

Точки Макберни

Свой театр *Complicité* актер, режиссер и драматург Саймон Макберни создал, вместе с единомышленниками, в 1983 г., а в 1993 г. побывал с ним в Москве. Здесь, в Консерватории, в середине 1980-х гг. стажировался его старший брат – композитор и музыковед Джерард Макберни. Интерес обоих братьев к русской культуре, к фигурам и творчеству Даниила Хармса, Михаила Булгакова, Дмитрия Шостаковича, Игоря Стравинского возник с юности. В 2000 г. Саймон Макберни даже снялся в заглавной роли в фильме «Сергей Эйзенштейн» Рени Бартлетта. Среди любимых композиторов Макберни – Альфред Шнитке и Эдисон Денисов. Еще недавно намечалось масштабное сотрудничество режиссера с российскими театрами. Среди многого, не случившегося с 2022 г., – Саймон Макберни не выпустил запланированную постановку оперы «Хованщина» Модеста Мусоргского в Большом театре. Не состоялась и работа с МХТ им. А.П. Чехова, о которой заявляли в эпоху художественного руководства Сергея Женовача.

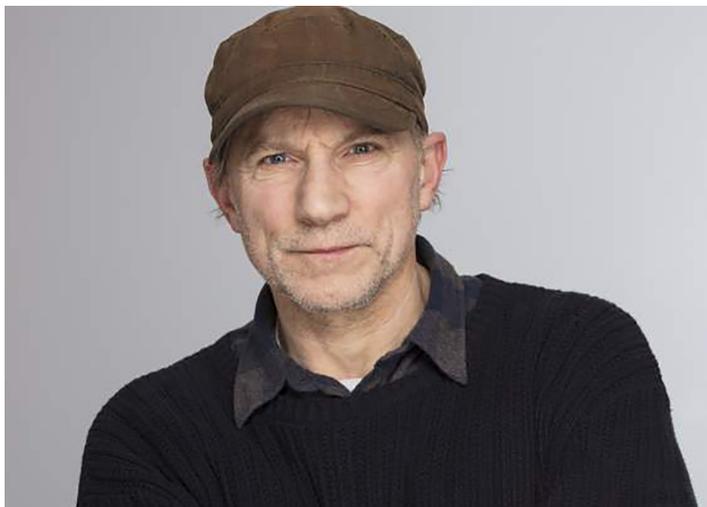
Спектакль «Улица крокодилов» Саймона Макберни, поставленный в 1992 г. по трагической биографии польско-еврейского писателя Бруно Шульца и двум сборникам его рассказов – «Коричные лавки» и «Санаторий под клепсидрой», играли на Старой сцене Театра на Таганке спустя год после премьеры в Лондоне.

Начало июня не особо располагало москвичей к театру, к тому же на гастроли прибыли почти никому не известный режиссер и театральная компания, за неведомые заслуги приглашенные сразу на четыре представления. (Триумфальное шествие «Улицы крокодилов» по международным фестивалям в 1993 г. только начиналось.) На первом московском показе зал остался полупустым, но к последнему пробиться в театр оказалось уже трудно – информация о событии и новом имени распространялась без всяких соцсетей. Спустя почти два десятилетия критик напишет, что первое появление в России спектакля Саймона Макберни произвело у нас «переворот театральных умов»¹.

На плохо освещенную, захламленную сцену выходил высокий худой актер с выразительным удлинённым лицом – Сезар Сарачу, одетый в полосатый костюм и рубашку с галстуком, и принимался разбирать ящик с книгами. Сумятица внутреннего мира этого человека словно отражалась в обстановке сцены. О месте действия сообщал мерный звук падающих капель – вероятно, дело происходило в подвале. Слышались резкие окрики и грохот сапог. Человек вздрагивал, выхватывал один из томов, прижимал к груди, а затем к лицу и замирал в такой позе: под адажио Альбиниони писатель Бруно Шульц, погибший в 1942 г. в Дрогобычском гетто, превращался в своего героя Иосифа. Как вспоминает спустя тридцать с лишним лет зритель тех гастролей, «драматизма этого лирического жеста хватило на весь спектакль»².

Расслышав в вязи текстов Шульца поэзию, Саймон Макберни сравнивал его прозу со струей меда: «перетекая во времени, она меняет формы, но сохраняет улетающий вкус ощущений, запахов и красок»³. От метаморфоз боли спектакля Макберни оставался в памяти изменчивый контур, смутный рельеф острых эмоций. «Воздушный замок пронзительной театральной поэзии»⁴, «развоплощение жизненной материи»⁵ – так писали об «Улице крокодилов» рецензенты.

Десять актеров и десятки персонажей оживляли воспоминания героя, в унылом сумраке листавшего книги и каждое мгновение готового к выстрелу в висок. Бытовая повседневность шла тут рука об руку с мистикой, абсолютно реалистичные предметы дорастали до символа,



Саймон Макберни

логика сна, не ведающего законов, дирижировала происходящим. «Оболочка вещей и людей словно лопается, и на волю вырываются их сущности, управляющие ими иррациональные силы»⁶, – писал Алексей Бартошевич. Но главной иррациональной силой постановки становилось человеческое множество: «Пластический лейтмотив массовых сцен спектакля – вихрь, смерч – материализация бурных и темных страстей, внезапно овладевающих толпой»⁷.

«Случалось ли вам видеть, как между строк некоторых книг стайкой проносятся ласточки, целые строки порывистых острокрылых ласточек?» – написано у Бруно Шульца. Распахнутые книги в руках актеров Саймона Макберни трепетали и превращались в косяки птиц, кажется, недоуменно взиравших на кафкианский мир – порождение таких заурядных людей. (В будущем эти птицы, остающиеся важными для Макберни, время от времени станут заглядывать и в другие его спектакли: то в японский «Шун-Кин», то в оперу «Волшебная флейта».)

Ткань жизни в интерпретации Саймона Макберни ощущалась бесконечно переменчивой, как и степень реальности, а встреченные героем на жизненном пути люди сливались в абсурдную круговерть лиц и суеты. Семья, возлюбленная, приказчики и покупатели, мельтешащие в суконной лавке отца по имени Иаков, неуправляемые школьники-ученики,



«Улица крокодилов». 1992. Сайт театра *Complicité*

наконец, исчезнувший отец и служанка-немка Аделя (Аннабель Арден), в прямом смысле выметавшая хозяина со сцены: «Улица крокодилов» с непринужденной сюрреальной естественностью переходит от поэтической элегии к уморительно-смешному фарсу, от сцен, излучающих тепло и свет, – к видениям пугающим и мрачным»⁸.

Писавшие об этой работе Макберни задавались вопросом о названии спектакля, даже связывали шульцевскую Крокодилию улицу с оносороживанием у Ионеско. Но режиссерский финал, созданный вовсе без опоры на литературный текст, требовал забыть о театре абсурда.

На сцене собирались все исполнители, они же все персонажи разом, те, с кем пытался найти связи Иосиф, и те, кто его отринул. Под презрительные выкрики герой медленно раздевался: «Он голый, лишенный всего, такой маленький Лир XX столетия, но только не король, не бывший властелин, неразумно отказавшийся от царства, – просто Человек, песчинка бытия, гонимая ветром истории. Но вот он подходит к сидящим, и топот, улюлюканье смолкают. Эти люди принимают его – маленького, жалкого – в свои объятия, нежно баюкая, передавая из рук в руки и постепенно унося со сцены»⁹.

Когда рассматриваешь фотографии ранних работ театра *Complicité* (это относится и к «Улице крокодилов»), не однажды возникают

ассоциации с любимовской Таганкой. Переключки с театром Юрия Любимова рассеяны и по более поздним постановкам – их улавливаешь то в монтаже литературного материала, то в элементе сценографии, то в эпизоде театра теней. Так что место, где случилась первая встреча московской публики с искусством Макберни, кажется выбранным вполне символично.

Нежность и снисходительность к человеку, остающемуся маленьким и незначительным на протяжении всей жизни или потерпевшему крах, угадывается почти в каждой театральной работе Макберни. Похоже, он и сегодня продолжает верить, что человека можно спасти, спятивший мир – вылечить, а вывихнутый сустав века – вправить.

Москва еще долго вспоминала ни на что не похожее воздействие «Улицы крокодилов», а режиссер, напивавшись очередными впечатлениями от России, в 1994 г. выпустил спектакль по Даниилу Хармсу – «Из дома вышел человек». Его показывали в Лондоне на сцене *RNT* – Национального театра, вступившего, как и в случае с «Улицей крокодилов», в копродукцию с *Complicité*. В основу спектакля, где Хармса представляли два актера, лег рассказ «Старуха». О двоящемся Хармсе и накрывшем его сценическом безумии российский критик писал: «...оба похожи на непрезентабельных и суетливых чиновников. За ними – огромный дом-башня с черными окнами, вокруг них носятся или катаются по земле оборванные граждане, сверху натянут экран, на котором появляются забавные кадры из старых фильмов – солдаты, гимнасты и прочие персонажи. Музыка (Джерард Макберни) с таким же “приветом”, как и все остальное: скрип, бряцанье на рояле, громкое дудение»¹⁰. Даже для ценителей черного юмора – англичан многое в работе Саймона Макберни оказалось чересчур, особенно сцена, в которой герой запихивал умершую старуху в чемодан, – «лишние» части тела устраивали что-то вроде балета, и английские критики признавались, что разглядели в происходящем скорее «Преступление и наказание» Достоевского – только в интерпретации Кафки.

Позже в репертуаре Макберни возникнет Булгаков, причем как в драме, так и в опере, а также русские, в том числе советские, композиторы.

Уроженец Кембриджа (родился в 1957 г.), где его отец-археолог преподавал в университете, Саймон Монтегю Макберни говорит о себе так: «Мой отец был американцем, мать – ирландкой, полагаю, я англичанин, но я никогда не чувствовал себя в Англии как дома»¹¹. В Англии конца 1980-х – начала 1990-х гг. Макберни ощущал себя в политической

оппозиции и, как следствие, много времени проводил за пределами страны: путешествовал по Канаде, США, Греции, СССР – так велико было стремление сбежать из Британии Маргарет Тэтчер¹².

Впервые на разлуку с Англией Макберни решился после смерти отца и окончания в 1980 г. колледжа Питерхаус Кембриджского университета, где специализировался на английской литературе. Именно тогда он ступил на театральную стезю: перебрался в Париж и начал двухлетнее обучение в Международной театральной школе Жака Лекока. Об этом знаковом месте, откуда вышли Ариана Мнушкина, Люк Бонди, Кристоф Марталер, Уильям Кентридж и еще много людей театра, Макберни говорит так: «Первое, к чему учат прислушиваться в этой школе, – это природа. Не изобретать сразу стиль, эстетику, текст. Но присмотреться к жизни. Не к жизни на улице, но к жизни в глубине, у истоков. Для меня такой подход убедителен... <...> С самого детства меня волновал вопрос зарождения жизни»¹³. Направление, заданное у Лекока, определило траекторию режиссерского движения.

Собственный театр появился будто бы случайно, во всяком случае, так преподносит этот шаг Макберни: «...мне хотелось заниматься театром, а в одиночку это делать как-то странно, поэтому я собрал вокруг себя компанию коллег, с которыми мы выпустили наш первый спектакль – *Put It on Your Head*, дело было в 1983 году. Через год сделать что-то новое захотелось уже не только мне, но и целой команде...»¹⁴ Квартет основателей театральной компании помимо Макберни составили актеры Марчелло Маньи и Фиона Гордон, соученики по Школе Лекока, и актриса и режиссер Аннабель Арден – ее Макберни знал еще по Кембриджу, где они вместе с Эммой Томпсон и Стивенном Фраем играли в студенческой комедийной труппе *Cambridge Footlights*; в соавторстве с Аннабель Арден он по прошествии нескольких десятилетий выпустит в берлинском театре *Schaubühne* спектакль «Михаэль Кольхаас» (2021). Четверка основоположников *Complicité* – англичане, итальянец и канадка, родившаяся в Австралии, – напоминала, по словам Макберни, преступников: «все были в бегах»¹⁵.

И с этим «в бегах» связан выбор французского слова в качестве имени театра, поскольку предполагалось, что играть они будут больше во Франции, нежели в Англии, а французы не поощряют английские названия. Само же слово *complicité*¹⁶ означает не только партнерство, соучастие, но и противодействие, и такая двойственность полностью устраивала Макберни: «В этом есть что-то провоцирующее,

противозаконное. Такие отношения возникают у наших актеров и зала – партнерские и заговорщические»¹⁷.

Со временем квартет единомышленников пошатнулся – соучастники стали уставать от соучастия. В итоге единоличное художественное руководство и ответственность принял на себя Макберни, прочие же были вольны уходить и возвращаться. Примерно в тот же период, на рубеже 1980–1990-х, в *Complicité* начинают появляться классические пьесы – например, «Визит» Ф. Дюрренматта (1989, постановка Аннабель Арден и Саймона Макберни, вдова драматурга сочла ее одной из лучших). Впрочем, конвенциональная драматургия так никогда и не станет основой театра Макберни, предпочитающего не интерпретировать, а почти с нуля сочинять свое. И его обращения к пьесе «Стулья» Э. Ионеско (1997) или к шекспировской «Мере за меру» (2004) – просто точечные нарушения закономерности, исключения из правила.

С самого начала театрального пути Макберни, впоследствии известный киноактер, нередко принимал участие в собственных спектаклях и в работах, рождавшихся в соавторстве (в первом их совместном году под маркой *Complicité* комедию на пляже *Put It on Your Head* сочиняли все вчетвером и все вчетвером в ней играли). Вот и в «Кавказском меловом круге» Б. Брехта (очередная копродукция с лондонским *RNT*, 1997), наряду с двумя второстепенными ролями, Макберни исполнил важную роль судьи Аздака. Здесь все было подчинено идее круга, даже зал сцены Оливье перестроили в цирковой шатер с ареной, так что беглянке Груше (Джульет Стивенсон) приходилось бежать по замкнутой траектории, а Аздак, «судья поневоле, должен председательствовать на заседаниях, гнездясь на вращающемся табурете. Это не просто для того, чтобы он мог ухмыляться, глядя на обе стороны. Такому пьянице-игроку, как он, нужны глаза на затылке»¹⁸. «Кавказский меловой круг» с его грузинской народной музыкой и хоровыми песнопениями (за музыкальную сторону отвечал, разумеется, Джерард Макберни), марионетками, масками и персонажем на ходулях, к тому же с «демонстрацией 101 вещи, которую можно проделать в театре с длинными шестью»¹⁹, получил признание английской критики. Несомненно большее, нежели «Улица крокодилов» или «Из дома вышел человек», – некоторые рецензенты тех спектаклей признавались, что не поняли их смысла.

В том же 1997 г. Саймон Макберни получил премию «Европа – театру», заметно раньше, чем многие не менее выдающиеся режиссеры его поколения из разных стран.



«Кавказский меловой круг». 1997. Сайт театра *Complicité*

В самом конце века Макберни выпускает важный для *Complicité* спектакль – *Mnemonic* (1999). Важный настолько, что в 2024 г. он будет возобновлен и критик «Таймс» прямо в заглавии рецензии отметит – шедевр из прошлого по-прежнему выглядит как будущее²⁰.

Тема взаимоотношений с памятью, чрезвычайно значимая для режиссера, складывалась в *Mnemonic* из трех сюжетных линий: обнаруженное во льду тело снежного человека; женщина, ищущая своего отца; мужчина в поисках потерянной возлюбленной. Живые и записанные голоса накладывались друг на друга, сцены прошлого врезались в происходящее «с помощью кинематографического приема, когда в основное повествование вклиниваются фрагменты прошлого, чтобы прояснилось настоящее»²¹. Спектакль, сочинявшийся коллективно по канве, предложенной Саймоном Макберни, активно провоцировал возбуждение воспоминаний: «интеллектуальный разбор собственного прошлого гораздо важнее для нас, чем сам результат этих поисков», – писала рецензентка²². Она же выделяла два ударных момента в спектакле: «обнаженный Саймон Макберни, который изображает в этот момент снежного человека (это поражает английских зрителей, как поразило бы русских, если бы на сцену вдруг вышел раздетый Юрий Соломин), и мизансцена, когда актеры замирают, демонстрируя нам эволюцию человека – от шимпанзе через человека эпохи неолита до пользователя сотового телефона»²³.



«Кавказский меловой круг».
1997. Сайт театра *Complicité*

Здесь нужно уточнить, что в одной из сцен участники спектакля по очереди изображали 5300-летнего снежного человека.

Первая версия *Mnemonic* была неразрывна, по утверждению режиссера, с его собственной личностью и происхождением от матери-ирландки и отца-американца: «Я не знал, к какой культуре принадлежу»²⁴. Четверть века спустя актуальность вопросов происхождения, миграции, времени, памяти – кто ты, из чего состоишь, как меняешься и куда движешься – стала только острее. В предисловии к новой версии спектакля, сконструированном в форме лекции, актер Халид Абдалла, протагонист постановки 2024 г., подчеркивал очевидную мысль, движущую эту работу, полную отсылок как к недавним событиям, так и к спектаклю 1999 г.: «Воспоминание – это не нейтральная функция, а творческий акт»²⁵.

В театре Саймона Макберни многое определила его тесная связь с братом Джерардом, композитором и музыковедом. Во всяком случае, то, к чему режиссер стремится и чего достигает, сам он описывает в музыкальных категориях: «театр с текстом как основной мелодией, актерскими работами как басовым ключом, музыкой и объектами на сцене как гармониями»²⁶.

Данью музыке как таковой и композитору Дмитрию Шостаковичу стал спектакль «Шум времени» (2000) – совместный проект *Complicité* и струнного квартета *Emerson*. К мемуарной прозе Осипа Мандельштама,

объединенной под этим же названием, «Шум времени» Саймона Макберни отношения не имел. Однако режиссер вполне мог бы поставить эпиграфом слова Мандельштама: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени».

Идея постановки, в основу которой решено было положить струнный квартет, написанный Шостаковичем за год до смерти, в 1974 г., принадлежала скрипачу прославленного американского «Эмерсон-квартета» Филиппу Сетзеру. Замысел спектакля братья Саймон и Джерард обдумывали, лежа на полу в центре пустой комнаты, в каждом углу которой расположился музыкант со своим инструментом, – так они и слушали квартет №15 ми-бемоль минор Шостаковича.

«Шум времени», сделанный по заказу Линкольн-центра исполнительских искусств (Нью-Йорк) и показанный в Москве на Международном театральном фестивале им. А.П. Чехова в 2005 г., состоял из двух частей, не разделенных антрактом. Первая была сконструирована из отрывочных фрагментов биографии Шостаковича в манере Таганки ее лучшей поры. Письмо юноши Шостаковича матери, нежные слова о детях – Гале и Максиме, рассказ о прогулке на лыжах и о том, как Шостакович все время падал, подробности его покаянного выступления на Съезде композиторов, исполнение 7-й симфонии в блокадном Ленинграде («Притворившись нотной тетрадкой, / Знаменитая Ленинградка / Возвращалась в родной эфир», – писала об этом Анна Ахматова, вывезшая первую ее часть из осажденного города) – все это иллюстрировалось фотографиями из семейного альбома. Они проецировались на занавес, скроенный из листов нотной бумаги, на мечущиеся по сцене серые плащи и музыкальные инструменты и перемежались всевозможными радиосообщениями, англо- и русскоязычными. Судьба композитора давалась на фоне истории развития радио, истории распространения звука всюду, вплоть до космоса. Как писал Роман Должанский, «режиссер поставил перед собой задачу <...> взрыхлить подсознание зрителя, настроить его слух, словно радиоприемник, на верную частоту восприятия музыки»²⁷.

За бегом и шумом времени наблюдали четверо, намеренно обезличенные и бессловесные. Они, «очень правильно похожие друг на друга, с нейтральными лицами, молчаливые, “делают” одного Шостаковича»²⁸, – замечал Резо Габриадзе, покоренный творчеством Макберни с тех пор, как Питер Брук посоветовал ему посмотреть «Улицу крокодилов», и выступивший в случае с «Шумом времени» в необычной для себя роли пишущего критика.

Бесстрастное спокойствие актеров объяснялось просто – это был бег и шум чужого времени: они выступали только свидетелями – не участниками. Их дело – манипулировать в крошечной тьме огоньками радиоприемников, бороться с ветрами, разъять в кульминационный момент на части виолончель, выведенную к зрителям в пальто, перестраивать и крушить ряды стульев, чтобы в итоге создать из них ощерившуюся гору: абстрактный мемориал – памятник жертвам советского строя.

Композиция из эпизодов биографии Шостаковича выглядела в версии Макберни довольно сумбурно и вряд ли добавляла российскому зрителю новое знание. (Хотя визуальные образы, вроде темных фигур, пробивающихся вперед под завывание ветра, с развевающимися полами одежды, завораживали.) И тем не менее, по мысли режиссера, вторая часть спектакля – собственно исполнение квартета №15 – прорастала сквозь первую. Что было воплощено безукоризненно, так это возникновение на сцене музыкантов – Юджина Дракера, Филиппа Сетзера, Лоренса Даттона, Дэвида Финкеля, выплывавших откуда-то из глубин, как из небытия. На протяжении далеких от умиротворения и гармонии шести частей квартета (элегия, серенада, интермеццо, ноктюрн, похоронный марш, эпилог) исполнители оказывались все ближе и ближе к своим слушателям, бродя по сцене между стульями и людьми, пока последняя нота не прозвучала в полумраке на авансцене. Прозвучала ясным признанием в том, что трагическая судьба приблизилась к финалу. Прозвучала зримее любых слов и иллюстраций.

Говоря о своей «драматической медитации», создатели «Шума времени» цитировали в программке слова Софьи Губайдулиной о музыке Шостаковича: «Персонифицированная боль, краткое изложение трагедии и террора в наше время»²⁹.

Далеко не все московские зрители приняли «Шум времени»: критики сравнивали его с показанной в тот же год на том же Чеховском фестивале работой Хайнера Гёббельса «Эраритжаритжака», тоже вводящего музыку в спектакль как действующее лицо, и сравнения оказывались не в пользу Макберни. По понятным причинам к драматическим критикам, писавшим о «Шуме времени», присоединились музыкальные, и их вердикты режиссуре выглядели сурово: «Особо затейливых мизансцен режиссер Саймон Макберни для квартета не придумал – кроме одной, когда Похоронный марш исполняется с гротескными жестами. Что ж, вполне в духе макабрического юмора Шостаковича»³⁰.



«Шум времени». 2000. Сайт Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова

Всем, однако, запомнилась небольшая провокация, с которой начинался спектакль: на сцену выходил человек, представлялся сотрудником *ВВС* и предлагал зрителям провести минуту в тишине, а затем громко поаплодировать – необходимость объяснялась записью спектакля на пленку. Когда события биографии Шостаковича добирались до его покаянного выступления на Съезде композиторов, публика смотрела на людей, одобрительно хлопающих, и вспоминала свои аплодисменты в начале. «Я хотел напомнить о том времени в СССР, когда всем говорили “тихо”, и люди замолкали, а потом говорили “аплодируйте!” – и люди хлопали»⁵¹, – пояснял нехитрую и легко визуализированную мысль Саймон Макберни.

В начале 2010-х режиссер, не утративший интереса к трагической истории России XX века, еще дважды пристально взглянул в советскую эпоху, оба раза через произведения Булгакова. Первое из двух обращений к его прозе станет дебютом в опере. В рамках *Holland Festival* на сцене Голландской национальной оперы Макберни представит постановку «Собачьего сердца» (2010, возобновление – 2017) – оперы, написанной композитором Александром Раскатовым по заказу тогдашнего интенданта фестиваля Пьера Оди.



«Собачье сердце». 2010. Фото Monika Rittershaus

«Смотреть эту новую российскую оперу – все равно что два с половиной часа изучать историю Советского Союза»³², – написал рецензент газеты «Таймс», и это утверждение выглядит, конечно, сильным преувеличением. Скорее, создателями (в их числе сценограф Майкл Ливайн и художница по костюмам Кристина Каннингем) использован сумбурный набор клише, вроде видеохроники физкультурных парадов или грима а-ля Ленин, или логотипов, заголовков и вырезок из газет, – коллаж из них в какой-то момент целиком заполняет задник-экран («Марсиане на улице Обухова», «Профессор с ребенком», «Бывает ли человек-собака?»).

Тем не менее, многое в сюжете с трудно дающимся Шарикову и так до конца не обретенным им прямохождением – на фоне покосившегося миропорядка – было угадано британским режиссером точно и представлено метафорически.

Из темноты в круге света показывается кукловод и ведомый им остов собаки. Метет поземка, земля чуть припорошена снегом, невесть откуда взявшиеся на улице в такую погоду люди злобно пинают пса, и на его ребрах появляются красные наклейки – их клеят открыто и демонстративно. На заднике проступают из черноты угрюмые фасады домов, напоминающие скорее о Петербурге Достоевского, нежели о Москве Булгакова, распаивается непомерно огромная дверь, высотой



«Собачьё сердце». 2010. Фото Monika Rittershaus

в два этажа. Люди вносят скелетик пса в квартиру с цветастым ковром, находят для него корзинку, как для обычной собаки. Кукловодов к этому моменту становится уже трое, а озвучивают марионетку Шарика, чья партия рассчитана на два голоса, сопрано Елена Васильева (ее рычание и лай усилены мегафоном) и контртенор Иво Пости.

Пролетарский разгул и изобретательность бесчинств угнездились у Макберни между двумя хирургическими операциями. Первая, по превращению собаки в человека, показана в приемах театра теней: на экране-заднике вырастают две непропорционально большие темные головы, рядом с ними же возникают медицинские инструменты и человеческие органы, а когда задник уезжает вверх, то открывается операционный стол в свете настольной лампы, перебинтованный скелетик и Преображенский с Борменталем в собачьей кровянице. Дополнительные эффекты сообщает видеомэппинг, создавая ареол загадочных нитей вокруг стола. (Кажется, именно с работы в опере начинается увлечение режиссера сценическими технологиями, без которых в дальнейшем он уже не обходится.)

Видео здесь вообще задействовано щедро: когда прооперированный пытается встать, на экране возникают клавиши пишущей машинки, выстукивающие дневник наблюдений. Главные же видеоэффекты отда ны сну профессора – в почтительно замершие ряды врачей, внимающих

рассказу Преображенского о ходе эксперимента, внезапно вторгается сам пациент и устраивает сущий хаос, как вскоре и в реальной жизни. Видеомэппинг порождает акробатические скачки невесты откуда взявшейся рыжей кошки, которую Шариков гоняет по дому, а она взлетает то на стену, то на люстру, круша канделябры.

Макберни в «Собачьем сердце» сосредоточен именно на неотвратимости крушения, на том, сколь мощно способен его подтолкнуть расхристанный варвар, находящийся на начальной стадии развития – как и многие из захватившего власть пролетариата. Кто-то вываливается через дыру в стене, разрывая обои, дальше такие зияния, отметины времени, множатся, а из пробитой двери хлынет вода. За окном еще снуют силуэты людей улицы, и вот уже они в доме, затаптывают ковер, обдирают обои, а всклокоченный плод эксперимента, плохо сохраняющий вертикаль, со съехавшим на бок галстуком, рвет страницы из книги, насилует служанку, заявляет права на квартиру. Стена квартиры периодически приходит в движение, встает под разными углами или придвигается к авансцене, оставляя от ковра лишь небольшую дорожку – как знак наступившего уплотнения.

Спешно проведенная вторая медицинская операция – попытка обуздать стихию, загнать ее обратно, в регламентированные рамки – гипертрофированно кровава. Застелив ковер белой простыней, на нее плещут ведрами кровь, а потом уносят изгаженную ткань. Шариков начинает свое обратное превращение: сначала в полутруп, еще с черепом человека, но уже со скелетом собаки, а вскоре в корзинке лежит, свернувшись, знакомый нам собачий остов.

Финальная мизансцена, отступающая от булгаковской повести по воле композитора Раскатова (его в процессе репетиций приглашали на мастер-классы), не оставляет иллюзий. За спиной профессора, обреченно застывшего в кресле, рядом с которым воеет собака, вспыхивает всполохами пожаров изуродованный дырами задник, а темные тени в форме собачьей головы, проступающие из зарева, сходят с экрана и держат свой мародерский шаг. Слышится усиленный мегафонами рык, и Шарик настораживает уши, чужая своих. Все поглощает чернота, сложенная, кажется, из тьмы и тьмы живучих клонов Шарикова.

Александр Раскатов комментировал финал так: «Я придумал конец – музыкально совершенно “unhappy”. <...> Эти бегающие собаки, готовые сожрать нас всех, культуру и интеллект человека. И это кажется мне актуальным не только для России, это проблема общая. В этой опере

у меня своя числовая символика. Например, мегафонов в финале – 17, сцен в опере – 17, а год революции – напоминать не надо?»³³ Саймону Макберни неизменно удается материализация всего устрашающего.

Вскоре он возьмется за постановку, но уже в драме, со своей компанией *Complicité*, романа Булгакова «Мастер и Маргарита», распространяя российский культ этого произведения и на театральную Европу. Выпущенная в конце 2011 г. и успевшая побывать на нескольких крупных фестивалях, постановка «Мастера и Маргариты» в разгар лета 2012 г. была показана в *Cour d'honneur* Папского дворца Авиньона – на главной площадке театрального фестиваля, чье лицо в том году определял арт-директор Саймон Макберни.

В «Мастере и Маргарите», шедшем почти три с половиной часа без антракта, Макберни был занят тем, что ценит в театре едва ли не больше всего, – раскручивал на сцене запутанную фабулу. (Недаром о романе «Мастер и Маргарита» он говорит: «Это история о том, как кто-то рассказывает историю»³⁴, – и уточняет, что любая история, особенно перенесенная на бумагу, не слишком достоверна.) В данном случае это история, полная эффектной булгаковской чертовщины и неожиданных сценических двойников: Воландом здесь может оказаться и московский Мастер, и ершалаимский Иешуа (последнего играл Сезар Сарачу – Иосиф из «Улицы крокодилов»). В булгаковско-макберниевский сюжет затесались люди самых разных сортов, но на всех наложила тяжелый отпечаток сталинская эпоха (конечно, была использована музыка Шостаковича) – даже если по сюжету Булгакова некоторые из них обитали в другие века и в другой стране. По мнению английского критика Майкла Биллингтона, Макберни превращал роман в «ненасытный калейдоскоп», в «метафору вселенной, состоящей из ненадежных рассказчиков»³⁵. Российская же рецензентка писала: «Очевидно, что режиссера возбуждает не форма, не язык, не проблематика, а именно сюжет. Как будто просящийся в блокбастеры»³⁶.

Время здесь представляло не более чем условностью. На глобусе Абaddonны мелькали и знамена со свастикой, и кадры войны в Ираке, Маргарита на балу у Сатаны танцевала с Гитлером, а на реплике Иешуа «Всякая власть является насилием над людьми» высвечивался портрет Сталина в белом кителе. Когда же Понтий Пилат – в белом кителе с кровавым подбоем – обращался к ершалаимскому народу, пространство оживало «людской лавой из кадров советской кинохроники»³⁷ в формате 3D и зрители обнаруживали себя в гуще толпы, скандирующей «Варрава!».



«Мастер и Маргарита». 2011. Сайт театра *Complicité*

Исполнителем одного из персонажей в очередной раз стало существо искусственное – ростовая кукла с красными глазами-фарами, «не кот, а шкура кота»³⁸.

Снова, как и в случае с оперой «Собачье сердце», у критиков возникло подозрение, что спектакль Макберни – «акция не только художественная, но и просветительская»³⁹. К тому же в использовании мультимедиа Макберни на этот раз шагнул гораздо дальше: виртуозный видеомэппинг Финна Росса («все то, что мелькает и светится, Макберни разрабатывает гораздо лучше, чем то, что разговаривает и вступает во взаимоотношения»⁴⁰) отмечали все, с наслаждением описывая фантазмагорические эффекты: «Полет Маргариты – актриса просто лежит на сцене и водит руками, но вертикальная проекция заставляет выдохнуть от восторга. Или сцена бала, в которой стена Папского дворца вдруг “уезжает” далеко вглубь, уменьшаясь и открывая на экране огромный средневековый зал. Но главный эффект припасен на финал, в котором Папский дворец сначала дает трещину, а потом “рушится”, рассыпается на камни и открывает видеокартину звездного неба»⁴¹.

Многое из происходившего в Папском дворце предвосхитило те чудеса, которые проделал спустя десятилетие с «Мастером и Маргаритой» в московском Театре Наций Робер Лепаж. Впрочем, и Макберни,



Саймон Макберни в спектакле *De A à X*. 2012.
Фото Christophe Raynaud de Lage

и Лепаж, соблазнившись возможностью сценического воплощения изощренной романной фабулы, двигались в основном по поверхности заложенного Булгаковым содержания.

В связи с прошедшим под руководством Саймона Макберни Авиньонским фестивалем следует упомянуть еще несколько событий. В его рамках состоялся ряд мероприятий с участием английского писателя, поэта, журналиста, критика и художника Джона Берджера (1926–2017), с которым Макберни сотрудничал не раз – в частности, выпустил по его рассказу спектакль «Три жизни Люси Каброль» (1994). В 2012 г. все в том же *Cour d'honneur* Папского дворца сам Джон Берджер, а также Саймон Макберни и Жюльет Бинош на три голоса читали со сцены пьесу *De A à X* («От А. к X.») – любовные письма в тюрьму. Автор озвучивал собственное вступление к пьесе, а организаторы фестиваля отмечали созвучность дарований Берджера и Макберни и настаивали на том, что созвучность и сопричастность стали темой, делегированной фестивалю того года театром *Complicité*.

И конечно, музыкальная часть макберниевского Авиньона не обошлась без русской темы: Джерард Макберни представил программу, посвященную современным российским композиторам, к тому же прошел концерт «Диалоги: Бах и русская музыка», включавший произведения Дмитрия Шостаковича, Софьи Губайдулиной и Альфреда Шнитке.

Мировая премьера моноспектакля *The Encounter* (название можно перевести как «Встреча», «Контакт» или «Столкновение»), снoва не только поставленного, но и сыгранного Саймоном Макберни, состоялась в 2015 г. на Эдинбургском фестивале. Прежде чем попасть в Россию в 2018 г., объединенными усилиями фестивалей «Золотая Маска» и «Черешневый лес» *The Encounter* обошел самые престижные сцены мира (игрался и на Бродвее) и крупнейшие театральные фестивали. Три показа в Москве стали завершающими в трехлетней эпопее, последней гастролью спектакля.

Зачем режиссеру Саймону Макберни понадобилось переносить на сцену документальную историю фотографа журнала *National Geographic* Лорена Макинтайра, описанную в книге Петру Попеску «Сияние Амазонки»? Явно не только ради увлекательных приключений любопытствующего белого в джунглях и магии неизведанного. Рассказ о встрече человека с первозданностью природы стал для режиссера поводом погрузиться в философию и психологию времени. Категория времени, со всей очевидностью, занимает Макберни с самых ранних его спектаклей.

Невысокий подвижный человек с не слишком выразительной внешностью, одетый почти как монтировщик сцены – в серой рубашке, джинсах и защитного цвета бейсболке, лихо переходит от типичного стендапа к типичному сторителлингу. Пространство вокруг оформлено как просторная студия звукозаписи, оно заставлено микрофонами и завалено, помимо отработанной пленки, пластиковыми бутылками с питьевой водой – ее тут, в отличие от дебрей лесов Амазонки, изрядные запасы.

История Лорена Макинтайра обретает полноту и объем во многом благодаря акустическим спецэффектам: микрофоны преображают голос Макберни, меняя высоту и тембр, так что говорит он не только от себя, но и голосами Петру Попеску или самого Макинтайра. А особый бинауральный микрофон, смахивающий на голову манекена, и вовсе позволяет монологам Макберни пробираться через наушники непосредственно в мозг зрителя, создавая впечатление, что рассказчик шаманит за твоей спиной, подкрадываясь то к левому уху, то к правому. Периодически хочется отмахнуться от жужжащих насекомых или отпрыгнуть в сторону, услышав рядом совсем уж тревожный звук. На этом спектакле голоса джунглей обступают и сжимают в тиски, а речи персонажей вживляются в сознание и подсознание.

Спектакль сделан, несомненно, ради размышлений о народе майоруна (люди-кошки), бегущем от наступающей цивилизации – в лице белых с их алчными поисками нефти – все глубже в джунгли, о настояренности и милосердии туземцев, о доверчивости и недоверии. А еще – о способностях представителей майоруна к телепатии и непостижимой для нас традиции добровольного обнуления. С завидной периодичностью племя майоруна разрушает очередное свое селение, сжигает в огромном костре весь незатейливый скарб, меняет место обитания и начинает сначала.

Режиссер-исполнитель, сын археолога, заморожен присутствием прошлого в настоящем, а потому в его спектакле прослеживаются три пласта времени. Наряду с сиюминутным пребыванием на подмостках – далекое прошлое (Макинтайр, бредущий вдоль Амазонки и увлекаемый в чащу джунглей туземцами-майоруна) и недалекое прошлое (беседы-интервью с Петру Попеску и сам процесс сочинения спектакля ночами, когда маленькая дочка никак не хочет заснуть и задает бесконечные вопросы – ее голосок звучит в записи).

На репетиции Макберни, как правило, не приходит с готовым решением, он много пробует и часто бывает способен отказаться от уже имеющегося: «Я не знаю, что именно ищю. Но если бы знал, что ищю, то не было бы смысла искать. Как археолог, он же не закапывает одну из известных гробниц фараонов, чтобы потом ее раскопать и сказать: “Я нашел гробницу фараона!” Нет, он идет копать и надеется найти ее»⁴². Критик, побывавший на одной из далеких от премьеры репетиций, свидетельствовал: «Он часто начинает работу над сценой со слов: “Это может не сработать. Но можно я посмотрю, что будет, если...”»⁴³

Макберниевский *The Encounter* стоит, вероятно, воспринимать не только как высокотехнологичный акустический аттракцион, к которому автора во многом подтолкнула работа в опере, но и как путь к истокам: Амазонки, человечества, времен.

За несколько месяцев до премьеры спектакль *The Encounter* в форме мастер-класса был показан на фестивале современной драматургии *F.I.N.D.-2014*, проводимом берлинским *Schaubühne*. Сотрудничество режиссера с этим театром продолжилось сразу после выхода *The Encounter*. В конце 2015 г. Макберни (вместе с сорежиссером Джеймсом Йетменом) выпустил здесь спектакль «Опасная жалость» по роману «Нетерпение сердца» Стефана Цвейга. Сделан он был совсем в других, нежели его моноспектакль, театральных приемах, могущих даже показаться



«Опасная жалость». 2015. Театральная олимпиада – 2019

архаичными. Впрочем, гипертрофированное внимание к звуку сохранилось и здесь. «Опасную жалость» привезли в Россию спустя год после *The Encounter* – на Театральную олимпиаду – 2019 в Санкт-Петербурге.

Для постановщика важно, что история парализованной Эдит Кекешфальвы (Мари Бурхард) неустанно прокручивается в памяти героя годы спустя после событий, и потому Антон Гофмиллер в спектакле раздваивается на молодого и зрелого (Лоренц Лауфенберг и Кристоф Гавенда): того, кто совершает поступки, и того, кто остается с их последствиями. В спектакле вообще многое дробится, тасуется, травестируется и перемонтируется (драматург Майя Цаде): сюжет, события, голоса – порой один персонаж открыто озвучивает другого.

На сцене только несколько столиков с микрофонами и настольными лампами и стеклянная музейная витрина на колесиках (сценография Анны Фляйшле). В прологе на разные актерские голоса излагается предыстория возникновения романа: в конце 1930-х в Военном музее Вены, в такой же точно витрине Цвейг увидел простреленную униформу наследника австро-венгерского престола Франца Фердинанда. Экспонат навел Цвейга на сюжет «Нетерпения сердца», в котором мелодрама, происходящая на фоне мировых катаклизмов, в одночасье перерастает в трагедию – из-за начавшихся военных действий, всеобщего хаоса, загруженности телеграфных линий и недоставленного частного послания.

История обманутых надежд и поздних угрызений совести будет вписана Макберни в мировую историю. Вина лейтенанта Гофмиллера перед девушкой-калекой бросает его в воронку сражений Первой мировой, требует особого героизма. Задник (а он на протяжении спектакля служит экраном – для фотографий, пейзажей, облаков) заполняют свидетельства бойни: грязь, разрушения, искореженные тела. В финале из-под стеклянной витрины начинается сочиться кровь.

После показа спектакля «Опасная жалость» в Санкт-Петербурге критик Юлия Клейман, словно услышав слова режиссера о музыкальных законах, по которым строятся его работы, писала: «...можно говорить о симфонизме спектакля Саймона Макберни – здесь есть и закольцованность композиции, и система лейтмотивов (и интонационных, и фонетических), и разнообразие темпов при общей строгости структуры и герметичности. Выходит так, что мы смотрим историю, а слышим музыку»⁴⁴.

Неоднократно отказываясь от приглашений на постановку в музыкальном театре и решившись только в 2010 году, соблазненный предложением современной партитуры для произведения Булгакова, Саймон Макберни на «Собачем сердце» не остановился, выпустив с тех пор еще несколько опер. Премьеры каждой проходили на *Festival d'art lyrique* в Экс-ан-Провансе: «Волшебная флейта» В.А. Моцарта (2014, возобновление – 2018), «Похождения повесы» И.Ф. Стравинского (2017) и «Воцтек» А. Берга (2023).

И если при постановке сказочной «Волшебной флейты» режиссеру была важна рукотворность сценических чудес (на сцену выносился процесс создания шумов и анимации), то в «Похождениях повесы» визуальные эффекты выглядели на много порядков изощреннее. Одним из копродюсеров «Похождений повесы» выступил Московский музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, так что в 2019–2020 гг. постановку Макберни можно было увидеть на его сцене – четыре блока показов на протяжении почти полутора сезонов.

О назидательности цикла картин и гравюр Уильяма Хогарта с одноименным названием «Похождения повесы», подтолкнувшего фантазию композитора Игоря Стравинского и автора либретто Уистена Хью Одена, в динамичной постановке Саймона Макберни напоминает лишь эпилог, изначально начиненный морализаторством, предостерегающий от безделья сердец и умов. Назидание это, однако, подается задорно и едва ли не жизнерадостно.



«Похождения повесы». 2017. Фото Сергея Родионова

Спектакль о том, как быстро соблазны большого города и медиа-реальности способны утащить человека в пропасть безумия и смерти, сделан людьми, умеющими фантастически оперировать возможностями мультимедиа (соавторы режиссера – сценограф Майкл Ливайн и видеохудожник Уилл Дюк). Опера несется столь же стремительно, как скоротечны взлет и падение бездельника-провинциала Тома Рейкуэлла (Пол Эпплби в Эксе, Богдан Волков в Москве), вырванного из сельской любовной пасторали дьяволом под маской делового юриста Ника Шэдоу (Кайл Кетелсен в Эксе, Дмитрий Зуев в Москве).

На белоснежных стенах возведенного на сцене пустого павильона проступает черно-белый пейзаж, захватывающий даже потолок. Он не статичен, а совершает плавное движение по тем поверхностям, на которые проецируется, и обретает цвета в момент встречи влюбленных Тома и Энн (Джулия Баллок в Эксе, Мария Макеева в Москве). С появлением же Ника, проламывающего и расширяющего разлом в стене-пейзаже (опробованный еще в «Собачем сердце» прием здесь заметно усовершенствован), краски тут же тускнеют.

Дорога Тома и Ника в Лондон состоит из головокружительного мелькания: умиротворяющие деревенские виды со всего маху



«Похождения повесы». 2017. Фото Patrick Berger

врезаются в истеричную суету контрастов мегаполиса. Тому Рейкуэллу предстоит стать наглядным примером этих контрастов. Дорогие костюмы, вечеринки, женщины в постели, кричащая реклама, руки, тянущиеся за автографом, ряды цифр курсов акций, дрожащие даже на потолке, шикарный свадебный лимузин посреди сцены, дворцовая обстановка дома с хаотичной арт-коллекцией, экспонаты которой вываливаются из стен, в одночасье уступят место распродаже имущества, огромным буквам FOR SALE. Все вынесено, все продано, остались только посеревшие стены со множеством дыр.

И вот тогда в действие вступает мефистофельская тема – Ник на кладбище (великолепная видеогеометрия рядов одинаковых надгробных памятников) требует душу Тома, а откуда-то из-под сцены, пробивая на сей раз пол, тянутся человеческие руки, предлагающие способы самоубийства: нож, веревка, револьвер, бутылка с ядом. Выиграв у Ника свою душу в карты, Том тут же проваливается в свежерытую могилу, как и в безумие. Выбравшись из ямы, весь испачканный в земле, он не только пытается стянуть скотчем разрывы в стенах, избавиться от зияний, залатать ущерб, но клеит на себя, как на коробки с бьющимся содержимым, полоски с надписью *fragile* (хрупкое) – на лоб,



«Похождения повесы». 2017. Фото Patrick Berger

на плечи, на локти. Предупреждать о хрупкости сознания, не справившегося с соблазнами и потерями, поздно – да и некого. Навещающая Тома в сумасшедшем доме Энн и так все знает.

Спектакль, начинавшийся с прихода Энн на похороны Тома, им же и завершается – Энн печально и строго возлагает цветы. Ее поездка в Лондон с одним рюкзачком за плечами, блуждание по унылым кварталам и подземным переходам (все это публика видела на стенах-экранах), попытка вернуть Тома («Театр переживания отнюдь не изгнан из этого образцового формального этюда»⁴⁵) потерпела фиаско.

Эпилог, разыгранный пятью главными героями, призывающими не гнаться за иллюзиями и грозящими публике указующими перстами, кажется здесь попросту лишним. Заостренность режиссерских ходов вкупе с эффектной наглядностью видеоряда уже расставила плохих и хороших по местам. Начав с чистого листа, Макберни показал, как можно разукрасить и изуродовать его до неузнаваемости, превратил белую бумагу в метафору фальши.

Если судить по «Воццеку» Берга, следующей работе в опере, то Саймона Макберни привлекает не только пиршество приемов и красок, но и сумрачный постановочный аскетизм, как когда-то в «Улице

крокодилов». В «Воццеке», разворачивающемся практически на пустой сцене, часто в призрачном свете и дымке, мало броского. Видеомэппинг использован по минимуму, разве что для того, чтобы вокруг закутка, где обитают Мария (Малин Бюстрём) с сыном, выросли стены многоквартирных домов, нависающие над их миром. Формообразующими для спектакля оказываются поворотный круг – его использование не выглядит здесь отжившим приемом – и одинокая дверная коробка, напоминающая о двери художника Давида Боровского из «Преступления и наказания» Юрия Любимова. Обшарпанная, очерченная кругом света, она становится знаком комнаты Марии и мальчика, спящих на матрасе на полу рядом с опрокинутой мусоркой, – вопреки убогости обстановки единственного светлого места в жизни Воццека (Кристиан Герхаер). Дверь, табуретка, столик и капельница – обозначения кабинета доктора-истязателя. Та же дверь разделяет два сумрака – улицы и пивной, со скопищем народа за грубо сбитым столом под тусклыми лампами. Сюда Воцтек в окровавленной майке завалится после убийства Марии, и множество тел будет плясать в экстатическом танце вокруг пианино, а их черно-белые проекции – метаться по стенам, довершая безумие героя.

В жизни Воццека плац, казарма и лес, куда посылают за хворостом, кажется, срослись в нечто нерасторжимое: в лесу тоже полутьма, какие-то «дуновения» света по скрюченным на земле, как на полу гарнизонного лагеря, телам, периодически подкрашенным кроваво-красным, хворост в рюкзаках-стульях за спинами. Таким, наверное, мог бы предстать перед потерявшим рассудок Макбетом Бирнамский лес – недаром в этой сцене вспоминается «Макбет» Эймунтаса Някрошюса. Концентрацией тревоги атмосфера макберниевского леса родственна недавней видеоинсталляции российского художника Сергея Прокофьева «Фейерверк на болоте» (2021), демонстрирующей опасные всполохи в удушающем унынии дневного и ночного пейзажа. Где-то там, у пруда или болота, Воцтек всадит в грудь Марии нож за измену, и после его поглотит не вода, как в либретто, а земля, как у Беккета, – по пояс и дальше.

Для режиссера в «Воццеке» особую важность имеет, кажется, детская тема. Именно воспитание детей, по Макберни, делает возможной цикличность насилия в мире. У Капитана есть сын, отсутствующий в либретто оперы и превращенный здесь в миниатюрную копию



«Воцтек». 2023. Фото Monika Rittershaus

родителя, – и военной формой, и отношением к слабым. Когда Капитан глумится над Воццеком, сын вытягивается рядом по стойке смирно, стремится быть зеркальным отражением, копирует каждое движение отца, впитывает урок.

В финале кучка детей на безжизненном клочке земли между многоэтажками измывается над оставшимся сиротой сыном Марии и Воццека. Среди них – и сын Капитана, отличающийся особой жестокостью. Как когда-то на плацу его отец издевательски тыкал пальцем в плечи и каски бесправных рядовых, так теперь в точности повторяет этот жест сын, к тому же апроприируя вокальные реплики сына Воццека. Становится ясно, что хрупкий мальчик обречен: его фигурка по центру пустой сцены просто съедается темнотой.

Взгляд Макберни, особенно в последние годы, устремлен именно на то, что обречено исчезновению. Из относительно недавних его работ в драматическом театре – спектакль «Веди свой плуг по костям мертвецов» (2022) по роману польской писательницы, нобелевского лауреата Ольги Токарчук. Роман, в название которого легла строка Уильяма Блейка, чьей поэзией увлечена героиня, определяют как детектив, экологическую притчу, эко-нуар и даже эко-терроризм, феминистскую утопию, мистический триллер, подчеркивая висельный юмор⁴⁶. Отстаивая жизни животных, 65-летняя учительница английского Янина берет на себя



«Веди свой плуг по костям мертвецов». 2022. Фото Alex Brenner

функции мстящей природы и радикально разбирается с патриархатом, ассоциирующимся с ружьями и охотой. И снова постановочные эффекты: в первую очередь видеомэппинг, во многом определяют впечатления от спектакля: «С театральной точки зрения, это мастер-класс того, как заполнить большую сцену, в том числе с помощью звука (Кристофер Шатт) и освещения (Пол Констебл). Постепенно начинает казаться, что за декорациями Рея Смита, органично вписанными в пространство, – леса, а над ними – созвездия. Во многом это достигается благодаря потрясающему видеодизайну Дика Стрейкера»⁴⁷.

Разыгранная десятком исполнителей постановка оставляет впечатление моноспектакля актрисы Аманды Хадинг «с пассионарностью какой-нибудь рок-звезды, держащей зал, а остальные персонажи романа выступают как аккомпанирующий ей хор. Действие происходит в темноте, из которой вырываются подсвеченные лица, руки, напоминающие олени рога, маски животных... Как будто вокруг героини не то призраки, не то кукловоды бунраку – силуэты в черном, выступающие из темноты и туда возвращающиеся»⁴⁸.

Спектакль о сплетенности воедино всего живого (среди метафор романа, на которых фокусируется режиссер, – мицелий, сеть тонких нитей, связывающих грибницу и корни деревьев леса в единую биосистему) завершался фразой героини, уходящей в сторону неба с его



«Список». 2022. Фото Rahi Rezvani

созвездиями: «Бесконечно большое заключено в бесконечно малом». И, кажется, это объясняет слова Саймона Макберни о произведениях Токарчук: «Когда я читаю книги Ольги, я чувствую себя дома»⁴⁹.

В критических описаниях театральных работ Саймона Макберни часто встречается глагол «балансирует» – и в связи с содержанием, и в разборе постановочных приемов. Но режиссер, как правило, не просто балансирует, он идеально соблюдает всевозможный баланс: между реальностью и вымыслом, новыми технологиями и традицией, эффектностью и неброскостью, явью и сном, зловещим и смешным, современностью и классикой, общим и частным. Да и в самом Саймоне Макберни, не только в его режиссерском почерке, постоянно ощущается вроде бы естественное, но вряд ли легко дающееся равновесие, причудливая гармония нежности и брутальности.

Экологические угрозы, всерьез беспокоящие Макберни, оказываются у него метафорой человеческих отношений, как в свое время становились метафорой математические уравнения в спектакле «Исчезающее число» (2007). (В основу постановки легла пьеса самого режиссера, вдохновленного «Апологией математики» Г. Харди. История о необычном сотрудничестве кембриджского профессора с математиком-самоучкой из индийского Ченнаи, который, почти не имея образования, сделал в XX в. несколько математических открытий.)



«Но затем вы приходите к людям». 2024. Фото Rahi Rezvani

Совсем недавно Макберни решился заступить на новую для него территорию – территорию танца, став соавтором хореографа Кристал Пайт. Совместная постановка *Nederlands Dans Theater* и *Complicité* представляет собой трилогию под общим названием *Figures in Extinction* («Вымирающие виды» / «Виды на грани вымирания» / «Фигуры в процессе вымирания»), уже заглавием отражая тревоги ее создателей, в очередной раз вводя болезненную экологическую тему. Саймон Макберни и Кристал Пайт утверждают, что мы живем в эпоху вымирания: животных, языков, связей с природой и древних способов познания. Первая часть трилогии, названная «Список» (2022), исследует разрыв связей с миром природы, вторая – «Но затем вы приходите к людям» (2024) – потребности человека в общении в разобщенном мире, третья – «Реквием» (2025) – наши отношения с умершими и процесс горевания.

«Частичная нагота, ненормативная лексика, дым и интенсивные визуальные и звуковые эффекты, такие как стробоскопическое освещение и громкая музыка», – предупреждает сайт *Complicité* о подстерегающем зрителя «Вымирающих видов». Однако все эффекты работают здесь на главную идею, давно питающую постановки Макберни: любое проявление жизни священно. Макберни преподносит этот постулат то образно-метафорически, то напрямую, без всяких околичностей, как в работе с труппой *NDT-1*.

«Список» в полном соответствии с названием открывается перечислением вымерших и находящихся под угрозой исчезновения видов. Танцоры виртуозно обозначают каждое существо и среду его обитания: руки и большая часть торса обнажены, так что видны напряжение и дрожь мышц. Мелькнет здесь и скелет большого животного, управляемый пятью актерами, – в данном случае остов гепарда. Чтение «скорбной литании по утраченной природе»⁵⁰ ускоряется. Кому-то это напоминает документальную передачу о природе, где закадровый голос перечисляет факты и характеристики каждого вида⁵¹, – танцоры тем временем создают «энциклопедию пугающих образов»⁵². В действие введен и знаковый персонаж – отрицатель изменения климата.

«Но затем вы приходите к людям» начинается очень тихо, люди повторяют действия друг друга: сидят, молча смотрят на светящиеся экраны телефонов в руках, бесконечно проматывают контент соцсетей. Голос за кадром читает лекцию о том, как функционирует мозг при построении связей с другими людьми. Исполнители страстно демонстрируют, как человеческие жизни отражаются друг в друге. Макберни и Пайт исподволь подталкивают предположить, что мы, возможно, не так разобщены, как кажется на первый взгляд.

В заключительном «Реквиеме» сами танцовщики рассказывают в записи об ушедших из жизни близких и о своей связи с ними. Музыка здесь варьируется от Моцарта и Форе до Шнитке и *Ice Spice*, а центром многих мизансцен оказывается больничная кровать.

Схватка с вымиранием в этой трилогии мобилизует все силы: «...тела выразительны, они выстраиваются в картины и узоры, которые в какой-то момент напоминают “Плот ‘Медузы’” Жерико, а в другой – медицинский документальный фильм. Групповое движение прерывается сольными партиями и мучительными дуэтами и в конце концов сменяется тишиной»⁵³. И все же в сосредоточенности на теме смерти улавливается просвет, проблеск надежды.

Со своими идеями и намерениями режиссер так просто не расстанется, а потому не состоявшуюся в московском Большом театре «Хованщину» М.П. Мусоргского Макберни все же выпустил – на Пасхальном фестивале в Зальцбурге (2025), совместный проект с нью-йоркской *Metropolitan Opera*. Это версия оперы, переработанная и оркестрованная Д.Д. Шостаковичем, с дополнительными изысканиями и аранжировками Джерарда Макберни и хоровым финалом И.Ф. Стравинского. Вариант финала, представленный в Зальцбурге, использует



Саймон и Джерард Макберни. 2025. Фото Maarit Kytöharju

сохранившиеся рукописные наброски Мусоргского. Джерард Макберни вчитался в страницу черновика (хранится в Российском национальном музее музыки в Москве), обнаруженную через несколько десятилетий после того, как в 1958 г. Шостакович завершил свою версию. Для спектакля, который уже успели назвать мрачной медитацией, а его музыкальную составляющую – палимпсестом, звукорежиссер Туомас Норвио создал электронный звуковой мир, чтобы помочь сплести воедино все фрагменты. Постановщик уверяет: «Речь идет не только о попытке представить эту необыкновенную оперу во всей ее полноте, но и о том, чтобы проявить то, что, как нам кажется, искал Мусоргский»⁵⁴.

Бежав в молодости от английской сцены, покориив самые разные страны, добравшись даже до Японии, Саймон Макберни, тем не менее, в английский театр не раз возвращался. И радикальным образом повлиял на него, «увел нас далеко от Вест-Эндской театральной модели»⁵⁵, создав компанию, которая, «нарушив весь свод правил, навсегда изменила лицо британского театра»⁵⁶, – таковы признания английских критиков, неохотно, но принявших сценическую усложненность, расслышавших человечность.

Макберни в любой истории, и простой, и запутанной, старается вытянуть на поверхность и предъявить нервные узлы. Формальные сюжеты, напитавшись режиссерским мироощущением, нередко

превращаются в экзистенциальные. Человек многих дарований (в списке его актерских работ в кино и на телевидении больше пятидесяти позиций, в этой своей ипостаси он знаменит не меньше, чем в режиссуре), Макберни вступает, кажется, в многослойные отношения с временем: «Очень редко я нахожу линейную историю, которая отражала бы мою точку зрения на жизнь»⁵⁷.

Постановочные принципы Макберни, в которых есть смелость, но нет дерзости и эпатажа, поддаются формулировкам неохотно. При трезвости взгляда на мир и четкости почерка режиссер обладает какой-то зыбкой, ускользающей индивидуальностью, что, возможно, идет от его актерской природы. Ясно только, что между актуальностью и реалистичностью постановщик никогда не ставит знак равенства.

Об убеждениях Макберни больше говорят сами спектакли, нежели декларации. На последние он скуп – интервью дает не слишком охотно, но чем-то иногда все же делится: «Меня естественным образом влечет то, чего я не понимаю, потому что, когда пытаешься разобраться в том, чего не понимаешь, это открывает дверь в другой мир»⁵⁸. Возможность толкнуть эту дверь Макберни не наскучивает.

В конце XIX в. американский хирург Чарльз Хибер Макберни вычислил место, на которое следует нажать, чтобы с наибольшей вероятностью диагностировать воспаление аппендикса. Место это с тех пор носит название «точка Макберни». Его правнук, особым театральным способом, вот уже не одно десятилетие прощупывает уязвимые свойства представителей человечества, всматривается в сумрак, вслушивается в страхи и обнаруживает все новые точки Макберни. Ведь если их обозначить – появляется надежда на исцеление.

¹ *Должанский Р.* Шариков глазами современников // *Коммерсант*. 2010. №114. 29 июня. С. 11.

² *Никулин С.К.* Личная беседа. 12 января 2025 г.

³ Цит. по: *Якубова Н.* Тайны театральной демиургии // *Независимая газета*. 1993. №105. 8 июня. С. 7.

⁴ *Иванова М., Иванов В.* Нынешним летом в Мюнхене // *Коммерсант*. 1993. №129. 10 июля. С. 13.

⁵ *Бартошевич А.* Неисчерпаемая диковинность будней // *Сегодня*. №23. 1993. 8 июня. С. 12.

⁶ Там же.

- ⁷ Ряполова В. Метаморфозы «Улицы крокодилов» // *Независимая газета*. 1993. №115. 23 июня. С. 7.
- ⁸ Благоднравова М. Бруно Шульц в превращениях театра де Комплиците // *Драматург*. 1993. №2. С. 178.
- ⁹ Фридитейн Ю. Одинокий голос человека // *Культура*. 1993. 11 июня. № 23. С. 9.
- ¹⁰ Борисов П. Хармс понравился англичанам, специалистам по абсурду // *Коммерсант*. 1994. 7 декабря.
- ¹¹ Цит. по: Costa M. A life in theatre: Simon McBurney // *The Guardian*. 2010. September.
- ¹² См.: Там же.
- ¹³ Цит. по: Мамадназарбекова К. Школа Жака Лекока: пропущенная глава // *Teatr*. 2013. №10. С. 36.
- ¹⁴ «Я просто исследую». Беседа Кристины Матвиенко и Алексея Платунова с Саймоном Макберни // *Colta*. 2019. 8 августа. <https://www.colta.ru/articles/theatre/22091-ya-prosto-issleduyu> (дата обращения: 16.01.2022).
- ¹⁵ См.: Costa M. A life in theatre: Simon McBurney.
- ¹⁶ Диакритический знак аксан эгю в слове *complicité* оказался блуждающим – в XXI в. он неоднократно из названия театра исчезал и снова в него возвращался.
- ¹⁷ «Я хотел создать тишину...». Беседа Аллы Шендерович с Саймоном Макберни // *Экран и сцена*. 2005. №15–16. Июль. С. 14.
- ¹⁸ Taylor P. Caucasian Chalk Circle RNT, London: Review // *The Independent*. 1997. 22 April.
- ¹⁹ Spencer Ch. A great night out for masochists // *The Daily Telegraph*. 1997. 23 April.
- ²⁰ Maxwell D. Mnemonic review – Simon McBurney masterpiece still feels like the future // *The Times*. 2024. 3 July. <https://www.thetimes.com/culture/theatre-dance/article/mnemonic-review-simon-mcburney-masterpiece-50fh9gc3l> (дата обращения: 23.02.2025).
- ²¹ Дагдейл С. Прошлое – это чужая земля // *Независимая газета*. 2000. 5 февраля. Перевод П. Руднева.
- ²² Там же.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Silver H. The boundary between fact and fiction is extremely blurry': Simon McBurney as Mnemonic returns to the theatre // *Wallpaper*. 2024. 25 June. <https://www.wallpaper.com/art/the-boundary-between-fact-and-fiction->

- is-extremely-blurry-simon-mcburney-as-mnemonic-returns-to-the-theatre (дата обращения: 23.02.2025)
- ²⁵ Цит. по: Akbar A. Mnemonic review – Complicite’s brainteaser goes back to the future // *The Guardian*. 2024. 3 July.
- ²⁶ Цит. по: Overton T. Losing Their Accent (and Getting it Back) // <https://www.complicite.org/about-us/our-history/> (дата обращения: 14.01.2025).
- ²⁷ Должанский Р. Сигналы мрачного времени // *Коммерсант*. 2005. №125. 11 июля. С. 13.
- ²⁸ Габриадзе Р. [Без названия] // *Петербургский театральный журнал*. 2005. №3. С. 87.
- ²⁹ См.: Официальный сайт Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова: <https://chekhovfest.ru/festival/projects/performances/shum-vremeni/?ysclid=m60itltnx3274053386> (дата обращения: 18.01.2025).
- ³⁰ Поспелов П. Когда умолкает радио // *Ведомости*. 2005. 12 июля.
- ³¹ Саймон Макберни: «Я хотел создать тишину...».
- ³² Цит. по: Портал «Михаил Булгаков. Жизнь и творчество писателя»: <https://m-bulgakov.ru/sobache-serdce/opera-sobache-serdce> (дата обращения: 19.01.2025).
- ³³ Там же.
- ³⁴ Цит. по: Groskop V. The Master and Margarita: fiends reunited // *The Guardian*. 2012. 18 March.
- ³⁵ Billington M. The Master and Margarita – review // *The Guardian*. 2012. 22 March.
- ³⁶ Волошина А. Два полюса наивного прочтения // *Петербургский театральный журнал*. 2012. №3. С. 135.
- ³⁷ Богопольская Е. Авиньонский фестиваль: Большой успех «Мастера и Маргариты» // *Ведомости*. 2012. 19 июля.
- ³⁸ Волошина А. Два полюса наивного прочтения. С. 135.
- ³⁹ Должанский Р. Нечистая сила искусства // *Коммерсант*. 2012. №136. 26 июля. С. 11.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² Цит. по: Pearson J. «Beware of Pity»: Playing Ball with Simon McBurney // Официальный сайт театра *Schaubühne*. 2015. 30 November. <https://www.schaubuehne.de/en/blog/beware-of-pity-playing-ball-with-simon-mcburney.html> (дата обращения: 28.02.2025)

- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ *Клейман Ю.* Городок в табакерке: «Опасная жалость» Саймона Макберни // *Театр. Блог.* 2019. 18 ноября. <https://oteatre.info/gorodok-v-tabakerke-opasnaya-zhalost-sajmona-makberni/?ysclid=m7rg6xomws884448061> (дата обращения: 2.03.2025).
- ⁴⁵ *Поспелов П.* Чем хороши новые «Похождения повесы» в Москве // *Ведомости.* 2019. 23 сентября.
- ⁴⁶ См., например: *Богопольская Е.* Причудливые ереси пани Янины – спектакль Саймона Макберни в Одеоне // *Европейская афиша.* 2023. 11 июня. https://afficha.info/?p=24090&fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR3EYLumDwkPZRGEbhmJgrGfSB3pBTd_NetgMIHKG2HqJvcxJVHgbPvCDY_aem_2C7MrZBNr0WO2oCtAKQ6uw (дата обращения: 11.02.2025)
- ⁴⁷ *Akbar A.* Drive Your Plow Over the Bones of the Dead review – a magnificent Complicité creation // *The Guardian.* 2023. 29 March.
- ⁴⁸ *Богопольская Е.* Причудливые ереси пани Янины – спектакль Саймона Макберни в Одеоне.
- ⁴⁹ Цит. по: *Богопольская Е.* Причудливые ереси пани Янины – спектакль Саймона Макберни в Одеоне.
- ⁵⁰ *Crompton S.* Figures in Extinction review – Crystal Pite and Simon McBurney’s impassioned response to the climate crisis // *The Guardian.* 2025. 22 February.
- ⁵¹ Подробнее см.: *Dalloway J.* Review: Figures in Extinction, Aviva Studios // <https://www.westendbestfriend.co.uk/news/review-figures-in-extinction-aviva-studios> (дата обращения: 3.03.2025).
- ⁵² *Crompton S.* Figures in Extinction review – Crystal Pite and Simon McBurney’s impassioned response to the climate crisis.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ Цит. по: Официальный сайт Зальцбургского Пасхального фестиваля. <https://osterfestspiele.at/en/eine-art-ödland-zur-premiere-von-chowanschtschina> (дата обращения: 9.03.2025).
- ⁵⁵ *Дагдейл С.* Прошлое – это чужая земля.
- ⁵⁶ *Jones A.* A Dog’s Heart: It’s animal magic // *The Independent.* 2019. 19 November.
- ⁵⁷ Цит. по: *Costa M.* A life in theatre: Simon McBurney.
- ⁵⁸ Там же.