

Мария Хализева

## Беспокойный разум

**Англичанка Кэти Митчелл – в числе бесспорных лидеров европейской режиссуры. Среди стран, с театрами которых она сотрудничает – с одними регулярно, с другими эпизодически, – не только Великобритания, но и Ирландия, Италия, Дания, Швеция, Германия, Франция, Нидерланды, Австрия.**



К. Митчелл

В случае с Кэти Митчелл трудно говорить о линии творчества, путь ее в театре отнюдь не линейный, режиссер годами, если не десятилетиями, пребывает в круге определенных идей и разрабатывает одновременно несколько постановочных техник (ключевые понятия здесь – психологизм, симультанность и мультимедийность, как ни парадоксально монтируется первое со вторым и третьим). Постановки в драме идут рука об руку с оперными – с отчетливыми переключками мотивов – уже со второй половины 1990-х гг., когда в *Welsh National Opera* в Кардиффе был выпущен моцартовский «Дон Жуан» (1996).

Рассудочность конструкций ее художественной вселенной, внешняя сдержанность, универсальность тем и жесткость концепций, как правило, сочетаются с внятностью театрального посыла, чуть завуалированной полемичностью и актуализированностью, порой злободневностью, режиссерского высказывания.

Среди воззрений Митчелл, пронесенных через десятилетия, мысль о том, что постановка должна резонировать с окружающей действительностью. Социально-политический контекст чрезвычайно важен для ее театра. Так, еще в 1998 г. режиссер рассуждала о принципах выбора литературного материала: «Выбор происходит тогда, когда личные, творческие потребности соединяются с социальными и политическими потребностями. Например, я давно хотела поставить “Финикиянок” Еврипида. Но только поворот в ходе Боснийской войны – кровавая бойня в Сребренице, где погибло более шести тысяч

боснийских беженцев, – подтолкнул меня к постановке пьесы о братоубийственной войне»<sup>1</sup>. Создавая не так давно версию «Служанок» Жана Жене в театральной компании *Toneelgroep Amsterdam*, Митчелл с головой окунула героев в современную реальность. Она «фиксирует актуальность социальных различий сегодня, <...> добавляет к этому несколько важных современных вопросов – гендерного определения и тотального превращения личного пространства в публичное, когда частная жизнь больше похожа на большой фильм в картинках, а судьбу определяет лайк»<sup>2</sup>: делает Клер и Соланж польскими эмигрантками, а Мадам – трансвеститом и переносит их в сегодняшнюю Голландию.

Кэти Митчелл отличает исключительная принципиальность и абсолютная поглощенность работой. Она пытлива и дотошна, ее беспокойный разум склонен к непрерывному самообразованию. В дело идет все: приезды в Россию, знакомство со спектаклями Анатолия Васильева, Юрия Любимова, Льва Додина (под впечатлением работы последнего поставила в 1989 г. пьесу «Звезды на утреннем небе» Александра Галина), путешествия по Польше, Литве, Грузии, знакомство в ГИТИСе и беседы с российским театроведом Инной Соловьевой, присутствие на режиссерских занятиях у Додина, погружение в изучение системы К.С. Станиславского и пиетет перед ней. Однажды Кэти Митчелл отправила драматургу Симону Стефенсу, чье сочинение *Wastwater* ей предстояло ставить в театре *Royal Court* в 2011 г., 225 вопросов по пьесе, а потом на основе ответов составила 50-страничный документ, который и предложила прочесть на первой застольной репетиции вместо оригинальной пьесы<sup>3</sup>. Недаром свой подход к режиссуре Митчелл полагает никак не британским, систему Станиславского по сей день называет «мой ящик с инструментами», а в списке ее постановок – интерпретации почти всех пьес А.П. Чехова. В девяностых годах режиссер, находившаяся под сокрушительным влиянием русской школы, активно практиковала поездки в места действия репетируемых пьес и на вопрос, что дают такие вылазки, отвечала: «Иногда ищешь самых элементарных вещей. Например, запах, язык тела, вкус. Когда мы ставили “Гадибук” [1992. – М.Х.], мы ездили по разным еврейским местечкам на Украине... <...> Это не значит, что мы потом в спектакле будем использовать именно те вещи, которые находим во время этих поездок, но они дают определенный толчок, энергию». И совсем уж трогательное признание: «На Украине мы даже записали лай собаки на магнитофон»<sup>4</sup>.

Это свидетельство приверженности в прошлом идеям «реальной постановки» наглядно подчеркивает ту эволюцию, которая произошла с режиссерским мышлением Митчелл за последние два десятилетия неустанной работы в театре. Эволюцию постановщика, прошедшего путь от несомненной тяги к жизнеподобию до выстраивания целостного – при всей его дискретности и монтажности – художественного мира, космически далекого от натурализма (несмотря на очевидное почтение перед предметами, населяющими ее спектакли).

Родилась Катрина Джейн Митчелл в небольшом местечке Эрмитаж в графстве Беркшир на юге Англии в семье повара и дантиста. В 16 лет, еще учась в школе-интернате, взялась за первые театральные постановки. Среди прочего воплотила на сцене совсем свежую на тот момент радиопьесу Гарольда Пинтера «Голоса семьи» (1981). В 17 лет основала собственную театральную компанию и с постановкой пьесы Тома Стоппарда «После Магритта» отправилась на фестиваль в Эдинбург. Понятно, что спектакль участвовал в программе Фриндж, и легко предположить, что без выдающегося успеха – в противном случае какие-то легенды бы сохранились. Тем не менее, самолюбие не было задето – стремление заниматься режиссурой не пропало и в пору учебы в Колледже Магдалины Оксфордского университета. По окончании Оксфорда в 1986 г. Митчелл всерьез мечтала работать ассистентом Питера Брука, даже послала ему письмо, получила ответ и съездила к нему в Париж (тогда же она впервые попала на спектакль Пины Бауш, произведший сокрушительное впечатление, – это были вершинные «Гвоздики»)». В театре *Bouffes du Nord* Питера Брука первая постановка Кэти Митчелл – «Смертельная болезнь» (*La Maladie de la mort*) по Маргерит Дюрас – состоится, однако, лишь в 2018 г.

Свою карьеру в профессиональном театре Кэти Митчелл начала помощником режиссера; около десяти лет проработала в *Royal Shakespeare Company* в Стратфорде-на-Эйвоне, возглавляя в 1995–1998 гг. Экспериментальную студию при нем; также ставила в театральной компании *Paines Plough*, специализировавшейся на современных пьесах. Выпустила несколько названий под маркой своей компании *Classics On A Shoestring* («Классика на шнурке» – в значении затеи, висящей на ниточке из-за ничтожности бюджета), постепенно обрела положение в театральном Лондоне и начала ставить в его крупных театрах: из *Gate* и *Royal Court* перебралась в *Young Vic* и *Royal National Theatre*.

Только в *Royal National Theatre* в эпоху Николаса Хайтнера, возглавлявшего театр в 2003 – 2015 гг., режиссер Кэти Митчелл, занимая должность его заместителя, выпустила больше десятка названий. Именно здесь в 2006 г. она поставила спектакль «Волны» по роману Вирджинии Вульф, ознаменовавший личный разворот к мультимедийности в театре и начало сотрудничества с видеохудожником Лео Уорнером. С тех пор он видится нерушимой опорой целой серии ее постановок, выступая соавтором работ, составивших чрезвычайно значительное направление творчества Митчелл.

«Волны», как и «Покушения на ее жизнь» (*Attempts on Her Life*) Мартина Кримпа (2007), как и «Некий ее след» (...*Some Trace of Her*) по роману «Идиот» Ф.М. Достоевского (2008, все – *RNT*), стали первыми шагами Кэти Митчелл на театральном пути визуализации потока сознания<sup>6</sup>, перевода сценического молчания в экранное повествование. Начав эксперименты еще в Англии, возможность развивать и закреплять достижения Митчелл обрела в Германии. В сезон 2010/2011 гг. в берлинском театре *Schaubühne* выходит ее «Фрекен Жюли». Пьеса Августа Стриндберга была преподнесена под столь необычным углом зрения, что в 2012 г. на гастролях в Москве спектакль, приглашенный фестивалем «Новый европейский театр» («NET»), даже игрался под другим, намного более точным, названием – «Кристина». «Кристина» оказалась первым знакомством России с режиссурой Кэти Митчелл, незадолго до этого приехавшей в Петербург на вручение международной премии «Новая театральная реальность», однако, без показа своих работ. Уже только по одному этому спектаклю можно было понять, что перед нами режиссер первого ряда.

Виртуозно использующие возможности мультимедиа постановки Кэти Митчелл наглядно иллюстрируют тезис о том, что театр и кино, чьи отношения десятилетиями полагались остро конкурентными, остаются системой сообщающихся сосудов. Сама режиссер на вопрос, что подвигло ее скрестить театр с кинематографом, отвечает: «Два мощных источника. Первый – собственно кино, моя страсть к нему, особенно к небританским фильмам: ранний Ингмар Бергман, удивительное советское кино 1960–70-х годов и особенно “Иваново детство” Тарковского, “Восхождение” Ларисы Шепитько и “Иди и смотри” Элема Климова. Второй – влияние театральных коллективов, использовавших в перформансах кино и видео, нью-йоркской *The Wooster Group*, например, или британских трупп *Hesitate and Demonstrate* и



«Фрекен Жюли». Театр *Schaubühne* (Берлин). Сцена из спектакля.  
Фото *Thomas Aurin*

*Impact*»<sup>7</sup>. Также в интервью она нередко ссылается на кубизм, называет собственный стиль «кубизмом в театре» – ей нравится сравнение своих работ в жанре *live cinema* с трехмерными портретами Пикассо<sup>8</sup>.

Беря в соавторы «Фрекен Жюли» видеохудожника Лео Уорнера (здесь он обозначен как сорежиссер), Кэти Митчелл не ограничивается передачей на экран изображения, идущего с одной – суетливо снимающей или, напротив, застывшей – видеокамеры. Она выпускает в свои театральные создания нескольких высококлассных операторов и строит действие преимущественно на крупном плане, продуманном и выверенном с точностью до секунды и миллиметра, делая его эпицентром сценической конструкции. При всем обилии видео очевидно, что режиссер решает исключительно театральные, хотя и довольно необычные, задачи, скажем, выводит к зрителю не столько персонажа, сколько его способ мышления<sup>9</sup>. Это тот род театра, когда с подмостков изгнан даже намек на актерскую импровизацию, спектакль не может идти лучше или хуже – только в полном соответствии с партитурой. Подчеркнем, что публика сталкивается здесь с вполне сознательным режиссерским отказом от контакта между актерами на сцене, возведенным в художественный принцип, – наиболее наглядно это было воплощено в спектакле по Достоевскому «Некий ее след». Экранный диалог Мышкина и Рогожина у мертвого тела Настасьи Филипповны



«Фрекен Жюли». Театр *Schaubühne* (Берлин). Сцена из спектакля.  
Фото *Stephen Cumiskey*

складывался из реплик примостившихся в разных концах подмостков персонажей, снимаемых операторами<sup>10</sup>.

Главный же содержательный ход Кэти Митчелл в отношении «Фрекен Жюли» Стриндберга состоял в ключевой смене акцентов: крупный план предназначен не истеричной фрекен, как логично было бы предположить, но ее утомленной и неразговорчивой служанке Кристине в исполнении Юле Бёве, ее созерцательно-неповоротливому внутреннему миру и неуклюжему осознанию собственной драмы.

Кристина ставит на стол свечу, устало садится перед зеркалом, и мы в мельчайших подробностях видим то же, что и она сама: сонное лицо в полутьме, веснушчатое и чумазое, покрасневшие глаза, потухший взгляд, плохая кожа, морщина над переносицей. В спектакле вообще много отражений, в том числе в едва подрагивающих водных поверхностях (отражения – один из лейтмотивов созданий Митчелл). Пристального всматривания удостаиваются огонь, вода, трава, пар от кипящего варева, трепет воздуха в пламени свечи, распятие в комнате.

В глубине сцены намечен графский дом, просторная кухня-веранда с дощатыми столами, огромным ларем с откидывающейся крышкой, все в пастельных тонах – частности доносит камера, из зрительного зала их не разглядеть. Над верандой – большой экран, чуть ли не основное

место действия: долгий крупный план каждой детали неизменно придает ее бытовой сущности значение едва ли не ритуальное.

На авансцене слева – еще один обжитой уголок с несколькими дверями, шкафчиком и часами на стене. Справа же – территория вспомогательная: на публику вынесен, как во всех театральные работы Митчелл, созданных в этой технике, процесс озвучивания видеоряда. На длинном столе перед людьми в черном, сливающимися с полумраком, высятся мониторы и микрофоны. Там (и в застекленной будке рядом) рождается необыкновенно сложная звуковая составляющая спектакля – от хруста срываемых трав до шороха шагов, от шуршания сбриваемой щетины Жана до стука дождевых капель, от тиканья часов до праздничного гула голосов в Иванову ночь.

Свет здесь тоже особенный (художник по свету Филип Гладвел) – тусклый с внезапными проблесками, будто приблизился рассвет, – напоминающий о туманах и дымке над каналами, не столько о Скандинавии, сколько о Голландии или Фландрии. Или о провинциальной Англии, как в фильме-опере Митчелл 2004 г. «Поворот винта» Бенджамина Бриттена по повести Генри Джеймса – с туманами над рекой и лугом или влажным трепещущим воздухом над волглой осенней землей, усыпанной листьями.

Во «Фрекен Жюли» разреженность преподнесения на экране вещей, выявление их символического прошлого, значительность подачи заставляют вспомнить о художественном языке голландцев, в первую очередь о полотнах Яна Вермеера.

Крупные планы режиссер все же чередует с общими, иногда переключая наше внимание с экрана на подмостки, с видео – на людей во плоти, изнутри замкнутого пространства дома – вовне. Но это лишь нечастые вкрапления, не дающие забыть, что действие происходит живую.

При всей пастельности и медитативности идущий лишь час с четвертью спектакль отличает редкая концентрированность, насыщенность информацией и эмоцией, которые зритель способен считывать независимо от знания или незнания пьесы Стриндберга. Имеются в режиссерском сюжете и дополнительные обертона. Так, Кристина, несомненно, беременна. Ставя перед Жаном (Тильман Штраус) ужин и наблюдая, как он ест, она бросает на него испытующие взгляды: в каком тот настроении, сказать про ребенка или отложить до другого раза? Именно ее физиологическое состояние, держащееся в тайне, –

источник вялости, заторможенности, углубленности в себя, нездорового цвета лица и прочих нюансов. Она даже спит в корсете, чтобы кто-нибудь ненароком не приметил ее положения.

Бог этой режиссерской работы, несомненно, в деталях, тщательно отобранных, порой домысленных и филигранно распределенных. К финалу разрозненные фрагменты сложатся в жутковатое целое. Кухонный стол, на котором Кристина долго колдовала с травами для приворотного зелья, затребованного ее утонченно-порочной госпожой, а потом не менее торжественно готовила почки Жану на ужин, – окажется поруган ночным разгулом лакея и госпожи. Камера медленно ведет взгляд зрителя по островкам пролитой воды, распластавшимся цветам из опрокинутой вазы, пока мы вместе с героиней не поймем, что стол обильно испачкан кровью. Посеревшее и постаревшее лицо Кристины медленно развернется к камере, на нем отразится вздрог вселенского ужаса, мгновенно сменяющийся пустым белым экраном. «Райская тьма бела» – изречение из числа сопровождающих спектакль нестриндберговских текстов пера драматурга Майи Цаде, в своей монотонной перечислительности порой складывающихся в белый стих.

Авторы этой театральной версии исследуют не события пьесы, но то, как они преломляются в восприятии Кристины. Экран демонстрирует не убийство чирика, но полный обреченности взгляд героини, неотрывно следящий за женихом Жаном и госпожой Жюли в дверную щель: огромный зрачок расширяется и сужается, реагируя на смерть птицы. Актриса играет бездвижное и безмолвное потрясение на каждом представлении, зная, что ее глаза в это мгновение во весь экран распахнуты перед залом.

Пишущие о спектаклях Митчелл отмечают: «Камера, рыскающая по комнатам, все время заставляет зрителя задаваться вопросом, характерным скорее для кино: чьими глазами мы сейчас видим этот затылок, этот крупный план, эти руки, блуждающие по поверхности туалетного столика? Кто в данный момент берет на себя роль рассказчика? Вопрос про принадлежность взгляда – один из важнейших для Кэти Митчелл»<sup>11</sup>. Возможно, именно из-за вопроса про принадлежность взгляда спектакль «Фрекен Жюли», как и другие ее работы, открывающие романы, пьесы, новеллы непривычным постановочным ключом, исследующие мрачные психологические закоулки (неизменно женской души), требуют тщательных описаний.

Август Стриндберг в интерпретации Кэти Митчелл неожиданно лишается агрессии и женоненавистничества: режиссер сосредоточен лишь на причудливости и хрупкости человеческих взаимоотношений в пределах одного максимально укрупненного фрагмента жизни. Проблемы феминизма со всей очевидностью занимают Кэти Митчелл, проступая не только в ее драматических работах, основанных на произведениях, не чуждых теме, но и, например, в сказочной опере «Альцина» Георга Фридриха Генделя на сюжет Лудовико Ариосто или в «Пелеасе и Мелизанде» Клода Дебюсси по Морису Метерлинку – им режиссер адресует четкую формулировку «феминистская деконструкция»<sup>12</sup>. Уже в ранних работах Митчелл на первый план выдвигались женские образы, спектакли почти всегда строились вокруг женщин: «Если прописанные в пьесе женские персонажи не были важными, я создавала других женских персонажей, чтобы сделать их такими же интересными, как и мужчины. Это касается и моих чеховских постановок, ведь пьеса “Три сестры” выстроена вокруг трех героинь, а в “Чайке” два ключевых персонажа, по моему мнению, это Нина и Аркадина»<sup>13</sup>. Схожим путем Митчелл двигалась и в опере, где перевернуть привычную схему (мужчина – герой, женщина – пассивная жертва) оказалось особенно заманчивым. Говоря о своей позиции в отношении гендерной проблематики, она утверждает: «Осознанность во многом пришла благодаря работе в опере»<sup>14</sup>.

Театрально-психологические триллеры, созданные режиссером в драматическом театре в начале 2010-х, – «Путешествие через ночь» (2012) в *Schauspiel Köln* по канве новеллы современного автора, австрийской феминистки Фридерики Майрёкер, и «Желтые обои» (2013) в *Schaubühne* по прозе американки Шарлотты Перкинс Гилман, которую нередко называют утопической феминисткой, – сделаны по тем же лекалам, что и «Фрекен Жюли», и сосредоточены на феминистской теме со всем на то основанием. Как и более поздние работы в *Schaubühne* – «Комната Офелии» (2015) Алисы Бёрч<sup>15</sup> и «Тени (Говорит Эвридика)»<sup>16</sup> (2016) по Эльфриде Елинек. (В связи с «Комнатой Офелии» Митчелл отчетливо высказывается о «токсичной гендерной политике»<sup>17</sup> шекспировского «Гамлета» – точке отталкивания для своего спектакля.)

В «Путешествии через ночь» и «Желтых обоях» сцена снова представляет собой двухъярусную конструкцию. Внизу – погруженный в полутьму живой план, вверху – укрупненные камерой знаки внутренних переживаний, явленные в мимике, взгляде или жесте. Снова Митчелл

предлагает два параллельных повествования – театральное и экранное, трехмерное и двумерное. С той только разницей, что в «Путешествии через ночь» на нижнем уровне выстроены купе синего железнодорожного вагона, а в «Желтых обоях», как и во «Фрекен Жюли», – анфилада комнат. На самом же деле, в каждом случае – это подогнанный под возможности театральной сцены тесный кинопавильон.

Регина – Джулия Виенингер и Джулиан – Майк Зольбах едут ночным экспрессом из Парижа в Вену на похороны ее отца. Вагон поезда еще пребывает в тишине и мраке, а на экране в мерцании огней под музыкальную каплю уже тянутся лентой рельсы, возникают очертания вокзала, крупным планом даются часы, готовый к отправлению состав и женщина, заглядывающая в окно, а затем – почти во весь экран – ее безжизненные глаза.

Героиня подавлена и погружена в воспоминания, спутник испытывает неловкость от необходимости сопереживать ее утрате и жаждет, чтобы траурные дни поскорее закончились. Чем глубже он ныряет в свое отчуждение, тем более подчеркнуто его внимание к ней. За трансляцию оттенков настроений на экран отвечают виртуозные митчелловские «дзанни» с видеокамерами, опутанные проводами (соавтором режиссера в который раз выступает Лео Уорнер). Укладываясь спать, женщина и мужчина не обмениваются ни словом. Закадровый текст ровно и бестрепетно читается актрисой в тон-студии, под которую отведено одно из купе.

В «Путешествии через ночь» предметы-вехи, заслужившие крупный план, оказываются несколько более бытовыми и приземленными, чем во «Фрекен Жюли», – очки для чтения или маска-шоры для сна, зубная щетка или будильник, скомканная страница или мутное зеркало.

События ночи ошутимо отсылают к Зигмунду Фрейду. В памяти Регины, сочиняющей речь для похорон и склонившейся над тетрадью, встает видение молодого рыжеволосого отца. Назойливо маячит эпизод из прошлого: кухня, залихватский смех, упаковка рождественских подарков, веселая мать, и внезапно – сцена между родителями, звук удара, и кукла на полу. Взрослая героиня зажмуривается, кидается к сонному мужу, но не находит поддержки. В поезде раздается звук (то ли лопнувшей струны, то ли упавшей бадьи), очень похожий на тот удар из прошлого, и видение повторяется. Регина хватается за виски, заталкивает обратно крик, рывком опускает окно в коридоре – волосы взметываются из-за встречного поезда (ветер, как и мелькание огней,



«Путешествие через ночь». Театр *Schauspiel Köln*. Сцена из спектакля.  
Фото предоставлено Авиньонским фестивалем

специальными устройствами создают на подмостках те же «дзанни»). Молодой проводник протягивает стакан воды и, уловив немой призыв, целует ее сначала вопросительно, а затем разнузданно. Стремительный секс происходит в крайнем служебном купе, зрителю, вуайеристу поневоле, видна лишь ритмично дергающаяся нога. Обратного по коридору Регина бредет полураздетая, шатаясь при торможении поезда, с приоткрытым ртом и застывшим взглядом, на лице – красные пятна. Экран безжалостно приближает ее унижительное преображение. В туалете (еще один отсек сценического вагона) она упирается лбом в зеркало, и между нею и отражением внезапно проступает лицо матери, напоминая об эпизоде расплаты за измену. Настоящее оказывается во власти прошлого.

Ранним утром, когда природа за окном начинает приобретать ясность черт, пробудившийся муж предсказуемо натывается на Регину, снова пришедшую за лаской к проводнику, и звук давнего удара разносится в третий раз, только адресован он теперь случайно встретившемуся на пути мужчине.

Слезы в глазах экранной Регины расплываются и вытягиваются в рельсы, проводник по громкой связи объявляет прибытие. Мужчина выходит, женщина мешкает, затем все-таки закидывает за плечи рюкзачок и следует за ним. На верхней полке остаются тетрадка и фото отца –



«Желтые обои». Театр *Schaubühne* (Берлин). Сцена из спектакля.  
Фото *Stephen Cumiskey*

одну из прошлых травм, кажется, удалось изжить. Идущая по пустому вагону уборщица бесстрастно отправляет забытое в мусор.

Отчасти автобиографический рассказ «Желтые обои» написан Шарлоттой Перкинс Гилман в 1892 г. в форме дневника. Нынешняя сценическая версия принадлежит Линдси Тернеру, имена героев изменены, концептуально переделан финал.

Кристоф – Тильман Штраус старательно обустраивает спальню, двигает мебель, проверяет розетки, наливает воду в вазу, слишком просторную для скромного цветка. Из комнаты выдворяются облезлый чемодан и чугунная детская кроватка, которая застревает в дверях. Молодому человеку ассистирует юная розовошекая прислуга – Ирис Бехер. Наконец откуда-то издали слышится голос героини: «Я приехала», а затем тяжелая поступь по лестнице. Уже звук шагов дает понять, что с Анной что-то неладно.

Реальный сценический план в этом спектакле периодически скрывает от публики опускаемая темная панель, напоминающая пожарный занавес. То, как пугливо обходит Анна новый дом, публика видит только на видео, и здесь впервые сталкивается с затравленным взглядом полупрозрачной героини в исполнении Юдит Энгель, постепенно понимая из текста и действия, что та во власти послеродовой депрессии.

При звуках плача из радионяни по лицу Анны пробегают судороги страдания и отвращения, она тянется ее выключить. Желая

отстраниться, перенаправить внимание, Анна проводит рукой по обоям, и с этого момента, рассматривая обнаружившуюся за рамой зеркала пыль, она попадает в плен, болезнь толкает ее в зависимость от старых обоев, прямо-таки в соответствии с философией Свидригайлова из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского: «...чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше...». Желтые обои оказываются образом самой что ни на есть заурядной реальности, за кромку которой так тянет заглянуть.

Желтые обои поглощают Анну целиком. Она тяжело встает, с неуверенностью одевается, все больше сутулится и поникает, отстраняет поднос с едой, а на предложения мужа спуститься к ребенку вяло бормочет: «Я еще не готова». Измученная Анна ждет только ночей. Ночами она наблюдает, как в лунном свете меняется желтый рисунок, как узоры шевелятся, обои прорываются, проступают неведомые контуры и черты – мультимедиа тут всемогущи.

Растерянность и рассеянность не дают сосредоточиться ни на работе – Анна пробует открыть ноутбук, ни на игрушках в мобильном телефоне. Даже в редкой выдавленной улыбке, увеличенной во весь экран, видно предельное напряжение мышц. Последняя энергия дарится лишь предмету ее страха и вожделения: Анна мечется от стены к стене, стелется по ним, страстно гладит обои, чувствует их особый запах, дыхание теней. Когда же видит, что за обоями проступает то женский профиль, то анфас (молодое, красивое, но безликое лицо Женщины по ту сторону обоев в исполнении Луизы Вольфрам операторы открыто снимают в соседней комнате), безумие достигает кульминации: Анна принимается яростно обдирать обои, чтобы освободить незнакомку. Скользящий звук слышится даже в музыке. Мертвая от страха служанка подслушивает за запертой дверью и вызывает с работы Кристофа.

Комната разорена, повсюду ошметки бумаги. Обессиленная Анна уснула на полу. Тут-то и предстанет перед ней равнодушный призрак, возьмет за руку, скажет: «Давай приведем тебя в порядок, ты так хороша», протянет черное вечернее платье, застегнет на шее цепочку и отправит напрямик в ванную, наполненную водой, дав в руки работающий фен. Подоспевший муж будет таранить тяжелую дверь огнетушителем (последнее, что он услышит от жены: «Я еще не готова»), а Анна на экране – плавать в воде, словно безумная Офелия. Офелия и

вода – тут слышны переключки сразу с двумя работами Кэти Митчелл: прошлой – «Пять истин» (2011) и будущей – «Комната Офелии» (2015).

Отбирая у главных героинь своих постановок одну из важнейших составляющих актерской игры – речь – или сводя ее к минимуму, Кэти Митчелл сосредоточивает все их усилия на передаче внутреннего через внешнее, визуальное. Ее актрисы – Юле Бёве («Фрекен Жюли»), Джулия Виенингер («Путешествие через ночь»), Юдит Энгель («Желтые обои») – волшебным образом способны прямо на глазах преобразиться, вспыхивать и потухать, стареть и дурнеть, и проживать за час с небольшим изощренно долгие и изощренно мучительные эпизоды судеб.

Описания этих трех, весьма показательных для мультимедийного метода и выбора литературной основы спектаклей могут дать основания предположить, что в первой половине 2010-х годов ничто иное не занимало режиссерских помыслов Кэти Митчелл: только совершенствование в рамках однажды найденного. (Надо признаться, что при первой зрительской встрече этот постановочный прием, обращенный в психологические глубины и технически безукоризненно отшлифованный, производит впечатление ошеломляющее, но рождает сомнения в целесообразности повторения. Опасения, однако, напрасны – ум и фантазия режиссера, ее бестрепетный взгляд на трепетность и хрупкость жизни, как и дарования приглашаемых исполнителей, в первую очередь актрис, как и перфекционизм работы видеооператоров, позволяют применять такую технику к очень разным сюжетам, демонстрируя более чем осмысленное разнообразие.) Но даже оставляя пока в стороне разговор об опере, можно привести и примеры работ Митчелл, сделанных в эти годы не в технике *live cinema*.

В основу пьесы «Дыхание» британского драматурга Дункана Макмиллана положен вопрос практический и одновременно философский: имеем ли мы право приводить детей в мир, где каждая человеческая жизнь накладывает негативный отпечаток на судьбу планеты. Дышать в понимании создателей спектакля *Schaubühne*, выпущенного в конце 2013 г., значит оставлять углеродный след, но вместе с тем, по счастью, еще и любить, и предвкушать будущее. И здесь вступает другая тема, давно занимающая размышления Кэти Митчелл, – экология, состояние планеты: «Я заинтересовалась этой проблемой еще в 2011-м, когда работала с британским ученым Стивеном Эммоттом над перформансом “Десять миллиардов”, копродукцией Авиньонского фестиваля и лондонского театра *Royal Court*. У нас получилась

такая театрализованная лекция о перенаселении, землепользовании, водных ресурсах, пище, транспорте и климате. Целью было просто и ясно донести научные взгляды до обычных зрителей, которые ходят в театр, а не читают научные исследования. Вышло так, что в первую очередь я для себя открыла гигантский пласт знаний, осознала, что происходит с окружающей средой, и поняла, что обязана работать с этой проблематикой. “Дыхание” – моя вторая, уже более осмысленная постановка, посвященная экологии»<sup>18</sup> (третьей стала «2071» в *Royal Court* – об истории изменения климата). К процитированному добавим, что из идейных соображений борьбы с загрязнением окружающей среды Кэти Митчелл не летает на самолетах, потому, наверное, и ставит только в пределах Европы.

Молодая пара из «Дыхания» (спектакль участвовал в фестивале «Новый европейский театр»–2014) задумывается о ребенке. Их напряженный, более чем часовой диалог происходит в необычном тренажерном зале. На двух массивных черных постаментах, над которыми нависли тяжеловесные крышки, будто у саркофагов, закреплено по велосипеду, по бокам примостились еще четыре велотренажера. Когда раздвигается невзрачный занавес, герои в майках, леггинсах и наушниках уже заняли места и усердно крутят педали. Таймер над сценой ведет неумолимый счет, причем зритель не сразу понимает, что учитываются не обороты велосипедных колес, а новые жизни. Отсчет начинается с 7.206.398.000 (около 7 миллиардов жителей планеты), а в среднем каждую секунду на свет появляется 2,6 человек. За время спектакля рождается никак не меньше 10.000 новых обитателей планеты.

Начальная мизансцена – герои в исполнении Люси Вирт и Кристофа Гавенды крутят педали и вещают в микрофоны на фоне то вздрагивающей, то тягучей музыки – сохраняется неизменной до финала спектакля. Молчаливая массовка в лице двух безымянных пар тоже демонстрирует физическую веловыносливость, временами утирая пот полотенцем и выдавая в микрофоны тяжелое дыхание. Обсудив все возможные экологические и нравственные проблемы, героиня проникновенно изрекает: «Все будет хорошо», героиня же завершает свою многословную речь признанием: «Я тебя люблю». Свет с их фигур поочередно убирается. Экологическая угроза еще не сумела взять верх над человеческими отношениями. От видео экологических катастроф, как и вообще от видео, режиссер в этой постановке воздерживается, сосредоточившись, против обыкновения, на слове и его содержании.



Максимально приближенной к кино оказывается киноинсталляция «Пять истин», созданная Кэти Митчелл в 2011 г. в сотрудничестве с *Royal National Theatre* и студией *59 Productions* специально для лондонского Музея Виктории и Альберта. В 2017 г. эта киноинсталляция (куратор Кейт Бейли) провела три месяца в Москве, обосновавшись в фойе Электротeatра «Станиславский».

Пять истин – пять сценических правд, пять режиссерских методов: Ежи Гротовского, Питера Брука, Антонена Арто, Бертольта Брехта и Константина Станиславского. Пять стилизованных фрагментов, заточённых в темную комнату и показываемых одновременно на десяти экранах (оператор и видеодизайнер, разумеется, Лео Уорнер): по два экрана – горизонтальный и вертикальный – для каждого из театральных новаторов XX в. Все пять версий погружения шекспировской Офелии в безумие и в тихую гладь реки – а следом и в воды Леты – сыграны английской актрисой Мишель Терри. Молоденькая девушка в кудряшках и цветастом платье исполняет одну и ту же сцену, сочиненную по мотивам знаменитой трагедии; порой кажется, что у нее меняются не только реквизит (на самом деле, довольно незначительно) или цветы в художочном несвежем букете, но даже – из-за освещения – цвет волос. Чтобы синхронизировать видеоэпизоды продолжительностью от 5 до 10 минут, создателям пришлось добавить более коротким фрагментам – сцены полного затемнения, как, скажем, эту, выполненному в стилистике Ежи Гротовского.

Зрителю не предлагается дожидаться начала десятиминутного цикла: он входит в произвольный момент и вынужден самолично постигать правила игры, выбирая определенную тактику. Кто-то пытается уследить за десятью экранами одновременно, иные усаживаются/ложатся посреди черного куба и последовательно постигают митчелловские интерпретации режиссерских методов, наблюдая поочередно за действием на каждой паре экранов, пропустив через себя в итоге пять самоубийств Офелии. На последних кадрах утопленница покоится в реке в самых разных позах: лицом вниз или вверх (тень наплывает на уходящие под воду и в небытие черты), широко раскинув руки, с венком из цветов на шее, или в позе знаменитой прерафаэлитской Офелии с картины Джона Эверетта Милле 1852 г. (Самоубийца, как мы помним, плавала в ванне в финале «Желтых обоев», кадры с силуэтом утопленницы мисс Джессел неоднократно фигурируют и в «Повороте винта», где даже



Сцена из киноинсталляции «Пять истин». *Royal National Theatre* и студия *59 Productions* для Музея Виктории и Альберта (Лондон)

маленькая Флора отправляет куклу в плавание по реке лицом вниз.) В некоторых эпизодах мелькают темные тени рыб, дрожит рябь на воде, одиноко плавает разбухшая от влаги фотокарточка, слышится бульканье вселенского аквариума, затягивающего очередную душу.

Один и тот же сюжет разворачивается раз за разом (для созерцателя он, однако, стелется окутывающим потоком): после смерти отца Офелия разбирает его вещи, их ей вернули в запечатанном целлофановом пакете – здесь бумажник Полония, связка ключей, очки в футляре, кольцо, мобильный телефон, часы, их общая фотография. В одном из вариантов Офелия негромко горестно напевает и перевязывает букетик цветов ремешком часов, удивляясь, что цветы увяли, а часы по-прежнему тикают (Брук), в другом – судорожно курит, шурша полиэтиленом и нервно выдергивая ромашки из общей связки (Станиславский). В третьем – сурово перекладывает деньги, а следом и кольцо, в свой кошелек, снимает ключ с общей связки, надевает часы на руку, сосредоточенно красится и даже исполняет зонг «*He is dead and gone*» (Брехт). В четвертом – маниакально разглядывает предметы через стены круглого аквариума с золотыми рыбками, поэтому то лицо, то сами вещи вытягиваются, размываются, а беззвучно кривящая рот девушка все больше напоминает привидение или мунковский «Крик» (Арто). В пятой же вариации ее действия преимущественно съедены тьмой, слышен лишь глухой отдаленный вой (Гротовский).

Трудно не позволить себе ассоциацию с тем, как век назад, в сезон 1912 – 1913 гг., Николай Евреинов написал и поставил для театра «Кривое зеркало» режиссерскую буффонаду «в пяти построениях одного отрывка из “Ревизора”, разыгранного в духе Станиславского, Рейнхардта, Крэга, в так называемой классической манере и в жанре кинематографической постановки». Подход Кэти Митчелл, вроде бы идущей схожим путем, не имеет все же ничего общего с «театром скепсиса и отрицания», как выражался про «Кривое зеркало» его создатель Александр Кугель. Это попытка крупного современного режиссера исследовать профессию за пределами интенсивного графика выпуска спектаклей, однако, при всей серьезности отношения суть каждого из методов передана довольно эскизно.

Тема киноинсталляции, как мы понимаем, выбрана отнюдь не случайно. Мысли о героине «Гамлета» и ее роковой гибели не оставляют Кэти Митчелл (при том, что она почти не ставила Шекспира, за исключением ранней работы над «Генрихом VI»), как и тяга к осмыслению театрального метода атлантов мировой режиссуры, как и исследование околосмертного опыта инструментами театра и музыки.

Именно человеческой хрупкости и уязвимости при столкновении с фактом смерти посвящена постановка оперы «Траурная ночь» (Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса, 2014) – сценическое прочтение кантат Иоганна Себастьяна Баха, подчиненное идеально прочерченной драматической логике. Кантаты использовались не целиком, были выбраны отдельные номера – арии, хоралы *a capella*, речитативы и хоры, исполнявшиеся пятью вокалистами. Дирижер Рафаэль Пишон, тогда впервые встретившийся в работе с Кэти Митчелл, говорит: «Нам хотелось, чтобы последовательность номеров составила единое целое, наподобие длинной кантаты. <...> Это был захватывающий совместный опыт, и шаг за шагом мы вдвоем сконструировали спектакль»<sup>19</sup>.

Феномен искусства Кэти Митчелл заключен в ее органической способности пристально и хладнокровно вглядываться в пограничные состояния, в эстетизированном преподнесении экстремальных ситуаций и несуетном их проживании, в глубинном понимании неотъемлемости смерти от любви и от самой жизни, в сосредоточенности на смерти и приятии конечности бытия.

За поминальным столом в черном пространстве (сценограф Вики Мортимер, еще один соавтор множества спектаклей Митчелл) две сестры и два брата в течение полутора часов горестно, не поднимая глаз,



«Траурная ночь». Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса. Сцена из спектакля.  
Фото Д. Юсупова

обращаются к недавно ушедшему отцу, продолжают неоконченный диалог, скорбно осознают безвозвратность потери.

В «Траурной ночи» есть выразительная режиссерская самоцитата из «Пяти истин»: четверо членов осиротевшей семьи (на гастролях в Москве в Большом театре в 2017 г. их исполняли Мириам Арбу, Мариан Дейкхёйзен, Руперт Чарльзворт, Андри Бьорн-Робертсон), словно две Офелии и два Лаэрты, траурной ночью с обреченностью разглядывают возвращенные из морга вещи в прозрачной упаковке. Невероятно медленно вынимают сложенные рубашку и брюки, ботинки, футляр от очков, бумажник, примеряют на тонкое девичье запястье мужские часы и снова запаковывают – фиксируют в памяти навсегда.

Митчелл утверждает, что «в оперной режиссуре музыка диктует ход режиссерской мысли гораздо настойчивее, чем текст пьесы в драматическом театре»<sup>20</sup>. В своих мотивировках, формулировках и постановках Кэти Митчелл чуждается любой приблизительности, как в драме, так и в опере, где ставит почти с равной интенсивностью, объясняя приверженность обоим жанрам энергично и конструктивно: «Параллельная работа в оперном и драматическом театре стимулирует работу мозга»<sup>21</sup>.

Поворот головы в «Траурной ночи» равен событию, на подмостках царит священнодействие скорби, возвышающей обыденные действия до литургии. Фигура отца (Фроде Ольсен) призрачно маячит в глубине,



«Миранда». *Théâtre de l'Opéra Comique* (Париж). Сцена из спектакля.  
Фото Pierre Grosbois

иногда проступая из темноты, разбавляемой лишь рыжиной чьих-то волос. Сама Кэти Митчелл определяет содержание спектакля – медитативного, сумрачного и парадоксальным образом просветленного – как «созерцание смерти»<sup>22</sup>, и таково самое лаконичное определение из всех возможных, применимое отнюдь не только к этой ее работе, и отнюдь не только в связи с оперой.

Совсем иной посыл заложен в ритуал поминовения в относительно недавней – 2017 – премьере парижского *Théâtre de l'Opéra Comique*. Опера «Миранда» на музыку Генри Пёрселла – продолжение сотрудничества Кэти Митчелл и дирижера Рафаэля Пишона, – несмотря на название, имеет в основе отнюдь не шекспировский сюжет. Отталкивается он от пьесы «Буря», но представляет собой ее радикальный феминистский сиквел.

Миранда (Кейт Линдси), долгие годы проведшая с отцом Просперо на острове в окружении Ариэля и Калибана, давно выросла, вышла замуж за Фердинанда – первого, в сущности, после отца мужчину, которого ей довелось встретить, родила сына Энтони. В лаконично обставленной церкви (сценография Хлои Лэмфорд) предстоит прощание с Мирандой – она утонула, но тело не было найдено, поэтому под портретом устанавливают пустой гроб, на него водружают венок из белых хризантем и фотографию в рамке. Церковь наполняется людьми и высокими вазами с белыми лилиями, зажигаются свечи, под гармоничную

музыку в торжественном антураже совершаются тихие приготовления к отпеванию. Всё обещало бы светлое и горькое прощание, если бы в самом начале нам не продемонстрировали разъяренную Миранду, затевающую при поддержке кучки соучастников месть отцу и всему миру («В этот раз мой отец выслушает!») – даже не поется, а выплевывается ею в исступлении). Миранда взвинченно выкрикивает фразы о том, как украли ее жизнь, сослали на остров, изнасиловали, слишком рано выдали замуж. На изысканном музыкальном и постановочном фоне феминистская тема стремительно торит себе дорогу и выходит на простор. Про Миранду в спектакле *Opéra Comique* можно дословно повторить то же, что пишет критик о главном действующем лице «Комнаты Офелии» в берлинском *Schaubühne*: «В спектакле Митчелл Офелия расстается с мифом о себе, героине Шекспира»<sup>23</sup>.

Погрузневший и обзаведшийся очками, давно утративший магию Просперо не подозревает об уготованной ему сцене «мышеловки». Как не догадываются о ложной смерти Миранды его беременная жена Анна, опустошенный Фердинанд, напряженный мальчик Энтони и прочие собравшиеся в церкви. Единым существом они вздрагивают от странных звуков, идущих извне (там что-то крушат), и при появлении загадочной невесты в белом коконе фаты, с черным чулком на лице и пистолетом в руках, наставленным на Просперо. Бьют часы, звонят колокола, Миранда пригвождает обвинениями отца («лжец, абьюзер!») – их, кажется, готова поддержать и Анна, – разоблачает жалкие остатки былой «магии», палит из пистолета в потолок, швыряет оружие мужчинам и уводит сына. Сбившиеся за пустым гробом скорбящие, как и подросток Энтони (ему в этот день суждено расстаться с доверием к людям), оказываются заложниками мести Миранды.

Свечи тушат, цветы и портреты уносят, гроб выкатывают, священник удаляется, колокола переговариваются, церковь пустеет, остается лишь Просперо. Но даже если в отношении Просперо обвинения попали в цель (план «совесть на крючок поддеть» сработал), то удалившаяся Миранда не выглядит победительницей, обеспечившей себе счастливое будущее. Ведь любые чувства и поступки оставляют след на человеке, пишутся жизнью и людьми прямо по коже (как в другой опере – она так и озаглавлена «Написано на коже», – поставленной Митчелл пятью годами ранее).

Убежденность в необходимости вглядывания в проблемное и травматическое не дает покоя и точит режиссера. Заставляет дописывать

классические сюжеты или придавать им вполне определенную направленность, приращивать смыслы и добавлять сюжетные повороты, как в изобретательной генделевской «Альцине» (Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса, 2015). Два сезона – 2017/2018 и 2018/2019 гг. – спектакль шел в Большом театре России, выступавшем ко-продюсером постановки.

Средневековую стилистику «Неистового Роланда» (в основу либретто положен фрагмент поэмы Лудовико Ариосто о пребывании сарацинского рыцаря Руджеро на острове волшебницы-чернокнижницы Альцины) режиссер твердо отвергла, полагая, что исторические реконструкции – не ее стезя<sup>24</sup>. Зато щедро усугубила непостоянство обликов и отношений, в изобилии рассеянное по первоисточнику.

Историю двух могущественных сестер, развлекающихся на своем острове с попавшими туда волею стихий воинами, Митчелл отяготила смыслообразующей деталью, проходящей через все действие. Молодые красавицы Альцина и Моргана (в Москве их пели Хизер Энгебретсон и Анна Аглатова соответственно) на самом деле существуют в двух параллельных возрастных измерениях. Витальные и жестокие, они обитают в роскошно обставленном и ярко освещенном центральном зале с доминирующим ложем размера *king-size* (сценография Хлои Лэмфорд), предаваясь здесь любовным утехам с оказавшимися в их власти мужчинами, воплощая разнообразные сексуальные фантазии, вплоть до садомазохистских. Отработанный и прискучивший человеческий материал (в данном случае исключительно мужской) отправляется Альциной – она в этой паре явно за главную – в верхние владения, дабы, пройдя через адскую машину, превратиться из полнокровного мужчины в чучело зверя, птицы или в деревце. Трофеи, словно вышедшие из-под руки таксидермиста, помещаются в прозрачные музейные витрины, ими сестры обставляют свою повседневность, расцвеченную еще и сосудами с эликсирами едких оттенков.

Однако Альцина и Моргана – не просто хорошенькие волшебницы-нимфоманки, увлеченные наслаждениями жизни и техническим прогрессом. Есть у них и одна на двоих страшная тайна – за пределами великолепной комнаты они всего лишь бессловесные старухи-ведьмы, доживающие век в каморках по обе стороны от магического зала. На эти чуланчики-пеналы, больше напоминающие гробы или пыточные камеры, тоже пал отпечаток дряхлости: ржавчина на внутренней стороне дверей, унылый сумрак, замедленные движения обитателей, дух



«Альцина». Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса. Сцена из спектакля.  
Фото Д. Юсупова

тоски и тлена. Двери, ведущие туда из ярко освещенной центральной комнаты, пробиты в стенах, где виднеются кривые временные разломы, обнажена кирпичная кладка далеко отстоящих лет. Стоит только Альцине или Моргане взяться за дверную ручку и сделать шаг прочь из обители утех, как в тесное пространство инобытия входят их дряхлые отражения. Возможно даже, что сестры-ведьмы никогда и не были молоды – тем объяснимее их неистовая погоня за удовольствиями, попытка отнять молодость и жизнь у тех, кому они были дарованы природой, предварительно использовав их для страстных ласк.

События оперы сталкивают нас с владычицами острова в тот момент, когда их отлаженное существование оказывается на грани крушения. На сей раз в объятиях Альцины стиснут околдованный пленник Руджеро, а его невеста Брадаманта (по темпераменту девица-воин) под личиной собственного брата Риччардо в компании друга и наставника Мелиссо (оба в форме спецназа и с соответствующей экипировкой вплоть до пластида) является на остров, намереваясь вернуть возлюбленного.

Сбой защитной системы сестер заключается не только в том, что начальник их стражи ревнивый Оронт настолько влюблен в Моргану, что продолжает питать чувство даже к ее одряхлевшей ипостаси и мало что видит вокруг; не в том, что Брадаманте удастся проникнуть в дом и нечаянно увлечь Моргану, но прежде всего – во вспыхнувшей в

Альцине, впервые за годы, а то и столетия, любви. Руджеро для Альцины не просто источник удовольствий, он ее подлинная страсть. Чем ближе подходят Брадаманта и Мелиссо к спасению Руджеро (тут тоже не без путаницы и недоверия), тем отчетливей слом в налаженном мире колдуний – вот метнулась к двери пожилая Моргана и в том же старушечьем обличье ворвалась в заветный зал, впервые не преобразившись в красавицу, и в панике шмыгнула обратно. Вот утробно воет, содрогаюсь всем телом, красотка Альцина, к ней пришло осознание, что чары не действуют и Руджеро она теряет (развенчанные и разоруженные волшебницы вообще очень искренно терзаются, горько тоскуют и подлинно страдают, терпя поражения в любви). Да еще и Руджеро безжалостно выливает-высыпает-уничтожает запасы чудодейственного зелья.

Сказка грубого века, «Альцина» Кэти Митчелл оказывается эстетски выверенным, чрезвычайно красивым, идеально соразмерным и очень человечным спектаклем, где режиссерский сюжет привычно пишется уверенной рукой поверх либретто. В каком-то смысле «Альцина» это еще и опера рока. Сестры-волшебницы бросают ему вызов, пытаясь одолеть ход времени, но рок их уничтожает, заключая навеки в те самые музейные витрины. Удел всего живого – быть побежденным временем, словно неизлечимой болезнью.

Время в работах Митчелл может быть почти осязаемым, иметь собственную поступь. В фильме-опере «Поворот винта» отсчет часам и событиям, казалось, вели осенние листья: в начале фильма ветер самовольно толкал дверь усадьбы, открывая знаки запустения – пыльный сумрак, патину, облезшую краску, и унылыми порывами наметал в дом сухие листья. В финале же, когда иллюзия нормальности и благополучия окончательно разрушалась, призрак Питера Куинта исчезал, а юный Майлз падал замертво, очередной поток воздуха выметал листья обратно, и дверь захлопывалась сквозняком.

Человек и время, время, которое течет с разной интенсивностью, ускоряется и замедляется, переключка эпох, но и неподвластные времени чувства и мысли – все это проявлено в опере «Написано на коже» современного английского композитора Джорджа Бенджамина (Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса, 2012), переусложненной и по содержанию, и по музыкальной составляющей. Тем не менее, услышав эту музыку, Митчелл сказала себе: «Это поразительно красивый музыкальный пейзаж... Я должна его нарисовать!»<sup>25</sup> и взялась за постановку, выпустив мировую премьеру.



«Написано на коже». Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса.  
Сцена из спектакля. Фото Д. Юсупова

Сюжет, увенчивающийся съедением девушкой сердца своего возлюбленного, восходит к «Декамерону» Боккаччо и к еще более ранним временам – к литературной обработке биографии провансальского трубадура Гильома де Кабестана XIII в. Автор либретто «Написано на коже» британский драматург Мартин Кримп, неоднократно сотрудничавший с Кэти Митчелл, предлагает свою версию имеющей разночтения истории, смело прошивая Средневековые сегодняшними реалиями – асфальт, парковка, торговый центр, международный аэропорт.

Молодой художник оказывается в доме зажиточного землевладельца и его жены Агнессы (на гастролях в Москве в Большом театре в 2017 г. главные партии исполняли Тим Мид, Джереми Карпентер и Вера-Лотта Бёкер). Он приглашен, дабы создать Книгу с миниатюрами, прославляющую жизнь и деяния Хозяина, который «не мыслит жизни без добродетели и насилия». Книга хозяйских завоеваний и чужих грехов пишется медленно – времена года плавно сменяют друг друга. Молодая хозяйка питает интерес не только к занятию Юноши, но и к нему самому. Ее настойчивые и недвусмысленные приходы в скрипторий, место трудов художника, меняют Книгу, где неминуемо возникает «потайная страница», меняют они и жизнеописание Хозяина, и само бытие.

Симультанность постановки «Написано на коже» вполне соответствует замыслу драматурга с переключкой двух далеко отстоящих одна

от другой эпох. Пространство сцены поделено на четыре прямоугольника разных размеров (ближе к финалу к ним прибавится пятый, вытянутый по вертикали, с лестницей, уводящей в бесконечность). Правый нижний отсек с массивными белеными окнами, дверями и деревянным столом залит излюбленным Митчелл мягким тусклым светом. Сквозь пол и потолок комнаты прорастают деревья, пробивающиеся кронами в темное помещение наверху, обитель теней, где почти никогда никого не бывает (художник Вики Мортимер). В двух других прямоугольных пространствах творится современная алхимия, здесь условные «ангелы» под лампами дневного света ставят эксперимент над прошлым, по-новому пишут историю Адама и искусительницы Евы, выступая перед зрителями то реквизиторами, то костюмерами, то помрежами, а то и хором комментаторов. Они пропевают множество диких и жестоких реплик, начиная с такой: «Сравняйте города с землей, разрушите дома» и добираясь до ключевых: «Вымарайте живущих, вытолкните мертвых в жизнь» и «Разбейте печатный станок. / Пусть будет бесценна каждая новая книга, / ибо она написана на коже». (Кэти Митчелл считает, что тексты Мартина Кримпа «напоминают накачанные мускулы, никакой дряблости», а его либретто «больше похоже на поэму, чем на театральную пьесу»<sup>26</sup>.)

Не умеющая читать, но имеющая дар чувствовать и желать Агнесса с ее пробудившейся женственностью дерзко обращается к мужу, листавшему вроде бы завершенную Книгу (образ любовника как человека книги отсылает к фильму «Повар, вор, его жена и ее любовник» Питера Гринуэя, а сюжет невольного свидетельствования художника против самого себя – к его же «Контракту рисовальщика»): «Дай мне увидеть слово “любовь”» и тем самым открывает свою тайну, обрекая Юношу на гибель.

Нам покажут Хозяина в фартуке мясника, его покровительственное объятие с Юношей и предательский удар ножом, а также чаши с внутренностями и сердце в банке, а еще лужи крови, вытираемые фартуком под бесчинство в музыке. «Ничто из еды, / ничто из питья / никогда не перебьет вкус сердца Юноши / в моем теле», – твердит Агнесса, отведавшая страшное яство и узнавшая правду. Сомнамбулически медленно она начинает подъем по лестнице, черные фигуры в рапиде следуют за ней. «Никакая твоя сила, / никакой твой запрет / не сотрут рисунки, что руки Юноши / выводили на моей коже» – Агнесса постепенно исчезает из поля зрения. «Ангелы» же описывают, как тело женщины падает с балкона, отмечая в третьем лице («этот прием –



«Смертельная болезнь». Театр *Bouffes du Nord* (Париж).  
Сцена из спектакля. Фото *Stephen Cummiskey*

настоящее испытание как для режиссера, так и для исполнителя, вынужденного разбираться, кто он – рассказчик или действующее лицо!»<sup>27</sup>) собственный «холодный интерес к человеческой трагедии».

Ледяного холода по отношению к человеческой трагедии полна и «Смертельная болезнь» по роману Маргерит Дюрас, написанному в 1982 г., по объему похожему скорее на повесть. Вслед за романом спектакль Кэти Митчелл, сделанный с использованием мультимедиа, выводит к читателю совершенно чужих друг другу мужчину и женщину, чьи жизни сведены вместе в локальном фрагменте времени и пространства.

Проза Дюрас выстроена в сослагательном наклонении и состоит по преимуществу из фраз рассказчика, заключающих гипотетические возможности: в этом случае вы бы сказали, и тогда бы она ответила, и тут случилось бы... При всей предположительности и зыбкости интонации романного повествования между героями имеется четкое разграничение: он, охваченный «смертельной болезнью» бесчувствия, – несомненно, мертв, метафорически, разумеется; она, призванная за вознаграждение участвовать в акции спасения, – несомненно жива.

В спектакле парижского *Bouffes du Nord* заняты трое исполнителей: Летиция Дош – женщина, Ник Флетчер – мужчина и Ирен Жакоб – рассказчица, все время спектакля проводящая в тесной студии озвучивания за стеклом, в наушниках и с книгой в руках, оперирующая, по сути, почти всем объемом текста Дюрас. Жакоб уверяет, что, готовясь к роли,

слушала по кругу многочасовые записи интервью Маргерит Дюрас и пыталась представить, как та мыслила, как чувствовала, как шевелились ее губы, но потом оставила любые попытки копирования и отправилась собственным путем. Впрочем, киноактриса с именем выступает здесь в функции скорее вспомогательной, внимания на себе рассказчица не задерживает (хотя в восприятии французов голос Ирен Жакоб, по-видимому, привносит дополнительные оттенки).

На нижнем этаже сценической конструкции воссозданы типовой номер отеля с ванной комнатой, гостиничный коридор, внутренность лифта. Прodelьваемые исполнителями в желтоватом искусственном свете действия отправляются на экран в виде черно-белой – кажется, впервые у Митчелл не цветной – укрупненной трансляции событий.

Брутального вида мужчина щедро платит молодой, но уже не юной женщине, чтобы та слепо ему повиновалась, – все это ради того, чтобы хоть раз в жизни испытать эмоциональную близость. Кадры на экране демонстрируют море, пустынный берег, отель, комнату, куда свет серого дня по прихоти обитателя почти не заглядывает. Женщина приходит, уходит и снова возвращается, выполняя неспешные ритуалы на пути преобразования: докуривает сигарету, поднимается на лифте, бросает бесстрастный взгляд в зеркало, меняет у входа в номер кеды на туфли и берется за ручку двери. За ней зверь в мужском обличье, насмотревшись порно, десять ночей кряду экспериментирует над женским телом и душой. Он фотографирует ее во сне, фрагментируя фигуру кадрами, и вдруг набрасывается, пытаясь задушить подушкой. Отбившись и отдышавшись, она равнодушно констатирует: «Болезнь все больше вами завладевает. Вы больны смертельной болезнью». Он храпит во сне рыком тигра, воет, принимая душ, словно подстреленный, плачет только от жалости к себе и замышляет вскрыть вены. Она украдкой просматривает на его телефоне видео с собой и всегда имеет поблизости газовый баллончик для самообороны.

Ни в чем нельзя быть уверенным до конца: так ли ужасен он, так ли безучастна она (ведь даже рассказчица изъясняется здесь в основном гипотезами). Летиция Дош и Ник Флетчер в своем подчеркнута сдержанном существовании идеально выполняют задуманное постановщиком, нередко переводящим расплывчатые намеки Дюрас в конкретные действия вроде сцены насилия.

Черно-белый колорит придает морю суровость, а событиям отстраненность и очень подходит прозе Дюрас. Вся чувственность,

а порой и жесткая разнузданность происходящего введены режиссером в суровые и стильные, эстетизирующие действительность рамки, а в биографию героини вписан, разумеется, ряд подробностей (свободную адаптацию романа, о постановке которого в разное время размышляли Петер Штайн и Люк Бонди и который дважды воплощал на сцене Роберт Уилсон, сделала Алиса Бёрч). Так, силуэт женщины, изваянием застывшей у моря в окружении чаек, однажды сменяется на экране фигуркой девочки: она вглядывается в окна небольшого дома, поднимается по лестнице и видит в комнате повесившегося отца.

В череде финальных кадров, после того, как пачка купюр перекочевывает из рук мужчины в сумочку женщины, – возникает самый последний: встреча у моря женщины и мальчика. Не пробившись сквозь мужское бесчувствие, не сумев заставить чью-то «смертельную болезнь» отступить, она может только не допустить ее до собственного сына.

Маргерит Дюрас пишет о Нем, феминистка Кэти Митчелл ставит спектакль о Ней. Все происходящее увидено глазами героини, подано через ее монотонное восприятие, схожее с мироощущением Кристины во «Фрекен Жюли». Кстати, совсем недавно Митчелл заявила: «Уже третий год подряд я намеренно читаю только литературу, написанную женщинами»<sup>28</sup>. На самом деле, кажется, что гораздо дольше. Вот и сейчас (конец 2019 г.) она выпустила в *Schaubühne* интерпретацию «Орландо» Вирджинии Вульф.

Кэти Митчелл абсолютно бескомпромиссна в донесении до публики своих убеждений, в особенности тех, что касаются феминизма. Его присутствие в постановках разных лет чем дальше, тем значительнее. В слове же режиссер формулирует сегодня свои взгляды и принципы так: «Феминизм – это не дискриминационное движение, это движение за равенство между мужчинами и женщинами»; «меня интересуют все формы феминизма»; «Были ли у меня образцы для подражания – другие феминистки, занимавшие высокие позиции в моей области или в искусстве в целом? Конечно, я могу отметить, что есть много сильных женщин-художников, таких как Дебора Уорнер в Британии и Пина Бауш в Германии»; «...сейчас время говорить о проблемах равноправия, и я о них говорю»<sup>29</sup>.

Необычность личности Кэти Митчелл порождает – во всяком случае, последние полтора-два десятилетия – парадоксальные в своей синхронности упреки в театральном вандализме и чрезмерном традиционализме, в феминистских провокациях и избыточном

поклонении психологическому театру. Однако вопреки любым претензиям Кэти Митчелл сформировала узнаваемый высокотехнологичный режиссерский стиль, заключенный отнюдь не только в мультимедийной эстетике, но и в рассказывании на сцене вполне человеческих, по преимуществу женских, историй, сотканых, как правило, из темных материй. Она настояла на своих особых отношениях с литературой, кино и музыкой и выработала совершенно индивидуальный подход к работе с исполнителями, дающий порой невиданные результаты (суть его лежит в замене альтернативы *хорошо/плохо* на *ясно/не ясно*). Не отказываясь от «предрасудка любимой мысли», Митчелл, обладающей причудливой оптикой, почти всякий раз удается найти для своей главной идеи чуть иной – и по большей части неочевидный – угол зрения.

- <sup>1</sup> *Островский А.* Пьеса выбирает режиссера: Беседа с Кэти Митчелл. 14 августа 1998 // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Вып. 1 / Авторы проекта и ред.-сост. А.М. Смелянский и О.В. Егошина. М.: МХТ, 1999. С. 295.
- <sup>2</sup> *Пушкина О.* Cherche – De Meiden – Katie Mitchell // Петербургский театральный журнал. Блог. 2017. 20 августа. <http://ptj.spb.ru/blog/cherche-demeiden-katie-mitchell/>.
- <sup>3</sup> См.: *Higgins Ch.* Katie Mitchell, British theatre's queen in exile // *The Guardian*. 2016. 14 January.
- <sup>4</sup> *Островский А.* Пьеса выбирает режиссера: Беседа с Кэти Митчелл. С. 301, 302.
- <sup>5</sup> См.: *Higgins Ch.* Katie Mitchell, British theatre's queen in exile.
- <sup>6</sup> См.: *Ильдатова А.* Кэти Митчелл: женский взгляд // Театр. 2014. № 16. С. 35.
- <sup>7</sup> *Митчелл Кэти:* «Есть ли у нас право рожать детей в преддверии экологической катастрофы?». Беседа с М. Никитиной // 2014. 24 ноября. <https://snob.ru/selected/entry/84072/>.
- <sup>8</sup> См.: *Колязин В.* Что говорит Эвридика // Экран и сцена. 2016. Ноябрь. № 21. С. 5.
- <sup>9</sup> См.: *Ильдатова А.* По ту сторону границы: главные имена // Театр. 2019. № 38. С. 107.
- <sup>10</sup> См.: *Бартошевич А.* Шекспир для туристов и Достоевский для избранных: Беседа с Е. Дмитриевской // Бартошевич А.В. Театральные хроники. Начало двадцать первого века. М.: АРТ, 2013. С. 291.
- <sup>11</sup> *Кухаренко И.* Непереносимо хорошая девочка: Кэти Митчелл в опере

- // Георг Фридрих Гендель. Альцина. Буклет. М.: Большой театр, 2017. С. 24.
- <sup>12</sup> *Савиковская Ю.* Долгий путь до равенства: Беседа с Кэти Митчелл // Театр. 2019. № 38. С. 115.
- <sup>13</sup> Там же. «Три сестры» (2003), «Чайка» в версии Мартина Кримпа (2006; оба – *Royal National Theatre*).
- <sup>14</sup> Там же.
- <sup>15</sup> См.: *Гердт О.* Зрители стали вуайеристами в берлинском спектакле Кэти Митчелл «Комната Офелии» // Ведомости. 2016. 12 января.
- <sup>16</sup> См.: *Колязин В.* Что говорит Эвридика.
- <sup>17</sup> *Савиковская Ю.* Долгий путь до равенства: Беседа с Кэти Митчелл. С. 118.
- <sup>18</sup> *Митчелл Кэти:* «Есть ли у нас право рожать детей в преддверии экологической катастрофы?». Беседа с М. Никитиной.
- <sup>19</sup> *Леруа-Ранке Ж.* В музыке Баха кроется театр / Беседа с Рафаэлем Пишоном 15 апреля 2014 / Пер. Ю. Монтэль // Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса. Гастроли на сцене Большого театра. Буклет. М.: Большой театр, 2017. С. 45.
- <sup>20</sup> *Перру А.* Тогда и теперь: Беседа с Кэти Митчелл 13 апреля 2012 / Пер. Ю. Монтэль и Е. Бабуриной // Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса. Гастроли на сцене Большого театра. Буклет. М.: Большой театр, 2017. С. 25.
- <sup>21</sup> *Ле Набур А.* Созерцание смерти: Беседа с Кэти Митчелл 14 апреля 2014 / Пер. Ю. Монтэль и Е. Бабуриной // Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса. Гастроли на сцене Большого театра. Буклет. М.: Большой театр, 2017. С. 50.
- <sup>22</sup> Там же. С. 51.
- <sup>23</sup> *Абдуллаева З.* Черный куб. Camera lucida // 2016. 3 марта. <https://www.colta.ru/articles/theatre/10287-chernyy-kub-camera-lucida>.
- <sup>24</sup> См.: *Ле Набур А.* «Альцина – мятущаяся и тоскующая по прошлому героиня...»: Беседа с Кэти Митчелл 11 марта 2015 / Пер. Ю. Монтэль // Георг Фридрих Гендель. Альцина. Буклет. М.: Большой театр, 2017. С. 35.
- <sup>25</sup> *Перру А.* Тогда и теперь: Беседа с Кэти Митчелл 13 апреля 2012. С. 25.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> Там же.
- <sup>28</sup> *Савиковская Ю.* Долгий путь до равенства: Беседа с Кэти Митчелл. С. 122.
- <sup>29</sup> Там же. С. 117, 122, 115, 123.