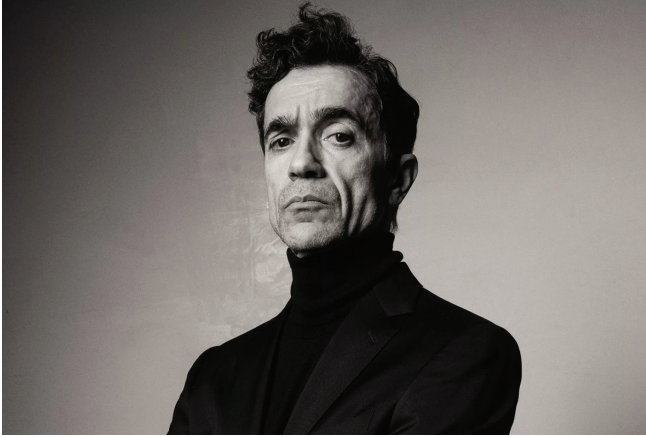


Прах коммуникации

Два краеугольных камня творчества итальянского режиссера Ромео Кастеллуччи – трагедия и телесность. Несомненный представитель постдраматического театра, ни разу, однако, не упомянутый в русском переводе одноименного труда Ханса-Тиса Лемана, Ромео Кастеллуччи уже не одно десятилетие апеллирует к подсознанию публики и ведет сражения с театром повседневности. Антропологический пессимизм и шоковая терапия – его мировоззрение и его метод. Не столько провокатор, сколько неустрашимый экспериментатор, тяготеющий к запретным темам, исследователь темных сторон бытия, физиологии и тлена, не чуждый парадоксов, противоречий и игры на зрительских нервах, Кастеллуччи с самого начала своего пути и на всем его протяжении отказывается проводить грань между театром и современным искусством.



Ромео Каstellуччи. Фото С. Филиппова

Детство и юность Ромео Каstellуччи, сына учительницы начальных классов и шахтера, обращения к театру не предвещали. Он родился в небольшом городе Чезена итальянской провинции Эмилия-Романья, обожал животных (впоследствии стал приводить их на сцену и собрал огромную коллекцию голосов), работал на ферме и даже поступил в сельхозтехникум в расчете получить профессию агронома. Книги по истории искусства, принесенные в дом старшей сестрой, заставили повернуть в иную сторону. Со временем Каstellуччи окончил Академию изящных искусств Болоньи по специальности «сценография и живопись», где во время учебы вместе с однокашниками устраивал перформансы в галереях современного искусства: «Сначала они были очень короткими, потом разрастались во времени и пространстве, и вот в какой-то момент меня осенило: оказывается, я занимаюсь театром»¹. В перформансах принимала участие и Клаудиа Каstellуччи, сестра Ромео, с тех пор остающаяся его театральным соратником.

Отсутствие профессионального театрального образования Ромео Каstellуччи, как и некоторых других режиссеров, определяющих сегодняшний мировой театр, ничуть не смущает. Более того, он не без оснований утверждает, что современный театр «отменяет вековые критерии профессионализма», и добавляет: «У меня нет диплома театральной школы, я изучал историю театра самостоятельно – и мне это совершенно не мешает»².

При полном равнодушии к театральным предшественникам-соотечественникам – а Кастеллуччи почти с гордостью заявляет, что не видел ни одного спектакля Джорджо Стрелера и Луки Ронкони (не скрывает и своего неприятия классики итальянской оперы), – он, тем не менее, готов назвать имена повлиявших на него фигур, с оговоркой, что «не стал следовать их модели работы»: «Если брать гигантов, то это Беккет, Арто, Гордон Крэг, Станиславский. Ближе к сегодняшнему дню – Кармело Бене, однозначно Боб Уилсон, Ежи Гротовский...»³. Самым неочевидным в этом перечне видится Станиславский, тогда как «театр жестокости» Антонена Арто – первое, что приходит на ум в связи с ранними постановками Кастеллуччи. Неслучайно его создания определяли так: «У Кастеллуччи самый красивый и самый изобретательный, но и самый недобрый театр современности. Во всяком случае Люцифер в нем появляется куда чаще Всевышнего»⁴.

И действительно, в первом же показанном в России, вполне сюрреалистическом спектакле Ромео Кастеллуччи «Генезис (Книга Бытия) – из Музея снов» (поставлен в 1999 г., привезен Чеховским фестивалем в Москву на Всемирную театральную олимпиаду в 2001 г., на следующий год после получения режиссером премии «Новая театральная реальность») его занимал не столько Творец, сколько недоработки в акте творения, и как следствие – тот несовершенный мир, который мы имеем. Спектакль состоял из трех частей, и, как видно из названий – «Люцифер в лаборатории мадам Кюри», «Освенцим» и «Авель и Каин», демиургу в этой «книге бытия» места не нашлось. Зато оказался предъявлен падший ангел, он же выступал героем еще более раннего спектакля «Люцифер. Чем старше слово, тем оно глубже» (1993). В радикальном изобилии были представлены исковерканные страдающие тела, так что ассоциации с кунсткамерой возникали почти у всех писавших о спектакле. Именно тогда, комментируя показанное театальной компанией «Общество Рафаэля Санти» (*Societas Raffaello Sanzio*), Кастеллуччи произнес многозначительную фразу: «Генезис пугает меня больше, чем Апокалипсис»⁵.

«Общество Рафаэля Санти» (название подчеркивало в том числе итальянский характер объединения) было основано в Чезене еще в 1981 г. – двадцатилетним Ромео Кастеллуччи, его сестрой Клаудией, будущей женой Кьярой Гуиди и ее братом Паоло, и первое десятилетие полностью обходило стороной литературу, тем более драматургию, питая интерес разве что к мифам – скажем, древнеегипетскому об Исиде

и Осирисе или шумерскому эпосу о Гильгамеше. Автором сценариев постановок первых лет выступала Клаудия Каstellуччи, тогда и впоследствии отвечавшая еще и за хореографию. Категорически отторгавшие театральный нарратив члены «Общества» имели широкие интересы: «активно занимались исследованием ораторского искусства и риторики, живописи и скульптуры, интересовались фонологией, механикой, эндоскопической медициной, химией и бактериологией, а также миром звука: от григорианского хора до электронной музыки»⁶. Об их вкладе в дело молодых и рассерженных Ромео Каstellуччи вспоминает: «Иконоборчество, отрицание театра, праведное желание сжечь традицию, предать огню все, что росло на театральной почве, – из всего этого родилось *Societas Raffaello Sanzio*. Мы были одержимы поисками *tabula rasa*»⁷. Стремление разобраться с архивом традиции – что может быть естественнее для авангарда, и Каstellуччи далеко продвинулся на этом пути.

Лишь в 1989 г. чезенская театральная компания, поднявшая на флаг имя Рафаэля (настаивая на эталонности его творчества) и базировавшаяся на заброшенной фабрике, получила постоянную репетиционную базу – городской театр Командини.

Девяностые годы XX в. прошли у «Общества Рафаэля» под знаком битв с литературой, подчиняющей себе театр: «я последовательно занимался расшатыванием связей сцены и литературы»⁸. В спектаклях «Гамлет. Неистовая внешняя сторона смерти моллюска» (1992) или «Орестея (органическая комедия?)» (1995) Каstellуччи воспринимал Шекспира и Эсхила если не как врагов, то уж точно как противников, и безжалостно разбирался с их героями, относясь к первоисточникам, по собственному признанию, как к яду⁹. Тем удивительнее звучат более поздние слова режиссера: «У меня очень много кумиров в литературе. Я вообще парадоксальным образом ближе к литературе, чем к другим видам искусства»¹⁰.

Между тем ход режиссерской мысли в работе над очередным спектаклем и обликом мизансцены нередко направляет вовсе не текст, какого бы происхождения он ни был и как бы постановщик с ним ни обходился, а то или иное явление живописи. Так происходило в 1990-х гг., скажем, при постановке «Орестеи», где многое определили «Герника» Пабло Пикассо и работы Фрэнсиса Бэкона, или в работе над «Генезисом», где отправной точкой послужила фреска Мазаччо «Изгнание из Эдемского сада»¹¹. Подобный принцип можно проследить в театре Ромео



«Человеческое использование человеческих существ».
«Электротheater Станиславский». 2015. Фото П. Антонова

Кастеллуччи и в дальнейшем, и в постдраме, и в опере, и это «целый проект переосмысления культурной парадигмы, в центре которой находится визуальный образ»¹².

Презрения по адресу литературоцентричного театра Кастеллуччи не оставляет уже несколько десятилетий. Он проводит жесткую границу между словом и текстом, поклоняясь первому, исследуя его, и бесконечно сомневаясь во втором: «Слово – атом человеческой жизни, обладающий сокрушительной силой. Текст же – нечто более внешнее, иллюстративное, не обладающее такой мистической мощью»¹³.

Подобного рода убеждение, очевидно разделяемое другими членами «Общества Рафаэля», привело к тому, что в середине 1980-х гг. ими была предпринята попытка обратиться к азам языка и изобрести новый – выстроенный Клаудией Кастеллуччи и названный *Generalissima* (общий или главнейший язык). Утверждалось, что хранителями этого языка были монахи, псевдосвященники выдуманной религии, основывавшейся на поклонении отрыву от реальности. В докладе о *Generalissima* разъяснялось: «В языке, на котором говорят в посюстороннем мире, доступен для использования уровень, где царит путаница и ложное богатство. На самом деле, на этом уровне существует множество

повторов и мало, чрезвычайно мало слов, которые позволяли бы сказать нечто определенное. *Generalissima* же основывается на четырех огромных ключевых словах, которые связаны со спрессованной мощью загробного мира. От этих 4 огромных слов – *agone, apotema, meteora, blok** – огромных, но однозначных, – происходят еще 16 слов: это слова II уровня, которые постепенно взрезают озоновый слой I уровня, поскольку они начинают описывать более подробно то, что уже следовало бы понять. <...> От этих 16 слов – к сожалению – происходят еще 80 слов <...> они еще дальше отстоят от 4 ключевых слов I уровня. Таким образом, чем дальше мы погружаемся в частности, тем сильнее утрачиваем безличность предельного субъекта, и тем двусмысленнее становятся слова. После 80 слов есть еще 400: это слова IV уровня. На этом процесс останавливается: загробное видение мира предполагает, что хотя эти 400 слов и снижают четкость I уровня, можно все же надеяться на улучшение. На IV уровне – за пределами всего – мы полностью погружаемся в логику улучшений»¹⁴. Корни рожденного мистификацией языка, таким образом, виделись Каstellуччи в загробном мире.

Впервые *Generalissima* был опробован в работе «Капут Некрополь» (1984). Актеры – не без трудностей – осваивали возникающий язык прямо перед публикой (премьера на Венецианской биеннале), складывая сообщения из минимума допустимых слов-атомов, приходя к всевозможным комбинациям четырех основополагающих¹⁵. Мучения в процессе такой коммуникации подводили обе стороны, и транслирующую, и воспринимающую, к мысли о том, что понимание, на пути все большей экономии средств при передаче многослойных смыслов, постепенно должно становиться эмпатическим. Позже Ромео Каstellуччи сформулирует, что задача театра – «прерывать коммуникацию и одаривать скорее некой формой откровения»¹⁶. В собственном творчестве, при всем рационализме, он явно придерживается этого убеждения и в какой-то момент обретает понимание критики: «Смысл, согласно Каstellуччи, невозможно определить, его можно лишь ощутить»¹⁷.

Столкнуться с языком *Generalissima* российскому зрителю довелось в «Электротеатре Станиславский», где в 2015 г. (три открытые репетиции прошли еще в декабре 2014 г. в рамках фестиваля NET) Ромео Каstellуччи,

* Неслучайно переводчик Л. Кац оставил эти слова несуществующего языка без перевода – однозначное толкование их невозможно, несмотря на то, что создатели настаивают на их однозначности.



Ромео Кастеллуччи на репетиции спектакля «Человеческое использование человеческих существ». «Электротheater Станиславский». 2015. Фото П. Антонова

по приглашению художественного руководителя Бориса Юхананова, вторично воплотил свою работу «Человеческое использование человеческих существ», выпущенную годом раньше в Болонье. За основу были взяты библейская легенда о воскрешении Лазаря и одноименная фреска Джотто в Падуе. «Я представил себе, как бы могла выглядеть эта фреска в реальности; представил диалог, который бы мог произойти между Христом и Лазарем. Ведь Лазарь вовсе не рад своему воскрешению и не хочет возвращаться к жизни», – комментировал замысел режиссер¹⁸, признававшийся, что все вышло из идеи дать слово Лазарю¹⁹.

Затактом спектакля стало некое соборное действие в фойе – зрители теснились вдоль стен, актеры в противогазах вращали огромный диск, испещренный словами *Generalissima* («объект, который откопали в прошлом, но одновременно он пришел к нам из будущего»²⁰), а пространство затапливал запах аммиака.

«Аммиак – это последнее вещество, которое выделяет разлагающееся тело. Мы окончательно умираем с этим запахом. И в этом смысле аммиак в спектакле – это как бы голос Лазаря. Он ведь три дня лежал в гробу. Видите, тут сбоку на фреске люди затыкают нос. Научно доказано, что аммиак – последний газ, который испускает человеческое тело»²¹, – объяснял Кастеллуччи ритуал зрительского истязания.



Ромео Кастеллуччи на репетиции спектакля «Человеческое использование человеческих существ». «Электротheater Станиславский». 2015. Фото П. Антонова

Ему явно требовалась растерянность людской толпы в стенах театра, почти как при воскрешении Лазаря.

Воображаемый диалог Иисуса и Лазаря (текст Клаудии Кастеллуччи) разыгрывался в пяти вариациях, раз от раза все больше редуцируя языковое разнообразие. Фраза «Я не хочу больше возвращаться к жизни, разве Марта и Мария тебе не сказали?» на следующем уровне *Generalissima* звучала так: «Я не хотеть, *blok*, повернуть жизнь...»²². Коммуникация неуклонно перемалывалась в лингвистический прах, с ней расправлялись вслед за нарративом и сюжетом.

Однако еще до премьеры в Москве много и интенсивно работающий в 2000-х гг. и безусловно признанный в этот период театральным миром Ромео Кастеллуччи (куратор театральной программы Венецианской биеннале 2005 г., художественный руководитель Авиньонского фестиваля 2008 г.) создал ряд значительных и знаковых постановок, в том числе – цикл *Tragedia Endogonia* и трилогию по едва уловимым мотивам дантовской «Божественной комедии». Некоторые из этих спектаклей увидела российская публика и осмыслила российская критика.

Tragedia Endogonia («Трагедия, рождающаяся из самой себя») состояла из одиннадцати эпизодов, появившихся с 2002 по 2004 г.



Tragedia Endogonia BR.#04 Brussel. Societas Raffaello Sanzio. 2003.

Фото В. Луповского

в разных европейских городах, открываясь и завершаясь в родной режиссеру Чезене. По утверждению Каstellуччи, много размышляющего о трагедии и трагическом, «трагедия смывает с сознания грязь, помогая избавиться от всяческого насилия в нашей жизни»²³. Тема насилия в современном обществе становилась лейтмотивом, пронизывавшим все одиннадцать бессюжетных частей цикла. В 2007 г. на фестивале «Территория» в Москве показали четвертую из них – *Tragedia Endogonia BR.#04 Brussel*.

Главными действующими лицами здесь выступали полицейские, представители закона, поскольку, по мнению режиссера, столица – средоточие закона, а Брюссель – столица Европы. Лился рекой не то клюквенный сок, не то кетчуп – и размазывался по сцене, человек сводился к постепенно стареющему, если повезет дожить, куску плоти, сменялись бессвязные кровавые картины, демонстрируя «мучительные, конвульсивные, иногда гениальные попытки разума придумать объяснение насилию, творящемуся вокруг»²⁴, в том числе медийному. В каждой из стран, где игрался спектакль и окрашивал кровью проявления закона, его служителей одевали в форму полиции этой страны, так что в Москве ею стала форма российского МВД, добавлявшая изматывающей вакханалии Каstellуччи мучительности.

Притом, что все составляющие театрального цикла *Tragedia Endogonia* (цикличность подчеркивалась завершением в Чезене) вели вполне автономное существование, их объединяла сквозная мысль: «это не только современная трагедия, но и трагедия современности»²⁵.

Столь же независимыми друг от друга преподносились «Ад», «Чистилище» и «Рай», составившие в 2008 г. авиньонский триптих Ромео Кастеллуччи. Раскиданные по средневековому фестивальному городу, эти части переосмысленной «Божественной комедии», по сути, тоже адресовались современности, хотя и отправляли ее на randevu с вечностью в размышлениях о небытии. И все же, выполненные в демонстративно разных жанрах, они неизбежно складывались в целое – плотно антропологической безнадежности, ибо Кастеллуччи, однажды названный «воинствующим гностиком»²⁶, ищущий трагедию всюду и неустанно, находил ее не только в аду, но и в чистилище, и в раю.

«Ад» (*Inferno*), создававшийся для главной авиньонской сцены – Почетного двора Папского дворца, визуально выглядит завораживающе эффектно и совсем не угнетающе. Плоть здесь в кои-то веки не истязается и не уродлива, а о крови напоминают только внезапно окрашивающиеся красным копыта, ноги и хвост роскошной белой лошади, накручивающей круги по подмосткам. Даже самые первые сцены, – когда к публике выходит Ромео Кастеллуччи и отрывисто представляется (в действие своих спектаклей он вступает не впервые), а потом на него выпускают свору остервенело лающих и вцепляющихся в защитный костюм овчарок, или когда почти обнаженный мужчина, накинув волчью шкуру, начинает восхождение по средневековой стене, подтягиваясь, повисая и ненадолго застывая на розетке в позе витрувианского человека, – воспринимаются лишь как балет/современный танец опасности. Несколько десятков участников спектакля в одежде перекликающихся цветов – среди них дети всех возрастов – существуют идеальным, чуть заторможенным, как в видеоинсталляциях Билла Виолы, ансамблем (уместно также вспомнить замедленность у Роберта Уилсона). Дисциплинированное людское множество способно преобразаться из расслабленного разноцветья (похожее возникнет потом в «Реквиеме»), перекачиваемого дуновением ветра по сцене, в полнящийся агрессивной энергией строй – под звуки расстрельных очередей выстроившиеся вдоль стены люди методично бьют в нее ногами. Среди медитаций, созерцаний – например, того, как



«Ад». *Societas Raffaello Sanzio* и Авиньонский фестиваль. 2008.
Фото Christophe Raynaud de Lage

полыхает рояль или как накрывает парусина зрительские силуэты, ряд за рядом, – и бесконечных сочетаний человеческих тел прорисовываются измена, насилие, убийство.

Мужчина делает жест, будто перерезает женщине горло, та падает. Женщина делает жест, имитирующий перерезание горла мужчине, тот падает. Падают – встают – перерезают. Все на земле, все мертвецы, остались только пожилой мужчина и мальчик. Они нежно обнимутся, и мальчик сделает жест, перерезающий пожилому мужчине горло. В аду расправляются с самым дорогим, и сводчатые арки превращаются в переполненные прозекторские – на полках видны ряды ступней, как в морге.

В эстетизированном аду Ромео Каstellуччи в окнах расставлены телевизоры, каждый из которых высвечивает по букве от слова *ÉTOILES* (звезды). В черноте финала падают и разбиваются экран за экраном, пока не остается слово *TOI* (ты), адресованное каждому.

Еще дальше от теологии и загробного мира отстоит не менее эстетское, но гораздо более реалистичное и целиком упакованное в условную современность «Чистилище» (*Purgatorio*). Но и у него есть свое укрупняюще-бытийное обобщение. Три персонажа, мать, сын и отец, названы не по именам, а первой, второй и третьей звездой. Именно так о них повествуют многочисленные ремарки (вроде



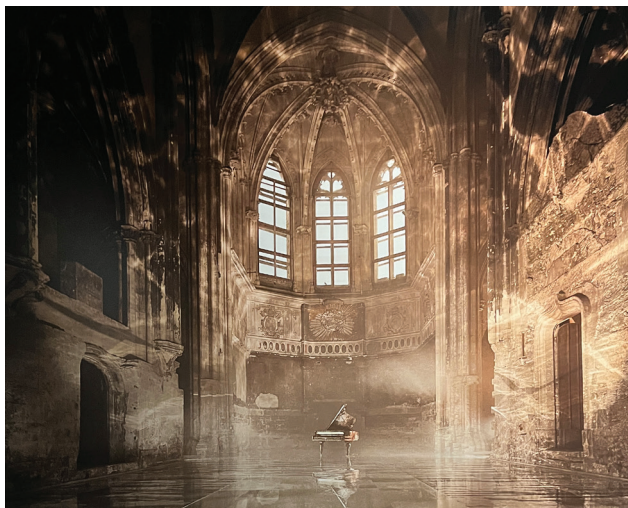
«Чистилище». *Societas Raffaello Sanzio* и Авиньонский фестиваль. 2008.
Фото Christophe Raynaud de Lage

«третья звезда выгладит усталой»), нередко они предвосхищают или дублируют реплики.

С самого начала воздух этого дома полнится тревожным ожиданием. В контровом свете мать вытирает в кухне посуду, слышит шаги, окликает вернувшегося из школы сына-младшеклассника, тот мрачно садится за стол и жалуется на головную боль. В воздухе повисает немой вопрос, который со временем решается выговорить мальчик: «Он придет сегодня?».

Сначала слышится звук тормозящей машины, потом лай собаки, потом голос: «Я здесь». Отец возвращается из командировки, и напряжение, без того уже плавившееся в воздухе, подскакивает, а негромкие реплики, которыми обмениваются супруги, никак не желают преобразоваться в радость возвращения и встречи. Предстоящий ужас нагнетается мольбой матери: «Только не сегодня, прошу...».

Если коротко, то где-то там наверху, куда ведет лестница из просторного зала с роялем, отец в силиконовой маске и шляпе ковбоя регулярно насилует сына. Мы видим только титры «музыка», что в системе координат Каstellуччи равно отвратительной тишине, сквозь которую пробивается ритмичный скулеж ребенка и рык отца. Сначала спускается расхристанный мужчина, открывает рояль. Титр «музыка» становится уместным. Она звучит, хотя руки положены на клавиши ладонями вверх,



«Рай». *Societas Raffaello Sanzio* и Авиньонский фестиваль. 2008.
Фото Christophe Raynaud de Lage

жестом мольбы. Потом спускается расхристанный мальчик, садится к отцу на колени, прижимается и шепчет слова утешения: «Не волнуйся. Все прошло...».

Взрослый человек способен устроить ад, еще не добравшись до него. Маленький человек способен на всепрощение.

Но потом маленького человека, «вторую звезду», настигают галлюцинации и, кажется, не оставят никогда. Их Кастеллуччи тоже вводит в спектакль – как видеоинсталляцию. Видения прорастают инопланетной цивилизацией, бесстыдными маками и громадным бамбуком в мерцающей и дрожащей небесным светом сфере-линзе, кажущейся окном в рай, сквозь которое продирается фигурка в ковбойской шляпе.

В заключение самой земной из частей следовал хореографический вариант трагедии: выросший мальчик в тех же детских гольфах и шортах, отец все в той же ковбойской шляпе, танцы излома и отчаяния, конвульсии обоих, и уже непонятно, какая звезда над какой вершила насилие. Линзу затягивала мохнатая чернота.

О спектакле писали в том числе так: «в “Чистилище” Кастеллуччи трактует главное событие земной истории – искупительную жертву Спасителя. Трактует с предельным сочувствием к Сыну <...>, с состраданием к Матери и с неприязнью к Отцу»²⁷, и этот взгляд кажется мак-



«Проект “J”». О концепции лика Сына Божьего». *Societas Raffaello Sanzio*. 2010.
Фото Klaus Lefebvre

симально близким замыслу, ведь даже бесконечно отступая от первоисточника, Каstellуччи помнит об эпитете в названии «Божественная комедия», и его божественное не столько сакрально, сколько разяще.

И ад, и чистилище у Каstellуччи – это еще не небытие. В его трагическое однообразие окунал краткосрочный рай. И именно этой трехминутной инсталляцией, куда человек допущен не был, а лишь наблюдал извне, достигалась квинтэссенция безнадежности.

Величественная церковь селестинцев залита водой. Ее потоки бьют по обгоревшему роялю, по его приоткрытой крышке, полыхавшей в «Аду», растекаются по полу. Вода струится, новые капли бьют по уже скопившейся, прокатывающейся волнами, блестит влажная кладка стен, на них подрагивает отраженный от воды свет.

Как и в двух других частях, в «Рае» (*Paradiso*) звучит музыка Скотта Гиббонса. За происходящим в церкви зритель, а пускают по 7 человек, наблюдает через круглое, как магическая линза в «Чистилище», отверстие. Раз в минуту пустоту взрезает взмах огромного черного крыла – стелящийся краем по воде занавес бросает в лицо публике мелкие капли. Эта кульминация случается с регулярной неизбежностью и без всяких отклонений от траектории. Просто черное нечто, энергично и равнодушно тревожащее покой безжизненного пространства.



«Юлий Цезарь. Фрагменты». *Societas Raffaello Sanzio*. 2014.
Фото предоставлено фестивалем *SOLO*

В трилогии, навеянной Данте, не звучит ни фразы из «Божественной комедии», нет ни Данте, ни Вергилия, ни Беатриче, и, тем не менее, источающаяся на глазах связь ощутима. Режиссер создал произведение столь масштабное, что, кажется, после него нереально двигаться по прежнему пути. Вектор движения Каstellуччи со временем действительно изменился, но до того, как прочно обосноваться в оперном театре, он создал еще целый ряд разной степени постдраматичности спектаклей. Москва увидела скандальный «Проект “J”». О концепции лика Сына Божьего» (показан на Чеховском фестивале в 2011 г.) и спокойно воспринятого, но по-своему не менее радикального «Юлия Цезаря. Фрагменты» (выпущен в 2014 г. и в том же году сыгран на фестивале *SOLO*).

Спектакль «Проект “J”». О концепции лика Сына Божьего» возник в афише Чеховского фестиваля (и целого ряда других международных смотров) в качестве замены «Черной вуали священника», чья премьера отодвинулась на несколько месяцев. Как стало ясно впоследствии, спектакли сложились в теологический диптих²⁸, и «Проект “J”» выступил его первой частью.

Короткое провокационное действие (настолько вызывающее, что в некоторых странах спектакль пытались сорвать, а Министерство культуры Италии настойчиво не рекомендовало его к показу в Москве)

происходило под присмотром Христа – он взирал с огромной репродукции картины «Спаситель мира» (ок. 1465), приписываемой Антонелло да Мессине. (На вторую часть диптиха режиссера вдохновлял уже не ренессансный художник, но Казимир Малевич с его «Черным квадратом».) Маленькие фигурки живых людей проходили через испытание физиологией и человечностью под взглядом Спасителя. Актеры Джанни Плацци и Серджио Скарлателла в образах отца и сына разыгрывали неприглядную историю, и самым беспросветным в ней оказывалась повторяемость. Отцовская немощ и невозможность контролировать диарею, сыновние покорность обстоятельствам и желание смягчить чувство вины отца, когда коричневая жижа распространяется по белоснежной гостинной, заставляя забывать о человеке. И, наконец, бессилие сына, когда тот вынужден просить помощи у Всевышнего, принимая к его лику, прижимаясь всем телом к подбородку в стремлении прикоснуться губами к губам. Режиссер помещает героя между двумя отцами – земным и небесным, предполагая, кажется, беспомощность не только первого, но и второго – и называет подобное не провокацией, но стремлением повергнуть зрителя в смятение.

Смятение нарастает, когда спектакль, продолжая расшатывать границы допустимого, перетекает в перформанс, и последние пять минут преподносят трансформации божественного лика. Он искажается, суживается, бледнеет, корежится, рвется, снова проступает отчетливее, по нему струится темная жидкость – не то экскременты, не то кровь.

Слово «концепция» в названии намекает, что при восприятии лучше подключать интеллект, а не эмоции. Фраза же в одной из теоретических статей Каstellуччи: «Для жителей Запада театр родился, когда Бог умер»²⁹ подчеркивает отнюдь не бережное отношение режиссера к чувствам верующих.

Большинством своих работ Ромео Каstellуччи декларирует: «Театр – искусство очень плотское». Облик спектакля во многом зависит от той формы, которой располагает исполнитель. Тело актера видится Каstellуччи неосвященным зеркалом, оно несет определенный знак, и именно этим знаком оперирует сверхрациональный режиссер, утверждающий, что спектакль в его голове всегда уже готов к началу репетиций: «Идея – это главнейшая структура моего театра, которая проходит через парадокс материи, энергии, тела»³⁰.

Репетиции же – кропотливый труд по сочетанию отдельных формообразующих элементов, бесконечная борьба или консенсус с формой,

в том числе человеческого тела, открытие непредсказуемых возможностей, направление луча прожектора на затемненное до поры.

Полный вариант спектакля «Юлий Цезарь» (1997) Эрика Фишер-Лихте приводит как пример в разговоре о создании материальности перформативными средствами и о нарушении табу³¹. Судить об этом можно и по сильно сокращенному пятидесятиминутному действию «Юлий Цезарь. Фрагменты», показанному в Россию.

Даже выбор мест для исполнения трех эпизодов спектакля по шекспировской пьесе говорит о готовности Каstellуччи высекал смыслы из контрастов и крайностей. «Обычно мы предпочитаем неоклассические пространства, где присутствует скульптура», – рассказывал режиссер в Москве, в сумраке арт-пространства *Collector Gallery*, фантастического подземного коллектора площадью 1000 кв. м на глубине минус четвертого этажа, с немислимой высоты потолка, подпираемыми мощными прямоугольными колоннами (в прошлом часть инфраструктуры Микояновского мясокомбината). Спектакли здесь игрались прямо перед показами в Георгиевском зале Михайловского замка в Санкт-Петербурге, и можно не сомневаться, что сцены этого «Юлия Цезаря» воспринимались в двух столицах по-разному.

Фрагменты пьесы исполняют у Каstellуччи три солиста, три статиста, живая лошадь, бюстик Цезаря, эндоскоп с проектором и ряд голых лампочек, в финале одна за другой взрывающихся на авансцене.

Исполнитель первого соло – Симоне Тони – голос толпы, тех самых плотников и починщиков, которых Марулл и Флавий грубо гонят по домам, но и голос патрициев тоже. Актер садится перед небольшим столиком с медицинской аппаратурой. Он вводит себе в гортань эндоскоп, и в высвеченном на стене круге отображается физиологическая сторона рождения слова. Мутная дрожащая картинка демонстрирует уязвимость, интимность и неожиданную непристойность этого акта.

Второе соло оказывается, как ни парадоксально, безмолвным. Цезарь (Александр Павельев) в пурпурно-красной тоге, довольно скоро оборачивающейся саваном, величественно вещает без слов. Он статуарен и торжественен, его шаги отзываются эхом, его жесты весомы, а сам он – статуя на пьедестале в натуральную величину.

Тем временем за спиной обреченного Цезаря неторопливо шествует черный конь, на его боку выводят белые буквы, складывающиеся в предзнаменование скорой смерти, некогда проступившее на стене во время Валтасарова пира, – «мене, текел, фарес». Смерть не заставит себя



«Орфей и Эвридика». *Wiener Festwochen*. 2014

ждать: откуда-то сверху упадет сначала шуршащий полиэтилен, цезарев плащ, а затем рухнет и повиснет вниз головой бюстик убиенного властителя.

На смену жертве шагнет на пьедестал Марк Антоний – Далмацио Мазини. Его монолог лишен не слова, но его внятного звукового эквивалента, поскольку у актера, в прошлом известного шансонье, вследствие рака горла удалена гортань. Тем не менее, он тщательнейшим образом, искореженными сиплыми звуками исторгает из себя знаменитую речь Антония с рефреном «ведь Брут – достопочтенный человек». Напрягается изувеченное горло, в котором зрело и созрело предательство.

Три сцены не столько выстраиваются в сюжет о величии человека и его падении, о даре голоса и его потере, сколько складываются в единое общекультурное высказывание. В начале было слово (то самое, которое Кастеллуччи почитает, в отличие от текста) – наша же эпоха располагается ближе к концу времен, и потому на долю современности выпадает агонизирующее слово, а сами мы присутствуем при мрачно-завораживающем ритуале его утраты.

По мере утраты доверия к слову Ромео Кастеллуччи все больше разворачивался в сторону музыки. Дебютировав в оперном театре в 2011 г. постановкой вагнеровского «Парсифаля» (*La Monnaie/De Munt*, Брюссель), в последующее десятилетие он твердо укрепится в когорте



«Весна священная». *Ruhrtriennale*. 2014

самых заметных оперных режиссеров, скажем, в 2014 г. будет признан, по мнению журнала *Opernwelt*, лучшим постановщиком в опере.

Но и в музыкальном театре ошутима его настойчивая потребность непременно отступить от генеральной линии. Задачу оперного режиссера, имеющего дело с «готовой временной и эмоциональной структурой, заданной композитором», он видит в том, чтобы «найти новое качество течения музыкального времени, заставить резонировать его по-новому»³². Кастеллуччи дерзко приращивает неочевидные смыслы к традиционному прочтению оперных партитур, сценически и перформативно осмысляет неоперные, а в случае с балетом «Весна священная» Игоря Стравинского и вовсе расправляется с жанром.

2014 г. оказался для Ромео Кастеллуччи удивительно плодотворным не только по количеству постановок, но и по их значимости. Спектакли в разных жанрах, городах и странах появлялись едва ли не каждый месяц. Вслед за лаконичной работой по «Юлию Цезарю» состоялась премьера «Орфея и Эвридики». Проект был двухчастным: в мае спектакль по опере Глюка сыграли на *Wiener Festwochen*, показ же редакции Гектора Берлиоза, транспонировавшего партию Орфея для Полины Виардо из мужской в женскую, состоялся в июне в *La Monnaie/De Munt*.

Архаичное либретто Раньери де Кальцабиджи, немотивированно увенчивающееся хеппи-эндом, устроить Кастеллуччи никак не могло. Беря миф за отправную точку, поход Орфея в царство мертвых за Эвридикой режиссер опрокидывал в медицинскую реальность сегодняшнего дня.

Поначалу история выглядит изощренной мистификацией. На пустой авансцене у микрофона, на фоне светлого задника, тоскует вполне современный молодой человек Орфей – контратенор Беджун Мета (речь идет о версии, показанной на *Wiener Festwochen*). На белом полотне высвечиваются черные буквы имени: Карин Анна Гизельбрехт, и строгие титры доносят до зрителя короткую биографию героини. Родилась в 1987 г., мечтала о балете, занималась художественной гимнастикой, позже все-таки поступила в балетную школу, затем переориентировалась на изучение гуманитарных наук, а в 2011 г. впала в кому.

Под аккомпанемент арий Орфея титры преподносят сложные медицинские термины, вроде синдрома удлинённого интервала QT, используемого в кардиологии.

Кем приходится Орфей этой зависшей между жизнью и смертью Эвридике, неведомо, но по повелению мальчика-Амура он, не сходя с места в круге света, отправляется по безлюдной и призрачной дороге в путь. На экране за спиной певца мелькают темные деревья, нечеткие очертания домов и машин, расплываются огни фар и фонарей. Все сумрачно и безжизненно. Того и гляди выступит из-за куста уродливая фигура персонажа мунковского «Крика». Однако дорога приводит без происшествий к больнице, к отделению неврологии. Видеокамера устремляется по пустым коридорам, фиксируя приметы больничного быта, пока не добирается до палаты с именем героини на табличке.

Над кроватью повешены пуанты и фотографии в рамках – сцены из балетов и кадры девушки в обнимку с партнерами. На мониторе подрагивают кривые жизненных сил. По подушке разметались волосы, глаза закрыты, голову обхватывают массивные наушники – исчерпав разные варианты, врачи уповают на терапию искусством, музыкой. Возникает титр: «Сегодня, в этот самый момент, Карин Анна Гизельбрехт слушает исполнение “Орфея и Эвридики” Кристофа Виллибальда Глюка». В кадре с неподвижно лежащей девушкой прорастает другой – Эвридика из мифа (силуэт певицы Кристиан Карг высвечивается за экраном) среди зеленеющих райских кущ откликается на призыв проделавшего к ней долгий путь Орфея. Трагически живая в царстве мертвых и окаменело

безучастная в царстве живых, вымышленная и подлинная, сплавлялись режиссером в единого страдающего человека.

Внезапно во весь экран распахиваются глаза с расширенными зрачками, они щурятся, моргают, явно плохо фокусируя окружающий мир. Тем временем Эвридика мифа молит Орфея взглянуть на нее (как сказано в программке, «она не хочет променять тихий покой смерти на постылую жизнь без любви»), нарушить единственное, поставленное герою условие кражи возлюбленной из царства мертвых. Орфей, все это время обращенный затылком к занавесу, не выдержав, оборачивается, экран мгновенно бледнеет, очертание Эвридики исчезает. Чья-то рука гладит лежащую на подушке голову Карин Анны, осторожно снимает наушники. Надежды на возвращение к полноценной жизни не оправдались.

Расставшись с версией о мистификации, начинаешь воспринимать происходящее на сцене как оперное ответвление документального театра, хотя мало кто столь далек от документальности, как Ромео Кастеллуччи. Но, похоже, он раз за разом хочет надеяться на то, что искусство целительно (все это, конечно, не имеет отношения к социальному театру), – в версии брюссельской оперы *La Monnaie/De Munt* терапии музыкой подвергалась парализованная 28-летняя девушка по имени Эльс (а в роли Орфея выступала меццо-сопрано Стефани Д'Устрак). Чуда предсказуемо не происходило, и потому в спектакле не было ни поклонов, ни аплодисментов, ни криков «браво». Спуск в ад вместе с Орфеем у Кастеллуччи снова выглядел вызывающим, на грани этически дозволенного. Как однажды было замечено, «этическую таможню» среднестатистического зрителя Ромео Кастеллуччи в ряде случаев пройти не грозит, как когда-то Антонену Арто или Хайнеру Мюллеру³³.

Даже критикам, с готовностью и пониманием анализирующим искусство Кастеллуччи, порою видится нечто шулерское в его визионерских опытах – в частности, эксплуатация зрительской впечатлительности³⁴. Одни вполне готовы признавать степень провокативности, скажем, спектакля «Фризы Парфенона» (премьера на Международной художественной ярмарке *Art Basel*, Швейцария, 2015) – предельно натуралистичные вариации несчастных случаев, с увечьями, хрипами, судорогами и конвульсиями, с приездом подлинной машины «скорой помощи» и всякий раз с фиаско медиков, вынужденных созерцать человеческую агонию. Но при этом провокативный масштаб музы-



«Страсти по Матфею». Гамбургский музыкальный фестиваль. 2016

кальной инсталляции «Воскресение» на музыку Второй симфонии Малера (Оперный фестиваль в Экс-ан-Провансе, заброшенный стадион Витроля, 2022), – где человек и лошадь натываются в грязи на людские останки, и все оставшееся время действия разворачивается бережная и натуралистичная эксгумация человеческого тлена из массового захоронения, – тем же зрителям видится переходящим дозволенные пределы. Дело тут в том, что со всей мощью умозрительности образы театра Каstellуччи чаще всего обнажают самые сокровенные людские страхи («тревога – центральный аффект в театре Каstellуччи»³⁵) и апеллируют к травмам, а значит, вызывают боль. Сам он говорит: «Я ничего не могу поделать с тем неисцелимым, что являет собой театр»³⁶.

Каstellуччи безжалостен и к традиционным зрительским представлениям о знаменитых произведениях, как, например, «Весна священная». Его сценический вариант освоения партитуры Стравинского должен был появиться в 2013 г., спустя ровно сто лет с момента легендарной премьеры Вацлава Нижинского. Сто лет, проложивших бездну между завоеваниями «хореографии тела» и «хореографии пространства»³⁷ (и еще много других бездн). Однако премьере в Пермском театре оперы и балета не позволили состояться технические трудности (не был сыгран там спектакль и в 2015 г., хотя снова планировался), а Манчестерский фестиваль не устроил именно радикализм постановки

(обе институции выступали копродюсерами), так что показ перекочевал на *Ruhrtriennale* в Дуйсбург в августе 2014 г.

Есть определенная логика в том, что «Весна священная» Каstellлуччи и идейно, и по форме перекликающаяся с «Вещами Штифтера» Хайнера Гёббельса, в итоге была сыграна в рамках *Ruhrtriennale* именно в период артдиректорства Гёббельса.

Оба они, и Гёббельс, и Каstellлуччи, довольно схоже отвечали на вопрос, поставленный когда-то немецким художником, теоретиком, хореографом Оскаром Шлеммером: «...мыслима ли чисто механическая сцена как самостоятельный жанр и сможет ли она когда-либо в будущем обходиться без человеческого существа?»³⁸. Не впрямую, но опосредованно, постановками, оба утверждали: мыслима, сможет, но все же в виде разовых акций, а не как направление в искусстве.

Каstellлуччи в «Весне священной» явно шел по пути Гёббельса, ступая, впрочем, не след в след. Он вознамерился показать – и проделал это виртуозно – не столько прирученные механизмы или покоренное ими пространство и даже не столько эквивалент «фольклорного и урбанистического контекстов партитуры»³⁹, сколько то, как «человек своими руками порождает нечеловеческий, дегуманизированный мир, который, в свою очередь, сжирает и перемальвует его, как отход»⁴⁰. Иными словами, демонстрировал ритуал расплаты за технический прогресс.

Несмотря на то, что жанр был заявлен как балет сорока машин, подлинным исполнителем этого гипнотического действия выступала сверхлегкая костная мука (мясокостные остатки живых организмов – органическое удобрение, применяемое для снижения кислотности почвы, добавка в корм птице и скоту), которую мигающие огоньками машины то синхронно, то вразнобой распыляли над сценой. «Ее вихри, ее снегопады, потоки света и исполняют у нас балет Стравинского»⁴¹, – утверждал режиссер. В кружении невесомых частиц читались нежность, неистовство, агрессия и природная вакханалия, сплавленные в музыку. Живое исполнение оркестра *musicAeterna* под руководством Теодора Курентзиса заменила запись их выступления – мера вынужденная, но выглядевшая концептуальной. Контрапунктом к танцу машин и хореографии праха на занавес проецировались танец Избранницы и кадры производства и использования костной муки⁴². Индустриальность и механистичность вызывали изнеможение, а безжизненный ритуал подводил к ощущению Апокалипсиса.



«Саломея». Зальцбургский фестиваль. 2018.
Фото Ruth Walz

Разными путями, в разных жанрах Ромео Каstellуччи долго двигался по пути минимализации и радикализации общепринятых режиссерских возможностей: от эксперимента по обеднению слова в поисках универсальности – к эксперименту по обеднению движения. Шокирующее, нередко головное (в режиссерском арсенале явно отсутствует спонтанность, а сам он при случае не забывает воспеть расчет и риторику) изживание и вытеснение умеренного в искусстве, как правило, открывают двери неизведанному, воздействуя эмоционально. Каstellуччи использует «жестокость как способ пробиться сквозь толщу земных событий к загадке бытия»⁴⁵.

Последовательный отказ от литературных текстов в драматическом и постдраматическом спектакле можно сопоставить с настойчивым обращением постановщика к неоперным партитурам. В первую очередь к ораториям, которые он без сомнений определяет как театр: «Некоторые оратории более подходят для сцены, некоторые менее, но все они – театр»⁴⁴.

В музыкальном театре Каstellуччи неотступно продолжает свое исследование трагического, будь то, к примеру, оперы Рихарда Штрауса «Саломея» и «Дафна», «Реквием» Моцарта, песенный цикл Франца Шуберта, названный уже после смерти композитора *Schwanengesang* («Лебединая песнь»), оратории «Страсти по Матфею» Баха, «Первое



«Реквием». Оперный фестиваль в Экс-ан-Провансе. 2019

человекоубийство, или Каин» Алессандро Скарлатти, «Плот “Медузы”» Ханса Вернера Хенце и «Жанна д’Арк на костре» Артюра Онеггера.

Неприкосновенного в искусстве для Каstellуччи не существует, а потому в духовной музыке Баха он способен расслышать перформативную составляющую и заполнить белоснежное пространство художественной галереи *Deichtorhallen Hamburg* (Гамбургский музыкальный фестиваль, 2016) не только музыкантами, но и артобъектами, ненадолго превратив в перформера даже дирижера Кента Нагано, ритуально омывающего руки, прежде чем взяться за дирижерскую палочку. Своё прочтение «Страстей по Матфею» (*La Passione*) он называет долгим путешествием⁴⁵, оборачивающимся эпатирующим паломничеством в страдание.

Абсолютным контрастом разреженной атмосфере «Страстей по Матфею» выглядит сгущенный мрак штраусовской «Саломеи» (Зальцбургский фестиваль, 2018), сновидчески загадочной, экспрессионистской, полной тревожащих «архетипов и хирургически выверенной красоты»⁴⁶ и противоречий: кровавые рисованные полумаски на лицах властителя Ирода и вышколенной челяди (у тетрарха маска потом размажется и стечет, запачкав белый воротник), чернота шамана-пророка



«Лебединая песня D744». *Societas Raffaello Sanzio* и Авиньонский фестиваль. 2013. Фото Christophe Raynaud de Lage

Иоканаана, бездвиженность взамен «Танца семи покрывал», обезглавленное тело на стуле вместо головы на блюде, останки в черном полиэтилене, молоко, земля, помада и кровь. Алость щедро покрашенных и искривленных страданием губ Саломеи в исполнении Асмик Григорян, напоминая о знаменитом персонаже Отто Дикса (ассоциация Сергея Привалова⁴⁷ с портретом журналистки Сильвии фон Харден пугающе точна), призвана рифмоваться с пятном менструальной крови на ее белом платье. В темном обезбоженном мире недоуменному трепету во взгляде и порхающей пластике одиночества суждено обернуться ледяной решимостью, а кровавые знаки с неизбежностью перерастут здесь в кровавые поступки.

И дух отчаяния, и просветленность чаще всего обнаруживаются Каstellуччи вовсе не там, где их ожидаешь. Совсем не безысходный «Реквием» (Оперный фестиваль в Экс-ан-Провансе, 2019) с фольклорными танцами балканских народов и многоцветием сцена за сценой настаивает на том, что смерть – не столько финал, сколько преображение. За осквернением непременно следует очищение, за переходом в небытие – возрождение, дряхлость преображается в молодость, а оплакивание идет рука об руку с ликованием. В самом

начале режиссер использует некогда уже опробованный ход (*Tragedia Endogonia BR.#04 Brussel*) с исчезновением застывшего на кровати безжизненного тела, медленно растворяющегося в складках покрывала. И на месте пожилой женщины – со знаками прожитой жизни в каждой морщине, – только что выкурившей последнюю в жизни сигарету, материализуется молодость с ее красотой и витальностью. Все это происходит под перечень всевозможных исчезновений, транслируемых на задник: вроде флоры и фауны, государств и вероучений и даже дат представлений «Реквиема» в Экс-ан-Провансе. Все живое является чему-то на смену и должно будет уступить место грядущему. Моцартовский «Реквием», кажется, одаривает режиссера редкими мгновениями гармонии.

«То, как мы уходим, – самое важное. Намного важнее, чем то, как мы приходим и остаемся»⁴⁸, – Ромео Кастеллуччи сформулировал эту мысль не в связи с «Реквиемом», что было бы уместно, но говоря о спектакле со странным названием «Лебединая песня D744». В нем, с трудом причисляемом к какому-то жанру (несмотря на перформативную аскезу этого действия, сам Кастеллуччи настаивает на принадлежности «Лебединой песни» музыкальной сфере), он в очередной раз всматривается в черту между бытием и небытием.

Две части «Лебединой песни D744», привезенной в Москву фестивалем «Сезон Станиславского» в 2019 г., олицетворяют кротость и бунт, аполлоническое и дионисийское начала. У каждой части имеется своя протагонистка: пастельная Керстин Авемо и темпераментная Валери Древилль. Оперная певица и драматическая актриса демонстрируют два варианта ухода со сцены, две крайности – покорность и непреклонность, сломленность и сопротивление. «Их контраст – словно контраст эпох. Героиня Керстин Авемо похожа на прекрасный, но уходящий образ классической европейской культуры. А за героиней Валери Древилль – мятежное, дисгармоничное, полное страха и борьбы будущее»⁴⁹, – описывала спектакль по ходу интервью с постановщиком Елена Дьякова.

Соглашаясь с таким прочтением, Кастеллуччи и сам развернуто комментировал оппозицию двух невозможностей выразить боль ухода – рыдая от бессилия и сквернословя от него же: «Певица и актриса. Музыка и театр. Дух и тело. Дух воспаряет в ариях. Тело и голос актрисы воплощаются на подмостках, они буквально рвут сцену криками боли. Актриса показывает нам пропасть, открытую Музыкой. Пропать,

которая зовет заглянуть в нее. Что это за пропасть? Я не могу вам сказать, но она связана со словом “бытие”»⁵⁰.

И действительно, в нынешнем театре Ромео Кастеллуччи практически каждый образ и каждая мизансцена имеют отношение к онтологии. Обнаженное тело, перекошенное от гнева лицо, слезы на глазах, смазанная помада, потеки крови, ребенок, животное – все это символы бытия, знаки присутствия живого в бытии, даже несмотря на его постепенную инфляцию, о которой сожалеет Мартин Хайдеггер⁵¹.

Кастеллуччи, кстати, хорошо осведомлен о трудах философов (охотно рассуждает о своем театре под углом идей Джорджо Агамбена, Фридриха Ницше, Жака Лакана или Рене Жирара), а, скажем, лаканисты интересуются его работами: «с огромным интересом следят за творчеством режиссера, организуют коллоквиумы с его участием, берут у него интервью для психоаналитических журналов; Кастеллуччи, в свою очередь, охотно идет на диалог»⁵². В проекте «Дау» (фильм «Дау. Вырождение», 2020) режиссер Илья Хржановский, явно имея в виду круг пристрастий Кастеллуччи, дал ему роль профессора антропологии, проводящего эксперимент.

Что необычно для современного режиссера, театр Кастеллуччи с его мироотрицанием бесконечно далек от политики, несмотря на отзвуки ее присутствия, – то в виде врывавшихся в зрительный зал полицейских в спектакле «Гиперион. Письма террориста» (2013), то в форме заголовка «Демократия в Америке» (2017). Политика, по категорическому мнению Кастеллуччи, вообще не должна входить в круг интересов художника: «У меня нет никакого политического месседжа, совершенно, ноль, потому что это – не моя проблема»⁵³.

Если поначалу для постановок Кастеллуччи был важен не столько сам исполнитель, сколько тот знак, который несли его тело или его биография (отсюда – нередкие приглашения непрофессионалов), то по мере сближения с оперным искусством актер/певец в его концепции укрупнялся и вырос в фигуру, способную тягаться по значимости чуть ли не с пространством спектакля, всегда концептуальным. (Хотя в «Волшебную флейту» 2018 г., выпускавшуюся в *La Monne*, Кастеллуччи в очередной раз ввел не-актеров – спасшихся от огня мужчин, и те рассказывали сцены истории настигших их несчастных случаев.)

Иэн Бостридж в партии Евангелиста в «Страстях по Матфею», Керстин Авемо и Валери Древилль в «Лебединой песне D744», Асмик Григорян – Саломея, Вера-Лотте Бёккер – Дафна (Берлинская государственная



«Жанна на костре». Пермский театр оперы и балета. 2018.
Фото А. Завьялова

опера «Унтер ден Линден», 2023) и, бесспорно, Одри Бонне – Жанна в «Жанне на костре» (Лионская опера, 2017, затем Пермский театр оперы и балета, 2018) – у каждого из участников постановок Каstellуччи своя недосягаемая актерская высота.

То, как существует в драматической оратории Поля Клоделя и Артюра Онеггера актриса Одри Бонне, волей режиссера отождествляемая с Жанной, заслуживает развернутого портрета (как и исполнение Саломеи Асмик Григорян – не только оперной партии, но роли).

Драматическая оратория – подлинный подарок для Ромео Каstellуччи, неохотно разделяющего жанры, предпочитающего концентрироваться на создании современного произведения искусства вне дефиниций. В случае «Жанны на костре», где оперные исполнители не допущены на сцену и присутствуют лишь в качестве голосов («голоса» Жанны), – это одиннадцать мощнейших фрагментов, разворачивающихся, по либретто Поля Клоделя, в ретроспективе и держащихся почти исключительно на драматической актрисе. Их предваряет – полностью сочиненная режиссером – вводная сцена, идущая в тишине и безмолвии и подводящая к контрапункту реальностей и эпох, к символическому преобразению затурканного школьного уборщика в бесстрашную героическую деву.



«Дафна». Берлинская государственная опера «Унтер ден Линден». 2023.
Фото Monika Rittershaus

Попыткам режиссера выстраивать коммуникацию с вечностью подходят самые разные пространства – от заброшек или цеха бывшего металлургического завода до средневековой церкви, курдонера Папского дворца в Авиньоне или Скального манежа (*Felsenreitschule*) в Зальцбурге. Названия спектаклей Каstellуччи, как легко заметить, со временем становятся суше и строже, теряют свою вычурность, а ведь именно обретение заглавия всегда виделось режиссеру заветной точкой на пути к готовому спектаклю: «день ото дня коллекционирую ощущения и впечатления, записываю их в толстую тетрадку: звуки, голоса, обрывки фраз, то, как падает свет. Рано или поздно, перечитывая эту тетрадку, понимаю, что одни образы и явления куда более сильны, чем другие. Они складываются в созвездия, указывающие траекторию, по которой следует двигаться дальше. В этот момент очень важно определить финальную точку маршрута – найти название будущего спектакля»⁵⁴.

Театр в целом Ромео Каstellуччи определяет скорее как опыт (опыт переживания), чем как продукт, а свои усилия в нем облекает в формулу: «Дотронуться до реального вопреки реальности»⁵⁵. В этой красивой формулировке, однако, остаются за бортом безумства и полюса его фантазии, совершенство сценической картинки (за сценографическую составляющую непременно отвечает он сам), внимание к катастрофам и

трагедиям, сосредоточенность на плоти и физиологии, препарирование темных сторон бытия, близость венскому акционизму, аналогии с серией *Natural History* и другими работами Дэмьена Хёрста⁵⁶, тяготение к религиозным символам и ритуалу при светскости его работ («Богоискательство ему чуждо – его волнует не Бог, а то, каким изображали Бога во все времена от Данте и да Мессины до модернизма»⁵⁷) – вся изощренная и шоковая система образов. Неслучайно Каstellуччи называет театр – театр вообще и свой в частности – несправедным искусством⁵⁸. Самое удивительное, что, вынырнув из сумрачных бездн мироотрицания и несправедности, зритель, как правило, испытывает катарсис.

И хотя сегодня очевидно, что театр Каstellуччи движется по пути совершенствования и оттачивания художественного языка и формы, есть подозрение, что все эти десятилетия режиссер обитает в кругу одних и тех же мифологем, перемещаясь по нему от одной точки приложения своего визионерства к другой. При всей глобальности тем и разнообразии визуальной составляющей – его работы в экзистенциальном смысле всегда отчасти повторяют одна другую. Похоже, режиссер и сам это осознает: «Мне пока не хватает сил противоречить самому себе – в той степени, в какой бы я хотел» и закономерно вспоминает о художнике Марке Ротко, которому приходилось «каждый раз заново изобретать это “одно и то же”»⁵⁹. Но те интенсивность и напряжение, с которыми Каstellуччи вступает во взаимоотношения со своими идеями и транслирует их, как и неожиданная человечность, проступающая в «Жанне на костре» или «Реквиеме», заставляют подозревать, что некое высшее ускорение вскоре выбросит его за пределы круга – в совершенно иное творческое измерение.

¹ Ромео Каstellуччи: «Художнику полезно испытывать чувство гнева». Беседа с Дмитрием Ренанским // *Colta*. 2013. 7 июня.

² Там же.

³ «Плакать в театре – настоящее наслаждение». Беседа с Александрой Зеркалевой. 2014. 11 декабря. Цит. по: <https://electrotheatre.ru/repertoire/spectacle/80?ysclid=ll69ctn4yf149052167> (дата обращения 14.08.2023)

⁴ *Кухаренко И.* Кругом возможно опера: Присвоение жанра. М.: Аграф, 2022. С. 269.

- ⁵ Цит. по: *Зинцов О.* Лаборатория кошмаров // *Ведомости*. 2001. 20 июня.
- ⁶ *Лобанова А.* Путь к бездне: Ожившие картины Ромео Кастеллуччи // *Театрал-online*. 2013. 26 апреля. <https://teatral-online.ru/news/9275/?yclid=llc59jxepo499960770> (дата обращения 15.08.2023)
- ⁷ Ромео Кастеллуччи: «Художнику полезно испытывать чувство гнева».
- ⁸ Там же.
- ⁹ См.: *Годер Д.* Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 54.
- ¹⁰ «Плакать в театре – настоящее наслаждение». Беседа с Александрой Зеркалевой.
- ¹¹ См.: *Semenowicz D.* The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2016. P. 2.
- ¹² *Андрющенко М.* Ромео Кастеллуччи от А до Я // Самые знаменитые оперные спектакли / Сост. А. Парин, А. Макарова. М.: Аграф, 2020. С. 383.
- ¹³ Ромео Кастеллуччи: «Художнику полезно испытывать чувство гнева».
- ¹⁴ Монахи Колонн. Доклад о языке, созданном Societas Raffaello Sanzio и названном Generalissima / Перевод Л. Каца. Цит. по: <https://electrotheatre.ru/repertoire/spectacle/80?yclid=ll69ctn4yf149052167> (дата обращения 16.08.2023)
- ¹⁵ См.: *Пхор П.* Поиски ритуала в современном европейском театре: Ян Фабр, Ромео Кастеллуччи // *Театр*. 2019. № 40. С. 91–92.
- ¹⁶ Цит. по: *Лобанова А.* Путь к бездне: Ожившие картины Ромео Кастеллуччи.
- ¹⁷ *Давыдова М.* Ромео Кастеллуччи и другие // *OpenSpace*. 2011. 23 мая.
- ¹⁸ *Кастеллуччи Р.* Из интервью интернет-изданию «Афиша-Воздух». 2014. Цит. по: <https://electrotheatre.ru/repertoire/spectacle/80?yclid=ll69ctn4yf149052167> (дата обращения 16.08.2023)
- ¹⁹ См.: Мастер-класс Ромео Кастеллуччи в Электротеатре Станиславский. 2014 // <https://ya.ru/video/preview/3718999172982873921> (дата обращения 11.08.2023)
- ²⁰ Ромео Кастеллуччи: «Я не знаю, что будет, если зрители не отодвинутся». Беседа с Камиллой Мамадназарбековой // *Ведомости*. 2014. 18 декабря.
- ²¹ Там же.
- ²² См.: *Витвицкая Н.* Новый спектакль Ромео Кастеллуччи // *Ваш досуг*. 2015. 13 июля.

- ²³ Цит. по: *Лобанова А.* Путь к бездне: Ожившие картины Ромео Кастеллуччи.
- ²⁴ *Шендерова А.* В застенках сюрреализма // *Коммерсант*. 2007. 6 октября.
- ²⁵ *Semenowicz D.* The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio. P. 141.
- ²⁶ *Давыдова М.* Ромео Кастеллуччи и другие.
- ²⁷ *Давыдова М.* Рай длится три минуты // *Известия*. 2008. 17 июля.
- ²⁸ См.: *Лобанова А.* Его главный образ – образ пустоты // *Colta*. 2011. 14 декабря.
- ²⁹ *Castellucci R.* The Animal Being on Stage // *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*. 2000. Volume 5. Issue 2. P. 24.
- ³⁰ Цит. по: *Лобанова А.* Путь к бездне: Ожившие картины Ромео Кастеллуччи.
- ³¹ См.: *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2021. С. 161–162, 282.
- ³² Ромео Кастеллуччи: «Художнику полезно испытывать чувство гнева».
- ³³ *Федянина О.* Краткое содержание. Три театральные блокнота. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2020. С. 75.
- ³⁴ См.: *Годер Д.* Художники, визионеры, циркачи. С. 62.
- ³⁵ *Архипова А.* «В чем причина слез?»: Патос и катарсис в театре Ромео Кастеллуччи // *Theatrum Mundi*. Подвижный лексикон / Под ред. Ю. Лидерман и В. Золотухина. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 34.
- ³⁶ Цит. по: Там же. С. 32.
- ³⁷ См.: *Глухова А.* Весна тела – весна пространства // *Балет*. <https://balletmagazine.ru/ru/post/vesna-tela-vesna-prostranstva> (дата обращения 10.08.2023)
- ³⁸ Цит. по: *Вакар И.* Люди и измы: К истории авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 52.
- ³⁹ *Фефелова А.* В Дуйсбурге состоялась премьера «Весны священной» в постановке Ромео Кастеллуччи. https://permopera.ru/media/mediatec/news_1141/?ysclid=llkxncjpuh206254568 (дата обращения 10.08.2023)
- ⁴⁰ *Сенькина В.* Священный балет машин // *Театрал*. 2014. 28 августа. <https://teatral-online.ru/news/12195/?ysclid=llkwzbup9k789602512> (дата обращения 21.08.2023)
- ⁴¹ Ромео Кастеллуччи: «То, как мы уходим, – самое важное». Беседа с Еленой Дьяковой // *Новая газета*. 2019. 6 ноября.

- ⁴² См.: *Флёров А.* Ruhrtriennale: В ожидании метеорита // Театр, блог. 2014. 21 сентября. <https://oteatre.info/ruhrtriennale-v-ozhidanii-meteorita/?ysclid=lll5bipe7e497237499> (дата обращения 21.08.2023)
- ⁴³ *Давыдова М.* Ромео Каstellуччи и другие.
- ⁴⁴ *Андрющенко М.* С певцами нужно обращаться, как с детьми. Интервью с Ромео Каstellуччи // Самые знаменитые оперные спектакли. С. 437.
- ⁴⁵ См.: *Яруллина Г.* Все оттенки белого // *Музыкальная жизнь*. 2020. 15 сентября.
- ⁴⁶ *Привалов С.* Буратиныч и другие: Необъективные музыкальные заметки. СПб.: Jaromir Hladik press, 2021. С. 146.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ Ромео Каstellуччи: «То, как мы уходим, – самое важное».
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ См.: *Марков Б.В.* Знаки бытия // Александр Сокуров на философском факультете. Серия «Мыслители». Вып. 6 / Сост Е.Н. Устюгова, отв. ред. И.Ю. Ларионов. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 74.
- ⁵² *Архипова А.* «В чем причина слез?»: Патос и катарсис в театре Ромео Каstellуччи. С. 28.
- ⁵³ Цит. по: *Лобанова А.* Путь к бездне: Ожившие картины Ромео Каstellуччи.
- ⁵⁴ Ромео Каstellуччи: «Художнику полезно испытывать чувство гнева».
- ⁵⁵ Ромео Каstellуччи: «Я просто что-то бросаю, а зритель пусть ловит как хочет. Сердцем, жизнью, ранами». Беседа с Алексеем Муниповым // *Colta*. 2018. 18 июня.
- ⁵⁶ См.: *Хитров А.* Ромео Каstellуччи: о черных дырах и овечках в форме // *Teatr*. 2013. № 11–12. С. 61.
- ⁵⁷ Там же. С. 63.
- ⁵⁸ См.: *Кухаренко И.* Кругом возможно опера: Присвоение жанра. С. 268.
- ⁵⁹ Ромео Каstellуччи: «Я просто что-то бросаю, а зритель пусть ловит как хочет. Сердцем, жизнью, ранами».