя, и тогда он пощадит его дочь, но «дедушка» промолчал. Слова Славека Махчиньского звучат в спектакле без всякого сарказма, так что силлогизм, который выстраивается в конце диалога, кого хочешь приведет в оторопь, особенно если ты согласишься «спектакль о Холокосте». В споре с коллегами после спектакля я услышала от одного из них в адрес Ривки: «А вот такую – надо было спасать!» Значит, я не ошиблась и правильно поняла то, что хотел сказать режиссер. Но согласиться с таким «поворотом темы» никак не могу.

Куда убедительнее силлогизмов и сложных смысловых рифм с античностью звучат в спектакле просто цифры и документальные подробности. В той войне было убито 572 043 человека ежемесячно, 131 410 – еженедельно, 18 772 – ежедневно, 782 – в час, 13,04 – в минуту. И каждые 4,6 секунды погибал один человек. Аполлония пыталась искать спасения у



соседей-поляков, но никто не открыл ей дверь, а донесла на нее еврейка. Евреи, которых она прятала, задушили собственного младенца, потому что он мог выдать их криком, но это их не спасло. Эти «факты» поднимают разговор на «большую» для Польши тему совсем на иной уровень.

«Праведники ничего не хотят взамен, поэтому они и праведники». И это звучит в спектакле.

Слаvek Махчиньский (из спектакля) не знает, зачем его мать делала то, что делала. Догадаться



Ян Томаш Гросс

просто, повторить – трудно: потому что не могла иначе. Собственно, этим те люди и отличались от нас. Например Ванда Бинкене, литовская женщина, актриса, жена писателя, у которой тоже были дети и даже внуки, укрывала у себя еврейского мальчика из гетто по имени Кама Гинкас, а на его вопрос «Зачем?», заданный много лет спустя, ответила просто и очень конкретно: «Чтобы знали, что не все литовцы *такие*», т.е. выступающие заодно с немцами против евреев.

О Холокосте, об антисемитизме в Польше, о вине поляков перед евреями стали усиленно говорить в последнее время. Иногда взалелеб, будто наворачывая упущенное, избывая молчание и забвение этой темы в Народной Польше. Варликовский сказал свое слово. Подозревать его в неискренности у меня нет оснований. Если это была провокация, то она удалась. Но мне как-то понятнее то, что делают и говорят, например, Рафал Бетлеевский⁶ и Януш Гросс⁷.

Социальный проект Бетлеевского родился в 2004 году, его слоган «Я скучаю по тебе, еврей!» – год спустя. В этот проект вошли несколько придуманных Бетлеевским акций. Сначала он предложил полякам фотографировать себя в тех публичных местах, что издавна связаны с польскими евреями, – фотографировать рядом с пустым стулом и лежащей на нем кипой. Потом Бетлеевский предложил своим соотечественникам писать на городских стенах: «Я скучаю по тебе, еврей!». Когда его спросили, зачем он это делает, он объяснил – эти слова должны обрести свое законное место в сознании поляков. Вскоре легально или нелегально подобные надписи



стали появляться по всей стране. Бетлеевский стал помещать их фотографии, а также личные воспоминания о жизни евреев в Польше и комментарии по их поводу на сайте этого проекта. Эти фотографии производят сильнейшее впечатление. «Я хочу вернуть себе слово “еврей”, – признался Бетлеевский, – хочу отобрать его у антисемитов, которые в этой стране единственные пользуются им без стеснения. Я стремлюсь создать условия, при которых люди могли бы выражать свои позитивные эмоции по отношению к тем, кого называют “евреями”».

Очередной акцией проекта Бетлеевского стал хэппенинг «Пылающий сарай», прошедший 11 июля 2010 года, в 69 годовщину известного в Польше погрома в городке Едвабна (ирония судьбы: «jedwab» по-польски означает «шелковый»). До 2000г. считалось, что массовое убийство евреев там было совершено немцами. Однако в 2001г. в своей книге «Соседи» Ян Томаш Гросс доказывал, что погром осуществлен местными жителями, поляками. Расследование польского Института Народной Памяти (ИНП расследует преступления против польского народа периода 1945–1990гг.) в основном подтвердило версию Гросса. Тогда же Президент Польши А. Квасневский официально принес за это извинения еврейскому народу. Однако не все поляки эту позицию разделяют.

В память о сожжении евреев Едвабна Р. Бетлеевский в деревне Завада сначала построил, а затем сжег сарай вместе с символическими белыми листками, на которых и он сам, и местные жители, по желанию, написали свои имена. Тем самым художник, поляк и католик,



Европа и Россия

мысленно как бы поставил себя и тех, кто откликнулся на его акцию, на место евреев во время погрома. Бетлеевский назвал эту акцию «исповедальной и искупительной жертвой».

Ян Томаш Гросс, автор взбудоражившей всех книги «Соседи», следом написал еще одну – «Страх. Антисемитизм в Польше после Аушвица» (о еврейских погромах 1946 года в Кельцах, Кракове и Жешуве). И снова мнения поляков разделились.

Но тут нельзя не сказать несколько слов о самом авторе. Гросс родился в интеллигентной семье, придерживавшейся оппозиционных взглядов. Его дед, Вацлав Шуманьский, до войны был известным адвокатом, выступал защитником на политическом «Брестском процессе» против левых партий (1931–1932). Мать Гросса и дочь Вацлава Шуманьского Ханна, будучи во время войны связной Армии Краевой, укрывала от немцев его отца, Зигмунта Гросса, поляка еврейского происхождения, члена Польской социалистической партии. Гросс, учившийся на физическом факультете Варшавского университета, участвовал в студенческих событиях 1968г. и даже сидел за это в тюрьме. В 1969г. вся семья эмигрировала. В 1975г. он стал доктором социологии Йельского университета.

Несмотря на то, что в 1996г. А. Квасьневский наградил Я. Гросса Кавалерским Крестом Ордена за заслуги перед отечеством, обе его книги приняты в Польше неоднозначно. Одни считают, что Гросс написал правду, другие – что он перегнул палку в другую сторону. По мнению историков ИНП, подбор материала в книге



Гражина Плебанек

Аполлония
Махчиньска

«Страх» – тенденциозный, а интерпретация фактов односторонняя. Как один из аргументов дискуссии вокруг книги «Страх» прозвучал и такой: антисемитизм в Польше после войны объясняется тем, что среди евреев было много коммунистов и сотрудников органов госбезопасности. Кардинал Станислав Дживиш даже заявил, что книга Гросса «будит демонов антипольскости и антисемитизма», а группа сенаторов попыталась привлечь автора к ответственности через суд за оскорбление польского народа. Но прокуратура иск отклонила.

На фоне поступков Р. Бетлеевского и Я. Гросса спектакль Варликовского выглядит не столько образцовым, сколько избыточно эстетским жестом, а высказывание половинчатым и инфантильным.

...Когда писала статью, случайно на глаза попала фотография

Pro настоящее

Аполлонии Махчиньской и интервью с ее внучкой Гражиной Плебанек⁸. Спектакля Варликовского она не видела и, судя по всему, вряд ли соберется посмотреть. Сообщение о спектакле она услышала по радио, между прогнозом погоды и рекламой пены для бритья. Сенсационный тон сообщения «восприняла как публичную эксгумацию. Моя знакомая, которая на спектакле была, все повторяла мне, что она плакала. А я, слушая радиорекламу, плакала от жалости к Поле, выставленной на всеобщее обозрение. Плакала от бессилия. Хотя понимаю, что, как сценический персонаж, она не может не подчиняться законам рынка, а ее смерть – для рекламы находка. Потом мы долго говорили с детьми, правнуками Поли, о том, где границы вынесения семейных тайн на публичный суд. И задавали себе вопрос, можно ли реального человека, память о котором хранит его семья, делать сценическим героем. Вправе ли театр использовать настоящее имя ее сына Славека <...>, чтобы сочинить героя с тем же именем, который оскорбляет свою мать за то, что она сделала. Не знаю. Я не знаю, где кончаются границы дозволенного в искусстве»⁹. Вот и я не знаю.

НЕПРИКАЯННАЯ МЭРИЛИН

«Персона. Мэрилин»

Кристиана Люпы¹⁰

Каждый следующий спектакль Люпы будто заставляет знакомиться с ним заново: так не похожи его «игры» сегодня на «игры» вчера. Сходство есть, но самое общее. Спектакли Люпы оставляют впечатление, что он работает только на себя. Не глядя по сторонам, не обращая внимания на публику,

невзирая на обстоятельства и никому не пытаясь понравиться. «Копает вглубь» – говорили раньше. Может, так и выглядит настоящая внутренняя свобода? Я долго вспоминала, кого же из современных режиссеров он мне напоминает. Вспомнила! Лепажа. То же полное отсутствие агрессивности, та же постоянная смена увлечений разными формами. Лепаж, правда, кажется легкомысленнее. Его как будто совершенно не заботит мастерство. Он его скрывает. В спектаклях Люпы – бездна видимого мастерства. Можно наслаждаться: как сделано, как пригнано, как логично. Можно скучать – от того же. Можно даже раздражаться. Но оторваться от сцены нельзя. Смотришь, как кролик на удава. Люпа требует сильной концентрации внимания. Потому что течением времени на его сцене управляет мысль: если оторвешься, потеряешь нить. Режиссер умеет сказать то, что хочет, и вложить в тебя ровно столько, сколько считает нужным или должен. Когда сегодня перед тобой проходит туча спектаклей невнятных, претенциозных, похожих на яйца всмятку, начинаешь это особо ценить. У Люпы всегда есть идея. Иногда он даже не формулирует ее словами, вот как в «Мэрилин», но непонятным тебе самой образом ты эту идею выковыриваешь, как изюм из булки, и усваиваешь, и начинаешь обсуждать сама с собой. Когда русские театральные критики обнаруживают идею или сверхзадачу у русских же режиссеров, они часто морщат нос и называют их старомодными. Люпу, слава богу, они пока не трогают.

Спектакль «Мэрилин» – первый из обещанной трилогии о «персонах» XX века. Спектакль о Симоне

⁸ Гражина Плебанек (р. 1967), польская писательница. Закончила факультет полонистики Варшавского университета. Работала журналисткой в Агентстве Reuter и «Газете Выборчей», была фельетонисткой журнала «Политика», публиковалась также в субботнем приложении к «Газете Выборчей» «Высокие каблучки», журналах «Лампа», «Newsweek», «Elle», «Грани», «Плющ». В 2000 году переехала в Стокгольм, в последние годы живет в Брюсселе. Автор книг «Девушки из Портофино», «Коробка со шпильками», «Пишущупа», «Незаконные связи».

⁹ См.: Poznaj Polę. Grażyna Plebanek. Wysokie obcasy. 22.09.2009 http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,7051629,Poznaj_Pole.html

¹⁰ Драматический театр, Варшава

С. Коженяк – Мэрилин





Вайль, «Персона. Тело Симоны» мы, скорее всего, увидим осенью, на Сезоне Станиславского, 22 и 23 октября. Спектакля о Гурджиеве, говорят, уже не будет, а жаль.

Спектаклю «Мэрилин» можно предъявить, пожалуй, только одну претензию. За исключением Сандры Коженяк, собственно Персоны, почти все актеры в нем играют плохо. Т.е. как-то намеренно плохо – излишне театрально, ненатурально. Может быть, это сделано специально, чтобы подчеркнуть естественность каждого движения, жеста, слова Мэрилин? Нет, тоже неверно. Если соотносить с реальностью это совершенное создание природы, в ней было все неестественно и ненормально. Так не живут, не ведут себя, не говорят и не двигаются! Но она была такой – свидетельствует даже бывший муж актрисы,

Артур Миллер, писатель, которому можно поверить. И, по привычке к этому броуновому движению, к этой манере героев жить и общаться на сцене, ты включаешься в странное, монотонное действие, похожее на сон без конца и начала. На сон Мэрилин. Тебе вдруг кажется, что ты смотришь спектакль ее глазами. И перед тобой какая-то полу-недо-после-реальность, где реальные тексты ММ из ее дневников смешаны с фантазиями режиссера на тему, где кинозвезда провела три дня своей жизни незадолго до смерти, когда никто не мог ее найти. Периодически камера во всю стену задника (грубая кирпичная кладка) транслирует «картинку» спектакля, но иногда намеренно и неуловимо меняет ее. В конце концов, ты перестаешь понимать, запись ли перед тобой или «прямой эфир».

Сцена из спектакля
«Персона. Мэрилин»

Европа и Россия

Действие совершается в ритме реального времени, происходит в заброшенном кинопавилоне, где по углам навален хлам-реквизит. Тут – велосипед, там – зубо-врачебное кресло, здесь – софит, и здесь – софит. Огромный стол-верстак, ставший для ММ кроватью, коробки, вешалки с костюмами, старые забытые тряпки старых забытых кинозвезд. Длинные паузы под музыку капающей из крана воды. Гиперреализм какой-то, антиспектакль, и сюжета – на три копейки! Реплика ММ: «Они ждут от нас чего-то конкретного, а у нас этого нет». Не помню, засмеялись ли в зале, но я засмеялась. И запах у спектакля... не то чтобы ужасный, но душный. От него тянет тленом. Можно смотреть на эти «Три дня Мэрилин» как на ее последнюю попытку выжить, зацепиться за жизнь. А можно – как на последний путь. Когда умирают близкие или известные, все почему-то кидается вспоминать их последние слова. Чистой воды эгоизм. Это ведь ничего не изменит? Желание оправдаться – услышать последнюю волю и кинуться исполнять. Ну вот, смотрите, запоминайте. Такое впечатление, что подглядываешь в замочную скважину.

Самое ошеломляющее в этом спектакле – сходство сценической ММ и той, реальной Мэрилин Монро, которую мы знали. В сущности, тоже якобы реальной, ибо мы видели ее в фильмах, документальных кадрах, на фотографиях – и никогда живьем. Иллюзия – полная и пугающая. ММ несколько раз за спектакль спрашивает у разных героев: «Веришь ли ты в реинкарнацию?». Еще чуть-чуть и поверишь! Это даже не перевоплощение, а погружение в роль, перед нами тот самый дибук, вселение души

умершей в чужое тело. Впервые так четко и страшно осознаешь давнюю увлеченность Вахтангова одноименной мистической пьесой Ан-ского, прежде казавшейся странной и скучной сказкой.

Почти половину спектакля (или так кажется?) Сандра Коженяк-Мэрилин бродит по сцене голой. Чуть прикрываясь простыней, или подушкой с кровати, или платьем. Эта страсть к раздеванию похожа на болезнь, это как страх разоблачения, как желание сбросить с себя кожу, как наивная попытка переменить жизнь, освободиться от собственного мифа, стать другой, никому не известной. Примеряя кем-то брошенные платья, она словно пытается выбрать для себя кожу чужую. Говорит – как трехлетнее дитя, с усилием подбирая слова, а потом так же медленно их растягивая, роняя, будто засыпает на ходу или находится под действием транквилизаторов. Это перевоплощение так сильно и крепко, что, кажется, Сандра Коженяк без усилий, как медиум, может импровизировать жизнь Персоны не только в спектакле, но и вне его, уже безо всякого сценария. Усилием художественной воли режиссера (как он этого добился – непостижимо) чужая личность словно проросла в актрису. Это почти патология! Но кажется, что из этого существования, наполненного ничем не примечательными диалогами и ни на грош не наполненного ее биографией, можно узнать, угадать об ММ все. Ощутить эту психофизику, осознать этот характер, тип.

Невыносимое создание, которое легче вычеркнуть из памяти и забыть, чем терпеть и любить. Стихийное создание. Безголовое создание. Прекрасное. Была ли она

Pro настоящее

одарена от природы? Несомненно. Она сама как часть этой природы, эдакое совершенное животное, которое вырвали из естественной среды, приручили, переназвали, перекрасили, заставили похудеть, а потом посадили в клетку. Была ли она талантлива как актриса? Не знаю. Ее природа, ее естественность – или неестественность – и были ее главным даром. Чувства, которые возбуждает к ней Люпа, разнообразны. От безразличия до нежности. От умиления до раздражения и неприязни. От желания никогда больше не видеть – и смотреть и смотреть. А то и убить, потому что с этим природным явлением невозможно поладить, как с извержением вулкана. Оно и губительно, и саморазрушительно. Лечащий врач ММ, являющийся в финале спектакля, называет эту красоту эгоистической: она якобы заставила всех поверить в свой талант и плясать под свою дудку. Для Люпы эта красота беспомощна и беззащитна. Отсутствие внутреннего стержня, душевный инфантилизм не дают ей осознать себя, сохранить себя (или вырастить себя) как личность. Кончается это полной потерей себя и распадом – растворением реальной Нормы Бейкер в иконе ММ. Мистер Хайд всегда побеждает доктора Джекила. Помните вечно актуальный лозунг «Имидж – это все»? Люпа демонстрирует, какое ничто сотворило это «все». Однако не устает разглядывать эту красоту в изгнании.

Перед самым финалом Люпа все же срывается в декларацию. Как-то отдельно и в лоб звучит здесь текст о том, что, собственно, единственная цель человека – это быть личностью. Если все, что делал режиссер прежде, а мы смотрели, не подвигло

публику к самостоятельному выводу, то к чему было огород городить? Публика все бы поняла и без подсказок, но Люпа вдруг перестал ей доверять.

Финальная сцена, собственно, и есть смерть красоты. ММ в своем коронном имидже является то ли на съемочную площадку, то ли в сумасшедший дом (белое платье, глубокий вырез, приподнятые в смущении плечики, «Happy birthday, dear president!») Вокруг снуют «друзья и коллеги»: доктора, подруги-конфидентки, возлюбленный, фотограф, действительно, сумасшедшие; режиссер покрикивает, оператор молча снимает. Голую Мэрилин водружают на подиум, застеленный белым полотном: кулачок у груди, жест и поворот головы – вылитый Боттичелли, зажатое в руке платье цвета слоновой кости струится между ног, белое тело спит, покорный взгляд вызывает у тебя чувство вины. На стену-экран проецируется это изображение и «чистится» от лишних деталей: от людей, от вещей, от неприглядного быта, недостойного стать фоном этого аутодафе. Еще секунда, и ММ начинает гореть в рыжих языках

С. Коженяк – Мэрилин





пламени. Иллюзия и тут полная, пугающая – и опасная.

Помимо метафоры судьбы ММ, пожранной временем (легендой, кинематографом, толпой, прессой, семьей Кеннеди, большой и грязной политикой, etc.), пламя будто символизирует и перемену участи «поджигателя». Люпа сжигает мосты, сжигает символ красоты, тело безупречных пропорций и цвета, нестерпимо, невыносимо прекрасный, болезненно ранящий символ. В этот момент кажется, что он идентифицирует себя с тем молодым человеком, который приходит к Мэрилин из ниоткуда и уходит в никуда, с которым она играет, как кошка с мышкой, приближая к нему вплотную свое лицо, но не давая к себе притронуться и поцеловать, заставляя его раздеваться

догола и раскатывать вокруг нее на велосипеде.

Настойчиво втискиваемый в спектакль Достоевский, только на том основании, что ММ мечтала сыграть Грушеньку из «Братьев Карамазовых» и, скрываясь от мира, пытается ее репетировать, выглядит здесь, по-моему, малоубедительно.

Самое сильное место в спектакле – мгновенное, не сразу понятное, мелькнувшее, будто и не было его, разоблачение «фокуса», совершенного Люпой над Сандрой Коженяк. Вдруг на экране мы видим маленькую субтильную рыдающую брюнетку, почти травести, которая, обращаясь к кому-то у себя за спиной (конечно же, к жестокому Пигмалиону–Люпе), категорически отказывается играть ММ, потому что это невозможно, невымыслимо – сыграть идеал и символ,

Сцена из спектакля
«Персона. Мэрилин»

и вообще она совсем на ММ не похожа. Тут-то мы и догадываемся, что перед нами реальная Сандра Коженьяк.

Есть и еще один финал в этой «Персоне», на мой взгляд, совершенно излишний. Но режиссеру, видимо, очень важно, чтобы его поняли до конца. Оператор разворачивает свою камеру в зал и панорамирует публику, длинно, подробно, так что в принципе каждый может увидеть себя на фоне истории о «Персоне. Мэрилин». Чтобы сравнить свою жизнь с той? Поставить себя на место влюбленного мальчика, приближенного и отторгнутого красотой? Подумать о том, часто ли в обыденной жизни мы позволяем себе думать о совершенстве и стремиться к нему? Все тут несколько выспренне и

умозрительно. Голова и так уже идет кругом. Но кто сказал, что это не та реакция, которую должен вызывать настоящий театр?

**НЕБОЛЬШОЙ РАССКАЗ
О БОЛЬШОЙ ИСТОРИИ
«Небольшой рассказ»
Войчеха Земильского¹¹**

Этот спектакль трудно поставить в какой бы то ни было ряд. Это и не совсем спектакль. Но выглядит он честнее и последовательнее изощренной по форме «(А)пполонии» К. Варликовского и в этическом, и в эстетическом плане. И в результате оказался успешнее. Под «успешностью» в данном случае я подразумеваю эмоциональный отклик. Когда речь идет о вещах «больных» и не

¹¹ Театр «Студио», Варшава

В. Земильски в спектакле «Небольшой рассказ»



имеющих однозначных оценок, без эмоциональной сцепки сцены и зала не обойтись.

Варликовский отклика у публики добивался: требовал его, провоцировал, предлагал. Земильский не претендовал ни на зрелище, ни на шок, ни на исповедь, ни на проповедь. И всячески избегал пафоса.

Пять лет назад, узнав историю своего знаменитого деда, он сам испытал шок, но вышел к зрителю вовсе не для того, чтобы делиться «потрясением»: оправдываться или обличать, отречься или страдать, изживать горечь, изливать желчь. Однако в результате шок и случился, потому что пришло – без всякого искусственного укрупнения материала, без привлечения античных сюжетов – ощущение трагизма современной жизни. Вышло личное высказывание, даже вызов жизненной и театральной неправде.

...На пустой сцене Театра.doc поставили столик с пюпитром под лампой, за него сел молодой человек (остроносый, небритый, очень худой), с чашкой кофе в руках. Он с любопытством разглядывал нас, мы его – нет. Мы в полутьме искали свои места и на них протискивались (кто был в Театре.doc, знает, о чем речь). Народу в зал набилось столько, что черные мысли (про всякие пожары, наводнения и «происки террористов») набежали в голову сразу, еще до начала спектакля. Потом какая-то дама посреди действия стала настойчиво рваться к выходу. Правда, извинялась и шепотом объясняла, что ей элементарно дурно в эдакой духоте.

«Золотая маска» тут поступила недальновидно. Разместив спектакль в крошечном помещении театра Е. Греминой и М. Угарова и превратив «бедные» условия



Театра.doc в невыносимые, она до обидного сузила число зрителей «Небольшого рассказа». Если бы его играли, скажем, в ЦИМе, художественная целостность и политическая острота не пострадали бы, а посмотреть спектакль сумели бы все, кому следовало. А следовало многим.

...Черным по белому на экране пошли английские титры. Белым по черному на стене проступили титры русские. Молодой человек с чашкой кофе оказался тем самым Войчихом Земильским, актером, режиссером, автором текста и героем «Небольшого рассказа». Играл он по-английски. Никакого пижонства: из текста стало ясно, что английский язык для него – второй, а может, и первый родной.

История, рассказанная Земильским, и типична, и уникальна. В ней все чересчур. Вот уж «вербатим» так «вербатим». Можно назвать ее историей одной семьи, а можно – портретом целого поколения. Можно написать на этот сюжет сагу, очередных «Будденброков» или «Форсайтов», а можно «новую драму». Земильский предложил масштаб саги, но выбрал стиль «новой драмы», пойдя по лезвию бритвы.

В. Земильский на фоне фотографии деда, В. Дзедушицкого

Pro настоящее

Его родной дед, тоже Войчех, только Дзедушицкий (а это древняя аристократическая фамилия в Польше), известный актер, оперный тенор, общественный деятель и умелый предприниматель, журналист, почетный гражданин города Вроцлава, в один день потерял все, чего добился в жизни. В 2006 году польская пресса в лице двух представителей ИНП обнародовала тот факт, что двадцать лет Дзедушицкий состоял тайным агентом органов госбезопасности.

И что теперь делать внуку? Этот вопрос мог стать толчком для чего угодно, но менее всего – для спектакля. Земильский выбрал самое неожиданное «режиссерское решение» и попытался средствами театра передать патовость ситуации. Для этого нужна была, как минимум, смелость и театральный ход, который не даст сфальшивить. Поэтому – невыразительное название спектакля, подчеркивание «частного случая из практики», слог и ритм – в стиле социальных сетей, ЖЖ-дневников напоказ, говорящих пунктиром, назывно, без личной интонации, без знаков препинания.

«Картинка» спектакля (в нормальном театре сказали бы «задник») смонтирована на экране из кадров каких-то нелепых пластических перформансов, которых герой и автор, в реальности увлеченный таким искусством, насмотрелся за границей. На фоне этой «веселенькой фильмы» актер рассказывает о себе и о жизни деда намеренно монотонно. В стенах Театра.doc так и хочется сказать – «существует в ноль-позиции» (отбросим сейчас наше неприятие этого термина даже в варианте М.

Угарова). Не красит текст, старается убирать подальше эмоции, чтоб не давить на слушателя и, главное, не проявлять своей позиции. Мы так и не поймем, кстати, есть ли она у него вообще.

Кому была важнее эта встреча? Ему – рассказать, или нам – выслушать? Вопрос без ответа. Земильский вроде случайного попутчика в поезде: излагает свою «наррацию» всем и никому, принимая, конечно, попытку самоидентификации. Но и нас к ней приглашает.

Молодой человек родился в 1972 году, т.е. в самый разгар «застоя» в Народной Польше. С шести лет жил в Америке, учился в Португалии, достиг сознательного возраста в период «Солидарности» Валенсы, был абсолютно далек от политики, а частично оторвался и от польских корней. Пытался жить своей жизнью, но, совершенно этого не желая, вляпался в контекст большой Истории. Насмешливо и даже брезгливо он перечисляет, чего не хотел помнить: ни Первую мировую войну, ни Вторую, ни Армию Людову, ни Армию Краеву, ни польских «правых», ни «левых»... дальше следуют даты официальных и неофициальных польских праздников. В общем, старался держаться подальше от всякого рода социальных и национальных страстей. Довольно типичная позиция для современного молодого человека, который провозглашает частную жизнь превыше всего. Ему бы только раствориться в Европе, не выглядеть там «слишком поляком». Пытаясь понять, где начался этот «сюжет», и явно оттягивая разговор о главном, Земильский долго объясняет, как менял свое имя в тех странах, где

жил, чтобы оно звучало не очень по-польски. Особо важные для него слова в русском «настенном» переводе печатаются и подчеркиваются, по-английски выводятся от руки, крупными буквами. Это граффити на стене и экране и есть главное оформление спектакля. Игра шрифтами и словами как эмоциональными символами – зримый образ того «цунами», которое, по словам Земильского из интервью (не из спектакля!), и накрыло его, когда он узнал о прошлом деда.

...Глаза зрителя устают примерно так же быстро, как при чтении с компьютера. Хочется зажмуриться и взвесить наконец смысл «считанного». Пожалуй, дилемма у героя спектакля – не меньше, чем в античной драме, а выбор требуется сделать – когда выбора, в сущности, нет. Даже будучи пофигистом (а герой это, в общем-то, и декларировал вначале), он не может не понимать, что дед совершил нечто ужасное. То, что всегда презиралось интеллигентными людьми в советском обществе (польском, русском, не суть важно). А как вести себя человеку, которого это лично коснулось? Чтобы остаться приличным человеком.

Биография аристократа Дзедушицкого, богатейшая и причудливая, вполне могла бы потянуть не только на «небольшой рассказ», но и на роман. Это пример невероятной жизнестойкости. До войны пел в львовской Опере (знаменитый был Ленский!), выступал в театрах Флоренции и Милана. На Вторую мировую ушел простым солдатом. Попал в лагерь для военнопленных, создал там театр. Потом сидел в концентрационном лагере Гросс-Розен, был приговорен к смерти и чудом ее избежал:

кто-то признал в нем знаменитого певца. Семейных земель граф Дзедушицкий лишился, благодаря советским «экспроприаторам». Уже новая польская власть критиковала его за исполнение легкомысленных кабаре-песенок, а в 1949-м он был-таки пойман на крючок госбезопасности и стал агентом по кличке «Тургенев». И мы про такое слышали, и у нас такое бывало.

И он же, Дзедушицкий, – народный любимец Туньо (его артистический псевдоним), в разные годы – директор Камерного театра в Варшаве, создатель кабаре «Дым от папиросы» во Вроцлаве, инициатор премии «Орфей» на фестивале «Варшавская осень», организатор Шопеновского фестиваля (благодаря его усилиям поставлен памятник Шопену во Вроцлавском парке), учредитель премии для молодых театральных и музыкальных критиков, а также лауреат десятка музыкальных наград, доктор «honoris causa» Вроцлавской Академии музыки и пр., и пр.

...Постыдные факты биографии Войцеха Дзедушицкого были обнародованы, когда старику перевалило за 90. На экране вдруг возникает домашнее видео: немощный старик в кресле, породистые черты лица (внук очень похож на деда), отрешенный взгляд. Еще два года, пока не пришла смерть (Дзедушицкий умер в 2008-м), он не выходил из дому. Неловко покаяться в газете (не помню, мол, что писал, не помню, чтобы кто-нибудь пострадал), но заслужил этим только проклятия. На кресте семейной могилы Дзедушицких после его похорон кто-то от руки написал слово «стукач». Временную надпись о почившем родственники сразу

Pro настоящее


сняли. Так и покоится его прах в могиле без имени.

В этот момент невольно вспоминаешь кадры суда над Пиночетом, над Хоннекером, такими же немощными стариками, возможно, уже и не осознававшими, что происходит вокруг. Вспоминаешь отвратительную чету Чаушеску. И то, что не менее отвратительный их расстрел, показанный по телевидению, в сущности, поставил «их» и «нас» на одну доску.

Так ли выглядит возмездие? И удовлетворяет ли оно нас, когда приходит так поздно? Много ли смелости (и смелости ли?) требуется, чтобы его привести в исполнение? Возмездие должно быть неотвратимым, но должна ли Фемида вести себя, как базарная торговка? И вправе ли судить «человека из прошлого» те, кто в этом прошлом не жил? Сегодня, когда моральные и нравственные категории уж так гибки и так легко отодвигаются в сторону, когда разговор о «нелзя» и «стыдно» считается дурным тоном. И правомерно ли то злорадство, с каким пишут о чужих «подвигах» люди, сами далеко не безупречные? Перед вышшим законом. И почему те, кто на собственной шкуре испытал цену предательства и давления обстоятельств, как правило, великодушнее тех, «кто знает, как надо»? А как действительно вести себя в такой ситуации внуку, презиращему политику, но деда любившему? И кто имеет право осудить любой его выбор? Кстати, польские критики восприняли спектакль далеко неоднозначно. Одни писали, что автору следует аплодировать стоя. Другие – что спектакль хаотичен, непрофессионален, сделан лишь для оправдания себя и фамилии,

к тому же подрывает репутацию ИНП.

Оказывается, и в современном обществе, максимально упростившем всяческие «правила игры», имеются вопросы без ответов. Но то, что эти вопросы остаются с нами после спектакля, и есть успех затеи Земильского.

Единственный раз у него не то чтобы дрогнет голос, но проскользнет в нем легкая ирония, – когда он начнет цитировать дедовские «доносы». А встык за ними – статьи историков, деда изобличавших. «Доносы» нелепые, иногда смешные, часто высосанные из пальца. Видно, как человек выкручивается, чтобы не обронить что-то серьезное. Эффектная иллюстрация к нашей общей (и польской, и русской) советской двойной морали. Но и статьи-разоблачения (и комментарии в польских блогах) тоже, к сожалению, во многом «советские». В них просто знак плюс поменяли на минус, а фразеология осталась прежней. И вполне можно предположить (основываясь уже на родном опыте), что писали их те же люди (или их потомки), что полвека назад обосновывали «исторический выбор» социалистической Польши.

Тут спектакль и его автор подводят нас к еще одному вопросу, совсем уже косвенно касающемуся «Небольшого рассказа»: а как, чему и насколько современный человек может верить сегодня? Когда мир он воспринимает исключительно по «телеящику», а в чистоплотности ньюсмейкеров имеет некоторые основания сомневаться. Каждый может попробовать выстроить свою версию событий, но не каждый уже способен и хочет эти события анализировать и

сопоставлять. Земильский формулирует еще проще: «Я знаю только то, что вижу», – намекая на то, как легко стало манипулировать сознанием современного человека. Желаящих – пруд пруди. И ответственности за сказанное никто не несет. Тем, собственно, и хорош «Небольшой рассказ», что «на пальцах», средствами «бедного театра» и без деклараций режиссер продемонстрировал, насколько упростился мир и усложнились его проблемы.

Вроде бы прав Варлиховский, когда формулирует в «(А)поллонии» свой нравственный категорический императив: виновны все, за исключением тех, кто погиб в лагерях. Не берусь с этим полемизировать на польских примерах, но, если принимать во внимание наш исторический опыт, и тут все непросто. А можно ли, по Варлиховскому, снять вину с палачей, которые сгинули в лагерях вслед за своими жертвами? История не Фемиды, ее глаза открыты, и всякий раз она решает по-своему. С Ежова и Берии, осужденных по их же иезуитским правилам игры, вину мы не сняли. Но о вине, скажем, Бухарина, Троцкого или Тухачевского предпочитаем не говорить.

Миру чем дальше, тем труднее стало находить общую точку опоры. То, как это выглядело в пространстве бывшего СССР, более чем красноречиво. Осудив имперские амбиции СССР, каждая (или почти) каждая из его республик после роспуска повела себя абсолютно в имперском духе, отстаивая целостность своих территорий. А мнения, скажем, А. Сахарова, Л. Гумилева, А. Солженицына на этот счет, которые пытались предлагать выходы, приемлемые для всех, клеймились и справа, и слева

с привлечением все той же советской фразеологии. Оказалось, что в современном мире снова проще жить тем, «кто знает, как надо». Кто на словах демократичен, а на деле авторитарен. Не восстанавливает историю, а в который раз ее переписывает. И театральную, в том числе. А труднее все той же интеллигенции, которая всегда стояла в оппозиции к государству и большинству, греша рефлексией, но принимая даже чужую вину на себя. Проще объявить эту интеллигенцию уже не существующей, чем обращать на нее внимание.

Предложение Земильского мне как-то ближе вывода Варлиховского. Если вина за прошлое лежит на всех, то, во имя будущего, не увеличивать ее можно только одним способом – самосовершенствованием. Но тогда надо стать аристократом, т.е. человеком, природно и по воспитанию свободным. Хотя, как мы увидели в «Небольшом рассказе», и аристократы не защищены от ошибок.

Современный польский театр в поисках собственной идентичности хотя бы пытается ставить перед зрителем сложные вопросы, возбуждать мучительные сомнения. Не согласна я только с мнением Марека Радзивона¹², который на открытии «Польского проекта» сказал: за актуальность темы театру можно простить огрехи художественности.

Современный русский театр об актуальности думает куда меньше польского, но, как и польский, пытается снисходительно прощать нехудожественность актуальному искусству. Это поле битвы у нас пока что отдано новодрамовцам и мародерам. Новодрамовцы (даже самые талантливые и «идейные»)

¹² Польский театровед и директор Польского культурного центра в Москве.

Pro настоящее

будто из принципа приветствуют театральный дилетантизм и не желают становиться профессионалами. Для них требовать от спектакля художественного результата – все равно, что требовать цензуры и одновременно проявлять свою буржуазность. А тем временем под их прикрытием мародеры набивают карманы. Но, если так, современный театр должен отдавать себе отчет в том, что работает на тех, кому нужен «простой электорат», а не зритель, способный самостоятельно мыслить.

Недавно услышала от молодого писателя неплохое определение современной литературы – «это попытка дать ответ на вопрос без ответа». Вполне годится и для театра, которого у нас почти нет, но который нам необходим. Определение дал русский Михаил Тарковский, а вспомнить заставил поляк В. Земильский.

ВАВИЛОНСКОЕ СТОЛПОТВОРЕНИЕ

«Вавилон» Майи Клечевской¹³

И польский буклет, и кураторы «Польского проекта», и программа спектакля «Вавилон» обещали зрителю при столкновении с режиссурой М. Клечевской шок. Зритель попытался взять себя в руки. Там же нам сообщили, что литературной основой этого авангардного шока будет текст Эльфриды Елинек (шутка ли, нобелевский лауреат). Вспомнив ее знаменитую «Пианистку» и одноименный фильм Михаэля Ханеке, мы почувствовали себя приобщенными. Русский зритель перед авторитетами всегда немножко пасует.

На деле спектакль «Вавилон» вызывал не столько шок, сколько оторопь. Он был дурновкусен и

провинциален – именно потому, что был рассчитан на шок любой ценой. Нас всю дорогу пугали апокалиптическими «картинками», но нам было, по известной литературной формуле, почему-то не страшно. Пугали долго, три с лишним часа без антракта. Пугали модно: световыми, звуковыми и видео-эффектами, водой, которая якобы изображала Стикс и в которую самоотверженно бросались актеры в дорогих костюмах (одна даже в шубе). Из всех сил нас шокировали тем, что уже давно никого не шокирует, потому что примелькалось: матом, физиологией, демонстрацией голых мужских тел (ужасно некрасивых), а под финал – и «обидными» песенками (так одна называлась в программке):

*Я заставлю тебя
мастурбировать при
прекрасных дамах.
А на десерт ты съешь их говно.
Круто – вышколить себе
собаку-человека.*

.....
*Яйца – братья члена, а жопа –
министр
военный.
Двадцать четыре члена, какого
хрена.
Музон отстой, музон отстой.
Разорву арабу горло в хлам.
Потом выпью его кровь, подняв
тост за
милых дам.*

Все это, как нам объяснили, были «шокирующие образы общества потребления, где главным предметом потребления являются насилие и жертва». Нас проклинали за равнодушие к этому насилию и этим жертвам, за неспособность сострадать хотя бы соседу, но выглядело это все неумело, нелепо и

¹³ Польский театр, Быдгощ



даже смешно – почти пародией на современное зрелище, знающее, из какого сора слагается сегодня театральный успех.

Если бы не монологи Елинек, впечатление от «Вавилона» можно было бы и вовсе стереть из памяти. Тексты, как всегда у Елинек, написаны не по-женски жестоко и откровенно, с презрением и вызовом к человечеству, деградирующему по собственной воле. Писались, будто сопровождаемые проклятием. При всем их моральном пограничье эти скетчи вызвали острое чувство жалости и сострадания к героям, которым принадлежали. Монологи произносили в покойницкой, только женщины, стоя над мертвыми – сыном, мужем, братом, собакой. В них вечный ужас перед непоправимостью смерти мешался с трагикомическими претензиями живых

к мертвым. Вернее, к мертвым, как будто они еще живы. От этого временами, и правда, становилось жутко. В сбивчивых монологах героинь читалась вся их жизнь, порой растраченная на пустяки. Но прочитанные в той самой «нулевой» манере, которую столь яростно отстаивает наша «новая драма», да еще «утопленные» режиссером в ворохе претенциозных приемов, эмоционально почти не задевали. Слова, слова, слова...

Сегодня, как сказано в одной хорошей пьесе, героя от мародера отличить почти невозможно. Искренность намерений приходится угадывать только чутьем, но оно у всех разное. Например, студентки сцениграфического факультета РАТИ (мастерская С. Морозова и А. Ледуховского), сидевшие рядом, были зрелищем этим даже

Сцена из спектакля
«Вавилон»

Pro настоящее

захвачены. Одна из них, Екатерина Будникова, по моей просьбе письменно попыталась объяснить, что же ее так взволновало.

Траектория Вавилона

В воде стоит мертвая женщина с перекошенным лицом, она держит на руках мертвого зверя и истошно кричит: «Люди, помогите!!!!!!». Девушка в инвалидном кресле заперта в неподвижность своего тела. А вместо пола – сетка, в которую стекает вода... или кровь? В этом спектакле под названием «Вавилон» говорят ужасные вещи и поначалу все внушает отвращение, даже люди, живые они или мертвые. А потом я неожиданно стала понимать, что это имеет отношение ко мне.

Разве можно быть чистым, если ты здесь? Если ты в замкнутом ограниченном мире, который мы пытаемся сделать понятным и подстроить под себя. А он все время выкидывает неожиданные штуки или просто безразлично молчит, и не ясно, живой он или нет, и не ясно, является он просто частью меня или я – частью его, и вообще – части ли мы одного целого? <...>

Человек рождается в пустоту, его просто кидают сюда и все. И мало-помалу он начинает понимать, что живет, пульсирует, что вписан в общую композицию, но – он, я, кто угодно – не понимает, что это – «жить»?! Что это, собственно, значит, и откуда оно взялось, как в этом существовать? Человек не знает и не понимает сам себя, он просто брошен – в мир и в себя, без единого ключа. <...> Человек чувствует пределы, невозможность что-то понять, и бессилен против этого. И, конечно же, он никогда не познает себя, но «нынешняя культура»,

судя по всему, предлагает нам этого не делать вообще! <...>

«Вавилон» предлагает нам «другую» культуру, в которой очень точными, где-то слишком конкретными, где-то совсем ни к чему не привязанными вещами говорится о самых основных мучительных неразрешимостях. <...> О религии и вере, которые раньше спасали от этого всего ценой воли и свободы, но далеко не всех. О том, как хочется умереть, чтобы всего этого не было, о том что, черт возьми, за что человеку дано самоосознание?! О чувстве вины, которая то ли преследует тебя с рождения, то ли нам ее внушают, о том, как мучительно страдать за себя, и как сложно за других, о бессмысленности жертвы и о том, что первопричиной, видимо, всегда является страх.

Человек не знает, отвратительна его природа или нет. Человек не в состоянии оценить самого себя. Огромное количество книг, версий и вердиктов («человек греховен изначально», «человек – чудо природы, венец творения») ничего не дают. Есть некий ассортимент мнений по этому поводу. Выбирай, какое нравится. Задаваясь вопросами в момент взросления, человек обнаруживает, что уже много умных людей все это исследовали и пришли к следующим выводам. Далее – на выбор. Человек, как в супермаркете, выбирает себе мировоззрение, собирая его из разрозненных элементов, взятых откуда ни попадя. <...> И все, что ты можешь, – это спрятаться от себя.

И концерт в конце спектакля как финальный аккорд, это такой мощный заряд! И этот человек, исковерканный, корчащийся,

но – живой! И что бы это ни значило, это настоящее, голое, двигающееся по пунктирным линиям, а не по привычной нам, определенной раз и навсегда траектории.

Если даже одного человека (тем более, молодого и творческой профессии) подобный спектакль подвиг размышлять о столь серьезных вещах, значит, сделан он все-таки не напрасно? Хотя мне, повторяю, кажется, что в «Вавилоне» М. Клечевской пресловутый «постдраматический театр» повернулся к публике самыми слабыми своими сторонами¹⁴.

Вполне допускаю, что, когда на рубеже веков г-н Леман придумал термин «постдраматический театр», им двигали наилучшие побуждения. Человек немолодой и, судя по всему, обстоятельный ученый, он попытался составить «опись имущества» современного театра и, отрефлексировав его, систематизировать то, что увидел. Сразу, правда, насторожило то, что из русских режиссеров в его книгу попали такие разные, так мало совпадающие в формальных приемах и не солидарные во взглядах на театр, слово, композицию спектакля, даже на цели искусства А. Васильев и К. Гинкас.

Я бы предложила не столько полное, сколько парадоксальное определение «постдраматического театра»: это театр, существующий «после драмы». Все драмы, не только в театре, но и в мире случились, пережиты, написаны, сыграны, уже не вызывают сердечных вибраций.

Сегодня в русском театре спектаклей, подпадающих под категорию «постдраматических» в описании г-на Лемана, стало много. Личных высказываний – гораздо

меньше. Лемановская теория становится будто лекалом, рецептом изготовления «современного зрелища». Поскольку в черты «постдраматического театра» г-ном Леманом включены, в основном, формальные элементы, термином этим сегодня можно оправдать любые режиссерские ошибки, идущие не столько от индивидуально-эстетического мышления, сколько от обыкновенного невежества и непрофессионализма.

«Постдраматический театр», не успев родиться и «увязать теорию с практикой», уже стремительно вошел в моду, а то, что сегодня в моде, завтра вырождается в театральную попу. Ею, собственно, и является нынешний авангард, настойчиво переводимый критиками в мейнстрим. Хотите считаться «продвинутыми» на международном «театральном рынке», быть поднятыми на щит театральной критикой? Делайте «постдраматический театр». Мне эта логика напоминает насильственное «омхачивание» наших театров в 1930–1950-е годы.

Любые универсалии в театре (если все-таки считать театр искусством, а режиссера – творцом «другой реальности»), любое приведение театрального многообразия к общему знаменателю бесплодно и бесперспективно. Гений и таланты – сами себе теория. Они выше и шире любых теорий. Если теория допускает всех стричь под одну гребенку, к черту такую теорию. Театральная теория – ведь не чертеж сборки танка. В театральном деле каждый «танк» создается по индивидуальному проекту. А любой истинный авангард рождается через отрицание общеупотребительной теории. Иначе это «карманный» авангард, дозированный

¹⁴ См. статью В. Колязина «Что такое постдраматический театр?» и дискуссию вокруг теории Х.-Т. Лемана в этом номере.

авангард, авангард, прикормленный властью, не обещающий театру в будущем никаких качественных перемен.

Когда-то знаменитый бузотер и капризник, а также великий режиссер-авангардист Т. Кантор, как огня, боялся общего признания и всячески сторонился «официально признанного авангарда», так он его называл. И Е. Гротовский, представляющий совершенно иной полюс авангардизма, в сущности, бежал от одного – от пошлости «общих мест» в искусстве. Оба судьбой оплатили свои убеждения и заблуждения. Мертвые сраму не имут, но нам примером быть могут.

Недавно, спустя 40 лет после написания, на русском языке вышла знаменитая книга Мартина Эсслина «Театр абсурда»¹⁵ – книга, справочник, энциклопедия о литературных именах, давно перешедших из авангарда в разряд классики. Жаль, что наша критика и режиссура, вынужденная некогда знакомиться с «театром абсурда» подпольно, не прочла эту книгу вовремя. Сегодня многое в ней выглядит общеизвестным. Теперь она кажется театральным букварем. Об этом шутит в предисловии даже сам автор. Но, если осознать, что впервые эта книга, как и термин, появилась в 1961 году, в ней по-прежнему потрясает точность авторского предчувствия. Книга была написана о том, чего еще не было, – что гораздо позже назовут явлением в истории мирового театра.

Возможно, 40 лет спустя кто-то узнает ответ и на вопрос, какова истинная цена книги Лемана. Правда, сделать это будет сложнее, чем в случае с М. Эсслином. Тексты драматургов-абсурдистов и сегодня можно прочесть, их до сих пор

ставят, а значит, жизнь «театра абсурда» продолжается. Спектакли погибают без следа. Даже самые постдраматические. Их замещают легенды, не всегда правдивые, и видеокопии, всегда неполноценные. Страшно интересно, уцелеет ли при таком наследстве теория Лемана.

АКСИОМА

«Т.Е.О.Р.Е.М.А.Т.»

Гжегожа Яжины¹⁶

Чтобы описать спектакль, который на этот раз показал Москве Яжина, никаких «постдраматических» терминов не надо. Хватит общего знакомства с постмодернистским мироощущением, которое ведет вечную «игру в бисер» со старыми смыслами, формами, формулами и клише. Спектакль Яжины можно принять за эстетское создание холодного ума, но нельзя не отдать должного осмысленности этого опыта и тому профессиональному блеску, с каким решена режиссером технологически трудная задача. Из трех учеников К. Люпы, участвовавших в «Польском проекте», именно Яжина с его сложными литературными и общекультурными реминисценциями вокруг фильма П. Пазолини «Теорема» выглядит самым достойным учеником мастера.

Поначалу кажется, что это копия. Яжина ставит сценарий Пазолини. Просто переводит «Теорему» с языка кино 1960-х на язык театра 2010-х. Изображение будто «старит» сепией, заменяя черно-белые краски фильма песочной гаммой спектакля, иногда взрывающейся цветовым пятном (свитера, платья). Сюжет не переодет, а скрупулезно стилизован под 1960-е – и в интерьерах, и в костюмах. Сохраняются и тягучий

¹⁵ Эсслин Мартин. *Театр абсурда*. СПб., 2010. Пер. с английского Галины Коваленко.

¹⁶ *Teatr «TR Warszawa», Варшава*



ритм фильма, и почти полное его безмолвие, и загадочная атмосфера, и даже психофизическое сходство героев. (Ян Энглерт чем-то напоминает Массимо Джиротти, Данута Стенка также жгуче красива, как Сильвана Мангано, а Себастьян Павляк, уж точно, интереснее Теренса Стампа.) Сымитирован даже реальный свет из окна – как в декорации на съемочной площадке. Первое ощущение, что перед нами фильм в прямом эфире.

Картинки домашней идиллии буржуазной семьи лениво сменяют друг друга. Затемнение – вспышка. Изображение едва изменилось. Затемнение – вспышка. Будто кто-то листает страницы семейного альбома. Идиллия проходит в молчании. О чем говорить, когда нечего говорить? Отец работает в кабинете, мать проводит все свободное

время у зеркала, сын-подросток несет отцу на проверку тетради и с трепетом ждет одобрения. Дочь с тем же трепетом показывает отцу свои фотографии видно, что ее ранит его равнодушие. Обед тоже идет в молчании. Перед едой мать крестится, остальные нет. Горничная молится на коленях. Перед нами – тень жизни, мертвая жизнь, ритуал, утеравший даже свою изысканность. Трехмерная картинка на глазах будто сплющивается, становится плоской.

Когда вдруг оттуда, где, по нашим предположениям, находится окно, является почтальон, чтобы подать отцу телеграмму, зритель понимает, что обознался. Никакой это не реалистический театр.

Между двумя предложениями – «Приезжаю завтра» и «Завтра уезжаю», – принадлежащими Гостю

Сцена из спектакля
«T.E.O.R.E.M.A.T»

семьи, некоему загадочному молодому человеку ниоткуда, и разыгрывается драма. Появление нового персонажа ломает ритм ритуала, а потом и весь ход этой жизни. Гость концентрирует внимание и любопытство всех домашних. Прежде всего, тем, что сам проявляет любопытство и участие к героям. Трехмерная картинка снова оживает и приобретает объем. Мертвая жизнь хочет стать живой. Мужчину и женщину, девочку и мальчика, горничную манит тайна, не познанное или непознаваемое. И каждому Гость дает то, о чем тот мечтает, но в чем боится признаться даже себе самому. Горничной – жалость и ласку. Мальчику, изнывающему от запретных мыслей, – прикосновение к плоти. Девочку он делает женщиной. Женщину убеждает в том, что, несмотря на двух взрослых детей, она еще хороша и достойна жаркой страсти. Мужчине напоминает, что мир за стенами его кабинета необозримо прекрасен.

Раскрепостив и пробудив от сна персонажей этой истории, Гость в один прекрасный (или несчастный) день так же вдруг уезжает, как прибыл. Перед уходом распахивает в доме занавески, за которыми оказываются не окна, а улицы. Кто это был? Или кого подразумевал в нем автор: сначала – Пазолини, почти полвека спустя – Яжина? Спаситель? Дьявол-искуситель? «Часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла»? Он никого не сделал счастливым. Но они и раньше счастья не знали. Он каждого подвел к пропасти. Но прыгать в нее или нет каждый волен решать сам. Жить с «широко закрытыми глазами», конечно, проще.

Яжина не воссоздает сценарий Пазолини. Еле заметно меняет



детали картины. Сохраняет атмосферу сцены, но строит ее чуть иначе. Откровенные сцены у Пазолини почти целомудренны, Яжина делает их куда откровеннее. Главное – он меняет жанр истории. История вроде бы та же, но рассказанная современным художником. Пазолини в своей притче убийственно серьезен, даже грозен, с нескрываемым презрением снимает городские «каменные джунгли», убивающие красоту, живое чувство. Финал его фильма явно патетичен: звучит «Реквием» Моцарта, камера панорамирует бескрайнюю пустыню, куда уходит главный герой, бредущего по пескам. В спектакле Яжины больше юмора и иронии, меньше пафоса и веры в трагическую катарсическую развязку. Так же медленно и печально (затемнение – вспышка), без слов, он досказывает историю героев после ухода Гостя. Сюжетно не меняет пазолиниевский финал, но и не дает вздоха, «другого» ощущения масштаба вселенной, как в фильме. У Пазолини образ пустыни метафизичен, его можно трактовать

С. Павляк – Гость,
Д. Стенка – Жена.
«T.E.O.R.E.M.A.T»

и как смерть, и как противоядие от мертвой ритуальной скуки, как путь познания и как епитимью за грехи, место обретения душевного покоя. Яжина не так щедр. Его герой, в позе эмбриона, нагой и неподвижный, лежит на пороге своей гостиной, а финал истории читает лукавый юркий бес-почтальон.

К спектаклю Яжины, сделанному и изысканно, и искусно, у меня всего лишь одна придирка. В кинематографическом контексте 1960-х, особенно на фоне понятных неореалистических картин, язык фильма Пазолини, действительно, ошеломлял. Картина выглядела «вещью в себе», теоремой без решения. Но тайна и магия этого послания заставляли продвинутого зрителя к «Теореме» возвращаться и разгадывать ее вновь и вновь. Современный зритель живет в ином кинематографическом и театральном «тексте», он неромантичен, но соображает и догадывается обо всем быстро. Если бы Яжина оборвал эту историю раньше... Ему бы, возможно, удалось сохранить тайну пазолиниевского сюжета и разжечь в зрителе желание самому эту историю «дописать» и додумать. В варианте, который выбрал Яжина, то, что некогда было теоремой, превратилось в аксиому.

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО

«Польский проект» завершился полгода назад, но оставил после себя стойкое послевкусие – желание размышлять о смыслах, эмоциях и даже философии театрального искусства. Это послевкусие, если честно, куда более сильное, чем даже впечатления от последнего Чеховского фестиваля (в отличие от прошлогоднего, в основном Чехову посвященного). Далее

можно сказать только банальность. Давно не помню спектаклей, которые бы собирали столько театральных людей вместе (не критиков, не публику, но театральных актеров и режиссеров). Театральная среда сегодня – понятие зыбкое, «жидкое», творческие люди в этой среде крайне разобщены, хотя в общении, в обмене мнениями, в «питании» невероятно нуждаются. Как никогда нуждаются. Общая атмосфера современного российского общества, как мне кажется, заставляет их думать, что занятие театром с каждым днем становится все бессмысленнее. Возможно, поэтому у нас так много спектаклей, сделанных неизвестно для кого и непонятно зачем?

Отвечая В. Колязину, сетующему в этом журнале на то, как мало склонности современные российские режиссеры проявляют к занятиям театральной теорией, я бы позволила себе процитировать (польский синдром!) С. Виткевича, не только знаменитого драматурга, но и автора Теории Чистой Формы, т.е. театрального теоретика.

Размышляя о театре художественном, о Театре Будущего, в который он сам, надо сказать, мало верит, Виткевич пишет: «Мы живем во времена программ: прежде чем спонтанно возникнет какое-либо течение в искусстве, часто можно наблюдать его теорию в состоянии относительного совершенства. Теории начинают создавать направления, а не наоборот. Кстати, в прежние времена не было никаких «направлений» в нашем понимании, никаких «измов», зато были мощные индивидуальности и школы, состоявшие из их сподвижников. <...> Чрезмерная интеллектуализация творческих

Pro настоящее

процессов и подгонка непосредственных протуберанцев под заранее заданные принципы – характерная черта нашего времени в искусстве. <...> У человека, выходящего из театра, должно быть такое чувство, словно он пробудился от удивительного сна, в котором даже самые обыденные вещи имели странное, глубочайшее обаяние, характерное для сновидения – явления, не сравнимого ни с чем другим. Сегодня он выходит с неприятным осадком или потрясенный чисто биологическим ужасом или красотой жизни, а то и взбешенный тем, что его одурачили с помощью целой системы хитроумных трюков»¹⁷. Это сказано в 1919г. «Искусство в дальнейшем процессе общественного развития неминуемо исчезнет вместе с утратой самого ощущения личности и связанных с ним метафизических чувств. Это следствие общей механизации и усреднения. <...> Но если уж говорить о будущем, то пускай себе будут театры какие угодно – реалистические, пропагандистские, просветительские, даже гиперреалистические, однако рядом

должен существовать театр чисто художественный, если только театру как искусству создания на сцене формальных конструкций не суждено исчезнуть, так и не сделав последнего существенно-го вздоха. <...> Автор и актер могут творить подсознательно – режиссер обязан знать. Он обязан знать, чего хочет: жизни – такой, как она есть, гипертрофированной, окарикатуренной, или же наконец – искусства. Он обязан знать, что такое искусство.

Все наугад ищут разные экстравагантности и новинки, но во имя чего – не знает никто. <...> Масса талантов гибнет зря в этой неразберихе. Все бранятся, жалуются и каждый день покорно подставляют горящее чело под хомут. А все потому, что никто не додумал до конца: отчего же все так плохо. Отсутствует ведущая идея, отсутствует понимание того, что такое искусство»¹⁸. Это сказано в 1928-м.

Уж не знаю, чем это может нас утешить. Если верить, что эпохи, как и моды, возвращаются, у нас еще есть немного времени, чтобы что-то исправить. Польский театр об этом думает.

¹⁷ Виткевич Станислав Игнаций. *Эссе о театре*// Виткевич Станислав Игнаций. *Метафизика двуглавого теленка*. М., 2001. С.277, 296.

¹⁸ Там же. С. 341-343.



Сцена из спектакля
«T.E.O.R.E.M.A.T»