

Мария Хализева

## **Опыт замешательства**

**Режиссер Хайнер Гёббельс, получивший социологическое и музыкальное образование, к театру пришел далеко не сразу. Убежденный противник иерархического (авторского) и интерпретационного театра, он давний исследователь самых неприспособленных для сцены ландшафтов текста.**



Х. Гёббельс

Бунтарь, бросивший вызов нарративу и сюжетности, отрицающий как существование подтекстов, так и достоинства *Gesamtkunstwerk*. Режиссер, понимающий театр исключительно как исследование, постановщик, у которого страница текста способна перерасти в 45-минутную сценическую композицию с колебаниями акцентов от визуального к акустическому и обратно. Певец безграничной свободы восприятия и необходимости поиска рычагов для пробуждения зрительского воображения. И наконец, творец, с немецкой педантичностью блестяще объясняющий и анализирующий себя, свои мотивации, намерения и цели, едва ли не каждое постановочное движение – в лекциях, теоретических статьях и множестве интервью. При всей внешней уравновешенности в нынешние 70 лет Хайнер Гёббельс преподносит десятилетиями обдумываемые сценические идеи не только с абсолютной убежденностью, но и с подлинной страстью.

«Мои работы в целом – не для того, чтобы их понимали», – уверял Хайнер Гёббельс в 2016 г. на презентации своего сборника «Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре». Происходило это в Москве, в Электротеатре Станиславский<sup>1</sup>, издавшем книгу в переводе Ольги Федяниной в серии «Театр и его двойник». Выход «Эстетики отсутствия» на русском языке (вторая книга Гёббельса «Композиция как постановка», куда вошли не только его тексты, но и чужие размышления о его творчестве<sup>2</sup>, остается непереведенной) был приурочен к состоявшейся незадолго до этого премьеры спектакля «Макс Блэк, или 62 способа

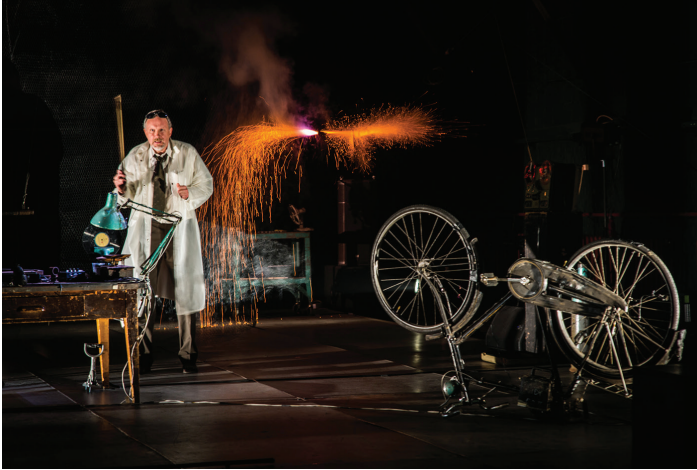


А. Вильмс в спектакле *Max Black*. *Théâtre Vidy-Lausanne*. 1998.  
Фото *Uli Welss*

подпереть голову рукой» в том же Электротеатре Станиславский (2015). Московский вариант постановки совсем незначительно отличался, по словам своего создателя, от первоначальной версии 1998 г. в *Théâtre Vidy-Lausanne* (Швейцария). Тогда спектакль шел под более коротким названием – «Макс Блэк», а занят в нем был французский актер Андре Вильмс (*André Wilms*; 1947–2022).

Спустя почти два десятилетия после премьеры в Лозанне руководителя Электротеатра Бориса Юхананова посетила амбициозная идея «взять спектакль, который прожил свою жизнь, перенести в только открывшийся театр, из одной культуры в другую»<sup>3</sup>, поддержанная Хайнером Гёббельсом.

Спектакль «Макс Блэк» необыкновенно подошел обстановке Электротеатра, по-особому аскетичной, современной и в то же время демонстративно вне времени, как будто за дверями и окнами нет, и никогда не было, громыхающей Тверской и ежедневного вала угнетающих новостей. Образ этой театральной работы, а на тот момент отчасти и самого Электротеатра, – погруженная в полумрак лаборатория алхимика мысли. Время здесь склонно замедляться и ускоряться, растягиваться и сжиматься, пульсировать современностью и растекаться бесконечностью, обволакивать приглушенными тонами и дымной завесой, будоражить не слишком гармоничными звуками и запахом серы.



А. Пантелеев в спектакле «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой». Электротheater Станиславский. 2015. Фото О. Орловой

В «Максе Блэке» занят один-единственный актер, в Москве им стал Александр Пантелеев. Мы вправе, однако, говорить – и этого добивался постановщик – о подлинном ансамбле, в который необходимо включить как минимум звукорежиссера, пиротехника, осветителя и по праву присоединить изощренный реквизит: архетипические приспособления архетипического ученого, приходящего в лабораторию при галстукe и здесь же готовящего свой утренний кофе. Именно замысловатые приборы и установки, не такие уж безмолвные «вещи» Гёббельса, выступают единственными соратниками Блэка.

Человек есть не только «совокупность его бед», как уверял Фолкнер устами одного из персонажей, но и совокупность его любимых идей, как утверждает Гёббельс своей во многом программной театральной работой. В искусстве он и сам существует по этому принципу.

Макс Блэк Александра Пантелеева – помимо действий с предметами, захламляющими его рабочие столы и пространства в глубине, по бокам и над сценой – произносит диковатые монологи, адресованные не себе, не нам, но вечности, знанию как таковому. Он апеллирует к научным понятиям и формулам, оперирует методом индукции, задействует элементы комбинаторики и математической логики, факториалы помержившихся чисел и производные неведомых функций. Любая эмоционально-оценочная окраска голоса – даже во фразе «На меня Вселенная



Х. Гёббельс. Фото *Noel Matoff*. 1989

потратила время напрасно» – отвергнута. Допускаются только ровная и доверительная, не желающая ничего заострять интонация, отменная артикуляция, сосредоточенные действия с предметами и долгие зоны молчания. Звуковой ряд спектакля на всем их протяжении составляют лишь потрескивания работающих агрегатов, стук метронома и гипер-трофированное эхо от нажатия очередной кнопки.

И все же у осциллограммы заумных рассуждений Блэка есть свои пики и всплески – среди монотонности изрекаемых формул и цифр с завидной регулярностью проскальзывают то мудрые, то безумные максимы.

В текстах этой претендующей на гениальность лекции<sup>4</sup> (на самом деле ее авторство принадлежит разным людям, изречения взяты из дневниковых записей не одного Макса Блэка, реально существовавшего американского философа, но и более известных Поля Валери, Георга Лихтенберга и Людвиг Витгенштейна) не раз и не два звучат откровения, близкие и понятные человеку искусства: «Истины проносятся, как пули. <...> Эта скорость токсична», «Человека можно определить через то, что ему докучает», «Мое упорство состоит из тысячи осколков» и, наконец, один из важных рефренов спектакля: «Я всегда слишком молод и слишком стар».

Слишком молод и слишком стар, чтобы гоняться за ускользающими смыслами, слишком молод и слишком стар, чтобы отказаться от попытки их обретения.

Судя по этому спектаклю, режиссер полагает (тут мы вступаем на территорию интерпретации, столь презируемую постановщиком, но подключаем собственные ассоциации, что им приветствуется): наука, равно как и искусство, для ученого и творца – тюремная камера, без принуждения избранная, максимально благоустроенная и оснащенная в зависимости от потребностей заключенного. Но все же клетка – пол под ногами Макса Блэка периодически расчерчивается светом именно на клетки. В любом случае – добровольное изгнание из сферы банальности, чреватое постепенным саморазрушением: скорость идей, как и истин, токсична.

Иногда Хайнер Гёббельс нарушает собственное табу на интерпретацию, поэтому в одном из интервью перед московской премьерой прозвучало и его мнение: «Возможно, “Макс Блэк” – спектакль о провале науки, которой никогда не достичь окончательных ответов»<sup>5</sup>.

Театральный Макс Блэк Хайнера Гёббельса обитает в мире красивых экспериментов, эстетизированной науки. Ритмичные скрежеты и постукивания преобразуются в своего рода музыку, внезапно разрешающуюся визуальной кульминацией – мини-фейерверками и открытым огнем на сцене. Пламя свечи, поставленной на пластинку проигрывателя, совершает плавные вращательные движения. Другая свеча, закрепленная на вентиляторе, выделяет головокружительные па. Огонь, вырывающийся из подвешенной на веревке ёмкости, летит по круговой траектории впечатляющего радиуса или вдруг вспыхивает на крутящемся колесе перевернутого велосипеда. Макс Блэк созерцает. Созерцает пляшущие силуэты, например, огромную тень на стене от поставленного на ту же пластинку чучела птицы. Макс Блэк внимает. Внимает какофонии звуков, собственным речам, полифонии мыслей и формул, музыке Равеля, неожиданно вступившей вслед за шорохами и скрипами, всем «актерам ассамбляжа», как обозначает их в своей теоретической работе театровед Екатерина Тимонина<sup>6</sup>.

Проведя с этим условным Максом Блэком в подлинном напряжении полтора часа, с удивлением понимаешь – ты остался почти при тех же представлениях о нем, что сложились в первые пять минут, пока публика в зале рассаживалась, а он уже колдовал в своем лабораторном мире. Разве что выяснилась его формула ТДМ – тело-дух-мир.

Отказ от развития, от эволюции героя, как и от события, от метаморфозы, – осознанный режиссерский шаг, он полностью в русле интенций современного европейского театра. Иногда за таким



«Так называемый леворадикальный духовой оркестр».  
Уличная акция. 1979. X. Гёббельс посередине

отказом скрывается пустота, но не в случае Хайнера Гёббельса, крепко опирающегося в театральных работах на свою теорию эстетики отсутствия. Неслучайно его книга носит то же название и открывается одноименными главой и подглавой. В них, помимо рассуждений о «присутствии» и «не-присутствии» на сцене с примерами из собственных сценических работ Гёббельс неоднократно апеллирует к близким ему высказываниям исследовательницы театра Элинор Фукс, например такому: «Театр отсутствия отменяет центр, вытесняет субъект, расшатывает смыслы»<sup>7</sup>.

Гёббельс не просто рассуждает о театре как о «музее восприятия», но давно уже ощущает себя одним из научных сотрудников этого музея, дарует его посетителю незабываемый и вдохновляющий опыт: противится предсказуемости, идет наперерез стереотипам и клише, безжалостно редуцирует и отменяет привычное. Недаром он, в поисках новых путей развития сценических возможностей, отдал почти два десятилетия (1999–2018) преподаванию в Институте прикладного театроведения в Университете имени Юстуса Либига в немецком Гисене (в 2003–2011 гг. в должности директора). Во главу угла здесь поставлено не обучение ремеслу, но стимулы для поиска собственной эстетики. Среди самых прославленных выпускников – команда *Rimini Protokoll*, хорошо известная в России.



«Так называемый леворадикальный духовой оркестр».  
Уличная акция. 1979. Х. Гёббельс крайний справа

Подробный разговор об отнюдь не самом раннем спектакле в биографии Гёббельса в начале режиссерского портрета обусловлен важностью появления «Макса Блэка» на пути его создателя «к театру, в котором отдельные театральные элементы, как в химической цепной реакции, по очереди становятся ведущими, а потом снова уходят на второй план»<sup>8</sup>. На пути радикальной де-иерархизации театра.

В силу того, что Гёббельса вела в театр не прямая дорога и пришел он в 1980-х гг. отнюдь не к конвенциональному театру, периоды в его творчестве обозначаются только приблизительно – «трудно разделить меня на составляющие»<sup>9</sup>.

В свои двадцать лет, в 1972 г., Хайнер Гёббельс перебрался из родного Нойштадт-ан-дер-Вайнштрассе, совсем небольшого города в Германии, во Франкфурт-на-Майне, играл в джаз-рок-группе *Rauhreif*, продолжил музыкальную карьеру как исполнитель и композитор в *Sogenanntes Linksradikales Blasorchester* («Так называемый леворадикальный духовой оркестр»; 1976–1981), став одним из его основателей. Затем последовали группы *Duo Heiner Goebbels/Alfred Harth* (1976–1988) и *Art-Rock-Trio Cassiber* (1982–1992). Участники объехали множество городов и стран («В основном мы совершали поездки на автомобиле Хайнера. Каким-то образом мы закидывали все оборудование, в том числе полноразмерный электророяль Хайнера *Yamaha*, его синтезатор PPG, все усилители,





Х. Гёббельс. 1998. Фото *Wong Bergmann*

гитары, металлические листы, <...> саксофоны, тромбон, аксессуары, и мою барабанную установку <...>, и нас четверых внутрь – и на крышу – его машины»<sup>10</sup>), а в мае 1989 г. играли концерты в Ленинграде и Москве. Тогда же Гёббельс много общался с ленинградским кругом Сергея Курёхина, о котором впоследствии вспоминал: «...мне оказался очень близок стиль игры Курёхина на фортепиано, ритмический рисунок, не привязанный к какому-то одному музыкальному направлению, курёхинская импровизация, его игра с множеством жанров»<sup>11</sup>.

Кассиберцы, участники *Trio Cassiber* (версии названия: образовано от чешского слэнгового слова, означающего «тюремный самиздат»; тайное сообщение заключенного другим заключенным или во внешний мир), как и «Так называемый леворадикальный духовой оркестр», были политически активны. Они имели отношение к молодежному движению *Sponti* (группа левых активистов *Frankfurter Spontis*) и неоднократно принимали участие в политических акциях, протестных митингах и демонстрациях. По этому пункту, однако, единодушия не было – Хайнер Гёббельс оставался тем, кто настаивал на необходимости отстранения от политики<sup>12</sup>.

О визуальной составляющей концертов Гёббельс начал задумываться довольно рано, и, видимо, тогда было заронено зерно, проросшее в его творчестве. Много позже на вопрос о личностях и произведе-

ниях искусства, оказавших на него влияние, Хайнер Гёббельс ответит: «Концерт Рихтера и Ростроповича, который я видел, когда мне было 17 лет, перевернул мою жизнь. <...> В театре это Айнар Шлееф, в хореографии – Форсайт»<sup>13</sup>. Оксюморон «видеть концерт» появляется вполне закономерно.

У кассиберцев возникло и новое осмысление понятия «импровизация» – как средства спонтанного поиска форм и структур, которые могли бы способствовать взаимодействию с аудиторией. Постепенно они пришли к новому термину «компровизация» (*comprovisation*) – импровизация, прошедшая обработку: «В компровизации есть напоминание о том, что импровизация была и осталась, но итоговая строгость формы убрала неровности»<sup>14</sup>.

С середины 1970-х гг. Гёббельс начинает писать музыку для кино и театра, в том числе балетного. Идея сочинять по заказу для чужих замыслов никогда его особо не вдохновляла, тем не менее, эта деятельность продолжалась почти до конца XX века. Мысль же распространить свои музыкальные критерии на театральный процесс, «создавать театр с помощью музыкального инструментария»<sup>15</sup> проступала все настойчивее.

Сам Хайнер Гёббельс утверждает, что «лишь в 42 <...> отважился на постановку (я знал, чего я не хочу видеть как результат, – не так много оставалось)»<sup>16</sup>, однако первым в списке его работ в музыкальном театре на официальном сайте [heinergoebbels.com](http://heinergoebbels.com) значится не спектакль первой половины 1990-х, как можно было бы вычислить, исходя из цифры 42 года, – но *Die Abrazzo-Oper* 1981 г. (приводимые рецензии датированы, между тем, 1980 г.). Это была коллективная постановка, в которой Хайнер Гёббельс играл на аккордеоне, гитаре, тенор-саксофоне, фортепиано, виолончели и кларнете. Совместное сочинение семи соратников базировалось на принципе монтажа и трактовалось критиком как «попытка выйти на новый уровень в музыкальном театре», музыка вмешивалась в коллажное содержание, сводившее вместе актуальное, противоречивое и несовместимое – вроде шоу-бизнеса и военных атак. Поощрения рецензента звучали щедро: «оперный ансамбль не знает стилистических границ», «поистине шекспировский масштаб укрупняется музыкальной экспансией»<sup>17</sup>. Мир этого спектакля мастерился из случайных обрывков, в том числе газетной и книжной информации, фрагментов с грампластинок. Перед внесценическим персонажем Паулем Абраццо, собирательным образом гипотетического зрителя, выступал хор заключенных, пропевавший, кажется, тот самый



«Хаширигаки». Сцена из спектакля. *Théâtre Vidy-Lausanne*. 2000.  
Фото *Mario del Curto*

кассиберовский «тюремный самиздат». Рок-музыка и музыка духового оркестра в какой-то момент соединялись и переплавлялись в жуткую какофонию<sup>18</sup>. То, что Гёббельс сотоварищи проделывали еще в 1980 г., в ретроспективе переключается с гораздо более поздним спектаклем «Убей европейца!» Кристофа Маргалера, представленным в 1993 г. на сцене берлинского *Volkshühne*. О «децентрализованной хорической конструкции» в постановках Маргалера Гёббельс одобрительно упомянет в научном докладе «Пространство как приглашение. Зритель как место искусства», опубликованном в 2006 г.<sup>19</sup>.

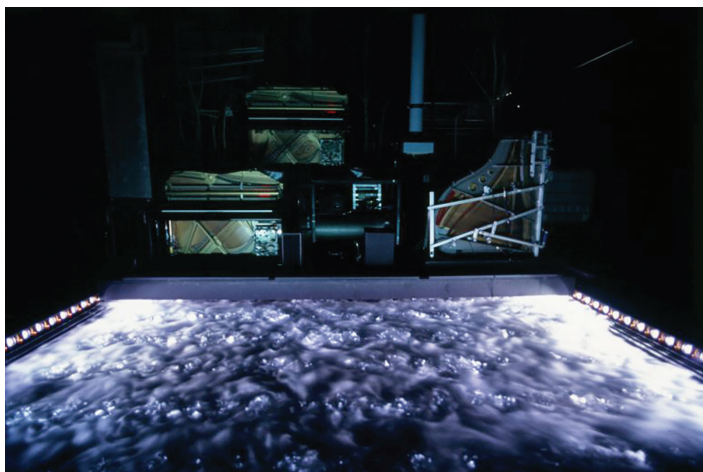
Следующим этапом в творчестве Гёббельса можно считать обращение в середине 1980-х гг. к радиопостановкам, основывавшимся по преимуществу на текстах Хайнера Мюллера, в которых режиссер нащупывает особую музыкальность: «Заброшенный берег» (1984), «Освобождение Прометей» (1985, 2002 – такая же разница в 17 лет разделяет две сценические версии «Макса Блэка»), «Волоколамское шоссе» (1989) и другие. Что оказывается важно Гёббельсу, так это отсутствие необходимости инсценировать Мюллера: «Мюллер пишет для театра, – только не для театра фигур, а для театра текстов». И это позволяет режиссеру радиоспектакля «отдаться на волю его синтаксических структур», воплощать «непоследовательный, скачкообразный, монтажный метод музыкальной композиции, который переносил бы его способ обраще-



«Хаширигаки». Сцена из спектакля. *Théâtre Vidy-Lausanne*. 2000.  
Фото *Klaus Grünberg*

ния с материалом на почву музыки или театра»<sup>20</sup>. Сосредоточенность на радиопостановках видится напрямую связанной с зарождающимися режиссерскими идеями монтажа и эстетики отсутствия: «“Присутствие” достигается в первую очередь на чисто акустическом уровне»<sup>21</sup>.

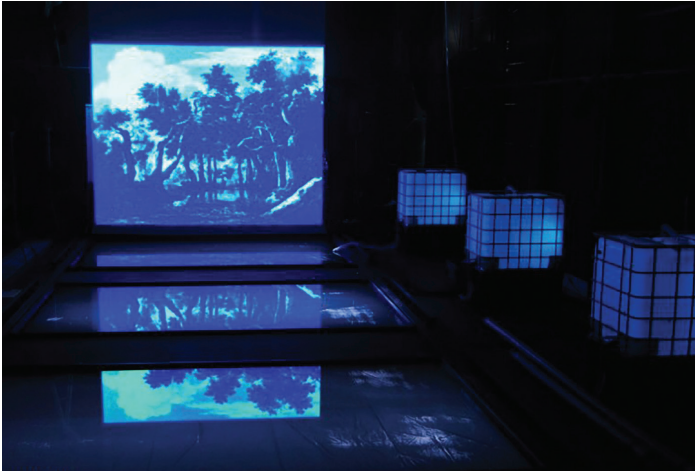
Вскоре после смерти Хайнера Мюллера под занавес 1995 г. Хайнер Гёббельс выпустит музыкально-драматическое действо «Черным по белому» (1996), ему посвященное, с участием 17 музыкантов франкфуртского *Ensemble Modern*. (В 2004 г. «Черным по белому» покажут в Москве в Большом театре на закрытии Года культуры Германии в России.) В спектакле звучала запись голоса Мюллера 1970-х гг., начало новеллы «Тень» Эдгара Алана По: «Вы, читающие, находитесь еще в числе живых; но я, пишущий, к этому времени давно уйду в край теней». Замечая, что Гёббельс сделал спектакль «об искусстве в отсутствие автора», музыковед Людмила Бакши описывала его так: «Лейтмотивом становится звук нервного шуршания и постукивания карандаша по бумаге. Сценические и музыкальные события совершаются параллельно время от времени звучащим текстам Эдгара По на английском, французском и немецком языках. И очень редко совпадают по внутреннему настроению. Главным в спектакле становится не мистический ужас и не скорбь, несмотря на тихий истаивающий финал. А радость коллективной игры и сотворчества»<sup>22</sup>.



«Вещи Штифтера». Сцена из спектакля. *Théâtre Vidy-Lausanne*. 2007.  
Фото *Mario del Curto*

Круг выводимых, причем выводимых весьма условно, на сценические подмостки авторов, в котором у Гёббельса имеются свои особые пристрастия, весьма необычен. После имен Людвиг Витгенштейна, Сёрена Кьеркегора, Клода Леви-Стросса, Элиаса Канетти, Алена Роб-Грийе, Мориса Бланшо, Гертруды Стайн, Патрика Оуржедника чуть более знакомые театру имена, скажем, Эдгара Алана По, Франца Кафки или Сэмюэля Беккета вызывают облегченный вздох. Гёббельс дает разъяснения причудливости выбора: «Меня волнуют не те тексты, которые отражают жизнь, а тексты, имеющие свою собственную реальность, свое звучание, свой ритм, свое особое существование. Тексты, которые не должны были быть на сцене, никогда не испытывались на ней»<sup>23</sup>. Слом ожидаемого, апелляция к новому эстетическому опыту – среди побудительных мотивов для возникновения озадачивающих работ Гёббельса («зритель должен быть готов увидеть что-то, что он не сможет классифицировать»<sup>24</sup>).

Так, например, первый спектакль Хайнера Гёббельса, увиденный российской публикой в 2001 г. – «Хаширигаки» (*Théâtre Vidy-Lausanne*, 2000; радиоверсия – 2004), – прошивался обрывками текстов Гертруды Стайн. Сыгранный на III Международной театральной олимпиаде в Москве на английском языке без перевода, он, тем не менее, изящно передавал бессюжетность текстовых фрагментов. Не таил «Ха-



«Вещи Штифтера». Сцена из спектакля. *Théâtre Vidy-Lausanne*. 2007.  
Фото *Klaus Grünberg*

ширигаки» и пиетета постановщика перед творчеством Роберта Уилсона – о нем у Гёббельса есть текст «В загадке знаков»<sup>25</sup>, где в частности, формулируется все то, чем почитает себя Уилсону обязанным. Грани новой театральной реальности (премию «Новая театральная реальность» Хайнер Гёббельс получил как раз в том самом 2001-м) уверенно проступали в стремительной чехарде пластически-музыкальных набросков.

Отправной точкой для создания оживающих инсталляций в масштабах спектакля «Хаширигаки» стала встреча Хайнера Гёббельса с тремя колоритными актрисами, увиденными вместе – японкой Юмико Танаку, канадкой Мари Гойетт и шведкой Шарлотт Энгелькас. Им выпало стать его контрастными арт-объектами из плоти и крови: бросающиеся в глаза различия в росте здесь оказывались более чем уместными.

Импровизация (компровизация), эстетизация, притчевость, ритуальность – чего только не было в этой, одной из самых светлых (в прямом смысле светлых, не погруженных в суровый полумрак) работ Гёббельса, по его меркам, «некий яркий мюзикл»<sup>26</sup>. Сюда были в избытке допущены не просто цвет, но палитра красок, начиная с меняющихся, как у Уилсона, тонов закругленного задника и до розово-зелено-красно-оранжевых костюмов и париков. Почти что абсурдистские тексты Стайн с огромным количеством идеально артикулированных, меланхолических вариаций или повторов («мне по душе быть веселой, мне по душе быть



А. Вильмс в спектакле «Эраритжаритжака». *Théâtre Vidy-Lausanne*. 2004

задумчивой, мне по душе быть печальной»), вписанные в эффектный антураж, в том числе музыкальный, непрогнозируемо обрели оттенок лирики. Сцену заполняли бумажные макеты и силуэты зданий, машин, людей (в финале эпизода всех увозил картонный вагончик поезда), а задник наливался маревом оранжевого заката перед ветреным днем. Звенели колокольчики, издавали звуки синтезаторы, вибрафоны, терменвоксы, утробно урчали причудливые японские инструменты, партитура звука находилась в идеально простроенных отношениях с партитурой света. В точности по Гертруде Стайн: «в театре нет ничего более интересного, чем соотношение изображения и звука» – цитата, вынесенная в русскоязычном издании книги «Эстетика отсутствия» на заднюю обложку.

Вывод критика после «Хаширигаки», думается, не мог не порадовать режиссера: «Самое глупое, что можно сделать, – это формулировать трактовки финала или выискивать в спектакле сквозные сюжеты. <...> Еще раз посрамлены те, кто до сих пор пребывает в блаженной уверенности, что монополией на человеческие эмоции обладает только такое театральное искусство, которое с самого начала ставит в центр сцены человека»<sup>27</sup>. На этом делает акцент и Ханс-Тис Леман, приводя в своем культовом труде «Постдраматический театр» фразу Гёббельса, сказанную лично ему: «Меня интересует создание театра, где все элементы,

его составляющие, не просто иллюстрируют или удваивают друг друга, но, сохраняя каждый свою изначальную силу, соединяются для какого-то совместного воздействия»<sup>28</sup>. Судя по всему, энергия зрительского замешательства в качестве такого воздействия чрезвычайно устроила бы постановщика.

Название «Хаширигаки» в переводе с японского языка означает «письмо на ходу» или «разговаривать и думать на ходу». Вероятно, подразумевается – спонтанно сворачивать в непредсказуемую сторону. Спектакль, в котором исполнительницы (язык не повернется назвать их героинями) существовали вне психологии, сочинялся, похоже, именно по такому принципу и к концу полутора часов парадоксальным образом становился все изысканнее и нежнее.

Заглавия спектаклей у Гёббельса обыкновенно закрытые, даже не намекающие на то, что зрителю предстоит увидеть. К примеру, заголовок спектакля-концерта «Эраритжаритжака», приглашенного на Чеховский фестиваль в 2005 г., расшифровывался, если верить буклету, как «вдохновляемый желанием того, чего больше нет» – в переводе с языка австралийских аборигенов.

Объясняет это режиссер цитатой из «Записок» лауреата Нобелевской премии по литературе Элиаса Канетти, чьи тексты – поток ритмизованной прозы, – привлекшие Гёббельса своей бессвязностью, как раз и использованы в спектакле «Эраритжаритжака», не положены в основу, но взяты в качестве параллельной сущности, текстового аккомпанемента: «Некоторые вещи запоминаются только потому, что они ни с чем не связаны».

Этой идеи «не-взаимосвязи» Хайнер Гёббельс и его художник Клаус Грюнберг (с конца 1990-х гг. – бессменный соавтор по сценографии и свету) придерживались неукоснительно на протяжении всего действия. Virtuозный концерт расположившегося на сцене амстердамского *Mondrian Streichquartett* (исполняет произведения Баха, Равеля, Шостаковича, авангардных композиторов, самого Гёббельса), во владения которого примерно на десятой минуте вторгались человек, слово и робот, без видимой логики успевал смениться столь же виртуозным моноспектаклем Андре Вильмса. Его подкрепляли высокотехнологичные возможности мультимедиа. Они выводили актера/персонажа не только за пределы сцены, но и за пределы театра, позволяли отследить множество подробностей частной жизни благодаря видеопроекции, транслируемой на разросшийся белый фасад дома – без дверей, но с четырьмя окнами.



Все это время на сцене у подножия фасада-экрана оставался маленький белый макет того же дома, в момент начала видеотрансляции неожиданно перевернувшийся и застывший под углом. Он упирался в сцену не фундаментом, а ребром крыши, и наблюдал узкими оконцами-бойницами за подробно выстроенным режиссером миром, тоже поставленным, по сути, с ног на голову. Маленький макет и его трансформации, при всей их незаметности, оставались существенным акцентом постановки. Столь же важна была когда-то игрушечная фигурка Ханса Эйслера, заменившая у Гёббельса дирижера в пустом пространстве его работы к 100-летию композитора – *Eislermaterial* (1998). (Об Эйслере Гёббельс писал в свое время дипломную работу по социологии и признавался, что без него, подтолкнувшего задуматься об отказе от авторитарности в искусстве, он не стал бы тем, кто есть сегодня<sup>29</sup>.) Крошечная статуэтка, впрочем, в определенные моменты «инсценированного концерта» отбрасывала на задник впечатляющую тень<sup>30</sup>.

Анализируя вскоре после премьеры трансформации пространства и жанра своего Канетти-проекта «Эраритжаритжака», на вынашивание которого ушло больше пяти лет, Гёббельс итожил: «На словесном уровне все начинается с текста, который говорит о музыке, осторожно от нее отдалается, пока сам не становится изображением, которое в свою очередь отдалается от музыки, а актер, в конце концов, покидает все: сцену, музыку, театр, фильм»<sup>31</sup>.

По жанру спектакль «Эраритжаритжака» определялся создателем как «Музей фраз». Полный отвлеченных, порой провидческих сентенций, вроде бесконечного финального перечисления («Там люди живее всего, когда они при смерти», «Там для боли есть другие, своя боль не считается», «Там узнают предков, к современникам люди слепы» и т.п.), он добивался от каждого личных ассоциаций. «Неизвестно, знаком ли Хайнер Гёббельс с классикой московского концептуализма 1970–1980-х, но его спектакль поразительным образом напоминает серию работ Виктора Пивоварова: проект жилища для одинокого человека, проект снов для одинокого человека, проект неба для одинокого человека и т.д.», – писал один из рецензентов<sup>32</sup>.

Уже спектакль «Хаширигаки» вызывал мысли о размывании границ между театром и арт-процессом. Выпущенная через 7 лет (2007) в *Théâtre Vidy-Lausanne* (в копродукции с целым рядом европейских театров), а спустя еще почти столько же, в 2013 г., показанная фестивалем «Золотая Маска» в программе «Легендарные спектакли и



«О материи». Сцена из спектакля. *Ruhrtriennale*. 2014.  
Фото *Wong Bergmann*

имена» в Москве, работа Гёббельса «Вещи Штифтера» (русская критика использовала единственное число и переводила название как «Вещь Штифтера») подводила к выводу: «...движение современного театра в сторону актуального искусства практически завершилось»<sup>33</sup>.

Методично избавляясь от человека в своей сценической вселенной, Хайнер Гёббельс, кажется, заступил здесь на место чеховского Треплева и предъявил футуристическое «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто». Пусто, однако, оказывалось лишь в том смысле, что изъято было все одушевленное, прежде всего, человек: «Проект возник из экспериментального намерения поставить на сцене что-то, в чем мы не сможем найти свое отражение»<sup>34</sup>. Вселенная этой перформативной инсталляции, как ее определяет автор, с бассейнами, шлангами, резервуарами с водой и механическими пианино, но без исполнителя/исполнителей (участвовали лишь два рабочих сцены), была напичкана техникой не хуже оснащенной лаборатории. И вопрос о ее одушевленности или неодушевленности каждый зритель на протяжении довольно напряженных 70 минут решал сам, пытаясь совместить в своем сознании неочевидные визуальные и акустические составляющие, требовавшие подчас simultанного восприятия. Загадочные, словно иероглифы, письмена соли, которая просеивалась и устилала квадраты дна трех бассейнов поочередно. Световую графику и вспышки. Партитуру тиканья, звяканья,

дрезбужания и отсчета метронома. Химические реакции – сухой лед заставлял воду вскипать и пениться. Картину «Болото» (1660) Якоба ван Рёйсдала в виде проекции или фрагментированную репродукцию «Охоты в лесу» (ок. 1470) Паоло Уччелло. Капли дождя, барабанившие по водной поверхности. Множество акустических звуков и голосов, то есть таких, источник которых от зрителя скрыт: аборигенов Папуа – Новой Гвинеи, мужской голос, зачитывавший тексты австрийского писателя и художника Адальберта Штифтера (1805–1868), фрагменты интервью с основателем философии структурализма Клодом Леви-Строссом. А в финальной части – нашествие фортепиано с оголенными внутренностями и самоиграющими клавишами.

Позиция демиурга сочеталась здесь со смирением перед материей и предметом: «вещи, театральные средства выразительности и сценические элементы сами превращаются в протагонистов»<sup>35</sup>. Нужно иметь в виду, что Адальберт Штифтер, как утверждает Хайнер Гёббельс, называл «вещами» силы природы, экологические катастрофы, незнакомые предметы, чужие культуры, чужих людей<sup>36</sup>. Режиссер, безусловно, имеет это в виду, а ты напряженно крутишь в уме строки Иосифа Бродского из «Натюрморта»: «Вещь есть пространство, вне / коего вещи нет».

Точная фиксация последовательно открывавшегося на обезлюдивших подмостках дана в статье Гёббельса «*Real Time* в Оберплане. “Вещи Штифтера” как театр разускорения». Подразумевается не столько замедленность происходящего с предметами и стихиями на сцене, сколько разускоренное восприятие зрителя, поскольку «самостоятельное открытие предмета занимает гораздо больше времени, чем восприятие чисто потребительское»<sup>37</sup>.

Убедившись в возможности даже на таких условиях завладеть вниманием и воображением публики, ее готовностью вкладывать свои смыслы в увиденное («Если в искусстве вы непременно ищете мысль, то найдете ее и здесь»<sup>38</sup>), Гёббельс не стал посвящать себя исключительно *no-men show*. Хотя в 2014 г. он выпускает медитативную оперу «О материи» голландского композитора Луиса Андриссена (в пространстве заброшенной электростанции на территории ландшафтного парка Дуйсбург-Норд), где в 4 акте главным действующим лицом выступало стоголовое стадо овец, вполне реальное и флегматичное, за которым на протяжении 20 минут присматривал, кружа над ним, светящийся дирижабль. В 2017 г. одной из двух инсталляций Гёббельса, на время обособившихся в Новом пространстве Театра Наций, стала *Landscape 3* –



«Когда гора сменила свой наряд». Сцена из спектакля. *Ruhrtriennale*. 2012.  
Фото *Wong Bergmann*

закольцованное 15-минутное видео, снятое во время того самого 4 акта спектакля «О материи» и демонстрировавшее оживающий безлюдный пейзаж индустриального пространства. (Второй московской инсталляцией была *Genko-An 107031*, строившаяся на отражении водой света и на акустическом отражении голосов ушедших людей – среди них голоса Джона Кейджа, Комитаса, Гертруды Стайн, Алексея Крученых, Анны Ахматовой, Марины Абрамович, Улая, Хайнера Мюллера.)

В 2012 г. Гёббельс получает престижную Международную премию Ибсена и становится художественным руководителем *Ruhrtriennale*. Он на три года возвращается в Германию, репертуарная театральная система которой виделась ему и до и после этого периода несовместимой с его методом работы. Для триеннале Гёббельс создает неожиданно многофигурный спектакль – «Когда гора сменила свой наряд» (был показан в Москве в 2015 г., снова благодаря фестивалю «Золотая Маска», на этот раз в программе «Контекст»). «Гора» рождалась в сотрудничестве с вокальным театром *Carmina Slovenica* под руководством Кармины Шилец (Марибор, Словения). Сцену медленно заполняли три с лишним десятка хористок в возрасте от 12 до 20 лет. Крепко сбитая стайка девушек в разноцветной повседневной одежде двигалась по диагонали из левого дальнего угла, с замираниями-застываниями, иногда прикрывая лица руками, и медленно пересекала сцену, чтобы наткнуться

на гору стульев и тревожно вскрикнуть. Протяжно-аутичный голос на разных языках убеждал: «*Just listen to me. Alles wird einfach gut*» – «Просто слушай меня. Все будет хорошо» (англ. и нем.). Какое-то время творился продуманный режиссером девичий хаос, с расхватыванием стульев, скрежетом ножек по сцене, грохотом, визгом, игрой в прятки и завываниями юных голосов. Эпизод увенчивался долгой сосредоточенной паузой всех участниц, усевшихся длинным пестрым рядом, плечом к плечу, на краю сцены – редчайший для Гёббельса случай появления актера, в данном случае коллективного протагониста, на авансцене. (Одним из своих главных качеств в творчестве режиссер считает умение сохранять дистанцию и полагает, что «коммуникация возможна только на этом условии»<sup>39</sup>.)

По ходу спектакля предстояло еще много переустройств пространства, музыки Брамса и Шёнберга со вклинивающимися пассажами сочинений самого Гёббельса, коллективного голоса хора, вокала, речитатива и простеньких монологов, вроде размышлений о том, почему неправильно совершать запрещенное. А еще – о родительской любви, праве и бесправии, правде и лжи, жизни и смерти. Вкраплялись фрагменты текстов Жан-Жака Руссо, Алена Роб-Грийе, Марины Абрамович. Несмотря на простроенную суету и намеренную размытость посылы (в точности по гёббельсовской теории: не манипулировать публикой, «не заполнять пространство зрительских ожиданий картинами однозначности»<sup>40</sup>), музыкальная постановка «Когда гора сменила свой наряд» осталась в памяти вполне конкретными образами и ощущениями. Ярким зеленым пятном искусственного газона, картинками на сменяющихся задниках, энергией молодости, серьезностью и слаженностью хористок, пребывающих на разных этапах взросления, но, кажется, в единый для всех на сцене момент смиряющихся с невозможностью бессмертия. Нельзя не согласиться с куратором программы «Контекст» Антоном Флёровым: «...эту головокружительную витальность режиссер подчиняет строгой дисциплине, которая позволяет ему создать живейший образ подвижности мира и человека, смены времен года, взросления и смерти <...>. Скорее – размышление, чем утверждение»<sup>41</sup>.

Еще один приезд в Россию Хайнера Гёббельса и его междисциплинарного проекта (жанровые определения разноречивы: «перформанс с участием 17 актеров и музыкантов», «мультимедийная инсталляция») с очередным завуалированным названием «Все, что произошло и могло произойти» состоялся в 2019 г. Тогда в Санкт-Петербурге на



«Когда гора сменила свой наряд». Сцена из спектакля. *Ruhrtriennale*. 2012.  
Фото *Wong Bergmann*

протяжении полугода сменяли друг друга события VIII Международной театральной олимпиады. В работе Гёббельса использовались фрагменты текстов мало кому в России известной книги чеха Патрика Оуржедника «Европеана. Краткая история XX века» (2001), преподносящей самые черные события в анекдотическом ракурсе. Так, потери немцев в Первую мировую Оуржедник пересчитывал на километры: исходя из среднего роста 1,72, насчитывал 15 км убитых. Оуржедник уверял, что его целью было «представить двадцатый век не как тему, <...> а как литературную фигуру»<sup>42</sup>. Хайнер Гёббельс в свою очередь облакал метафоры книги в не менее спорную импровизационно-скульптурную форму, используя фрагменты оформления – колонны, постаменты, надгробия, ванны, раковины – их со сценографом Клаусом Грюнбергом спектакля «Европеры 1&2» (*Ruhrtriennale*, 2012) по произведениям Джона Кейджа. Ход с неоригинальной сценографией выглядел продуманным, он наводил на мысли о том, что творческий тандем Гёббельса и Грюнберга не впервые подталкивает зрителя задуматься о судьбах Европы.

На премьере в 2018 г. действие показывали в историческом здании бывшей железнодорожной станции Мэйфилд в английском Манчестере, а в Петербурге – в огромном ангаре Музея стрит-арта, бывшего завода слоистых пластиков.



«Все, что произошло и могло произойти». 2018.

Фото: Театральная олимпиада / Интерпресс

Все отзывавшиеся о «Все, что произошло и могло произойти» говорили и писали – редчайший случай – абсолютно разное. Каждый видел и анализировал словно ему одному предъявленное произведение. Что касается восприятия, во всяком случае, российских театральных критиков, то на этот раз Хайнер Гёббельс явно добился цели: рецензенты оказались не готовы сформулировать, какую мысль вложил он сам, зато наперебой предлагали свои. В оппозиции «тоталитаризм творца vs индивидуальное зрительское восприятие» он на собственном примере низвергал обязательность наличия режиссерской идеи как таковой и делегировал выработку смыслов воспринимающему. На этот раз вызов («Работа в системе вызовов – основа его метода»<sup>43</sup>), брошенный публике, похоже, был ею принят и отрефлексирован: «Используя собственный опыт, мы, зрители, действительно “читаем” сообщение Гёббельса по-разному, кто-то, возможно, впитывает его в целокупности, как своего рода оперное или симфоническое произведение, воспринимая на равных и в согласовании музыку, свет, движение и сопряжение объектов, текст»<sup>44</sup>.

Критики увидели и мягкий политический театр, и образ разрушения европейской культуры (от архитектуры до театра, вплоть до декораций таировской «Федры» или зала Александринки), и насмешку над историей Европы XX века, и гигантский разверстый рот-молох, пожирающий людей, и пустые пьедесталы, с которых сброшены герои



«Я подошел к дому, но не вошел». Сцена из спектакля.  
*Théâtre Vidy-Lausanne*. 2008. Фото *Mario del Curto*

и боги<sup>45</sup>. Программный директор Театральной олимпиады Алексей Платунов даже создал затейливый текст (в заголовке определяемый им как «не текст»)<sup>46</sup>, состоявший из цитат с подводками: «а критики говорили, что...», «а другие говорили, что...», «а третьи говорили, что...», «а зрители говорили, что...», «а эксперты говорили, что...», «а в фейсбуке говорили, что...», «а в телеграме говорили, что...», «и еще говорили, что...», а «Хайнер Гёббельс говорил, что...».

Неизменным для каждого показа «Все, что произошло и могло произойти» оставался лишь постановочный каркас, вариации восприятия подпитывала трансляция новостных блоков *Euronews* в формате *no comment* – на задник старых декораций в режиме онлайн, то есть всякий раз актуальных.

Хайнер Гёббельс – тот, кого Ханс-Тис Леман еще четверть века назад назвал «коллажистом» и склеивателем текстов<sup>47</sup>. Леман вообще неоднократно приводит работы и слова Гёббельса в качестве примеров и аргументов для подкрепления идей постдраматического театра – многие из 11 принципов «театра отсутствия»<sup>48</sup>, выдвинутых Гёббельсом (во всяком случае, де-иерархизация, де-централизация и де-синхронизация), близки теории постдраматического театра. В одном из этих принципов он декларирует прощание с экспрессивностью, ссылаясь на высказывание Хайнера Мюллера «драма происходит не на сцене»<sup>49</sup>,



и перепоручает интенсивность эмоций публике, осознанно идя на ощутимые потери выразительности. У неслучайного просвещенного зрителя возникало даже такое суждение: «Говоря откровенно, Гёббельс, хорошо воспитанный европейский интеллеktуал, никогда не выводит аудиторию за пределы буржуазного комфорта, и все самые смелые его эксперименты – риск канатоходца, крепко схваченного страховкой. Его зрители будут раздражаться, удивляться, испытывать наслаждение, чувствовать дискомфорт – но никогда не гнев, ярость, эйфорический восторг или желание вгрызаться в споры»<sup>50</sup>.

Режиссера чрезвычайно занимает влияние формы на впечатления<sup>51</sup>, причем в ситуации отсутствия линейного сюжета. Недаром он так ценит Гертруду Стайн с ее утверждением «Все, что не является историей, может быть театром»<sup>52</sup>. Сам же высказывается еще резче: «К фразам, которые я больше всего ненавижу, принадлежит вот эта: “Это хорошая история”»<sup>53</sup> и отказывается от повествования и линейности.

Гёббельс неукротим в своем стремлении сценически или акустически разобраться с текстом, поставить его в ситуацию острых взаимоотношений с музыкой или визуальным рядом, добраться до его графического и даже пунктуационного образа, совершить «экспедицию в ландшафт текста»<sup>54</sup>, отдавая себе отчет в том, что такая экспедиция плодотворна не для каждого автора. В частности, для своих целей им начисто отбрасывается драматургия: «Читать театральные пьесы мне тяжело, а если я их однажды увидел на сцене, полностью растворенными в правдоподобию речи персонажей, то больше уже не могу себе представить как написанный текст»<sup>55</sup>. Предпочтение отдается текстам с музыкальной структурой, обладающим определенной повторяемостью, нередко используются писательские дневники или заметки<sup>56</sup>. Как уже можно было убедиться, действие на сцене Гёббельса чаще всего происходит параллельно или в конфликте со звучащим словом, не соприкасаясь с ним и уж точно не иллюстрируя. Случалось действию и полностью предшествовать тексту, ничуть не подготавливая его, как, например, в спектакле «Я подошел к дому, но не вошел» (*Théâtre Vidy-Lausanne*, премьера на Эдинбургском фестивале, 2008). Четверо скорбных персонажей тщательно паковали домашнюю утварь, а затем с той же основательностью и медлительностью ее распаковывали, расставляли по местам, обнаруживая лишь одну, но значимую, подмену: черное оказывалось белым и наоборот. И уже только потом «агенты безвременья» принимались пропевать строки стихотворения «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» Т.С. Элиота<sup>57</sup>.



Х. Гёббельс. Фото *Wong Bergmann*

По сути дела, любая из существующих работ Гёббельса, не одно десятилетие уверяющего, что в нем заложено «антиавторитарное ДНК»<sup>58</sup> и у него нет задачи выразить себя, это ни что иное как «прикладное театроведение». Очевидно, что на протяжении примерно четверти века Хайнер Гёббельс – в гораздо большей степени теоретик, чем практик (и даже странно, что он настаивает на важной роли бессознательного в процессе своей работы<sup>59</sup>). Его радиопостановки, «сценические концерты», спектакли, подвижные, звуковые и сайт-специфик инсталляции – несомненно, проверка теорий опытным путем. Недаром музыковед Людмила Бакши, не однажды подолгу беседовавшая с Гёббельсом, рассказывает: «В наших беседах в разные годы он часто говорил, что в одном опусе его интересовали возможности пространства, в другом – насколько действенным может быть медленное разворачивание драматургии»<sup>60</sup>. Так, «Черным по белому» возник из образов сценографии и звука, «Хаширигаки» – из сценографии и света, «Эраритжаритжака» – из слова. Приступая к новой работе, Гёббельс, по собственному признанию, почти никогда на этом этапе не обладает «точным содержательным замыслом», поскольку дерзко полагает, что «театру не нужны художники с видениями. То, что происходит на сцене, не имеет значения»<sup>61</sup>. Это явно преувеличение в теоретическом запале, но страстную убежденность нельзя не почувствовать.

Перебором кажется и не однажды высказанная режиссером мысль о том, что зрители в совокупности в любом случае намного умнее команды, работавшей над спектаклем<sup>62</sup>. Между тем, сколько бы ни собралось публики в зрительном зале – 100, 500 или даже 1000 человек, маленькая постановочная команда интенсивно размышляет о своем создании как минимум на протяжении месяцев, а про воспринимающего никогда не известно, насколько он включен в происходящее и способен ли на анализ.

Отказываясь от сценической саморепрезентации, Гёббельс без устали и без грана самоиронии занят саморепрезентацией теоретической, питая свое междисциплинарное и сугубо прикладное творчество скепсисом по поводу возможностей театра и одновременно уверенностью в том, что «театр, как вид искусства, может гораздо больше»<sup>63</sup>.

Размышлять о созданиях Хайнера Гёббельса в категориях антропологических так же бессмысленно, как в случае с «Черным квадратом» Казимира Малевича. Ответа на вопрос, что есть содержательная проблематика его озадачивающих, испытывающих привычные театральные границы на устойчивость, адресующихся к зрителю поверх слова медитативных работ, тоже, похоже, не существует. Почти нет шансов разглядеть эволюцию идей – лишь апробацию разрозненных мыслей, их уточнение и порой сведение вместе. Превращением театральной практики в испытание эстетических манифестов Хайнер Гёббельс неизбежно обедняет свои сценические произведения, оказывающиеся, тем не менее, эффектными и привлекательными для публики.

Мало что беря на вооружение из театрального прошлого, Хайнер Гёббельс признает, во всяком случае, на словах, опыт авангарда начала XX века – Всеволода Мейерхольда, Гордона Крэга, Адольфа Аппиа, итальянских футуристов, Баухауза<sup>64</sup>. Что касается Мейерхольда, пионера и в определенный период апологета идеи разъятия театрального целого на первоэлементы, Гёббельс, вероятно, ощущает себя наследником по прямой. Он явно видит в этом расчленении грандиозные возможности высвобождения энергии каждой из театральных составляющих. И не намерен пока задумываться о моменте, когда историческая необходимость «разъяз – собирать» встанет перед ним со всей неотвратимостью, как случилось с Мейерхольдом. Зрителю, возможно, еще предстоит узнать, как будет выглядеть «хорошая история», рассказанная абсолютно новым театральным языком Хайнера Гёббельса.

- <sup>1</sup> Презентация книги Хайнера Гёббельса «Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре» 15 апреля 2016 г. в Электротеатре Станиславский [электронный ресурс]. URL: [https://vk.com/video-59753877\\_456239636](https://vk.com/video-59753877_456239636) (дата обращения 18.01.2023).
- <sup>2</sup> *Goebbels H.* Komposition als Inszenierung. Berlin: Henschel, 2002.
- <sup>3</sup> Презентация книги Хайнера Гёббельса «Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре» 15 апреля 2016 г. в Электротеатре Станиславский.
- <sup>4</sup> Текст спектакля «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой» опубликован в книге: *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре. М.: Театр и его дневник, 2015. С. 146–160.
- <sup>5</sup> Хайнер Гёббельс говорит, что он композитор, а не режиссер. Беседа с Антоном Хитровым // *Ведомости*. 2015. 27 июля.
- <sup>6</sup> *Тимонина Е.* Творческий метод Хайнера Гёббельса. Дипломная работа; науч. рук. Д.В. Трубочкин. Российский институт театрального искусства–ГИТИС. М., 2018. С. 47.
- <sup>7</sup> Цит. по: *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. С. 18.
- <sup>8</sup> Там же. С. 10.
- <sup>9</sup> Презентация книги Хайнера Гёббельса «Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре» 15 апреля 2016 г. в Электротеатре Станиславский.
- <sup>10</sup> *Катлер К.* // Cassiber 1982–1992 (неофициальная биография) [электронный ресурс] / Неавторизованный пер. с нем. tatuk. URL: [https://www.4italka.ru/dokumentalnaya\\_literatura\\_main/biografii\\_i\\_memuari/356913/fulltext.htm](https://www.4italka.ru/dokumentalnaya_literatura_main/biografii_i_memuari/356913/fulltext.htm) (дата обращения 17.02.2023).
- <sup>11</sup> *Гёббельс Хайнер:* «Хочу избежать предсказуемости». Беседа с Верой Сенькиной // *Экран и сцена*. 2015. Август. № 15. С. 8.
- <sup>12</sup> См.: *Тимонина Е.* Творческий метод Хайнера Гёббельса. С. 13.
- <sup>13</sup> Хайнер Гёббельс: «Я стал заниматься режиссурой, потому что мне не нравился театр». Беседа с Артуром Соломоновым // *Известия*. 2005. 3 июня.
- <sup>14</sup> *Тимонина Е.* Творческий метод Хайнера Гёббельса. С. 14.
- <sup>15</sup> Логика Хайнера Гёббельса. Беседа с Аллой Шендеровой // *Teatr*. 2015. № 21–22. С. 87–88.
- <sup>16</sup> Презентация книги Хайнера Гёббельса «Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре» 15 апреля 2016 г. в Электротеатре Станиславский.
- <sup>17</sup> *Leukert B.* Hohe Haftstrafen – guter Gefangenenchor. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1980. 9 June.
- <sup>18</sup> См.: Там же.
- <sup>19</sup> *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. С. 118.
- <sup>20</sup> Там же. С. 180, 182, 181.

- <sup>21</sup> Там же. С. 18.
- <sup>22</sup> *Бакши Л.* «Черным по белому» Хайнера Гёббельса // *Независимая газета*. 2004. 9 декабря.
- <sup>23</sup> *Rebstock M., Roesner D.* *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes.* Bristol: Intellect, 2012. P. 214. Цит. по: *Тимонина Е.* Творческий метод Хайнера Гёббельса. С. 45–46.
- <sup>24</sup> *Гёббельс Хайнер:* Зрители ответственны за то, чтобы осмыслить, что они видят. Беседа с Еленой Смородиновой // *Ведомости*. 2019. 22 ноября.
- <sup>25</sup> Речь по случаю вручения Р. Уилсону приза за сценографию 19 марта 2009 г. // *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. С. 138–144.
- <sup>26</sup> «Эмоции можно вызвать даже пустой сценой». Беседа Хайнера Гёббельса с Глебом Ситковским // *Газета*. 2005. 6 июня.
- <sup>27</sup> *Должанский Р.* Женщины обыграли компьютер // *Коммерсант*. 2001. 18 мая.
- <sup>28</sup> *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. с нем., вступит. ст. и комментарий. Н. Исаевой. М.: Фонд развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. С. 139.
- <sup>29</sup> См.: *Ушакова А.* Цифровой нарратив в театре Хайнера Гёббельса. Магистерская работа; науч. рук. Н.А. Федорова. Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 2017. С. 34.
- <sup>30</sup> См.: *Hagmann P.* *Geburtstagsgruß* // *Neue Zürcher Zeitung*. 1998. 25 May.
- <sup>31</sup> *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. С. 38.
- <sup>32</sup> *Зинцов О.* Идеальный дом // *Ведомости*. 2005. 6 июня.
- <sup>33</sup> *Давыдова М.* Вещь Хайнера Гёббельса // *Давыдова М.* *Культура Zero*. М.: НЛО, 2018. С. 194.
- <sup>34</sup> *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. С. 77.
- <sup>35</sup> Там же. С. 70.
- <sup>36</sup> См.: Там же. С. 75.
- <sup>37</sup> Там же. С. 70–71, 73.
- <sup>38</sup> *Хитров А.* Среда Хайнера Гёббельса // *Петербургский театральный журнал*, блог. 2013. 29 марта.
- <sup>39</sup> Публичная встреча с Хайнером Гёббельсом в рамках Театральной олимпиады. 2 ноября 2019 г. [электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/2936680864114846283> (дата обращения 18.02.2023).
- <sup>40</sup> *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. С. 123.
- <sup>41</sup> Сайт фестиваля и премии «Золотая Маска» [электронный ресурс]. URL: [https://www.goldenmask.ru/spect\\_1202.html](https://www.goldenmask.ru/spect_1202.html) (дата обращения 12.02.2023).

- <sup>42</sup> Цит. по: *Песочинский Н.* Закат Европы. Дубль 2 // *Петербургский театральный журнал*. 2019. № 4. С. 75.
- <sup>43</sup> *Волкова К.* Актер в театре Хайнера Гёббельса // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. Материалы одиннадцатой всероссийской научной конференции аспирантов 21 февраля 2018 года. СПб.: РГИСИ, 2018. С. 29.
- <sup>44</sup> *Джурова Т.* Конец истории отменяется // *Экран и сцена*. 2019. Ноябрь. № 21. С. 3.
- <sup>45</sup> См.: *Осеева Ю.* [Без названия] // *Петербургский театральный журнал*. 2019. № 4 С. 75; *Песочинский Н.* Закат Европы. Дубль 2. С. 72–76; *Джурова Т.* Конец истории отменяется; *Шендерова А.* Отдельная недостаточность // *Коммерсант*. 2019. 6 ноября.
- <sup>46</sup> *Платунов А.* Ceci n'est pas un texte // *Петербургский театральный журнал*, блог. 2019. 9 ноября.
- <sup>47</sup> *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. С. 180.
- <sup>48</sup> См.: *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. С. 21–22.
- <sup>49</sup> Там же. С. 22.
- <sup>50</sup> *Бороздинова З.* Инженер воображения // *Театр*. 2020. № 42. С. 133.
- <sup>51</sup> См.: «Художественное переживание может быть только индивидуальным». Беседа Хайнера Гёббельса с Ольгой Федяниной // *Коммерсант Weekend*. 2017. 17 марта.
- <sup>52</sup> Цит. по: *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. С. 22.
- <sup>53</sup> Там же. С. 247.
- <sup>54</sup> Там же. С. 201.
- <sup>55</sup> Там же. С. 191.
- <sup>56</sup> См.: Хайнер Гёббельс: Зрители ответственны за то, чтобы осмыслить, что они видят. Беседа с Еленой Смородиновой.
- <sup>57</sup> См.: *Должанский Р.* Быть или не быть – нет вопроса // *Коммерсант*. 2008. 6 ноября.
- <sup>58</sup> Публичная встреча с Хайнером Гёббельсом в рамках Театральной олимпиады. 2 ноября 2019 г.
- <sup>59</sup> См.: *Бакши Л.* Диалог о театре. *Вопросы театра. Proscenium*. 2018. № 3–4. С. 105.
- <sup>60</sup> Там же. С. 99.
- <sup>61</sup> *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. С. 69; 246.
- <sup>62</sup> См., например: *Бакши Л.* Диалог о театре. С. 104–105.
- <sup>63</sup> *Гёббельс Х.* Эстетика отсутствия. С. 247.
- <sup>64</sup> См.: Хайнер Гёббельс: «Хочу избежать предсказуемости». С. 9.