

Вадим Максимов

История одного мавра в эпоху упадка постмодернизма

Каждый народ имеет такой театр, которого он достоин. Мировое значение спектакля Николая Рощина «Отелло» в том, что он поставил все точки над *i*. Наступила эпоха, когда режиссер нивелирует свою индивидуальность.

Не то чтобы «режиссерский театр» кончился, а просто остались режиссеры, которые все на одно лицо. Они сочиняют не замысел, а эпатирующие приёмы, вписывающиеся в бесконечно повторяющуюся схему.

Рошин всегда ставил спектакли на богатой технической основе. В «Вороне» мощная техника не работала, долго переставлялась и отвлекала зрителя от спектакля. В «Сирано де Бержераке» работала лучше, актеры по полчаса переодевались на сцене, и это становилось самым спектаклем. Кроме того, выручала кинопроекция. Теперь, наконец, техника работает прекрасно: стеллажи раздвигаются, модули совпадают друг с другом, актер может без дрожи в голосе стоять на платформе над залом. Всё, что помимо дорогой техники – уже не особо важно.

Обращение Николая Рошина к Гоцци и Ростану показывает необходимость классики для собственного высказывания. Это общее для большинства режиссеров от Додина до Бутусова. Но все они не интерпретируют драму, а строят свой спектакль по своему материалу. То есть выходят за границы постмодернизма. Происходит это у всех по-разному.

Случай Рошина. Намеренное «опускание» пьесы и возвеличение режиссера как драматурга. Пример из «Сирано». Вторая сцена. Сирано с Вальвером соревнуются в поэтической остроумии. Сирано несравним, его метафоры и самоирония уничтожают соперника. У Рошина оба дуэлянта по очереди вытаскивают разное стрелковое оружие, все более убийственное и современное. Сирано побеждает, потому что его оружие оказывается совершеннее. С этого момента ясно, что перед нами спектакль, который ничем не обязан Ростану и опирается на самостоятельный материал.

Спектакль «Дети у власти» Рошина по пьесе Р. Витрака (2019 г., сорежиссер Андрей Калинин) резко выбивается из этого ряда. Рошин пытается извлечь из пьесы то, что обычно способствует рождению сценической формы. Возможно, не давил груз российского зала. Новая сцена театра позволила не ориентироваться на руководство, кассу и прочие скрепы.

Пьеса Витрака «Виктор, или Дети у власти», написанная в 1927 г. и в 1928 г. поставленная Антоненом Арто, построена на сюрреалистическом принципе столкновения реальных, вырванных из естественного контекста. У Витрака этот принцип реализуется в имитации детского восприятия взрослого банального мира и в буквальном воспроизведении вербальных образов взрослых. Фабулой пьесы является история адюльтера Шарля, отца девятилетнего Виктора, и матери Эстер – Терезы.

Постепенно оказывается, что любовная коллизия известна обеим семьям и не содержит конфликта. А детское восприятие является одновременно и естественным, и сюрреалистическим. Конфликт –



И. Дель – Виктор, Е. Немзер – Эстер. «Дети у власти».
Новая сцена Александринского театра. Фото А. Блюр

в столкновении мировоззрений. Нормальному ребенку нет места во взрослом мире, и он может только умереть.

При этом смерть происходит в момент познания Виктором «пружин мира». Семейная драма, построенная на комических эффектах, превращается в трагедию познания (не только Виктора, но и отца Эстер, безумного Антуана, и красавицы Иды).

Рощин вводит в спектакль еще один игровой план – исполнители отделяются от своих персонажей и от собственного лица высказываются о героях и о сюрреализме. Этот абсолютно эпический прием реализуется в основном на экранах, в кадрах киносъемки.

Контраст между языками кино и театра не делает эстетику спектакля брехтианской, но задает самостоятельный конфликт – персонажа и исполнителя. Этот прием оправдан тем, что в пьесе Витрака тема воплощения героев в игровых образах (в том числе исторических) постоянно используется. Актерский план усилен новым персонажем – Режиссер в исполнении Алексея Демидчика. Тем самым спектакль вписался в конкретную театральную традицию (от Людвиг Тика до Александра Блока, в драмах которых Автор откровенно навязывает фабулу, а персонажи ее разрушают). Аналогичный прием использовался в спектакле

театра Александра Калягина «Et Cetera» «Король Убю», в котором был введен гротескный персонаж Альфред Жарри. У Рощина Режиссер не в конфликте с действием, а скорее комментирует эстетику сюрреализма. Актерский план становится конфликтным, когда исполнители на экране постепенно почти превращаются в своих персонажей, восторгаются исполнением друг друга. В каком-то смысле персонажи побеждают. Не случайно во втором действии киноплан исчезает.

Эстетика основного действия спектакля использует прием загромождения сцены и борьбы персонажей с предметами. Этот прием, на котором строится режиссура Луки Ронкони и Андрея Могучего, совпадает с эстетикой сюрреализма – конфликт с контекстом. Крушение огромных конструкций, которые Рощин по-разному использует в своих спектаклях, здесь балансирует на грани между реальными накладками и режиссерским замыслом.

Безумный Антуан (Андрей Матюков), близкий по мировоззрению детскости Виктора, яростно крушит загроможденное игровое пространство – стремится к свободе и обретает ее, вообразив себя флагом и повесившись.

Во втором акте спектакля «Дети у власти» (в пьесе три акта) развитие сюжета решительно концентрируется на адюльтере Шарля (Степан Балакшин). Как и в спектакле Арто, в центре пространства огромная кровать. Очевидность всех любовных связей в спектакле реализуется буквально и с избытком: на кровати живописно собираются вокруг Шарля жена Эмили, любовница Тереза, горничная Лили. К ним добавляется гниющая красавица Ида, которая у Витрака является сюрреалистическим образом смерти. Виктор (Илья Дель) через нее познает жизнь/смерть, и она исчезает. Рощин добавляет ее в компанию Шарля. Тем самым в спектакле фабула подменяет сюжет, что часто бывает в режиссерском театре (например, в большинстве постановок «Ромео и Джульетты» и нередко в «Гамлете»).

Однако мнимая семейная драма все-таки не теряет сюрреалистической эстетики. В финале рощинского спектакля кровать взлетает, персонажи пластически превращаются в марионеток, окаменевшая Ида с дымящейся сигаретой летает вокруг кровати то ли как ведьма, то ли как паровоз *dance macabre*.

Таким образом, тема всеобщей смерти в развязке реализуется гротескно. Редкий случай, когда сложная механическая конструкция существует в спектакле не сама по себе, а ради структуры действия.

Технизация сценического пространства и формалистическое воплощение образов в данном случае вполне совпали с сюрреалистической эстетикой материала.

Новый спектакль Рощина 2022 г. состоит из трех версий «Отелло», что тоже является знаком эпохи. Это вместо версии Шекспира и вместо версии режиссера. И торжество архаического абсурдизма, потому что версии принципиально не различаются, и их может быть сколько угодно. Как бы это могло прекрасно работать!

В каждой могли быть разрывы повествования, позволяющие версиям дополнять друг друга, чтобы только взятые вместе они составили «объективную картину»! Но нам это не нужно.

Первая версия – Дездемоны. Без лишних слов – в постель. Постель преобразована актерами-монтажниками из пушки, которая успела выстрелить в начале. Массовка сооружает альков. Из лафета вынимают подушки. Как только все раздеты – звучит другой приказ, и зритель сойдет с ума в ожидании, когда же Отелло и Дездемона займутся тем, ради чего молодожёны ложатся в постель. Отелло (Сергей Мардарь) снова надевает ботинки. А Дездемона (Мария Лопатина) берет пику и выплескивает сексуальную энергию, пронзая ею гигантскую «натуральную» тушу.

Эстетика спектакля. Однозначно постмодернизм, потому что спектакль не «по мотивам», а на постоянном снижении текста. В разных версиях звучат шекспировские смысловые фразы и даже повторяются, но постоянно «опускаются», лишаются смысла. Это общий принцип. При этом много театральных цитат и стилизаций.

С самого начала заявлен натурализм. Это антуановские туши из «Мясников» Ф. Икара 1888 г., с которыми сублимирует Дездемона, а потом ей помогает Эмилия (Анастасия Пантелеева). Столь же натуралистическое долгое удушение Дездемоны под душем в «Версии Дездемоны».

Мавр чёрен от татуировок, которые потом в душе смываются. Текст Отелло в этой версии сведен до минимума. То есть никакими объяснениями режиссер не утруждается. Принципиально и то, что Яго (Иван Волков) в этой версии не выделяется. Из-за чего же эти приступы ревности? Из-за платка. Но перед этим Кассио (Тихон Жизневский) постоянно в постели с Дездемоной. То есть в версии Дездемоны нет никакого обмана, у Отелло есть полные основания для ревности. Эмилия проводит положенные манипуляции с платком (без всякого Яго), но при этом она возмущается мавром и защищает Дездемону. То есть какой-либо смысловой логики поведения Дездемоны и Эмилии нет. Вероятно, «Отелло»



С. Мардарь – Отелло. «Отелло». Александринский театр.
Фото В. Постнова

Рощина про «женскую логику». Но и удушение тоже ничем не заканчивается. Может быть, она даже выжила. Все остальные детали этой версии также направлены исключительно на снижение материала.

И всё-таки этим спектакль не ограничивается. Главным персонажем оказывается Шут в талантливом исполнении Елены Немзер. Он высмеивает все происходящее, но прежде всего – поведение как Дездемоны, так и Отелло (а в финале и зрителя). Это решение воспринимается как некое откровение. Не в силу его оригинальности, а в силу откровенного цитирования одной из величайших шекспировских постановок XX века. Это, конечно, знаменитый «Макбет» 1924 г. в постановке Леся Курбаса. В том «Макбете» главный герой был нивелирован, трагическим героем становилась Леди Макбет, но всех их затмевал главный актер «Березиля» Амвросий Бучма в роли Шута. Знаменитый «нос картошкой» этого Шута перешел по наследству к Немзер. Это можно было бы расценить как банальную интертекстуальность, если бы не один эпизод. Финал курбасовского «Макбета» состоял в том, что Шут-Бучма на сцене переодевался в епископа и короновал Малкольма. После чего Малкольма убивали, и епископ-Бучма короновал убийцу. Так повторялось три раза.



Т. Жизневский – Кассио, С. Мардарь – Отелло, М. Лопатина – Дездемона.
«Отелло». Александрийский театр. Фото В. Постнова

«Появился А. Бучма в образе епископа, высокий, на котурнах, прикрытых белой сутаной, в золотой тиаре. На лице епископа оставался грим шута, искривленный широкий рот глумливо улыбался. Играл орган. Бучма – епископ со словами “Несть бо власть аще не от бога” короновал Малкольма. Тот отходил в сторону, его убивал другой претендент, подходил к епископу с теми же словами <...> короновался. А потом и его отталкивал новый претендент, жаждущий власти, также короновался – и после этого наступал конец»¹. Один из очевидцев описывал: «Финал 5-го действия, где Курбас перевернул вверх тормашками всю трагедию “Макбет”, “Чехарда королей” и венчание их на царство – это бомба, которая с таким треском разорвалась в публике, что и на второй и на третий день Киев кричал “гвалт!”. <...> Курбас проявил себя великим мастером...»². «Макбет» Курбаса стал одним из самых ярких достижений советского театра 1920-х гг.

В начале «Отелло» Рощина выходит Шут, Дездемона надевает на него тиару и мантию епископа, и он венчает молодых. Это откровенная цитата из курбасовского спектакля, а образ Шута – основа всего рощинского замысла. Я вовсе не утверждаю, что Рощин изучал труды украинских театрознавцев, возможно влияние происходило опосредованно.



М. Лопатина – Дездемона. «Отелло». Александринский театр.
Фото В. Постнова

Вторая версия – самого Отелло – имеет чисто внешние отличия. Молчавший доселе Отелло здесь чрезвычайно разговорчив.

Вполне яркий актер Сергей Мардарь, вероятно, выполняет режиссерское задание – неизменяемость своего персонажа. Он решителен и прямолинеен от начала и до конца. Отношение его к Дездемоне можно назвать деловым, рациональным. Он фактически не противостоит Брабанцио (Игорь Мосюк), который агрессивен и избивает Отелло. В намеки «честного Яго» он верит почти сразу, как будто ждет повода избавиться от Дездемоны. Сцена убийства внешне абсолютно противоположна версии Дездемоны. Здесь нет никакой ревности и неистовства – всё тоже по-деловому. Объявляет Дездемоне о её участи и начинает медленно душить. Дездемона вполне отрешенно выполняет свою роль. Возможно, здесь предполагалось пародирование темы Отелло-судьи, вершащего правосудие, потому что сцена вызывает комический эффект. Когда задушить не получается, Шут вручает Отелло кинжал, тот режет Дездемону, струя «клюквенного сока» брызгает почти в зал. Кто-то кричит «ой!» – перформативность.

В результате совершенно очевидно, что при противоположных внешних приемах и деталях ничего принципиально в двух версиях



И. Волков – Яго. «Отелло». Александринский театр.
Фото В. Постнова

не отличается. Это эстетика абсурдизма, композиция «В ожидании Годо»: повторяемость одних и тех же событий при различии деталей. Оба убийства Дездемоны натуралистичны, но натуралистичны по-разному. И в обеих версиях дан лишь процесс – финала убийства нет, хотя он подразумевается по фабуле.

Может быть, режиссер предлагает первую версию – банально женскую, а вторую – банально мужскую, тогда истинной будет третья?

Версия Яго, конечно, главная для Рощина. В начале акта Яго – Волков «парит» над залом и произносит монолог со строительной площадки. Но начинает Яго с последних слов своей роли о том, что он больше ничего не скажет. А далее он очень разговорчив (опять абсурдизм). Основной причиной действий рощинского Яго становится факт соращения Эмилии мавром. В третьей версии подробно разворачивается сцена опьянения Кассио и его пьяной выходки. Отелло в руках Яго с самого начала версии.

Центральным событием неожиданно оказывается попытка Родриго (Дмитрий Белов) убить Кассио, в результате которой гибнут все. Это позволяет всем убитым персонажам выйти на сцену уже в загробном мире. Сцены убийства Дездемоны здесь нет, её обнаженное тело



Е. Немзер – Шут. «Отелло». Александринский театр.
Фото В. Постнова

выплывает из глубины в окружении подвешенных мясных туш. Дездемона, абсолютно голая, болтается в петле. Сильное, шокирующее воздействие на зрителя достигается путем опять-таки натурализма. Мы не сразу обнаруживаем, что в петле болтается натуралистично сделанный манекен, а не реальная Мария Лопатина. Сильное воздействие достигается, но имеет ли оно художественный статус? Еще более важно, что отсутствует не только убийство, но и какое-либо действие Отелло (казнь Дездемоны, разоблачение Яго и самонаказание Отелло). Он лишь маленький, скулящий, сжавшийся комочек, насколько это возможно в случае физических данных Мардаря.

А Яго вновь, как и вначале, говорит о том, что он больше ничего не скажет.

Мысль, содержащаяся в этой версии, а тем самым и во всем спектакле – Яго всё сделал один, без особой помощи Отелло. Его вариант (в отличие от двух других) абсолютно реализовался. То есть осуществилась собственно месть, потому что других смыслов в версиях не обнаружилось.

Такое режиссерское видение возможно. Но 1001-я интерпретация классики в направлении того, что мир рухнет, и любые попытки его



«Отелло». Александринский театр. Сцена из спектакля.
Фото В. Постнова

спасти бессмысленны – уже не способна произвести никакого впечатления. Придать действиям всех персонажей самые банальные мотивации и снабдить это сценическими эффектами – единственное, что может вымучить современный академический театр.

Нарочитое стремление отказаться от шекспировской развязки во всех трех версиях побуждает к сравнению с бутусовским «Гамлетом». Главный парадокс «Гамлета» в Театре им. Ленсовета в том, что нет финального боя и серии событий, которые разрешают все конфликтные линии. Но у Бутусова это вытекает из всей логики спектакля. Вопрос об отсутствии гибели Гамлета декларируется в начале спектакля, а развязкой становится решение Гамлета драться. Экзистенцией становится сам выбор, а не бой. В «Отелло» Рощина идея заключается в отсутствии развития персонажей, в случайности действий, которые не приводят ни к какому разрешению. Идея реализации плана Яго не содержит ни оригинальности, ни драматизма. Вместо какого-либо разрешения ситуаций (или хотя бы планов персонажей) действие переходит в финале в шутовской план. Шут обращается к зрителям с сегованием на их невосприимчивость и современные нравы. Как всегда в Александринском театре, действие выходит в зал. Зажигается свет, зритель стряхивает театральную иллюзию и готовится к выходу. Это дань модной перформативности или, вернее, её имитация.

Главный вывод, который следует сделать: смысл спектакля в отображении беспомощности человека, бессмысленности его страстей и идей.

Прямолинейное и мелодраматическое содержание полностью погребено под эклектичной, но яркой и техничной формой.

Тем самым в спектакле реализуется концепция отрицательной эстетики Артемия Магуна. Опираясь на закон эстетической реакции Льва Выготского, Магун характеризует кризис современной культуры как тотальное несоответствие формы и содержания. По мысли Магуна, в современном искусстве не случается взаимопоглощения формы и содержания, а происходит разрушение негативного содержания под натиском агрессивной и самодостаточной формы. «Столкновение формы и содержания приводит первую из них к победе. Выготский называет это “законом уничтожения формой содержания”. <...> В равном бою форма подавляет содержание, самоуничтожается за счет его, специально выбирая “противника” посильнее»³. Магун считает, что некий эстетический баланс, выявленный Выготским, разрушен в культуре модернизма, общее «содержание» которого направлено на уничтожение бытия. В период постмодернизма несоответствие только усиливается за счет приемов массовой культуры. Форма не только превалирует, но и разрушается сама. «И в массовой культуре есть разрушение формы, и оно дурно!»⁴.

Три «Отелло» Рощина замечательно подтверждают теорию Магуна. Яркая агрессивная форма полностью затмевает содержание. Если мы пытаемся выявить содержание, обнаруживается, что оно не адекватно формальным средствам. Но и форма рассыпается, дробится и множится.

Возвращаясь к определению современной культуры, данному Артемием Магуном, необходимо отметить, что его формула отражает явления, не соответствующие законам эстетики. Подлинные художественные произведения современности эти традиции сохраняют.

¹ Кузякина Н.Б. «Макбет» Шекспира в постановках Леся Курбаса // Пьеса и спектакль. Сб. статей. Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 63.

² См.: Там же.

³ Магун А.В. Искус небытия. Энциклопедия диалектических наук. Т. 1. Отрицательная эстетика. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2020. С. 172–173.

⁴ Там же. С. 18.