

Дина Годер



**Художники,
визионеры,
циркачи**

ОЧЕРКИ
ВИЗУАЛЬНОГО
ТЕАТРА

Художники, визионеры, циркачи
Очерки визуального театра

Дина Годер

Художники, визионеры, циркачи

очерки
визуального
театра

Фестиваль
“Золотая Маска”



Новое
Литературное
Обозрение

2012

УДК 793.01
ББК 85.330.022.2
Г59

*Книга подготовлена
при содействии Дирекции Фестиваля
«Золотая Маска»*

*Фестиваль «Золотая Маска» благодарит
ООО «Эвротон» за содействие в издании книги*

- Годер, Д.**
Г39 Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра / Дина Годер. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 240 с.: ил. С приложением CD-диска.

ISBN 978-5-86793-993-9

Что такое «визуальный театр», о котором в последние годы говорят так много? Термин странный, но любителям современного театра его пояснять не нужно: речь идет о спектаклях, которые говорят со зрителем прежде всего с помощью сценических картин, а не сюжета, визуальных образов, а не текста. Этот театр существует на границах жанров, соединяя драму с современным изобразительным искусством, с танцем, цирком и куклами, с опытом брутальных уличных шоу вместе с высокими видео- и медиатехнологиями.

УДК 793.01
ББК 85.330.022.2

© Д. Годер, 2012
© В. Луповской, фотографии, 2012
© Оформление. ООО «Новое литературное обозрение»,
2012

Спасибо моему учителю Инне Натановне Соловьевой и моим друзьям, коллегам, редакторам, работавшим со мной в редакциях журналов «Итоги вместе сNewsweek», «Еженедельного журнала», газет «Время новостей» и «Московские новости». Без их внимания и любви не было бы этой книги.

Вступление

Откуда взялся визуальный театр; что это такое, как мы о нем узнали и как он начался в России; из чего он складывается

Тот, кто сегодня много ходит в театр — интересуется постановками, которые критики называют актуальными, обращает внимание на сценические эксперименты, не чурается фестивалей, — видит, что современный театральный пейзаж за последние лет десять существенно изменился. Среди фестивальных шедевров и интересных экспериментальных программ все больше спектаклей, уходящих от прямого нарратива и построенных на ярких визуальных метафорах. Постановки эти строятся по закону ассоциативных, а не сюжетных связей, часто из обрывочных эпизодов-вспышек, логическая связь между которыми осуществляется скорее в сознании зрителей, чем на сцене. Театр такого типа сейчас принято называть визуальным. Для этих спектаклей особенно важно зрительское впечатление, предшествующее анализу, а множественность трактовок тут входит в условия игры.

Еще предстоит исследовать, насколько важной для сегодняшнего взлета театра этого типа — особенно его главной, визионерской ипостаси — оказалась тревога, живущая в обществе, чувствующем себя на фоне внешнего благополучия, в окружении даров цивилизации, особенно неуверенно и непрочно. Театр, построенный на картинах, прежде всего апеллирующих к подсознанию, вырос на почве современного кризиса рационализма, из нового ощущения непознаваемости мира, страха перед ним и стремления к чудесному.

Сыграла роль и усталость авторов от традиционного сценического искусства, от театра сюжетов и слов, от ясных и прямых значений. В некотором

смысле визуальный театр оказался попыткой ухода от психологического театра и конкретных месседжей. В постмодернистскую эпоху с ее любовью к смешению жанров и языков искусств, к обрывочности и цитатности автор спектакля захотел транслировать свои фантазии и тревоги напрямую зрителю, отказываясь от адаптации в виде связной истории и своеобразных актерских трактовок, которые, если продолжать медийную метафору, «искажают сигнал».

Любопытно, что у нас усталость от традиционного театра выражается в двух противоположных тенденциях, причем обе они маркируются как новые и экспериментальные. С одной стороны, это театр очищенного текста в духе кино-«Догмы», «театр читок» — предельно конкретный, лаконичный и упрощенный. С другой стороны оказывается прихотливый, тяжело груженный визуальный театр.

С точки зрения сценической практики интерес к визуальному театру, особенно проявившийся на рубеже XX—XXI веков, во многом связан с развитием технологий, дающих театру новые возможности (неважно, что эти технологии далеко не во всех визуальных спектаклях используются). И, кроме того, — с развитием и новой ролью современного изобразительного искусства, переставшего уместаться в привычные рамки «изо» и начавшего активную экспансию на территории других искусств.

Приход арт-практик и самих авторов-художников на театральное поле выглядит, с точки зрения традиционного отношения к театру, весьма радикально. Многие спектакли, использующие арт-стратегии и заметно связанные с разными жанрами современного искусства — от самого простого перформанса до высокотехнологической инсталляции, — профессионалы и сегодня отказываются называть театром, боясь и не желая расширять свое представление о меняющемся сценическом искусстве. В то время как на поле контемпорари арт со времен Дюшана принято считать, что искусство — это то, что позиционирует себя как искусство и помещено в соответствующий контекст. Так и я в этой книге исхожу из того, что в театральном контексте можно рассматривать все, что создается автором на сценическом поле и называет себя спектаклем.

1

«Визуальный театр» — один из самых невнятных и даже нелепых терминов последнего времени. К чему, казалось бы, такие избыточные определения? Ясно же, что театр по природе визуален. И тем не менее термин этот сейчас широко используется как в отечественной, так и в зарубежной театральной практике и критике и, как ни странно, работает — то есть для людей интересующихся убедительно определяет и объединяет целый букет разнородных театральных произведений.

Не стоит думать, что речь идет только о невербальном театре или, скажем, о всякой постановке, активно использующей визуальные эффекты, видео и другие современные технологии. В спектакле текста может быть много, а новых технологий не быть вовсе, но его будут относить к визуальному театру, если его образная система построена на визуальности, а не на словах, если именно визуальное аккумулирует смыслы и оказывается существенно важнее текста. Здесь реплики зачастую — лишь поясняющие ремарки к представлению, текст — комментарий к развивающимся визуальным образам или даже работает просто как звук, как музыка со своим тоном и ритмом. Здесь нередко актер — лишь один из равноправных элементов спектакля. И артист как действующее тело бывает важнее, чем «жизнь человеческого духа».

Мы знаем, что в спектаклях, которые мы бы никогда не стали относить к визуальным, возникают театральные метафоры и даже целые сцены, которые впечатываются в память картинками, действующими помимо и намного сильнее слов. Как, например, някрошюсовский Гамлет, стоящий босиком на глыбе льда, Гамлет, на которого льется вода с тающей ледяной люстры так, что его бумажная рубашка размокает и рвется. Или эпизод в спектакле Робера Лепаж «Липсинк», где певица, после нейрохирургической операции потерявшая речь, сидит на пустой сцене перед неким прибором и мучительно пробует голос. А за ее спиной на огромном экране бегут ряды осциллограмм,



«Липсинк», реж. Робер Лепаж. Фото Érick Labbé из архива театрального фестиваля им. Чехова

превращая всю сцену в графический лист, в ленту неизвестного, но завораживающего и полного смыслов каллиграфического письма, в которое сама фигура женщины вписывается как один из знаков. Подобные картины, конечно, не маркируют весь спектакль как визуальный, но, кажется, сохраняются в нашей памяти особняком, в том же отсеке, где и визуальный театр.

Когда точно определение *visual theater* стали использовать, сказать трудно, но в российском сценическом искусстве термин «визуальный театр» начал приживаться на рубеже 2000-х. Тогда вокруг нас стало много театра, не просто использующего визуальные эффекты, но строящегося на них, и он становился все интереснее, так что оказалось необходимым все новое и необычное как-то обозначить.

Еще с середины 90-х в Москве стали появляться спектакли, перед которыми мы останавливались в растерянности, не зная, каким словом их определить. В 1996-м фурор произвел фантазмагорический «Неподвижный путник» Филиппа Жанти, впервые приехавшего в Россию уже не кукольником, а почти таким, какого мы знаем сегодня, — философом, визионером и волшебником, работающим с актерами на границе танца и предметного театра. В 1998-м впервые прибывший в Россию с постановкой Роберт Уилсон привез на Чеховский фестиваль свою миланскую «Персефону», и это тоже выглядело небывало. Поражало все: отточенная графика неподвижных или мерно двигающихся фигур, похожая на балет на фоне цветного светящегося задника-экрана, сложный звуковой фон, эффектные дизайнерские костюмы. Непривычными были картины, служащие контрапунктом к тексту, и алогизм развивающегося действия, не поддающегося прямой расшифровке. Ослепительная красота и холод.

Удивляли не только иностранные звезды — и в нашем театре появлялось новое, тяготеющее к визуальности. На фестивале NET 1998 года можно было увидеть российскую вариацию режиссерской манеры Роберта Уилсона — спектакль «Шинель № 2737 с половиною» концепт-театра «Школа русского самозванства» в постановке Жака (художника Вадима Жакевича). Спектакль играли в огромном пространстве павильона Киностудии имени Горького. Сцена представляла собой круг, засыпанный толстым слоем белого искусственного песка, с которым шла разнообразная эффектная игра с помощью света и машинерии, менявшей рисунок сыпучей поверхности. Были замедленные движения артистов, были загадочные объекты, похожие на гигантские яйца и шары, обрывочная фонограмма, построенная из музыки и шумов, логика которой оставалась туманной, так же как сам произносимый актерами текст, где гоголевская повесть терялась в посторонних репликах на фоне пластических эпизодов, тематически маркированных как «советские», «военные» и «деревенские». Сама холодно-формальная «уилсоновская» манера была для российского театра чужой, и дальше по отечественному театру «круги» от спектакля Жака не разошлись, но сам опыт подобной постановки, совершенной художником, запомнился.

К середине 90-х московский театр «Тень», который прежде числился по кукольному ведомству, стал все больше экспериментировать — мистифицируя, играя с «большими» жанрами, вводя в спектакль живых актеров и вообще дрейфуя в сторону чего-то необычного и строящегося на «картинке» в той же степени, что и на интеллектуальной игре.

На «Золотой маске» 1999 года заметили «Ивонну» Гомбровича из новосибирского «Красного факела» в постановке Олега Рыбкина. Она строилась на визуальном ходе, который держал в напряжении саму конструкцию спектакля: весь придворный мир оформлял Андрей Бартенев, фигуры, обтянутые будто космическими скафандрами, двигались на лыжах по квадрату. А в центре находилась нелепая принцесса Ивонна, обряженная в цветастый винтаж из коллекции 70-х уже другим московским художником — Петлюрой. В этом спектакле поиск нового шел через картинку и пластику. Теперь видно, что в отечественном театре то, что мы называем экспериментом, прежде всего работает именно на территории визуального, поскольку область вербального у нас с советских времен воспринималась, как надоевшая, традиционная, скучная, где люди «пьют и носят свои пиджаки».

В 2000-м на фестивале «Балтийский дом» проявились еще два героя сегодняшнего визуального театра. «Формальный театр» Андрея Могучего показал легкий до бесплотности спектакль по «Школе для дураков» Саши Соколова.



«Ивонна — принцесса Бургундская», реж. Олег Рыбкин.
Фото Виктора Баженова из архива фестиваля «Золотая маска»



«Тарас Бульба», реж. Андрей Жолдак. Фото Владимира Луповского

Сменяющие друг друга, расплывающиеся поэтические картинки (скорее навеянные текстом Саши Соколова, чем иллюстрирующие роман) были видениями мальчика с раздвоенным сознанием. Текст в этом спектакле был, но запоминалась постановка, активно работающая со светом и старой киносъёмкой на дрожащих занавесях именно как нежное ностальгическое видение. В те же дни украинец Андрей Жолдак показал «Тараса Бульбу» с актёрами театра «Балтийский дом» — свой первый спектакль в России, который так же, как и более поздние постановки режиссера, вызвал скандал, смешавший раздражение и восторги. От гоголевской повести режиссер не оставил не только текста, но даже и внятного сюжета. Он строил спектакль на повторях, на эффектных статичных картинках, напоминающих о фильмах Сергея Параджанова, вроде сцены приезда сыновей, где Тарас с женой — все в белом — сидят на белом полотне, по которому разбросаны красные яблоки. И сыновья (тоже в белом) бесконечно долго идут к родителям. Жолдак насыщал спектакль предметами-символами и вместе с тем вводил в свое символическое действие советскую лагерную тему, превращая Тараса в маленького фюрера в черном кожаном плаще. Но и это было в первую очередь визуальным эффектом (черная фигура была центром агрессии и силы), а не сюжетным решением.

В 2001-м стала внятно определять свой интерес недавно созданная номинация «Новация» фестиваля «Золотая маска». На этот раз в конкурсе показа

ли постановку «Imitator Dei» считавшегося прежде маргинальным московского театра «черноеНЕБОбелое» (российский визуальный театр развивался прежде всего за счет театров-маргиналов, возникших в постперестроечные годы студийного бума). Этот черный пластический театр чем дальше, тем больше тяготел к театру визуальному. В спектаклях Доктора Да (это театральный псевдоним Дмитрия Арюпина) мрачные фантазии воплощались прежде всего в пластичной актрисе Марчелле Солтан, которая в «Imitator Dei» играла одна, превращаясь из одного уroda, подвешенного за шею на каких-то трубках, словно льющих или высасывающих из него кровь, в другое кривляющееся бесформенное существо, похожее на черного шута. Потом в женщину, у которой на наших глазах вырастал и пульсировал огромный живот, потом во что-то, похожее на птицу. Вокруг в темноте фосфоресцировали и скрежетали страшные механизмы, гремела музыка, мерцали мертвенный зеленоватый и «адский» красный свет, полз дым, ветер взметал вихри резаной бумаги и т.д. Все это походило на постцивилизационную антиутопию. Начало двухтысячных отметим: в дальнейшем все заметное, что хоть как-то можно отнести к визуальному театру на российской сцене, всегда попадало в номинацию «Новация» «Золотой маски».

Но главный переворот в отношении к визуальному театру совершила уже после «Маски» грандиозная театральная Олимпиада, которую Чеховский фестиваль проводил в том же 2001 году. Даже в основной программе, состоявшей из спектаклей давно признанных мастеров, почти классиков, было для отечественного театрала много удивительного, невиданного, поражавшего воображение именно новым типом зрелища. На этот Чеховский снова приехал спектакль Роберта Уилсона, «Игра снов» из стоковского Штатсгеатра, о котором говорили, что это одна из самых дорогих постановок в Европе и что для монтажа светового оборудования пришлось арендовать МХАТ на несколько дополнительных дней. «Игра» стоила свеч. Изогранный свет, цвет, мизансцены-кадры и элeгантнейшая сценография — все это стремились увидеть как театралы и критики, так и художники, искусствоведы и завсегда-тай галерей. Замедленные живые картины Уилсона, как часто у него бывает, не имели отношения к пьесе — в данном случае к туманному символистскому произведению Августа Стриндберга. Мерно падала непонятная, но точно ритмически рассчитанная шведская речь, и изумлялись те, кто пытался найти какое-то соответствие «картинки» путаному либретто, выясняя, почему, например, эпизод «В университете» происходил на лугу среди белых коров? Но логические вопросы здесь казались неуместными. Спектакль Уилсона был совершенен и равнодушен, словно глыба льда, плавающая в космосе, от него захватывало дух.

Именно на Чеховском фестивале 2001 года мы впервые увидели диковинную постановку «Хаширигаки» немецкого музыканта и режиссера Хайнера Геббельса, как раз в том же 2001 году получившего престижную премию «Но-



«Хаширигаки», реж. Хайнер Геббельс. Фото Владимира Луповского

вая театральная реальность», которую дают экспериментаторам. (Этой наградой очень часто отмечают именно «визуальщиков», и многие герои этой книги — лауреаты Европейской премии.) Геббельс — автор высокотехнологичного визуального театра, который мы до тех пор видели только у Уилсона. Но в противоположность американцу, у которого мы смотрели только масштабно значительные постановки, абсурдистское представление немецкого режиссера было похоже на бессюжетную интеллектуальную игру и создавало неожиданно легкое и праздничное настроение.

В спектакле участвовали три актрисы-музыкантши-певицы: одна очень длинная, другая среднего роста, третья — крошка. Канадка, шведка и японка. Одна с низким голосом, у другой средний тембр, у третьей — совсем высокий. Геббельс говорил, что, сочиняя спектакль, он шел от актрис, но ясно было, что он это делал совсем не так, как практикуют в психологическом театре, приспособляя трактовку пьесы к индивидуальности актеров. Он скорее пользовался ими как нотами или красками в палитре, придумывая череду чудесных светящихся картинок, меняющихся без сюжетной связи, как в волшебном фонаре. Актрисы деловито сновали по сцене, переносили какие-то вещи, они танцевали, пели, играли на разных инструментах, меняли костюмы и цветные парики. Геббельс назвал спектакль японским словом «Хаширигаки», что означает — очень быстро писать, почти на ходу. Используя в спектакле

отрывки разных текстов Гертруды Стайн, он хотел создать у зрителя ощущение, что тот как бы присутствует при их написании. Сами эти тексты производили впечатление концептуалистских. «Этот человек может делать то, то, то и то» (следуют бесконечные перечисления). «Я чувствую себя несчастной потому, что происходит то, то, то и то» (опять перечисления) и так далее. Будто крошечные рассказы из букваря. Актрисы докладывали все это ровными голосами с интонациями дикторов аудиокурса английского языка. Конечно, этот текст прежде всего был похож на самоучитель. Но также и на черновики, полные неумелых попыток выразить мысль, найти нужное слово. И все это плавало в нарядных световых картинах, причудливых музыкальных переходах от японской национальной музыки к попсовым песенкам группы «Beach boys» и электронным композициям самого Геббельса.

Параллельно основной программе Чеховский фестиваль вел и экспериментальную, в которой Россия впервые увидела анфан-террибля европейского театра Ромео Кастеллуччи (вот уже почти десять лет возмущавшего спокойствие европейских фестивалей и в 2000 году тоже получившего премию «Новая театральная реальность»). Кастеллуччи (кстати, по образованию — художник) показал в Москве шокирующий «Генезис». Свои мрачные фантазии, не скованные внятной логической последовательностью, режиссер рисовал с помощью детей, животных и калек, часто являвшихся на сцену нагишом. Чучела зверей, Каин с недоразвитой рукой, похожей на уродливый отросток, Ева с отрезанной грудью, так же как и милые детки в костюмах зайчиков, перерезающие друг другу горло под скрежещущие звуки, эстетизировали кошмарные видения. А названия частей спектакля: «Люцифер в лаборатории мадам Кюри», «Освенцим», «Авель и Каин» — определяли не столько их сюжет, сколько область размышлений постановщика, которого «генезис пугал больше, чем Апокалипсис». Пожалуй, именно с Кастеллуччи для российской сцены внятно начался «визионерский театр», к которому мы позже станем относить спектакли режиссеров, реализующих на сцене свои фантастические сны.

В 2001-м на театральную Олимпиаду в Москву впервые приехал французский конный театр «Зингаро» — называть его именно театром, а не цирком требовал создатель этого жанра и режиссер Бартабас. И представление «Триптих» на музыку Стравинского и Булеза строилось не на подаче рекордных трюков, как принято в цирке (хотя они там были), и не на внятном действии, как в традиционном театре. А на чередовании то энергичных, то медитативных картин в круге эффектно менявшегося света, на музыке и танце, в котором лошади участвовали вместе с людьми.

Но особенно много принесла в ту же «визуальную» копилку собранная Вячеславом Полуниным программа уличного театра — разноцветные карнавалы в саду «Эрмитаж» и представление «Онно» легендарной голландской «Догтруш», выгородившей себе сцену со зрительским амфитеатром посреди площади Революции. Главным действующим лицом «Онно» стала сама Моск-

ва, недаром инсталляционный театр Тиции Боувмейстер приехал изучать жизнь города за месяц до представления. На сцене под открытым небом под музыку маленького оркестрика жила московская площадь с прохожими и таксистами. На ее заднем плане располагался огромный экран, где то мелькали рекламные ролики, а то фантастическим образом продолжалась городская жизнь: живые актеры входили в видеоавтобус, встречая там своих видеодвойников, влезали в рот гигантскому рекламному персонажу и путешествовали по его пищеводу. Театр с весельем, изобретательностью и лиризмом демонстрировал нам жизнь, абсурдно перемешавшуюся с видеомусором и становившуюся полной фантазмагорией, когда в нее вмешивался Онно — персонаж с рекламного плаката.

На карнавалах, превративших сад «Эрмитаж» в пространство тотального театра, цирк соединился с уличными актерами, танцорами, лихими художниками-перформансистами. Впервые Полунин разом вывез в Москву новое питерское поколение экспериментаторов: играли напоминавшего о средневековых представлениях «Неистового Роланда» Андрея Могучего и отсылающий к архаическим ритуалам уличный вариант «Мокрой свадьбы» Ахе. Играли с огнем фэйерштики, иностранные акробаты ходили по стенам домов, покрывая их рисунками и тут же, в вышине, как мухи на стене, разыгрывая микроспектакли. Актеры гуляли на ходулях, играли на высоченных шестах, танцевали на дорожках, замирали и выскакивали прямо на зрителей из кустов. И оказалось, что все это — театр, причем большей частью — театр визуальный, живущий на границах и пересечениях очень многих видов и типов театра, цирка, уличных и кукольных представлений, перформанса. Театральная Олимпиада подготовила не только публику — она изменила представления о возможном и у людей театра.

На следующий Чеховский фестиваль, уже в 2003-м, в Москву привезли из берлинского «Фольксбюне» «Мастера и Маргариту» Франка Касторфа — тут мы впервые увидели использование видео в режиме реального времени, которое давало возможность показать на экране актерские крупные планы и ввести в поле зрительского внимания дополнительные пространства за сценой. Увидели соединение видео с предметным театром и старыми театральными фокусами, вроде игры зеркалами, дающее возможность изображать разнообразные эффекты, например полеты над Москвой. Многие из этих находок вскоре так широко вошли в театральную обиход, что стали общим местом, но возможности «онлайнного», да и просто видео, позволяющего выводить героев на улицу, даже когда зрители сидят в зале, давать на экране неожиданный контрапункт к действию, влиять на ритм сценических событий мельканием кадров и создавать прихотливое общение актеров с видео, много дали в первую очередь визуальному театру.

В том же 2003 году на «Золотой маске» в номинации «Новация» вчистую победил спектакль «Sine loco» Инженерного театра Ахе. Это масштабное

представление впервые вывело Ахе из маргиналов и представило театр художников широкой публике, которая до того о нем и слыхом не слыхала. «Sine Ioso», в противоположность высоким технологиям, использовавшимся у Касторфа, Уилсона и других, оказалось триумфом низких технологий, инженерных решений узловатых веревок и скрипучих блоков, дизайна ржавых железок, некрашенных досок и полиэтилена. И эта линия развития визуального театра, связывающая его с рукотворным, брутальным изобразительным искусством и предметным театром, тоже оказалась очень существенна и продуктивна.

Путь визуальному театру в России был открыт.

2

Теперь, после короткого экскурса в историю вхождения визуального театра в современный обиход российской сцены, стоит попробовать хоть как-то определить предмет нашего разговора. И действительно, под этот расплывчатый термин подводят сегодня очень многое, начиная от традиционного театра, существенно использующего видео и другие технологии, до совсем новых жанров, как почти или совсем обходящийся без людей «театр-инсталляция». Вероятно, чтобы картина сложилась, надо попробовать структурировать все то, что для сегодняшнего визуального театра кажется существенным. И в то же время хотелось бы разомкнуть рамки этого определения и включить в него те старые, традиционные жанры, которые теперь стали по-новому восприниматься в контексте визуального театра и даже начали видоизменяться под его влиянием.

Пожалуй, о российском визуальном театре впервые уверенно заговорили в связи с той его разновидностью, которую теперь называют «театром художника», — с постановками питерской группы Ахе и московской «Лаборатории Дмитрия Крымова», хотя способ их работы был совсем различен. Крымов в своих первых невербальных спектаклях пользовался театральными метафорами как языком, с помощью которого он рассказывал понятные и вполне традиционные истории. Театр Ахе сочинял прихотливые головоломки, разгадывать которые даже при наличии сценария можно было множеством способов. «Ахейцы» многим напоминали Уилсона, но это был русский «бедный Уилсон». С другой стороны, к театру этого «зашифрованного» типа примыкали западные художники, ставшие режиссерами-визионерами, — уже упоминавшиеся итальянец Ромео Кастеллуччи с его пугающими фантазиями, соединяющими кровь и уродство с дизайнерской красотой, и француз Филипп Жанти. Причем Жанти, начинавший как кукольник, одновременно тяготел к предметному театру и к современному танцу. Таким образом, ствол «визуального театра» начинал ветвиться.

Кукольный театр рекрутировал в визуальные полки своих маргиналов, работающих с предметами: в пределе эти спектакли превращались в шоу предметов без участия людей, как в маленьком спектакле француза Жана-Пьера Лароша «Волшебная комната», о котором пойдет речь позже. Кукольники экспериментировали с материалами и видео; в результате этих мультимедийных опытов даже спектакль, сыгранный на столе, в глазах зрителя приобретал впечатляющий масштаб (об одной из таких постановок, «Великой войне» голландского театра «Отель Модерн», я расскажу позже.) Из отечественных к этой группе художников-«предметников» примыкал без конца экспериментирующий с масштабами и жанрами театр «Тень».

Режиссеры-визионеры являлись не только из художнической среды, но и из традиционного театра: Андрей Жолдак был интересен, когда работал не со смыслами, а с изображением, строя эффектнейшие сюрреалистические картины. Андрей Могучий постоянно искал нового и чем дальше, тем больше уходил в «визуальщики», по-особому работая и с «театром архитектуры», где прежде всего играет пространство, и с технологиями, и с уличным театром, и с цирком. Новый цирк, цирк-театр становился еще одной привитой ветвью визуального театра и тоже был часто совсем не похож на материнский жанр — традиционный цирк. Новый цирк уходил то в танец на стыке с акробатикой (как спектакли Матюрена Болза «Тангенс» и «Смола и перья», о которых речь еще пойдет), то в предметный театр (как французский «Цирк иси», где Жоан Ле Гийерм укрощал предметы, словно диких животных). И даже уличный театр в своих современных воплощениях был куда ближе визуальному театру, чем старинным игрищам ряженных. От клоунады, людей на ходулях и огневых шоу он уходил все дальше, используя новые технологии, видеопроекции, лазер, влетая во все это современный танец, строя действия с учетом декораций городской архитектуры и реальной природы, ее восходов и закатов, как это когда-то делал чеховский Треплев.

Визуальный театр практиковал самые разнообразные способы разворачивания картин перед глазами зрителя; одним из них был спектакль-путешествие. «Sine loco» Ахе вез зрителей вдоль выстроенных комнат-эпизодов, в «Петербурге» Андрея Могучего зрителей катали прямо в бархатных ложах по двору Михайловского замка, а потом вели спектаклем-экскурсией по этажам и залам самого дворца. В спектаклях британского театра «dreamthinkspeak» зрители гуляли по лабиринтам «дома с привидениями», расположившегося в помещении опустевшей фабрики или брошенного офисного небоскреба. Ну и, конечно, было множество постановок, где зрителей водили по «природе», и в особых местах им открывались новые картины или эпизоды представления.

Театром могло стать и само играющее, действенное пространство, впечатляющее больше, чем то, что его наполняло, как это случилось с амбициозной «Эфедрой» — лихим компотом из всевозможных «Федр» в постановке юной выпускницы РАТИ Живиле Монтвилайте. Летнее представление играли на

Шукинской сцене сада «Эрмитаж» — в удивительном московском театральном здании, уже лет сто стоящем недостроенным и обладающем уникальным внутренним пространством с огромной высотой (как в большом театре), но маленькой площадью (все строение размером со сцену). Придумано было для этого пространства действительно много продуктивного и интересного (в его создании участвовали и архитекторы). Зрители лежали на очень круто поднимающемся вверх амфитеатре, где подушки раскладывались в удобные матрасики. За спиной у зрителей была натянута сетка, чтобы они не выпали, но могли смотреть назад, где светился бар, отдыхали актеры и шли некоторые сцены, которые тут же снимали на видео и транслировали на экраны, висящие напротив, на сцене. Само сценическое пространство выглядело как квадратная лужайка с травой, по бокам которой поднимались разноэтажные строительные леса. По лесам тоже скакали артисты и по ходу спектакля здесь водили с экскурсией зрителей. Наименее интересными были актерские вопли на тему «Федры», но, в сущности, это было не важно — содержанием спектакля становилось «переживание пространства», что тоже было весьма существенным зрительским опытом.

Из визуального же ствола рос и совсем непривычный жанр «театр-инсталляция», название которому, кажется, дал Авиньонский фестиваль, чующий новые веяния. К этому жанру, каждый со своей стороны, подходили и предметники, и художники (так, Ромео Кастеллуччи представил «Рай» из «Божественной комедии» Данте). В том же необычном жанре театра без актеров сделана была и музыкально-литературная инсталляция Хайнера Геббельса «Вещи Штифтера». Размышления о том, что это за странный спектакль такой — вообще без людей — и можно ли его называть театром, неизбежно выливаются в разговор о природе театра. На мой взгляд, некое разворачивание предметно-технологического зрелища в присутствии публики тоже может быть театром, а отсутствие общения между «актерами» не отменяет связи между сценой и реагирующим залом. Об этом тоже еще будет время поговорить.

Пытаясь перечислить все существенные направления, из которых сегодня складывается представление о том, что такое визуальный театр, понимаешь, что разделить их непросто. Бывает, что спектакли, задуманные иначе, де-факто становятся визуальными: оказывается, то, что должно было создавать атмосферу, работает сильнее самой истории, что контекст побеждает текст. Это часто происходит с театром на природе или в необычном пространстве, которое входит в театральную ткань и благодаря спектаклю воспринимается по-новому.

Визуальный театр в большей степени, чем какой-нибудь другой, — театр авторский, в полном смысле слова. Здесь режиссер, как правило, и автор сценария (даже если он и пользуется каким-то литературным источником, то для спектакля обычно его сильно препарирует), а также автор или важный

соавтор оформления. А потому особенно интересно понять, как складываются взаимоотношения представления со зрителем, поскольку в визуальном театре вопрос множественности интерпретаций стоит острее, чем в других видах театра, и считывание заложенных в представлении неочевидных смыслов требует от публики как открытости, так и зрительского опыта. Во многих случаях само восприятие визуальных представлений из-за их иррациональности ближе к восприятию музыки, чем драматического театра.

* * *

В понимании предмета «визуального театра» нет ничего общепринятого: каждое имя тянет за собой целый шлейф аналогий и ассоциаций по сходству или, напротив, по различию. Разные работы можно интерпретировать так и эдак, все смешано и перепутано, все находится на границах и пересечениях жанров. Именно поэтому у меня нет не только возможности, но и задачи отследить все и дать представление обо всех спектаклях каждого из режиссеров, которых считают признанными «визуальщиками». Но, наверняка упуская что-то из обязательного, я не откажусь от лишнего и расскажу о тех спектаклях, которые не вполне можно отнести к «визуальным», — зато они используют какие-то существенные для этого типа театра приемы.

На мой взгляд, пока нет оснований описывать визуальный театр как некое единое и цельное театральное движение. Именно поэтому эта книга строится как череда очерков. Но задача в том, чтобы попытаться каждый из спектаклей, который мне представляется по своему складу и инструментарию визуальным, вынуть из привычного — драматического, кукольного или циркового — контекста и поместить в новый. Тогда, хотя бы в рассуждении оказавшись на общем поле, эти спектакли откроют, как много у них пересечений не только в языке, но и способе размышления, в отношении к жизни и подходах к искусству, в обольщениях и заблуждениях и даже в приемах и материалах.

Книга эта пишется по свежим следам развивающегося на глазах театрального процесса, в нее входят только те спектакли, что я видела сама — на международных фестивалях и в России, куда в последние годы стали привозить все больше гастролеров, работающих на экспериментальном поле. Таким образом, рассказ о визуальном театре окажется в какой-то степени и хроникой становления отечественных фестивалей, тяготеющих к эксперименту: прежде всего международных Чеховского и NET и российской «Золотой маски». Речь пойдет о постановках конца 90-х и двухтысячных годов, когда visual theater стал активно завоевывать отечественные сцены. И именно оттого, что эта книга пишется, когда споры вокруг визуального театра еще горячи, а спектакли, по-новому раскрывающие это понятие, продолжают создаваться, закончить ее невозможно.

ВИЗИОНЕРЫ

Филипп Жантти («Проделки Зигмунда», «Неподвижный путник», «Неподвижные пассажиры», «Лабиринт», «Край земли», «Болилок»); *Андрей Могучий* («Смерть пионерки», «Преступление и наказание», «Пьеса Константина Треплева “Люди, львы, орлы и куропатки”», «Orlando Furioso», «Школа для дураков», «Петербург», «Кракатук», «Между собакой и волком», «Иваны», «Изотов», «Счастье»); *Ромео Кастеллуччи* («Генезис», «Юлий Цезарь», «Гамлет», «Tragedia Endogonia BR.#04 Brussel», «Божественная комедия»: «Ад», «Чистилище», «Рай», «Проект J. О концепции лика Сына Божьего»); *Франсуа Танги* («Кода», «Ричеркар»); *Андрей Жолдак* («Один день Ивана Денисовича», «Гамлет. Сны». «Месяц любви», «Гольдони. Венеция»)

Тот театр, который мы здесь называем «визионерским», по преимуществу и есть визуальный театр в понимании зрителей. Именно он, откликаясь на подспудное беспокойство общества, а вместе с тем нагнетая тревогу в публике, которая кажется художникам слишком вялой и душевно ленивой, погружает ее в страшные и фантастические грезы. Как это ни парадоксально, именно театр визионеров в большей степени, чем работы других визуалов, работает с современностью — социальными проблемами, человеческими комплексами, агрессией, страхами и психическими расстройствами, городской мифологией и поп-культурой. В дальнейшем, рассказывая о разных типах визуального театра, мы будем их разделять по тому, на какие средства каждый из них опирается в первую очередь — к примеру, на работу с предметом или на цирковой прием. Но по отношению к визионерам главное — не вид театра (здесь может быть смесь всего на свете), а сам авторский подход, способ видения.

Режиссеры-визионеры реализуют на сцене свои фантазии, перетекающие из картины в картину по прихотливой логике ассоциаций или парадоксальным законам абсурда. Поэтически-загадочные образы и сюрреалистические превращения из этих спектаклей создают странную сновидческую реальность, и зрители часто предполагают, что авторы сочиняют их в каком-то гипнотическом трансе, в состоянии измененного сознания. Надо сказать, некоторые из режиссеров готовы поддерживать зрителей в этой уверенности, туманно рассказывая о своих «снах», претворяющихся в театр. Разумеется, авторы, которых в той или иной степени можно считать визионерами, очень различны: одни сочетают иррациональность с рациональностью, имеют четко вы-

строенную систему и готовы подробно объяснять, что именно означает каждый образ в их «спектаклях-снах». Другие работают скорее интуитивно и строят представление, во многом исходя из законов пластических искусств и музыки: композиции, цветового, светового и фактурного решения, ритма и т.д. Для третьих важна некая интеллектуальная схема, в соответствии с которой в разных спектаклях с изменением задач меняются контекст и антураж, но используется постоянный набор сильнодействующих и даже шоковых приемов.

Визионерский театр по многим параметрам — квинтэссенция визуального, тут более всего проявляются его важные структурные свойства: отсутствие прямой сюжетной логики, как и иллюстративности, незавершенность, обрывочность эпизодов-картин и особенно существенная функция звука и музыки. Часто здесь даже некоторое театральное косноязычие (скорее намеренное, чем невольное) становится одним из выразительных средств.

Первым из знаменитых визионеров мы увидели Филиппа Жанти, строящего свои волшебные представления на фрейдистских комплексах и воспоминаниях о детских страхах. Жанти как раз из постановщиков, готовых объяснить то, что зрителю хотелось бы оставить таинственным и неясным.

Филипп Жанти

Филипп Жанти, по образованию художник-график, свою театральную жизнь начинал как кукольник. В середине 60-х он совершил на маленьком «ситроене» кругосветное путешествие со спектаклем «Экспедиция Александра» (Александр и был единственным героем его постановки), за четыре года проехав Восточную Европу (включая Россию), Японию, через Индонезию в Австралию, в Южную, а потом и в Северную Америку. Его маленький «ситроен» в две лошадиные силы даже попал в музей, потому что совершил самое длинное путешествие вокруг света. Проект кукольного театра должен был стать средством зарабатывания денег во время путешествия, кроме того, за это время Жанти сделал фильм о кукольном театре для ЮНЕСКО. Он не собирался и дальше заниматься куклами, думал остаться художником, но когда вернулся во Францию, оказалось, что театр его не отпускает.

Ранний Жанти-кукольник бывал в России не раз: во время кругосветного путешествия в 60-х и позже, в середине 70-х, уже со своей маленькой труппой «Компани Филипп Жанти», в которой главными актерами был он сам и его жена, Мари Ундервуд. Но те приезды со спектаклями из остроумных скетчей и коротких притч помнят разве что специалисты. Еще через 20 лет, в середине 90-х, Жанти приехал к нам уже совсем другим — он привез первую часть трилогии «о путешествии в подсознание» — «Неподвижный путник». Это был спектакль, где играли люди, а также куклы и предметы, спектакль из тех, что и создали режиссеру славу одного из главных адептов и волшебников визуаль-

ного театра. И только в середине 2000-х, уже зная Жанти-«визуальщика», в России увидели в возобновленном виде одну из его главных постановок «кукольного периода» — «Проделки Зигмунда» 1983 года — и поняли, как много в образный строй его поздних спектаклей было заложено еще в «кукольные времена».

* * *

Действие «Проделок Зигмунда» шло на классическом кукольном «столе», с огромным количеством текста — чрезмерного, парадоксального, остроумного и каламбурного. Герой-шизофреник, ведущий длинные диалоги со своими руками, головой, вещами, попадал куда-то «во внутренний мир» пальто, откуда можно выбраться, только уменьшившись до размеров руки. И все приключения человека-руки в красной шляпе — это попытка выбраться наружу из «внутреннего мира» и «провалов в памяти».

Все начиналось с пальто. Вернее, с безголового человека в пальто, держащего у груди коробку. В кармане у него звонит телефон, руки из пальто поспешно открывают коробку, а там — спящая лысая голова (это давний актер театра Жанти — Эрик де Сарриа). Голову расталкивают, дергая за нос, и она спросонья начинает оправдываться по телефону: «да нет, мама, я не теряю



«Проделки Зигмунда», реж. Филипп Жанти. Фото Владимира Луповского

голову, я ее даже в коробку спрятал... Тут как раз люди собрались, я хочу им рассказать свою историю...» Услышав в трубке отбой, доверительно обращается к публике: «Советую вам выключить мобильные телефоны, если вы не хотите, чтобы вам дозвонилась моя мама». Дальше голова водружается на место и начинается рассказ.

«Я давно понял, что у вещей есть душа. Сегодня я поймал свои ботинки на лестнице, и знаете, что я в них нашел? Мои ноги! Или моя шляпа...» Рассказчик нахлобучивает красную шляпу с высокой тульей в виде согнутого пальца — теперь это будет его опознавательный знак. «Я открываю шкаф и вижу, что моя левая рука роется в кармане моего пальто... Я делаю вид, что ничего не замечаю, но потом она лезет в сумку...» Тут и начинается полицейский боевик, три главные роли которого распределены между рассказчиком и двумя его руками.

Рассказчик (левой руке, которая еще в сумке): Поднимите правую руку и поклонитесь...

Левая рука (хрипло): Не могу. Я левша. И перестаньте шевелить губами, когда я разговариваю!

Левая рука выглядит как настоящий грабитель — она в кожаной перчатке и на поднятый большой палец ладони, сложенной пистолетом, надета кожаная шляпа. Выстрел. Рассказчик: «Ёксель-пиксель, указательный был заряжен...»

В темноте коварная левая рука заводит Рассказчика куда-то, откуда нет никаких «стежек-дорожек», а есть только застежка-молния, которая молниеносно застегивается и не дает герою выбраться. Чтобы пролезть в нее, Рассказчику нужно уменьшиться; тогда он обращается в отдел под названием ЖСК (Жажду Сокращения Количеств), где за два евро его уменьшают до размера руки, так что все дальнейшие приключения Рассказчика — это поиски выхода человеком-рукой в пальто и красной шляпе в виде согнутого пальца.

Все герои, которых он встречает, — тоже руки. Правая рука министра в перчатке со ртом посреди ладони (чтоб высасывать из пальца). Появившийся «из нутра» министр внутренних дел. Вечно переодевающийся агент тайной полиции, потом разжалованный в морского инспектора ГИБДД. Веселый восьмипальцевый сумасшедший. Капитан подводной лодки, которая оказывается унитазом. Грудастая таможенница-врачиха, требующая сдать воспоминания при выходе. На сцене-столе всего четыре руки (кроме де Сарриа в спектакле играет Филипп Ришар), но иногда кажется, что их двадцать. Эти путешествия — странствия по подсознанию, среди провалов в памяти, снов, комплексов, воспоминаний и параноидальных идей.

Влияние классического психоанализа на театральные идеи Жанти в «Проделках Зигмунда» (кстати, «Zigmund Follies» можно перевести и как «Безумия Зигмунда») совершенно очевидно и даже демонстративно. Начиная с прямых комичнейших иллюстраций к эдипову комплексу, теме кастрации и разговоров о либидо до многочисленных фрейдистски окрашенных сюрреалистичес-

ких образов, вроде цветка из пяти огромных лепестков-грудей, между которыми сердцевина – хищный рот, который сжирает «лапающие» грудь руки.

Среди отчетливо пародийной театральной фантазмагории, где разные виды кукольного театра соединяются с тeneвым, видеопроекцией и т.д., психоанализ смешивается с леволиберальными идеями, сатирой на власть и на прессу. Тут же большой наворот культурных ассоциаций, тасующий знаменитые имена и названия («вы участвуете в регате в поисках утраченного времени», «обычно в нашем полушарии закат Европы происходит в это время», «лаканисты и лаканки танцевали на полянке...»). Да еще игры с языком, особенно сложно переводимые, когда герой попадает на остров букв, где, например, ворчливое О ругает туповатое Е, таскающее на себе Я: «Что таскаешься со своим Я?» – «Ты сказал – братъ-Я». – «Я сказал бить-Ё». Или: «Не хотите ли выпить? (подавая бутылку) Вот-Ка». – «С Ка я уже завязал». (Московским зрителям повезло: у нас со сложнейшим переводом с лихостью и остроумием справилась переводчица Вера Румянцева.) Все это шло так стремительно и густо, что к окончанию представления у зрителей было ощущение, что все это время они сами панически искали выход вместе с Рассказчиком и теперь голова у них идет кругом. Но приключение хотелось повторить, прокрутить назад, чтобы уже не пропустить ни одной из обаятельных мелочей и ни одного из смешных кунштюков.

* * *

Психоаналитический ракурс для театра Жанти всегда был важен, а в его визуальных спектаклях, перестав выглядеть так прямолинейно, мотив «путешествия в подсознание» оставался главным двигателем сюжета. Одному из своих визуальных спектаклей Жанти предпосылал текст, где были такие слова: «Главная неудача: 12 апреля 1947 года в 11 часов Филипп Жанти стал параноиком. Он даже не способен написать свою автобиографию. Главная удача: 12 апреля 1947 года в 11 часов Филипп Жанти стал параноиком». Режиссер настаивает на своей болезни – она для него стала способом художественного освоения мира, и в туманных вступительных текстах, которые пишет для программ, он рассказывает о своих снах, видениях и мистических встречах. Объясняя, как создавался спектакль, артисты говорят о том, что Филипп Жанти «видел сны», на темы которых каждый из участников спектакля сочинял какие-то свои сюжеты. А режиссер все отсматривал, отбирал, расставлял по местам и проходил рукой мастера.

Однажды открыв для себя возможность психоанализа, Жанти с преданностью и энергией неопита принял его как метод работы. «Иногда я работаю в гипнотическом состоянии, слушая постоянно повторяющийся музыкальный отрывок: это позволяет погрузиться в прошлое и обнаружить существовавший

некогда конфликт». Я не думаю, что каждый раз, смотря спектакль, надо понимать, какие именно сны видел Жанти, но важно понять, откуда берутся эти сны. Вот что рассказывает сам режиссер: «Когда я был ребенком, я пережил сложный момент, связанный со смертью отца. Я был близок к тому, что можно было бы назвать разрушением. Это был долгий период — я был замкнут, избегал людей. За 10 лет прошел через 18 пансионатов, интернатов — все время сбегал то из одного, то из другого. А когда стал старше, я совершил еще один побег: объехал на маленькой машине в две лошадиные силы вокруг мира. Все это время, с детских пансионатов и до кругосветного путешествия, главной проблемой для меня было общение. Я не умел общаться. Мне было трудно жить. У меня были параноидальные приступы. Мне казалось, что я прохожу через только что построенный город, и как только я уйду оттуда, его демонтируют. Работая в кукольном театре, я понял необходимость самоанализа, анализа себя через работы Фрейда, Юнга. И выход я нашел в общении не напрямую, а в общении через предмет, через куклу.

Анализируя сны, я обнаружил, что в возрасте 6 лет я сам себя обвинил в убийстве отца. Первый образ, первая картинка, которая начинает мою жизнь, — это три удара в дверь. Мать открывает дверь, а там стоят два жандарма; когда они начинают говорить, то мать уводит меня в другую комнату. Жандармы пришли, чтобы рассказать о смерти отца: он погиб, катаясь на лыжах — упал в пропасть. После этого мать в течение года скрывала от меня смерть отца. Когда что-то прячут, то возникает ложь. Обычно в этом возрасте мальчик влюблен в свою мать и даже желает смерти своего отца, как конкурента в любви к матери. Видимо, именно это подсознательно превратилось в то, что я почувствовал себя причиной смерти отца. Кроме того, мне все время снились сны, в которых появлялся труп, который я хотел спрятать, закопать. Теория Фрейда говорит, что подсознание разговаривает с нами через сны. Открытие того, что сны можно читать, для меня стало средством исследовать эти образы. По мере того как я исследовал все то, что касалось снов и их объяснений, я отошел от детской травмы. Я как бы заключил мир со своими внутренними конфликтами. Общение с внешним миром стало все более доступным, более простым. Постепенно и в спектаклях человек заменил куклу». (*Интервью Дине Годер для журнала «Итоги», 1997*)

* * *

Загадочный, волшебный и смешной спектакль «**Неподвижный путник**», поставленный Жанти в 1995 году и привезенный в Москву через год, уже совсем не имел отношения к кукольному театру. Он ускользал от привычных описаний. Рассказывать о нем, как и о следующих визуальных постановках Жанти, — все равно что браться описать словами стихию. Это казалось похожим на пантомиму и на свободный танец, хотя актеры здесь говорят, поют,

читают стихи, разыгрывают смешные, почти клоунские сценки без начала и конца. Один эпизод наплывает на другой, растворяется в нем по воле нескованного воображения.

Предваряя спектакль, Жанти написал туманный эзотерический текст про то, как однажды во сне увидел посреди нескончаемой пустыни одиноко стоящего ребенка лет семи. «Он находился там с рождения человечества. Он был человечеством...» Далее Жанти излагал теорию, по которой «психический мир всего человечества в своем становлении и эволюции проходит тот же путь, что и отдельная личность, — при соблюдении соответствующих временных пропорций». И нынешний возраст человечества равняется семи годам. Рассказ был длинным и путаным, но все же имел прямое отношение к «Неподвижному путнику», хотя ясно это стало гораздо позже.

Семеро персонажей этого спектакля — четверо мужчин и три женщины — на самом деле оказываются детьми. Детьми, олицетворяющими, по Жанти, простодушное семилетнее человечество, открывающее для себя окружающий мир. И спектакль — это не столько их путь — герои никуда не движутся, — сколько движение мира вокруг них.

Накатывает черная полиэтиленовая волна — и семерых качает в маленьком ковчеге — картонной коробке; отхлынула волна — и они оказываются в пустыне; потом пеной из целлофановой стружки их снова заливают, подхватывает — и вот они уже кувыркаются, утопая с головой в облаке. Белый ангел с розой следит, как каждого голышом упаковывают в большой полиэтиленовый пакет, предварительно вытянув изо рта какую-то прозрачную ленточку (может быть, душу?). Когда исчезает облако — они снова на твердой пустой земле.

Все они дети. Одеты странно: платья, плащи, короткие штанишки, в длинной балетной пачке почему-то высокий лысый мужчина, а еще смешные панамки, шапочки с ушками, детский летчицкий шлем. Текст спектакля — считалочки, игры, дразнилки, школьные цитаты из классики, детские песенки — не имеет конкретного смысла, становясь просто звуковой средой. Актеры разных национальностей играют на многих языках: английском, французском, немецком, иврите, даже по-русски что-то выучили. Для того, кто может что-нибудь опознать, кому мама пела эти колыбельные или кто играл во дворе с такими считалками, эта бессмысленная болтовня звучит как позывные.

Во что-то увлеченно играют, вроде «замри-умри-воскресни»: то падают как подкошенные, то пытаются вскочить другому на руки. Все уже валяются, последний озабоченно пытается не проиграть, изворачивается, чтобы вспрыгнуть самому себе на ручки... Детская легкость и непосредственность, детское простодушие. А вот еще детское: увлечься процессом деланья чего-нибудь, забыв о причине и цели. Один в обиде плюнул в другого и отдул случайно ему в лицо кусочек целлофана, второй возмущенным плевком сдул пленку прямо в рот первому, вот так они и стоят, долго, с восхищением и виртуозностью

плюя этим летающим обрывком друг в друга. Пустяк, а ужасно смешно. Детское сочинительство и детская бездумная жестокость. Найти пластмассового пупса в капусте, нежно понянчить его, а потом оторвать голову. Изобразить всем вместе со светящимся младенцем-пупсом каноническую сцену «Святое семейство», пристроив вместо нимбов шляпы, а потом ожесточенно лупить почему-то погасшего пупса, чтобы снова зажегся и не портил игру.

Еще один жуткий эпизодик: плывет картонная коробка-корабль, на боковую стенку, лицом к нам пристраивают блюдо, закрытое крышкой. Открывают — а там человеческая голова. Она ведет себя активно, требует еду; тогда человек, поставивший ее, спокойно вилкой и ножом отрезает у себя самого кусок головы, вытаскивает оттуда мозги, как связку сосисок, и кормит ими башку на блюде. Когда тарелку, прикрыв крышкой, снова убирают, оставшийся без головы персонаж грустит, задумчиво опершись шеей на руки. Тогда из этого обрубка рождается маленький человечек «мозгового» цвета — стоящая рядом девушка берет его в руки, а он явно живой, упирается, не хочет, чтобы его совали в коробочку. В общем, настоящая детская страшилка.

Жанги не ставят ностальгический спектакль о детстве, он говорит о детском ощущении мира. В «Неподвижном путнике» есть все: рождение и смерть, искусство и настоящее чудо, но все в детском восприятии, в непосредственных, ярких, парадоксальных детских реакциях — вот откуда это постоянное ощущение полета, захватывающего дух, то на волнах, то в облаках.

Уйдя от кукол, актеры стали работать с предметами, и чем проще эти предметы, тем богаче оказываются возможности игры. Целлофан, большие листы бумаги, упаковочные картонные коробки каждую минуту превращаются во что-то новое: вот на одного героя так нанизаны коробки — одна в другой, — что он то складывается, то раскладывается, как подозрная труба. Стоит на полу небольшая коробочка, а на ней лежит голова (совершенно непонятно, где там умещается тело), потом коробочка, отрастив ноги, начинает прогуливаться, с любопытством вертя головой, и тут захлопавшие половинки крышки превращают ее в птицу с крыльями. На самом деле все, что делают актеры, — сложные трюки, но ни один из них не выпячен самодовольно, не отыгран с цирковой подачей, фантазии перебивают друг друга, ничем не дорожа, с веселой небрежностью и дурачествами, как у дворовых выдумщиков, превращающих любой мусор вокруг себя в богатство.

Простота оформления этого спектакля — не от бедности, а от щедрости и свободы, умеющей создать театр из чего угодно. «Неподвижный путник» был не просто представлением, а возможностью выйти в мир с другой степенью свободы. Угаданные нами вольные или невольные цитаты и случайные совпадения (например, едущий по пустыне игрушечный грузовичок с зажженными фарами был похож на эпизод из «Песни о Волге» Резо Габриадзе) не столько прибавляли спектаклю дополнительные смыслы, сколько давали упоительное ощущение того, что все мы плывем в едином культурном пространстве и ви-

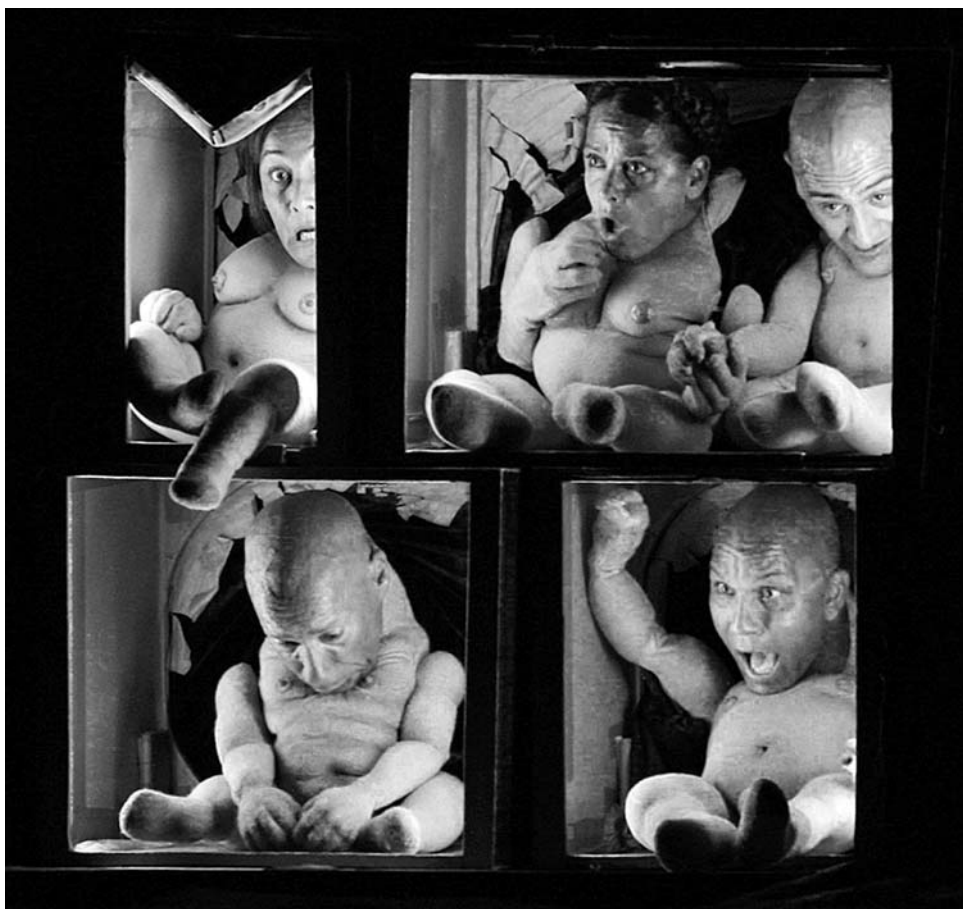
дим оставленные для нас опознавательные вешки, находим спрятанные «секретики» и переданные через других «приветы».

Этот спектакль — парадоксальный, непредсказуемый, смешной и щемяще лиричный — был понятен даже ребенку, но имел поразительно глубокое дыхание. Он не просто дышал свободой — в 1996 году, за несколько лет до того, как в фестивальную Москву один за другим поедут удивительные постановки «визуальщиков», «Неподвижный путник» давал и нам ощущение безграничности возможностей. Финал его трагичен, хотя, строго говоря, можно ли считать трагедией неизбежность смерти?

Герои бегут, окружая и одновременно поддерживая большую куклу — нелепого рыжего человечка. Они бегут на месте, задыхаясь (у человечка отваливаются постепенно ноги, руки), не останавливаясь, их заменяют сделанными наскоро из бумаги, и вот одна встрепанная голова осталась на большом мятом листе, она бежит, потом летит, не даваясь в руки, не то бабочка, не то душа. Герои, пытаясь поймать ее, прыгают, падают, сами обматываются бумагой, лежащей на земле, и катятся от резкого порыва ветра. Их, как обрывки смятой бумаги, уносит с шуршанием сильный ветер. Вот и все. Жизнь кончилась. На пустой земле снова никого нет.

Через 15 лет после российских гастролей «Неподвижного путника», в 2011-м, Жанти привез на Чеховский фестиваль новую версию этого спектакля, только теперь он назывался «**Неподвижные пассажиры**». Казалось бы, большая часть ключевых сцен сохранилась. По фотографиям, где на фоне цветных экранов люди в песочных костюмах все так же танцуют в бумажной пустыне, плывут по синему полиэтиленовому морю или кувыркаются в кудрявых целлофановых облаках, можно и не догадаться том, что во взгляде семидесятитрехлетнего режиссера на мир произошла кардинальная перемена. Но те, кто увидел «Неподвижных пассажиров», это понял. В программке к новому спектаклю Жанти пространно рассказывает, как недавно ездил с гастролями в Израиль и какой ужас испытал, побывав на арабских территориях. Именно это, как говорит режиссер, придало новому спектаклю несколько более восточный оттенок — разрослась «пустыня», стало больше пения. Но ясно, что дело не в одном Израиле, а во всем мире, который за эти годы стал агрессивнее, нетерпимее, страшнее. Раньше разные языки актеров труппы, вплетаясь в музыкальную ткань спектакля, становились гомоном большого мира, теперь чужие языки — знак непонимания, герои требуют друг у друга предъявить документы, показать содержимое чемодана, и это вовсе не шутка, как было прежде. Вместо кукольного дружелюбного города со светящимися окнами и шумом машин теперь посреди пустыни вырастают башни-близнецы, вокруг которых герои шумят об акциях и Альфа-банке, — и, конечно, эти башни рушатся.

Поток метафоров и микропритч, из которых строится спектакль Жанти, стал выглядеть куда определеннее, и если раньше его поэтический мир чурал-



«Неподвижные пассажиры», реж. Филипп Жанти. Фото Владимира Луповского

ся конкретики, а говорил скорее о всеобщем и неизменном — любви и смерти, страхах и открытиях, потерях и надежде, то теперь многие из его картин нельзя не понять однозначно. И даже финальная сцена приобрела пугающую определенность. В новом спектакле маленький голый герой в беге проходит эволюцию, превращаясь в делового человека в черном костюме, который поработает и седлает появившегося рядом другого голого человека. Впрочем, финал повзрослевшего агрессивного мира из нового спектакля Жанти такой же, как у прежнего — дружелюбного и светлого. Конец один — ветер гонит комки мятой бумаги, и вместе с ними укатываются со сцены, будто сухие листья, скрюченные тела героев. Остается пустая земля.

* * *

Еще один спектакль Филиппа Жанти о путешествии в подсознание — «**Лабиринт**» — в Россию не привозили. Его премьерой закрывали Авиньонский фестиваль 1997 года — играли в почетном дворе папского дворца, под открытым небом. Двухтысячный амфитеатр был набит, многие специально приехали из Парижа — от Жанти всегда ждут волшебства, чистой поэзии, чего-то необъяснимого и завораживающего.

Сцена превратилась в черную дышащую массу, потом в ней зажглось множество огоньков — не то море, не то небо. Вдруг из угла в угол, пища, проплыл маленький космический кораблик. Небо. Потом из этого неба стали вырастать, как из земли, руки — то появлялись целыми клумбами, то исчезали. А потом оттуда выплыл человек, почему-то в пальто и в шляпе, и, забравшись на какую-то шаткую опору, стал отбиваться от огромных рыбин, которые жадно выныривали за ним. Значит, море. Человек кричал: «Маман, маман!» — из волн появилась дверь, распахнулась, а за ней оказалась женщина в развевающемся платье. Из волн появлялись то руки, то ноги, какой-то человек в костюме, всплывая, невозмутимо пил кофе, женщина, безумно хохоча, отпиливала себе огромную грудь и скармливала ее зубастым рыбам. Было красиво и похоже на ночной кошмар.

Потом Жанти рассказывал: «В первоначальном сценарии шла речь о главном персонаже спектакля, который после инцеста с матерью как будто разрывается и превращается в разные личности. В нем открывается дверка, и эти личности выходят из него. Мы видим, как проходит эта семья персонажей через различные лабиринты, а в конце происходит примирение, и главный герой забирает обратно в себя все эти разные личности. Поразительно, что во время репетиций в актерах проявилось их отношение к матери, к женщине, которое усиливало исходный сценарий».

* * *

Когда смотришь спектакли визионеров, всегда кажется загадочным и то, как они сочиняются, и способ работы режиссера с актерами. Особенно это любопытно в случае бывшего кукольника Жанти.

— Раньше кукла выступала для вас в роли человека, а теперь люди действуют в ваших спектаклях почти как куклы.

— Часто кукла — это как бы продолжение внутреннего мира человека, то есть актера. Меня интересуют персонажи, которые перенесены из повседневной реальности в пространство сна. Часто бывает так: утром просыпаешься и чувствуешь, что какой-то образ сна невероятно силен, он живет в тебе, хо-

чет говорить с тобой. Я чувствую, что этот образ имеет множество смыслов. Таким образом, в спектакле я могу работать над разными смыслами этих образов, а если бы мы работали только над словом, то пришлось бы выбрать только одно направление, мы были бы ограничены. Смыслы наслаиваются на этот образ, далекий от повседневности, и приводят к тому, что актер становится точно таким же знаком, как свет, звук, как материалы, которые мы используем в спектакле. Актер имеет такое же символическое значение, как и во сне. Действительно иногда можно подумать, что он ведет себя как кукла.

– Значит, его индивидуальность несущественна?

– Нет, существенна. Даже материал, предмет могут иметь свою личность. Когда мы начали работать над темами вокруг сценария «Лабиринта» и «Неподвижного путника», то заметили, что материал – картон, ткань, сетка, бумага – или сами куклы, маски – начинает активно сопротивляться. И актеры тоже сопротивляются через импровизацию.

– А что значит «материал сопротивляется»?

– Он не выражает себя богато. И к этому сопротивлению надо прислушиваться. Иногда это приводит нас к более глубокому смыслу, чем тот, что был в сценарии. Возникает маленькое чудо.

– Чудеса – это то, что в «Путнике» происходило с превращением простых картонных коробок, бумаги?

– Да, и то, что происходит с актерами.

– А что вы говорите актерам?

– Когда сценарий уже написан, то мы работаем над каждой сценой в зависимости от ее темы. Например, в «Неподвижном путнике» я просил двух актеров работать как бы на сплав, на слиянии, но имея перед собой препятствие – оберточную бумагу. В «Лабиринте» импровизировали на тему встречи человека и двери. Из этих встреч возникла разница во взаимоотношениях между людьми: когда есть дверь и когда этой двери нет. В какой-то момент сценарий и импровизация пересекаются.

– Да, но это только ваше воспоминание, или вы пытаетесь пробудить собственные воспоминания у актеров?

— Это как путешествие через океан на паруснике. Наша цель — остров. Но на пути к цели ветры заставляют нас изменять направление. Конечно, есть структура сценария, эту структуру можно назвать позвоночным столбом всего спектакля, но в связи с сопротивлением материала сама ткань спектакля не имеет направления, может развиваться нелинейно. Когда я работал над «Лабиринтом», я узнал про обнаруженные в Америке поразительные случаи диссоциации личности. Это не шизофрения. Эти люди живут в обществе и сами отказываются признать, что внутри них живут все эти личности. Симптомами служат провалы в памяти. В момент провала памяти человек, живущий в Вашингтоне, может оказаться в Чикаго, не зная, каким образом он доехал до этого города. Просто одна из личностей, которые живут в нем, стала доминировать, взялась контролировать ситуацию и довела человека до места. Обычно диссоциация личности происходит из-за какого-то сексуального насилия в детском возрасте. Эти люди постоянно переживают внутренний конфликт, но не саморазрушаются, а репродуцируют всякий раз новые и новые личности для того, чтобы ответить на возникшие ситуации. В спектакле идет речь именно о таком персонаже, который взрывается и репродуцирует различные личности. Таким образом, личности актеров, которые работали в спектакле, мне очень помогли разработать путь этого персонажа.

— *То есть они тоже являются сочинителями спектакля?*

— Да.

— *А почему актеры в спектакле говорят на разных языках?*

— Потому, что мне смысл слова неинтересен. Говорят они, конечно, не что попало. Но сами слова ничего не объясняют и не имеют повествовательной необходимости.

— *А имеет значение, на каком языке они говорят?*

— Важно, чтобы это был их родной язык.

(Интервью Дине Годер для журнала «Итоги», 1997.)

* * *

Режиссер говорил, что «Лабиринт» — последняя часть трилогии о путешествии в подсознании, обещая следующий спектакль сделать совсем другим. Но тот спектакль «нового» Жанги, который приехал в Россию через десять лет

на Чеховский театральный фестиваль 2007 года, снова нельзя было перепутать с постановкой ни одного другого режиссера. Он говорил на том же языке, перенося размышления о подсознании в область поэзии и сюрреалистических снов. Если в «Неподвижном путнике» речь шла о фантазиях раннего детства, то «**Край земли**» — о желании познать женщину, так никогда до конца и не удовлетворенном.

Это был снова спектакль, полный феерических трюков (предметы и люди появляются и исчезают у нас на глазах, неживое оживает, а живое оказывается муляжом), но совершенных снова легко, быстро, без швов и театральной «подачи», как само собой разумеющееся. В фантастическом мире все так и должно происходить. Вот один из персонажей выносит из-за кулис фанерную половинку человека и усаживает ее за стол с надписью «E-mail». Меняет ему голову сначала на одну, потом на другую, третью (обритая наголо — подошла), оставляет на столе огромную бутафорскую кисть руки и уходит заниматься своими делами. Отвлечшись на другие события, через минуту мы снова обращаем внимание на стол, а фанерный человек, оказывается, уже стал живым — просматривает письма, и бутафорская зеленая рука, тоже ожив, ему мешает: хватает бумажки, вертит их и мнет. Письма, положенные в папку «E-mail», сами собой со свистом улетают за кулисы.



«Край земли», реж. Филипп Жантти. Фото из архива театрального фестиваля им. Чехова

Бывший фанерный мужчина оказывается героем. Вот он, уже в шляпе и пальто, идет с чемоданом куда-то, быть может, на вокзал, где у людей вместо голов — стрелки, направленные в разные стороны. Черные щиты ездят туда-сюда, членят сцену на несколько экранов и выгораживают то вертикальное высокое и узкое пространство, то длинное горизонтальное. Задник окрашивается то алым, то голубым, и люди в контровом (то есть быющем из глубины сцены) свете выглядят силуэтами. Герой встречается с женщиной в красном, между ними происходит танец-пантомима, из которой ясно, что женщину больше интересует чемодан. Из чемодана она вынимает куклу в красном, он — мальчика-пупса. Глядь — а вот уже стоит, расставив толстые ножки, огромная, выше человека, кукла в таком же красном платье и ушастый пупс, которого удерживают четверо мужчин. Далее — все по Фрейдю: кукла с интересом разглядывает, что у нее под юбкой, заглядывает к испуганному пупсу в штаны — тут у него из ширинки и высовывается, извиваясь, змея. Рассерженный «мальш» отрывает кукле ноги, но вместо них у нее обнаруживаются лезвия ножниц, которыми она и отрезает змею. За кастрацией следует поцелуй, но лицо-маска куклы прилипает к губам мальчика. У девочки на месте лица оказывается недвусмысленная задница, а пупс следующим поцелуем прилепляет куклину маску к лицу новой живой девушки, зато у него самого теперь вместо детской головки — свинья.

Превращение несется за превращением, сцена наплывает на сцену без внятного сюжета, но с ясным внутренним движением. Вот эпизод с подвенечными платьями и фатами, которые вынимают из чемодана — их много, но и невестами хотят одеться все, даже мужчины отбрасывают предложенные штаны ради фаты и белого платья.

И письма, письма. Герои их читают, рвут, выкидывают, открытые конверты превращаются в лица мужчин, потом в уходящий поезд. Сцену заполняют огромные голубоватые полиэтиленовые пузыри, они расправляются, шурша и колыхаясь, как море, заливают героев...

Гадкое огромное насекомое с кленистым панцирным телом, тонкими лапками и человеческой головой обнимает женщину. Не поймешь — танцует или насилует, — но кажется, она не против. А потом у него вырастают крылья, и теперь это существо уже может не только двигаться вместе с женщиной, но и летать, и скакать на своих длинных комариных ногах. Сцена с насекомым, как и сцена с пупсами, — классический кукольный театр, где на каждую большую куклу приходится несколько кукловодов, отвечающих за разные части тела. Но действие строится так захватывающе, что кукловодов либо не замечаешь, либо воспринимаешь как участников событий.

В финале на пустую сцену выкатываются два гигантских пузыря, в их глубине кто-то движется, словно эмбрионы в икринках огромной рыбы. «Эмбрионы» припадают к стенкам пузырей, и мы видим их нечеткие силуэты, как за молочным стеклом. Из одной «икринки» выпрастывается мужчина, он видит

внутри второго женщину, пытается прикоснуться к ней через шуршащую оболочку, поймать ее — то ложится под пузырь, то поднимает его на руки, подбрасывает, ловит. Пузырь летит — смотрим, а в нем уже никого нет.

* * *

Через год Филипп Жанти привез в Москву свою последнюю на тот момент премьеру: спектакль с непонятным названием «**Болилок**» играли опять на Чеховском фестивале

«Болилок» напоминал и о прежнем Жанти-кукольнике, и о нынешнем — маге, уходящем в чистую визуальность. Спектакль начинался с игр девушки по имени Элис (вот и новый привет Кэрроллу) со странными куклами, которых она вынимала из коробочек. У кукол большие мужские и очень похожие на настоящие головы и маленькие тельца. Элис носила каждого на руках и болтала со смешным акцентом по-русски — за себя и за куклу, шевеля ее резиновым лицом. Вот черноволосый красавец с тельцем тряпочного пупса упирается и хочет целоваться, лысый — с отвратительным туловищем, похожим на заворот кишок, и длинными, кишкоподобными конечностями — скачет, как насекомое, корчит рожи и все время пукает. Мы и не заметили, как головы кукол стали живыми, а потом появился таинственный персонаж с фонарями



«Болилок», реж. Филипп Жанти. Фото из архива театрального фестиваля им. Чехова

вместо глаз, и под его руками в отрезанные головы превратились уже все трое вместе с Элис, а действие из детской игры понеслось в страшновато-фантастический мир. Дальше чего только не будет: трое героев из голов снова станут людьми, потом начнется хирургическая операция над Элис, и маленькие куколочки-подобия, будто души героев, отправятся в путешествие по ее внутренностям. На видео нам покажут, как вспухают ткани и переливаются жидкости в организме, а потом все это, огромное, возникнет на сцене, и герои будут плыть тут как в море.

Тот, кто видел спектакли Жанти прежде, узнает множество автоцитат, вроде дышащего тканевого моря (на этот раз оно будет махровое и полосатое, как полотенце) с торчащими из него руками и ногами. Героев, плывущих по волнам в коробке. Светящиеся цветные задники — красные, синие, фиолетовые. Тут будет неожиданно много клоунады, в первую очередь благодаря умерительному и очень пластичному «лысому» — Кристиану Хеку, — пришедшему к Жанти из «Комеди Франсез». Будет звездное небо с шарами-планетами, рядом с которыми в вышине полетят герои. Персонажи станут то уменьшаться, то увеличиваться, танцевать, терять части тела и превращаться в каких-то немислимых амёб или осьминогов с человеческими головами. Таинственный персонаж с глазами-фонарями появится снова, но его голова от прикосновения Элис снимется длинной стружкой, как кожура с очищенного яблока, оставив на плечах пустоту. Потом на встрече со зрителями Жанти объяснил, что маленький домик со светящимся окном, качающийся на волнах махрового моря, — дом, который случайно сожгла в детстве Элис, и вот теперь она, вспоминая о своей вине... Но знать это было необязательно, картины Жанти каждому рассказывали свое.

Андрей Могучий

Как большинство независимых театров Питера, Формальный театр Андрея Могучего родился в конце 80-х и «на люди» явился в 1989 году в питерской программе полунинского «Каравана мира» — с уличной акцией «Смерть пионерки». Это была череда не связанных друг с другом иронических эпизодов-картинок, обыгрывающих в первую очередь идеологические стереотипы: тут девочка в пионерском галстуке и окровавленной белой форменной рубашке играла на скрипке и читала стихи, мальчишки-пионеры танцевали танго, были трупы в больших соломенных чемоданах, мускулистые кузнецы с молотами и наковальней, огни, дымы, пиротехника и прочие составляющие уличного театра, к которому с тех пор он будет обращаться много раз. На следующий год на открытии фестиваля уличного театра на стрелке Васильевского острова Формальный театр снова устроил масштабное и почти соц-артистское представление — «комикс» по «Преступлению и наказанию». В ячейках

строительных лесов показывали пять ключевых сцен романа, и под каждой были надписи, как под картинками. Раскольниковых было пять, в каждой ячейке свой: в одной – Раскольников-студент, во второй – он со старухой, а в последней – просветленный. Уже в этих спектаклях Могучий проявлял себя как «визуальщик», строя представление в виде череды эпизодов-картинок.

Одной из лучших постановок Могучего этого времени стала сочиненная как уличный перформанс, но целиком по театральным законам **«Пьеса Константина Треплева “Люди, львы, орлы и куропатки”»**. Она состояла из



«Пьеса Константина Треплева "Люди, львы, орлы и куропатки"», реж. Андрей Могучий.

Фото из архива «Формального театра»

обрывков чеховских текстов и чеховских «знаков», среди которых были и три сестры, и Треплев, и самовар с чаем, который нужно пить, пока рушится судьба, и Лопахин с топором, и горящий вишневый сад. В отличие от традиционного уличного театра — громкого, брутального, со спецэффектами, — это было нежное атмосферное действо без ясного начала и конца, вписанное в среду, что очень важно для визуальных спектаклей под открытым небом. Представление, растворяющееся в природе той местности, где оно игралось, иногда с озером или проходящими невдалеке поездами. Поэтический уличный спектакль по Ариосто «**Orlando Furioso**», с которым Формальный театр объездил множество фестивалей, играли по-итальянски. Поднятый на кране рыцарь в серебристых доспехах сражался в воздухе с драконом, прекрасные дамы крутили интриги и романы в замке.



Orlando Furioso, реж. Андрей Могучий. Фото из архива Формального театра

Формальный театр вместе с другими независимыми труппами, художниками и поэтами участвовал в «Фестивале свободных искусств», ввязывался в перформансы, но тем не менее в новом движении с самого начала он считался несколько более «настоящим театром», чем остальные, — быть может, оттого, что Могучий больше других работал с драматургией и вообще с текстом. Официальное признание пришло в 2000-м после «**Школы для дураков**» — ностальгического спектакля по роману Саши Соколова, чья импрессионистская атмосфера определялась не текстом (его было немного), а элегическими картинами с нелепыми героями, шуршащими листьями, дрожащими тень-



«Школа для дураков», реж. Андрей Могучий. Фото Владимира Луповского

ми и блеклым любительским видео на прозрачных занавесях. «Школа для дураков» взяла престижный приз критики на «Золотой маске» и была очень любима театральными фестивалями по всему миру. Постановка эта, после которой Могучий в короткое время стал одним из самых востребованных российских режиссеров, начала линию его визионерских опытов. Они, разумеется, не исчерпывали интересов режиссера, который сохранял в себе театральный авантюризм и любопытство ко всему новому. Он, например, первый из отечественных режиссеров драмы проявил вкус к новому цирку и поставил «Кракатук» — современную сказку по мотивам «Щелкунчика», с воздушными гимнастами, эквилибром, фокусами и современным танцем. Он ставил «текстовые» спектакли, построенные на актерской импровизации, и изобретательные шоу, но особенно его стали ценить как фантазера, рисующего сюрреалистические картины и способного создать на сцене атмосферу то мечтательных, а то тревожных и даже страшных сновидений и погружающего актеров в ирреальную среду из света, музыки и видео. Последние годы в своих главных постановках Могучий работал с художником Александром Шишкиным, и этот тандем предлагал такие смелые визуальные решения, что публика только открывала рты.

* * *

Свою версию романа Андрея Белого «Петербург» с актерами Александринки Могучий разделил на две части. Первую играли в знаменитом круглом дворе Михайловского замка, а вторая выглядела как проход всех зрителей по узким, осыпающимся коридорам и лестницам дворца с заходом в пустующие неремонтированные комнаты и парадные залы.

Могучий с Александром Шишкиным превратили «Петербург» в тотальный театр. Главная сценическая конструкция состояла из шестнадцати красных кабинок, изнутри похожих на ложи Александринского театра, каждая даже с бархатным занавесом. В «ложи», плотно составленные в два ряда друг против друга, рассаживают по десятку зрителей, актерам остается только узкая полоска сцены между ними, и герои, толкаясь и теснясь, носятся из конца в конец этой засыпанной мокрым песком дорожки и пропадают в черных кабинках-кулисах, поставленных по краям. Дикая русская революция тут похожа на кунсткамеру: женщина с усами, изображающая мужчину, старичок в детской матроске, странноватая красотка во фраке и чулках, офицер с набеленным и причудливо разрисованным лицом. Да еще многочисленные маленькие люди-лилипуты: щебечущие пожилые женщины, причесанные как девочки, в рос-



«Петербург», реж. Андрей Могучий.

Фото Олега Кутейникова из архива Александринского театра

кошных платьях с кринолинами, молодой мужчина в наполеоновской треуголке и так далее. На крышах кабинок сидят музыканты и хор — композитор Александр Маноцков сочинил даже не музыку, а какой-то звучащий поток, заполняющий весь двор замка.

Составленные вместе «ложи» иногда вдруг отсекают друг от друга стенами — так опускают щиты в цирковых клетках с разбушевавшимися тиграми. Стены эти могут выезжать и на площадку, образуя череду дверей. В эти минуты каждому зрителю виден лишь тот отсек сценической дорожки, который у него перед носом, но из-за стен слышатся крики, споры, по «ложам», перелезая через публику, продолжают перемещаться персонажи, и тогда даже тот, кто не читал «Петербурга», не разбирая деталей сюжета, ощущает себя погруженным в дикий и театральный русский террор. А в тот момент, когда зрители уже совсем привыкли к мысли, что вот так, лицом друг к другу, они и просидят весь спектакль, «ложи» вдруг разъезжаются (их катили монтировщики, которых на спектакле работало чуть ли не сто человек) и встают по периметру круглого двора у стен замка. В этот момент с неба дождем начинают сыпаться белые листки-прокламации.

В этом феерическом действе поразительны не только игры с пространством. Артист Николай Мортон, играющий сенатора Аблеухова, входит в этот спектакль как неизвестно каким образом сохранившийся кусок старой Александринки, с тем странным тембром высокого голоса и небытовыми интонациями, которых, я думаю, уже лет пятьдесят не бывает в природе, — их можно услышать разве что в старых театральных записях.

Нас приглашают в замок и ведут по тесным коридорам, у лестниц экскурсоводы заученно бубнят: «Это экскурсия не по музею, а по времени...» Врезаясь в толпу, расталкивая публику и продолжая переругиваться, по замку бегут персонажи. Зрители проходят мимо закрытой двери, куда с плачем рвется девушка в длинном платье, пересекают комнату, где один из героев, стоя на столе, готовит самоубийство и прилаживает петлю к потолочному крюку. Входят в парадный зал с портретами царей, где по шашечкам наборного паркета расставлены ровные ряды будильников. Аблеухов-младший (Олег Борисов), вбежав, начинает заводить часы, и тогда по звонку всех будильников разом публику пускают в последний пустующий зал: там на полиэтилене, расстеленном на полу, лежат рядом все персонажи спектакля, словно куклы, отыгравшие представление, или трупы в мертвецкой. Когда зрители вновь выходят на улицу, сцена-дорожка посреди двора уже превращена в поминальный стол, покрытый белой скатертью и уставленный стаканами с водкой. Только почему-то пить ее мало кто решается.

* * *

«Кракатук» Могучего — это, как можно догадаться, современная вариация на тему гофмановского «Щелкунчика». Его героиня — рыжая кудрявая девоч-

ка Маша (ее играет акробатка Анастасия Жолудева), которая купила в магазине старья знаменитую виниловую пластинку с записью «Щелкунчика» (эту историю мы видим как анимацию на экране), да так и уснула, слушая: «Хочешь, я расскажу тебе сказку, дружок?» Все остальное — это Машины сны, видения подростка, насмотревшегося мыльных опер, фантастических боевиков и мультфильмов. Фантазии, полные полетов и превращений, страхов и, конечно, любви.

Александр Шишкин такой безудержной свободой, как в «Кракатуке», пожалуй, никогда еще не получал. Придуманные им невероятные костюмы заслуживают отдельной выставки: страшные белые монстры, сидящие вокруг стола-арены, уставленной кривыми белыми подсвечниками, гигантские ходячие пальто, люди-розы (танцоры в военизированном хаки с мягкими подушками-розами на головах), уморительные ржавые лязгающие роботы, пришедшие будто из фантастики 60-х. И, конечно, игрушки, у которых тряпичный костюм закрывает даже лица актеров: желтые меховые зайцы с оскалами, как на масках майя, зубастые пупсы в памперсах, негрityта-пионеры, лупоглазые и губастые Барби, зеленые Мэрилин Монро (развлекаясь, в программке режиссер их назвал Мерлинки М. и Красавицы Б.). Уж не говорю о черных зайцах на лыжах, ровно один раз, просто «для колориту», мрачно шествующих через всю сцену во время эпизода «Рождество» под хохот зала (впрочем, немедленно отвлекшегося на что-то следующее).

Второй художник тут — автор специальных объектов, дизайнер Бармалей (Алексей Богданов), сочинивший целое стадо чудищ, заполняющих арену во время эпизода «Нашествие», — огромных, членистоногих, хоботастых, с горящими красными глазами, прыгающих, как на пружинках, и семенящих торопливо, как многоножки. Ну, и третий — видеохудожник Александр Мальшев: именно ему принадлежит вся эта бурлящая и переливающаяся световая среда, движущиеся картины, проецирующиеся прямо на манеж и на экран над сценой.

Входя в шапито, еще до начала спектакля вы окунаетесь в густое визуально-звуковое варево: в синей полутьме все вокруг будто шевелится, дышит и звучит, таинственно меняясь, кто-то что-то невнятно бормочет, кажется, по-немецки (Гофман же). Композиторы «Кракатука» — это сам Петр Ильич Чайковский (его музыка к балету звучит в исполнении оркестра под руководством Светланова) и огромное количество электроники. В первую очередь переделка того же Чайковского питерскими композиторами и диджеями Вдовиным и Гитаркиным, которые весело перевели классические темы в свои фирменные лаунджевые «дзынь-блям-блям».

Действо получается какое-то совершенно сумасшедшее и отчасти даже психоделическое. По части цирка тут есть практически все: эквилибристика во всех видах, ходули, каучук, силовая акробатика (орех кракатук оказывается стальным шаром, на котором тренирует свои силы попавший в плен

Щелкунчик), жонглирование (кстати, всеобщим жонглированием светящимися шариками заканчивается спектакль), батут, подлетая на котором злые красные «кибермышы» пытаются достать Машу, висящую в тарелке под куполом. Парад игрушек превращается в развеселую акробатическую феерию, для которой весь манеж надувается огромным желтым матрасом, куда прыгуны плюхаются, разогнавшись на качелях, в то время как зайцы вместо клоунов носятся по всему цирку, приставая к зрителям и вытягивая их потанцевать. Есть и фокусы — превращение злым мастером Д. (то есть Дроссельмейером, он же здесь и мышинный король) мальчика-Щелкунчика в тряпичную куклу. А уж когда злодей взрезает эту куклу (герой, оказывается, набит детскими игрушками) и из нее, как душа, вылетает белый голубь, — это уже дрессура.

Но главное в «Кракатуке» — «воздух». В воздухе происходят бои игрушек с неприятельской армией: воины мышиноного короля подлетают на «резинках» к самому куполу, свистят на трапециях над сценой, будто пауки на ниточках, выхватывая с земли противника и улетаая с ним к сетке-паутине над головами зрителей. А внизу между тем игрушки, танцуя, строятся в отряды (я ведь еще не сказала, что кроме циркачей в спектакле участвуют танцоры), и руководит войском балеринка в белой пачке, но в португее и пилотке. А еще, разумеется, в воздухе происходит любовь Маши и Юного Д. (так тут называют Щелкунчика). Когда над размечтавшейся девочкой вдруг взмывает белобрысый Юный Д. в черном френче и галифе (художник не отказал себе в шутках на тему германского происхождения сказки), а потом подростки вместе летают под куполом, то догоняя друг друга, то сплетаясь, — зал заходится от восторга.

На самом-то деле по цирковым меркам тут нет особенно замысловатых трюков, и Могучий, репетируя, все время осаживал тренеров, пытавшихся накручивать сложность: «начнутся рекордные трюки — уйдет театр». Единственное, что, как признают циркачи, здесь действительно сложно, — это инженерная система подвески. Такого количества разнообразного «воздуха» и поднимающихся деталей в одном представлении никогда не бывает, и сделать так, чтобы одно не цеплялось за другое, было очень трудно.

Короче говоря, театр, как мы увидели, никуда не ушел. И цирк тоже никуда не делся. И визуальные искусства. И все они вместе родили какой-то особый жанр, определить который не берусь, но ближе всего этот гибридный жанр к французскому «новому цирку», о котором речь впереди. Как сказал один из зрителей, выходя из шапито: «Я себе такого и представить-то не мог».

* * *

Высоченная, до самого потолка, «Чета Арнольфини» с картины Ван Эйка смотрит в зал. Муж в черной шляпе покачивает головой, жена кивает и гладит себя по беременному животу. Так начинается спектакль «**Между собакой и волком**» Андрея Могучего.



«Между собакой и волком», реж. Андрей Могучий. Фото из архива Формального театра

Спектакль этот нельзя назвать инсценировкой романа Саши Соколова; впрочем, тот, кто его читал, понимает, что инсценировать вязкую и темную массу этого текста, где едва угадываются повороты сюжета, вообще невозможно. Могучий называет спектакль иллюстрациями к роману, так же как и прежнюю свою постановку по Соколову — «Школу для дураков». Но это даже не иллюстрации — скорее какие-то фантазии, видения, возникающие под впечатлением романа. Когда уезжает вверх железный занавес с четой Арнольфини, за ним кольшутся под ветром ряды полиэтиленовых завес, в глубине встает мутное, точно в морозном тумане, солнце и медленно уплывает вверх тень лодки с гребцом — видно, душа чья-то отделилась от земли. И голоса старух воют какие-то заплачки с неразличимыми словами.

На сцене уходящими в глубину рядами висит на штанкетах старое барахло (художник «Собаки...» Алексей Богданов, делавший монстров для «Крака-тука», любит работать с вторсырьем). Дранные халаты и тулупы, куцые ушанки, стоптанные ботинки, обломки музыкальных инструментов, бочки, веники, терки, хомуты, патефон, гармошки и множество других живописных предметов непонятного назначения густо висят вдоль всей сцены, образуя что-то похожее на лес, и люди пробираются через него, пригнувшись и уворачиваясь от вещей, будто от веток. Штанкеты висят совсем низко — между ними, как по заваленной хламом земной жизни, спуют члены «артели индивидов им.

Д. Заточника» — пьяницы, инвалиды, трепачи. Они как-то бестолково толкуются, носят вещи туда-сюда, глухо выясняют отношения, поют, а над ними открывается огромное свободное небо с чуть шевелящейся в высоте картиной брейгелевской зимы — это рай, душа русского человека, живущего низко и сгорбленно, тот самый рай, который пишут сверху на религиозных картинах. Андрей сам говорил о спектакле: «Заитильщина — это непонятная мне родина, как она непонятна оказалась и Саше Соколову, уехавшему в леса работать егерем. Этот спектакль — мои разборки с Россией. Образ страны, с которой я взаимодействую, — именно такой, тут под низким потолком все постоянно согнуты, будто заглядывают в окошко кассы».

Жизнь соколовской Заитильщины, как в средневековом искусстве, разделена на нижнюю — низкую, земную — и верхнюю — духовную. Внизу возится российская голытьба. Пристраивают в корыто вынутый из петли труп, зажигают в его кулаке свечку — покойник моргает и смотрит на всех с глуповатой серьезностью. Внизу морячки обхаживают гулящую красавицу Орину — пляшут перед ней «Яблочко» и бьют чечетку. Тут и Пушкин откуда ни возьмись — потрепанный, носатый, в мятом цилиндре. Он сидит за столом с красавцем Дантесом и огромным зайцем из детского утренника (для Пушкина заяц, понятное дело, не случаен), строит рожи и норовит выпить всю водку. Здесь, в нижнем ярусе, дураковатые и веселые русские мужички дуют в трубы и бьют в железную бочку, словно в барабан, пышнотелая красавица выплывает на пуантах и в пачке, тут же разгуливает и поет оперная дива в концертном платье, а женщина с двумя закутанными крошечными детьми проходит мимо, осыпая артельщиков снегом. Здесь железнодорожники в кожаных пальто с портфелями насилуют Орину и бросают под поезд гармониста Илью.

А на задник вверху в это время проецируются зимние картины Брейгеля. Видеохудожник Александр Мальшев их тоже оживил: летят по небу птицы, вдали катаются крошечные конькобежцы. И когда герои спектакля в мечтах о высоком забираются на второй этаж и прыгают, размахивая руками, их маленькие тени скачут среди брейгелевских персонажей и смешиваются с ними.

Именно в этой постановке, строившейся без ясного сюжета, как наплывающие картинки, стало видно, что Могучий сочиняет спектакль скорее по законам музыки, чем драмы, чередуя ритмические взлеты и падения, расставляя музыкальные акценты, рассыпая мир в хаос и снова собирая его в гармонию. Он создает некое нерасчленимое вещество театра, в которое на равных с человеком входят предметная среда, свет, видео, музыка, — и этот поток катится, то вспениваясь, то затухая, по своим внесюжетным правилам.

Изображение двоится, троится на прозрачных завесах; титры, обозначающие начала эпизодов — «Картинки с выставки» или «Состязания на слабеющем льду», — мало о чем говорят; на заднике брейгелевские сюжеты сменяются другими кадрами — головой страшного волка с красными глазами, лицом

девушки, взлетающей на качелях. Множится и звук — заплачки, тягучие песни, дикие частушки влетают в синкопированный ритм духового оркестрика, герои что-то произносят, но что именно — в этом густом звуковом вареве не разобрать. Клоунада сплавляется с лирикой и тревогой. Убийцы, насильники, воры, точильщики, утильщики и конькобежцы — все смешалось в едином пространстве культуры, где есть и Пушкин со своим мифом, и Брейгель, и русский балет, и детсадовский заяц, и нищая Заитильщина. И где такой пронзительной и зримой оказывается мечта о рае.

* * *

Среди «визионеров» Могучий — весьма нетипичный режиссер, поскольку он всегда идет от актеров, не жестко встраивая их в уже созданный в воображении спектакль, а репетируя этюдным методом и вместе двигаясь к заранее непредсказуемому результату. Рассказывая о своей работе над визуальными спектаклями, Могучий говорит, что приступает к репетициям всегда интуитивно, анализ приходит потом. И что ему особенно важен первый этап погружения в материал, который состоит и из «чтения по теме», и из тематических разговоров с актерами. К примеру, «Школа для дураков» во многом выросла из таких совместных воспоминаний о дачном детстве, рождавших импровизации. Как говорит Могучий: «Я всегда считал, что должен создать среду, замкнутый в себе мир-аквариум, где актеру хорошо находиться. Конечно, в аквариуме нужна рыба, которая умеет отлично плавать, а уж то, как она плавает, — ее дело. Но ее нужно подготовить на земле. В правильно созданной среде актер свободен, он существует в конструкции, которая рождалась в течение репетиции, и к премьере я постепенно сужаю степень свободы. В спектаклях, где художник не я, технически все происходит немного иначе, но и там все равно нужна особая среда».

* * *

В спектакле «**Иваны**» гоголевскую «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Могучий превратил в мистерию, захватившую весь мир — Миргород вдаль до горизонта и ввысь до небес. А пустынную ссору из-за того, что один приятель в раздражении назвал другого «гусаком», — в вечную вражду, начавшуюся в незапамятные времена и не кончившуюся по сей день.

Спектакль начинается, когда сцена вовсе закрыта от зрителя высоченным дощатым забором. Как будто публика находится на дворе Ивана Ивановича, где-то позади нее, на возвышении, как на клиросе, пономарь гнусит начало гоголевской повести, и с другой стороны молодые певчие в рясах поют

продолжение, странно мешая текст с гусиным гоготанием. А сам Иван Иванович (Николай Мартон), расположившись среди зрителей на ступеньках, довольно кивает в сторону хора: «сынки мои!» И рассматривает в щели меж досками, что там делает баба Ивана Никифоровича. Потом уедет по рельсам гигантский забор, Иван Иванович войдет в дом к своему приятелю, станут они толковать о просе, о войне, о том, не отдаст ли хозяин соседу ружье, и мир вокруг еще будет казаться прочным, хоть и абсурдным с этим странным пением и гоготом. Но лишь только Иван Никифорович крикнет: «Принесите-ка водки!» — за такой же щелястой, как забор, стеной дома вдруг все задвигается, загомонит, замигает огнями, и станет ясно, что там — безразмерный и страшный хаос.

Николай Мартон — Иван Иванович, высокий, худой, суховатый, как англичанин или старый петербуржец, держит спину, высоко вскидывает голову и, нарезая круги вокруг соседа, частит своим характерным тенорком чуть носового тембра. Огромный пузан Виктор Смирнов — Иван Никифорович — лежит неподвижной горой среди сцены и односложно бухает ему в ответ басом. Это пока еще психологический театр, уморительный в своей точности диалог двух друзей-противоположников, но это уже и музыка — начало той шумовой симфонии Александра Маноцкова, музыки хаоса, которая вот-вот заполнит все пространство.

Ссора случилась, и все зашевелилось, поехало, загремело — сцена обнажилась до дна и оказалась завалена мятой бумагой, в глубине ее обнаружился остов трехэтажного дома, похожий на просвеченную рентгеном хрущевку с малогабаритными квартирами. На втором этаже живет Иван Никифорович, задавленный на своих трех метрах хламом — чайниками, кушеткой, старым телевизором, беспрестанно транслирующим «Лебединое озеро». Он в раздражении стучит ружьем в потолок, где над ним живет Иван Иванович с таким же типовым барахлом, столом под клеенкой и телевизором с «Лебединым». Мужики и бабы во дворе машут руками под звуки утренней зарядки по радио. После слов «Московское время шесть часов» хор вместо гимна грянет: «О, Русь, куда несешься ты?» У торца дома толкуются рабочие, пытающиеся на веревке поднять на верхний этаж пианино, в нижнем этаже и пристройке располагаются кухни, где светят лампы дневного света, горят конфорки и стучат ножами повара. Тут в тексте аukaются «Старосветские помещики»: «А что, Пульхерия Ивановна, если бы вдруг загорелся дом наш, куда бы мы делись? — Ну, тогда бы мы перешли в кухню». На крыше одноэтажной пристройки играет фрачный струнный дуэт, где-то в глубине прячется оркестр, и то возвышается, то падает голос хора, поющий Гоголя.

Зрители сидели прямо на сцене Александринки, и над ними открывалась немереная высота театральных колосников. Сбоку от основной игровой площадки простиралась огромная авансцена, по которой свободно ездил грохочущая телега с лошадьёю, а на краю стоял одинокий дощатый сортир с отваливающейся дверью на фоне богатых бархатных кресел зрительного зала, теряющихся вдали, как поля. Казалось, что мы наблюдаем откуда-то издале-

ка и сверху за броуновским движением в сошедшем с ума мире, и оттуда особенно хорошо было видно, как поразительно Могучий управляется с многослойным, разбегающимся пространством Шишкина, как умеет рассредоточить и децентрализовать действие.

Когда все сдвинулось, поехало и заголосило, гоголевская повесть стала сгущаться, превращаться в морок, в страшные сны Ивана Ивановича, мечтающего о мести. С неба спустилась крыша дома, из трубы вылетела баба, да так и зависла в вышине, размахивая спорным ружьем, словно ведьма помелом. Потом, гогоча и маша широкими белыми рукавами, на крышу вскарабкался карлик — гусак (Алексей Ингелевич). В мрачном сумасшествии сна он кажется Ивану Ивановичу сыном (тут в «Повесть» влезают сцены из «Тараса Бульбы»). Смыслы множатся и мешаются: под «старосветские» разговоры про еду, повара из кухни несут «гусака» на блюде, но одет он уже в расшитые золотом царские одежды. И когда нацеливает на него Иван Иванович ружье со словами: «я тебя породил...», убийца уже оказывается не только Тарасом, но и Иваном Грозным, убивающим своего сына. А потом и Афанасием Ивановичем из «Старосветских помещиков», который выкручивает из рукава царевича «гусака» руку, словно ножку птицы, и с аппетитом ее обглаживает.

Кончился страшный сон, улетела крыша, обнаружив под собой миргородский суд с множеством пишущих машинок — они стучат, галдят судейские, бархатный голос «театра у микрофона» читает фрагменты гоголевской «Повести», которые служат одновременно и проводником по действию, и контрапунктом к нему. Ритм и акценты в сценах отбиваются то строительным шумом, визгом циркулярной пилы, то криками, пением и грохотом колес. Иногда вдали раздается голос зовущей матери: «Ваня, иди домой!» Могучий застраивает звуковую среду спектакля так же густо, сложно и с такими же перепадами, как и пространство.

К финалу заборы снова выезжают, и сцена опять сужается: речь идет о том, что вражда длится сотни лет, и для примирения Иваны встречаются уже лежа в жестяных гробах. И когда заключить мир не удастся, женщина, которая в программке обозначена как «баба вообще», заводит долгую мрачную песню из финала «Страшной мести» про неразлучных казаков, сделавшихся такими врагами, что ненависть их сохранилась и за могилой. Только зовут этих казаков не Иван да Петро, как в той сказке, а Иван да Иван.

* * *

«Изотова» в той же Александринке Андрей Могучий поставил по пьесе московского драматурга «новодрамного призыва» Михаила Дурненкова. Эту историю когда-то автор с режиссером задумывали вдвоем, но после долгих репетиций в спектакль из написанной пьесы вошло не так много — отдельные осколки, соединенные в визионерские картины. В получившемся рассказе



«Изотов», реж. Андрей Могучий. Фото Владимира Луповского

отзываются судьбы обоих создателей, но, судя по всему, в воображении Могучего история героя складывается мрачнее, отчаяннее, трагичнее, чем у тридцатилетнего Дурненкова.

Изотов — писатель в кризисном возрасте, где-то между тридцатью и сорока. У него недавно вышла книжка, он получает премии, о нем говорят по телевизору, он благополучен и упорядочен: у Виталия Коваленко полные, чисто выбритые щеки и отличные костюмы с бабочками — белый и черный. Но вот, подхватив на какой-то светской вечеринке скущую красотку (Юлия Марченко), он едет в заброшенный старый дом под Питером, где вырос, и оказывается, что едет он — умирать.

Могучий вместе со своим постоянным художником Александром Шишкиным устанавливают на сцене экран, наклонный, как снежная горка. Посреди экрана раздвигаются шторы, открывая окошечком еще одну сцену, которая кажется маленькой, будто в кукольном театре. На этой «кукольной» сцене появляются герои, за их спинами крупные планы видео — они едут в такси, снег застилает окна. Вдруг перед машиной метнулась фантастическая фигура — вроде бы человек, одетый в костюм зайца; скрежет тормозов, и лобовое стекло медленно заливает красным. Рабочие сцены сбрасывают из «окошечка» на авансцену картонное такси в натуральную величину. Стало быть, машина улетела в кювет.

Любимый литературный мотив Могучего — пушкинский заяц, перебежавший дорогу. Он же в виде нелепого взрослого человека, одетого в маскарадный костюм зайчика, являлся у него в «Между собакой и волком», зубастый заяц с лицом-маской был и в цирковом «Кракатуке». Ясно, что Изотов напрасно не поверил плохой примете и двинулся дальше пешком, волоча на себе ноющую Лизу в вечернем платье.

Старый дачный поселок между морем и озером — узнаваемое Комарово. Здесь у Изотова оставшиеся от отца полдома, где герой много лет не бывал. Дом разделен надвое после ссоры Изотова-старшего с братом — с тех пор двери, ведущие на вторую половину, забиты, а на участке появился забор. Теперь кукольное «окошко» становится террасой дома, а экран вокруг него с помощью анимации превращается в схему-почеркушку на мятом листке. К разговору о здешних видах появляется кривое слово «ЗАКАТ» со стрелочкой; когда Лиза интересуется сортиром, возникает рисунок дощатой кабинки (добраться до нее невозможно, все время скатываешься по наклонному экрану, как по ледяной горке); к слову о воде сами собой рисуются ведра. Когда Лиза, достав старый сундук, раскладывает по экрану тетянины платья, рядом с каждым появляется цифра в кружочке. А потом платья еще и еще сыплются с неба дождем, заваливая случайную гостью прошлым старой дачи.

Это место очень странное, выморочное. Никогда не показывающийся брат отца — фрик и великий пианист, загадочный и вздорный маэстро, в котором сразу же угадывается гений Комарова Олег Каравайчук, чьей тревожной и рваной музыкой полон спектакль. Дядя, так же как и уже умерший отец Изотова, возникают тут в параллельных видениях — в виде пары стариков-фокусников с огромными белыми крыльями. Высокие, худые, в длинных пальто и старомодных котелках Рудольф Кульд и Николай Мортон названы в программке «братья Изотовы, ангелы-фокусники», они не участвуют в сюжете и появляются иногда только, чтобы показать пару простеньких трюков с платком и тросточкой и взмахнуть крыльями. И, видимо, как-то стилистически отсылать к былому — к далекому прошлому Комарова, откуда и явились эти персонажи, и к детству героя, когда братья Изотовы еще были вместе и, наверное, с детьми на даче валяли дурака.

Кроме нервной, стервозной и неустроенной Лизы, бестолково мыкающейся по чужому прошлому, тут есть еще одна женщина, которую, кажется, что-то связывало с героем в юности. Про мрачную библиотечкашу Ольгу (Наталя Панина), которой эта работа передавалась по наследству с дореволюционных времен, известно, что у нее был брат, который в детстве утонул, и вроде бы как-то косвенно в этом были виноват молодой Изотов. Мальчик в панамке и с крыльями тоже иногда возникает в параллельных видениях, а сам этот сюжет явно отсылает к «Вишневному саду» с утонувшим сыном Раневской. И приносит с собой мотив гибнущего родового гнезда и истощенности жизни.

Совершенно ясно, что спектакль этот для Могучего — важный, кризисный,

в нем нерв, тревога и крик начинаются с самого начала, хотя, казалось бы, играют совсем не крикливые артисты. Здесь не все ясно, как всегда и бывает с творениями визионеров, во снах героя женщины двоятся, становятся отражением друг друга и — наряженные в платья из сундука — напоминанием о женщинах, когда-то тут живших. Страх Лизы перед враждебным маэстро материализуется в фантастической сцене, где перед Изотовым на террасе сидит девушка без головы, а ее голова, лежащая на столе прямо перед зрителями, жалуется, что дядя «отстрелил ей башку». Тут очень многое связано с мотивом дома, в котором остановилось время, дома, полного воспоминаний, где становится ясно, что вся нынешняя жизнь шла не так и в нее невозможно возвращаться.

С белого экрана трижды подряд сдирают покрытие, как шкуру. Под белой оказывается черная, за ней — опять белая, а в конце обнажаются конструкции, и тогда становится ясно, что это рояль. По полу — гигантским клавишам — и дальше вверх по старой полированной стене с полустертой надписью «Bechstein» Изотов, маленький, как игрушка, добирается до «окошка», где видно серое море и мутно светит солнце. Вот так он стоит между крылатыми стариками-Изотовыми, спиной к зрителям и лицом к морю, и немного шевелит руками, как будто ждет, что они станут крыльями.

* * *

В 2011 году, взявшись ставить «Синюю птицу» в Александринском театре, Андрей Могучий стал сочинять поверх сказки Метерлинка свой собственный, современный и в то же время сказочный сюжет. Вместе с Константином Филипповым он написал новую пьесу, которую назвал «Счастье», — пьесу сумасшедшую, перегруженную, взлетающую и падающую, как на качелях, от высокого штиля к низкому, смешавшую в тексте, как потом и на сцене, то, что кажется стилистически несоединимым. Тут и патетически-поэтические монологи мрачного персонажа по имени Время, когда-то вынужденного разлучить своих дочерей — Свет и Тьму. И хоры слепцов в черных пальто, изображающих Души забытых вещей и изъясняющихся эпическим четырехстопным хореем: «Души мы, и нам известны тайны жизни, тайны смерти...» И рэперская читка двух комических Дедов Морозов, таскающих за собой гигантскую фанерную фигуру Снегурочки. И ругань зеленых собак Тобика и Бобика с красной кошкой Фросей. И крики у телевизора Дедушки, болеющего за футбол, а больше не интересующегося ничем. И строгая, как у учительницы, речь фрекен Свет, соседки сверху, почему-то приходящей в гости в желтом спортивном костюме и на лыжах. И препирательства детей, решающих, нужен ли им неведомый ребенок, которого должна родить мама, ведь, наверное, тогда она станет меньше любить их, Тильгиля и Митиль.

Весь этот безумный текстовый микст превращается в спектакль, где так же безумствует художник Александр Шишкин, чьи фантазии захлестывают зрителей неостановимым потоком визуальных впечатлений. Здесь преобразено все, ничего не выглядит обычным, начиная от лиц героев (на них надеты комические очки с носами и приставные уши) или приехавших за мамой врачей «скорой помощи» (это фанерные фотофигуры, как ростовые маски, привязанные к спинам артистов) до гигантских деревянных истуканов, в которых превращаются дети в стране воспоминаний, или белых волков, едущих на инвалидных колясках. Сюда же нужно добавить напряженно-волшебную музыку Александра Маноцкова – над оркестровой ямой, где сидят «души музыкальных инструментов», взлетают руки дирижера в красных перчатках. И разнообразную анимацию – по стенам тучами летают цветные птицы (а птица здесь – это душа, и у каждого должна быть своя); в начале сказки героини появляются, будто неумелой рукой нарисованные мультчеловечки, каждый из которых пляшет на своем фанерном экранчике в форме кегли (эти рисунки потом и превратятся в смешное носато-ушастое семейство). За окнами дома мы видим снятые на видео серые питерские дворы и мрачную дорогу, по которой уезжает «скорая помощь» с мамой; и тут реальные пейзажи взрываются фантастикой – в них кишат нарисованные персонажи (это Борис Казаков, питерский авангардист-аниматор, в своей фирменной манере царапает рисунки прямо по пленке). Все это вместе с актерами, которых тоже швыряет от пафоса к дуракаваляню, а оттуда к таким пронзительным сценам, что зал буквально захлебывается слезами, сливается в театральное варево, которым известен театр Андрея Могучего. Но на этот раз оно такое густое, что воспринять его, осознать сразу очень трудно, оно почти оглушает, и только потом, после спектакля, ты начинаешь разбираться в том, что именно ты видел и что произвело на тебя впечатление.

В центре сюжета переписанной «Синей птицы» по-прежнему Тильтиль и Митиль, но теперь уже речь идет о современной семье, в которой накануне Нового года беременную маму увозят в больницу, а паникующий папа едет вместе с ней. Выясняется, что мама отдала свою птицу ребенку (который, видимо, должен был родиться мертвым), и теперь, чтобы она не умерла, дети должны найти и принести ей синюю птицу. Спектакль – это сны-путешествия детей в страну воспоминаний, где живут их предки, и в царство Ночи, а прямо говоря – в загробный мир, где, доставая птицу, они должны либо позволить умереть маме, либо сами погибнуть. Главные темы этого спектакля касаются любви, преодоления страха, самопожертвования и прежде всего – смерти, что особенно пугает поборников безопасного детского театра. Ведь «Счастье» – и Могучий настаивает на этом – сделано именно для детей (в программке указано – с 9 лет).

Детей в пьесе «Счастье» играют взрослые актеры (Тильтиль – Павел Юринов, Митиль – Янина Лакоба), ничуть не пытаясь прикидываться малень-

кими, вместо этого работает визуальный трюк Шишкина: огромными выглядят взрослые, вставшие на котурны и одетые в объемные костюмы. Этот трехактный спектакль, несмотря на свою необычайную визуальную перегруженность, совсем не туманен, а имеет внятную дидактическую цель и ставит перед детьми вопросы, которые и для многих взрослых не решены. Вот в своем первом сне дети попадают в какой-то странный лес, где они превращаются в огромные деревянные фигуры и видят, как папа, не сумевший поймать для мамы птицу, стал от горя совсем маленьким и заплакал. Понимание того, что папа не всемогущ, что он тоже может плакать, — важный и необходимый для ребенка опыт. Именно в этот момент к Тильтилю и Митиль приходит взрослое решение взять на себя ответственность за мамину жизнь и пойти за птицей. Здесь Страна воспоминаний похожа на замогильный дом престарелых, где обслугой бегают скелеты и приносят в больничных кастрюлях еду из червяков. Могучий с Шишкиным многое строят на знаках: все умершие бабушки-прабабушки Тильтиль и Митиль носят платья в горошек, и когда папа заезжает из больницы домой, чтобы взять для мамы «горошковое платье», не надо объяснять, что имеется в виду. Забывание в этой стране — это одеревенение: у старушек, сидящих в инвалидных колясках, разные части тела выглядят как деревянные, а самая старая заросла деревом почти до горла. И как в рассказе Достоевского «Бобок», где давние мертвецы теряют дар речи и могут бормотать только что-то нечленораздельное, прапрапрабабушка повторяет как заведенная одно: «любить — это счастье». Именно осознание этой мантры к финалу поможет Митиль договориться с Царицей Ночи. И именно эта бабушкина максима тащит локомотивом за собой весь спектакль сквозь путаницу причудливых метафор.

Вид гроба в больнице или полет Митиль в царство Ночи на ракете в виде гигантской кремационной урны, куда рабочие лопатами закидывают прах, шокирует взрослых, и тем более страшной им кажется «торговля» девочки со Смертью. Но для детей это, пожалуй, один из самых важных моментов в спектакле. «Что ты мне дашь за птицу твоей мамы?» — спрашивает Ночь. «У меня фломики есть, наклейки, велосипед». — «А еще?» — «Больше ничего». — «Отдай свою птицу». — «А что будет со мной?» — «Тебя не будет». — «Туфли на каблуках тоже не хочешь? И плеер?» — «Нет». Момент, когда девочка готова отдать за маму что-то особенно ценное, что сначала хотела утаить, стоит так же дорого, как и готовность пожертвовать собой.

Сцены напряжения и страха разрешаются весельем — уморительной, но и духоподъемной картиной «Фабрики подготовки детей к рождению», где будущий братец взволнованно спрашивает у детей: «Вы будете меня любить?» А потом поражаются самым настоящим апофеозом — ликующим хором всех персонажей спектакля (включая Дедов Морозов), посвященным благополучному рождению ребенка. «Мальчик писает прекрасно и покакал хорошо», — гремит хор, и ясно, что это действительно Счастье.

Ромео Каstellуччи

Ромео Каstellуччи, визионер и провокатор (хоть он всячески отказывается от этого определения), нередко говорящий языком шокирующим, отталкивающим, раздражающим, в последние годы становится все более и более значимой фигурой в европейском театре. Художник и режиссер, глава основанного им же вместе со своей семьей театра «Общество Рафаэля» (Societas Raffaello Sanzio), Каstellуччи впервые приехал в Россию со спектаклем на театральную Олимпиаду. Тогда, в 2001 году, его «Генезис» (который я уже упоминала во вступлении) шокировал публику так, что большая ее часть с возмущением покидала зал, не дожидаясь финала. На солидных европейских фестивалях кроваво-мучительные спектакли Каstellуччи можно было видеть и раньше, но и там даже самая искушенная публика нередко была скандализована и уходила прямо во время действия. Первым спектаклем Каstellуччи, который мне довелось увидеть, был «Юлий Цезарь», вошедший в официальную программу Авиньонского фестиваля 1997 года.

Этот «Цезарь» имел весьма отдаленное отношение к трагедии Шекспира и текстам латинских историков, на которые ссылался. Каstellуччи разрешил свои собственные отношения с римской историей, представив убийство Цезаря как жертвоприношение Христа, за которым следует эпоха безнадежного раскаянья. Он выбрал жанр антиутопии, легко опознаваемый, хоть тогда и мало освоенный нашим театром: в мутном, бесцветном мире после глобальной катастрофы действуют уроды и калеки. Как говорят, Каstellуччи, чтобы добиться резкого, шокового воздействия на публику, искал артистов по больницам, и вот Цицерона изображает исполнитель-туша, огромный и неподвижный, как гора, Цезарь — совершенно расслабленный, едва двигающийся старик, Антоний свои ораторские монологи едва сипит, поскольку у него, очевидно, в результате онкологической операции на горле в гортань вставлена трубка. А казнящие себя во втором действии дистрофически худые Брут и Кассий выкладывают скелетами, обтянутыми кожей. Пожалуй, у раннего Каstellуччи шоковые приемы действовали бы более отталкивающе, если бы не были внятно приправлены иронией. Когда после первого действия, убийства, где по сцене ходит живая лошадь, на второй акт — раскаянье — выезжает лошадиный скелет на колесиках, кивает головой и ржет, — это смешно. Когда дистрофик-Брут вопит над телом Кассия: «Нет!», а сверху на веревочке спускается табличка «Да», — забывается несколько претенциозный пафос других сцен.

В 2000 году в Таормину, на церемонию получения престижного малого приза «Новая театральная реальность» Европейской театральной премии, Каstellуччи снова привез Шекспира. Но его ранний «Гамлет. Неистовая внешняя сторона смерти моллюска», поставленный еще в 1992 году, имел еще меньшее отношение к первоисточнику, имена героев апеллировали лишь к культурной памяти зрителей. И, значит, главный драматизм был не на сце-

не, а в головах публики, понимающей, какой путь прошел Гамлет от шекспировского рефлексирующего умника к вот этому отталкивающему существу. Дело вновь происходило после катастрофы в чудовищном мире, пронизанном напряжением и чувством опасности. «Гамлета» играли в малом зале, вся сцена была забита электроприборами, гудели аккумуляторы, под ногами путались провода, над головой трещали подвешенные в виде крестов галогеновые лампы, шипели, дымили и гасли ослепительные прожектора, слышался пронзительный звон электропилы. Среди всего этого ковылял, трясясь, падая и поднимаясь, больной и слабоумный Гамлет. Текста практически не было — только нечленораздельное бормотание. Длинный Гамлет в коротких штанишках беспрестанно оглушительно стрелял (кажется, имея в виду самоубийство), ронял из дрожащих рук пистолет, писал что-то на стене, кормил куклу-Офелию собственной слюной с ложечки, демонстративно, не снимая штанов, писал, какал в горшок и впадал в истерику. Публика частью, шокированная, покидала зал, частью, утомленная однообразием действия, несмотря на грохот, засыпала.

Через семь лет, приехав в Москву на фестиваль «Территория», на одной из встреч со зрителями Кастеллуччи объяснял: «Я работал над “Гамлетом”, над “Орестеей”, “Юлием Цезарем” Шекспира. В тех случаях моя работа с текстом была как работа с врагом. Всегда нужно хорошо знать своего врага. Наверное, его нужно знать гораздо лучше, чем друга. Текст может быть воспринят как яд. Развивается некий гомеопатический процесс. И театру, чтобы быть связанным с жизнью, нужно принимать какой-то противостоящий этому яду элемент». Существенно, что противоядием, борющимся с отравой Шекспира, в спектаклях Кастеллуччи была ирония. В следующих, уже полностью авторских спектаклях режиссера иронии будет становиться все меньше, а патетики все больше, хотя сама шоковая образная система станет развиваться в направлении, заявленном ранними спектаклями.

* * *

На «Территорию» в 2007-м Кастеллуччи привез «**Tragedia Endogonia BR.#04 Brussel**», в основе которой уже не было литературного произведения. Большой международный проект «Tragedia Endogonia» (то есть «Трагедия, рождающаяся из самой себя») состоял из одиннадцати частей, каждая из которых была сделана для одного из европейских городов. А начат и завершен он был в Чезене, откуда родом Кастеллуччи и его театр «Общество Рафаэля». На «Территорию» привезли четвертую часть эпопеи, сделанную для Брюсселя, — представление, похожее на череду эффектных живых картин без видимой сюжетной связи.

Картины брюссельской главы «Трагедии» ведут от рождения к смерти. Спектакль начинается с того, что уборщица моет пол в помещении, похожем

на больничное, — пол и стены выложены белыми плитами, под потолком ряды ламп дневного света. Женщина только моет, ничего больше, пшикая из пульверизатора и тщательно отскребая всякое замеченное пятнышко. После чего занавес закрывается. Картина вторая: посреди этого начисто вымытого помещения на коврике сидит младенец с соской. В глубине сцены картонная фигура с механически открывающимся ртом произносит буквы. Младенец гугукает и, кряхтя, пытается обернуться на интересные звуки. Занавес закрывается. Входит старик с длинной седой бородой. Он почему-то в женском купальнике в цветочек и домашних тапочках с помпонами-розами. Кастеллуччи верен своему принципу использовать в спектаклях актеров, тела которых пугают своей физиологичностью: больных или калек. В этом старике нет ничего противоестественного, но смотреть на голое старческое тело, слабые колени, резинки лифчика, врезающиеся в дряблый живот, блуждающие водянистые глаза — тяжело. Беря вещи со стула, заваленного тряпьем, старик начинает одеваться: сначала надевает многослойные длинные белые одежды с еврейскими буквами и покрывает голову, как еврей на молитве, шалью, похожей на талес; потом прямо поверх этих одежд облачается в российскую милицейскую форму — голубую рубашку, галстук, китель с нашивкой МВД на рукаве. Можно понять это и как смену социальных ролей, можно — как сложность человека, который под видной каждому личиной имеет и второй слой, и третий.

Центральные сцены этого спектакля для нас выглядят очень злободневно, но Кастеллуччи всегда подчеркивает, что его постановки нельзя считать комментарием к актуальным событиям, войнам и прочим страшным явлениям современности. Поскольку трагизм — свойство самой жизни, вне зависимости от того, где она проходит. В центральных сценах четвертого эпизода «Трагедии, рождающейся из самой себя» на сцену выходят три мужчины в форме российской милиции. Один из них выливает на чистый пол лужу красного густого сока из бутылки. Второй раздевается до белых плавок, два других милиционера кидают его в эту лужу «крови» и начинают лупцевать дубинками под грохот многократно усиленных звуков палки по телу. Голый человек, весь в липких кровавых сгустках, бьется и корчится от ударов, по мытому полу расплзается красное пятно.

Судя по всему, никакой специальной ненависти к российской милиции у Кастеллуччи нет, и в каждой стране, где «Общество Рафаэля» играет этот спектакль, театр покупает костюмы местных полицейских. Но отвлечься от актуальности этого сюжета не удастся. Тело окровавленного человека милиционеры сажают на стул, ставят перед ним микрофон, но оно только вздрагивает, издавая невнятные булькающие звуки. Тогда его засовывают в черный мусорный пакет, кидают рядом на пол микрофон, и мы отчетливо слышим из мешка слова молитвы Богородице: «Радуйся, Мария благодатная, Господь с тобой, благословенна ты между женами...»

Дальше – смерть старика-милиционера, буквально исчезнувшего, растворившегося на своей больничной койке. И медленные темные картины, похожие на сон: появление маленького Черного человека – ребенка в черном костюме, цилиндре и маске с торчащим сбоку огромным рогом. Две черные женщины, стригущие волосы, похожие на паклю. Кусок сырого мяса, брошенный рядом со скорчившимся в пакете телом. Мясо это на веревке потом увозит за собой Черный ребенок.

Что означают эти картины, можно гадать: кого-то они раздражают, кажутся претенциозными, другие воспринимают их интуитивно – как, видимо, большая часть этих образов и была рождена. В одном из давних интервью Кастеллуччи говорил: «Это скорее игра на нервах. Интеллект – это слишком медленно». В любом случае это было впечатляюще, отталкивающе и в то же время дизайнерски, даже глянцево красиво. Очень распространенное сочетание в современном искусстве.

В других спектаклях цикла «Tragedia Endogonia» Кастеллуччи частью разрабатывал те же образы, частью находил другие, всегда эффектные, но, в сущности, находящиеся все в том же кругу метафор, связанных с насилием и опасностью и сюжетов ночных кошмаров. Он соединял живое, нагое тело и острые, скрежещущие, неуправляемые механизмы. Он играл на антагонизме фактур, выпуская белого клоуна, моющего пол куском наколотого на вилы кровавого мяса, обмакивая его, как швабру, в ведро с кровью. Он провоцировал зрительскую чувствительность, выпуская на сцену чистенького ребенка, одетого только в белые трусики, и подвешивал над ним нижнюю половину женского тела (очень похожую на настоящую), которая вдруг взрывалась фонтаном крови, выворачиваясь наизнанку. Он устраивал за туманным стеклом порнографический театр, заставляя красивых женщин демонстративно мастурбировать руками в красных резиновых перчатках для мытья посуды или посредством куклы, похожей на младенца. Он то заливал сцену ослепительным белым светом и одевал всех в белое, то освещал скорчившиеся тела мрачно мигающими красными лучами и сопровождал спектакль мучительными звуками работы неисправных механизмов и треском искрящихся электроприборов. Все это можно было трактовать с помощью архетипических сюжетов: жертвоприношения, искушения, путешествия в загробный мир (трагедия – всегда главный жанр для Кастеллуччи). Сам подход режиссера к выбору образов, материалов, фактур и разворачиванию картин в целом был ближе сегодняшней практике современного искусства, например театрализованному видеоарту Мэтью Барни или фотовидеопроектam группы АЕС+Ф, но с патетикой вместо иронии. Кастеллуччи настаивает на том, что не следует искать в его постановках конкретный месседж, ясный смысл или какое-то специальное значение. Но в то же время он говорит, что задача его театра – формулировать проблемы и задавать вопросы, а значит, зрителю следовало понимать, о чем его спрашивают.

Будучи практиком и теоретиком театра, Кастеллуччи остается практикующим художником, делающим выставки. И именно это пограничное, междоуровневое существование, предполагающее несколько большую открытость, чем у традиционных людей театра, вызывает особый интерес к режиссеру у институций, связанных с искусством. В 2005 году его пригласили руководить театральной программой 37-й Венецианской биеннале (режиссер назвал ее «Помпеи. Роман о прахе» и посвятил пересмотру роли зрителя и новым формам театра). А в 2008-м он стал художественным руководителем Авиньонского фестиваля и выбрал его темой дантовскую **«Божественную комедию»**. Критики хором называли программу этого фестиваля лучшей за последние годы.

* * *

Главными в дантовском сюжете Авиньона были, конечно, «Ад», «Чистилище» и «Рай» самого Ромео Кастеллуччи, сделанные специально для фестиваля в трех разных жанрах и на трех разных площадках. «Ад» играли на главной авиньонской сцене — в почетном дворе папского дворца, и эта постановка, как и две другие части трилогии, ничуть не иллюстрировала Данте, а лишь вдохновлялась его поэмой. Начинался «Ад» с того, что на подмостки перед двухтысячным залом выходил сам режиссер. Он объявлял: «Меня зовут Ромео Кастеллуччи», после чего облачался в толстый костюм дрессировщика и на него спускали свору злощих лающих овчарок, которые рвали его, упавшего и скрюченного. Эпизоды сменяли друг друга четко, как главы романа, рисуя адовы круги в версии Кастеллуччи. Полуголый человек лез по высоченной стене папского дворца до самой крыши, хватаясь за незаметные глазу выступы, ступая в щербинки и проемы окон, распластываясь пятиконечной звездой в розетках переплетений средневековых витражей. На сцене подросток играл в мяч, и громовое эхо превращало его стук в канонаду. В окнах дворца по всей его высоте мелькал огонь, будто взлетал и падал горящий шар. Вышедшая на сцену огромная толпа людей разного возраста, от детей до стариков, медленно ложилась, устилая весь пол, как после газовой атаки. Музыка, как всегда у Кастеллуччи, напряженно скрежетала и трещала испорченными электроприборами, сыпалась битым стеклом. Среди темноты открывался гигантский светящийся куб, в нем, будто в раю, ползали и играли малыши, а их лепет в гулкой черноте разносился усилителями. Огромный лист полиэтилена постепенно затягивал огромный амфитеатр, как поднимающаяся вода, и публика, чувствуя себя не то на дне, не то под стеклом, испытывала совместное переживание, в котором соединялись тревога и восхищение. Сцена, по которой туманно двигались тени людей, была залита водой, и бликующая рябь играла в кругах света на стене. Люди попарно соединялись в объятиях, как любовники: старые супруги, друзья, отец и сын, — а потом один из них проводил другому по горлу пальцем, будто перерезая его, — убитый обмякал, и

сцена снова медленно покрывалась мертвыми телами. Гарцевала белая лошадь, горел рояль, звучал шепот: «Слушай меня!» Несколько эпизодов было связано с Энди Уорхолом: на стену проецировались слова «Меня зовут Энди Уорхол», а затем названия его произведений. И с каждым следующим названием падал вниз забравшийся на высокую трибуну человек. Потом на сцену выкатывали заржавленный и смятый автомобиль, из нее вылезал человек, похожий на Уорхола, он проходил мимо арок, из которых торчали босые ноги сложенных штабелями людей. А потом «Уорхол», как прежде они, залезал на крышу машины и падал вниз, и вместе с ним из верхних окон дворца падали и с грохотом разбивались телевизоры, на каждом из которых горела одна буква из слова «etoiles» (звезды), пока не остались гореть буквы «toi» (ты).

Критики потом много обсуждали, почему именно Уорхол стал для Кастеллуччи одним из символов Ада, но от прямых трактовок этот спектакль ускользал в еще большей мере, чем другие части трилогии, оставляя только мрачно-торжественное ощущение и беспокойя, как загадка, не имеющая ответа.

* * *

После «Ада» в стенах дворца посреди старого города «**Чистилище**» играли в уютном выставочном помещении где-то на промышленной окраине Авиньона. Тут характерное для Кастеллуччи свободное течение образов, неожиданно для тех, кто видел прежде спектакли этого режиссера, обрело внятный сюжет. Перед нами в несколько заторможенном темпе открывались один за другим интерьеры современного состоятельного дома: кухня со столовой, просторная детская, гостиная с роялем. Кастеллуччи показывал себя стильным дорогим дизайнером, оформление комнат выглядело лаконичным и удобным, их жильцы — мать, маленький сын и отец — были ласковы, говорили негромко, но напряжение и ожидание какого-то грядущего ужаса не покидало зрителей с начала спектакля.

Мама с сыном — кудрявым мальчиком лет восьми в коротких штанишках и белых гольфах — говорили об обеде. Ребенок отказывался есть, жаловался, что болит голова, и тревожно спрашивал, придет ли сегодня некто. Титры над сценой повторяли их диалог. Потом возвращался отец: обедал, смотрел телевизор, ласкал маму. Титры над сценой переводили разговоры в третье лицо, причем мать называлась «первая звезда», сын — «вторая», отец — «третья». Разговор родителей был туманен: отец просил какую-то шапку, мать начинала плакать, потом приводила сына, и отец, надев ковбойскую шляпу (видимо, о ней и шла речь), уводил ребенка за дверь. Дальше титры совсем уходили от реальности: на них было написано, что мать ставит музыку и что они с отцом танцуют, но на сцене было пусто. А из-за двери доносились крики ребенка вместе с рыком и сладострастными стонами отца. Становилось ясно, что именно отца со страхом ждал мальчик, что ковбойская шляпа была необхо-

димым атрибутом насилия, происходившего регулярно, хотя с виду, как свидетельствовали титры, семья выглядела вполне благополучной. Некоторые малодушные зрители, не выдержав, побежали к выходу.

Отец возвращался расхристанный, босиком, в расстегнутой рубашке и, сняв шляпу, садился за рояль. Звучала музыка, выходил измученный мальчик и, подойдя к отцу, целовал его и говорил, что прощает. Пожалуй, это было слишком. Но тут сцену закрывал щит с большим круглым окном, за которым постепенно возникали эффектные картины, выплывали, разворачиваясь и распускаясь, гигантские диковинные цветы, извивались травы. Мальчик снаружи прижимал лицо к этому иллюминатору, показывающему сны, и тут мы видели, как из глубины, пробираясь среди цветов, будто высоченных деревьев, к нему идет отец в ковбойской шляпе. Он приближается, но так и остается за стеклом, по ту сторону сна, означающего ход времени. А потом на уже открывшейся сцене мы вновь увидели отца, но уже изломанного, бьющегося в конвульсиях (вторым исполнителем этой роли был взят действительно больной человек, что часто практикует Каstellуччи), и выросшего сына в прежних белых гольфиках, тоже издерганного судорогами. Была ли болезнь отца и сына платой за то страшное, что происходило с ними давно, или режиссер таким образом делал зримой душевную исковерканность насильника и жертвы — бог весть.

Русские критики потом спорили, сравнивая два спектакля Каstellуччи: кто-то считал, что «Ад» несравнимо сильнее, а в «Чистилище» уж очень тяжело вынести учительски поднятый палец режиссера и его патетическую интонацию судьбы. Другие считали, что, сложив несколько более связную историю, Каstellуччи оказался убедительнее, чем в своем сновидческом чередовании картин. Третьи, как водится, отказывались от сравнений, считая, что все гениально. Холодно-спокойный «Рай», сделанный Каstellуччи в новом жанре «спектакль-инсталляция», примирил всех.

Перед церковью селестинцев до самого последнего фестивального дня выстраивалась очередь. Три минуты посмотреть на «Рай» пускали по шесть человек. Зрителей в полной темноте подводили к низко расположенному круглому иллюминатору в стене: наклонившись или присев на корточки, можно было увидеть огромное пустое пространство средневековой церкви, залитое через верхние окна солнцем и одновременно водой, редким прозрачным дождем, шелестящим откуда-то с высоты. Пол уже был под водой, блики от ее дрожащей поверхности играли на стенах, а посреди церкви, по колено в воде, стоял, как любимая Каstellуччи метафора искусства в «Божественной комедии», старый концертный рояль, и капли барабанили по его крышке. Совсем измокший черный занавес иногда хлопал, будто от ветра, на мгновение закрывая иллюминатор и обдавая зрителей брызгами. У окна в «Рай» хотелось посидеть подольше — здесь была тишина, прохлада и покой. Снаружи толпился, суетился и гомонил жаркий фестиваль, и ему этот «Рай» виделся не таким уж и безнадежным. Хотя, правду сказать, мне представление зна-

менитого итальянца о загробном мире казалось репликой на образ вечности у Достоевского — «деревенскую баньку с пауками». Эффектной, но тоже не слишком оптимистической репликой.

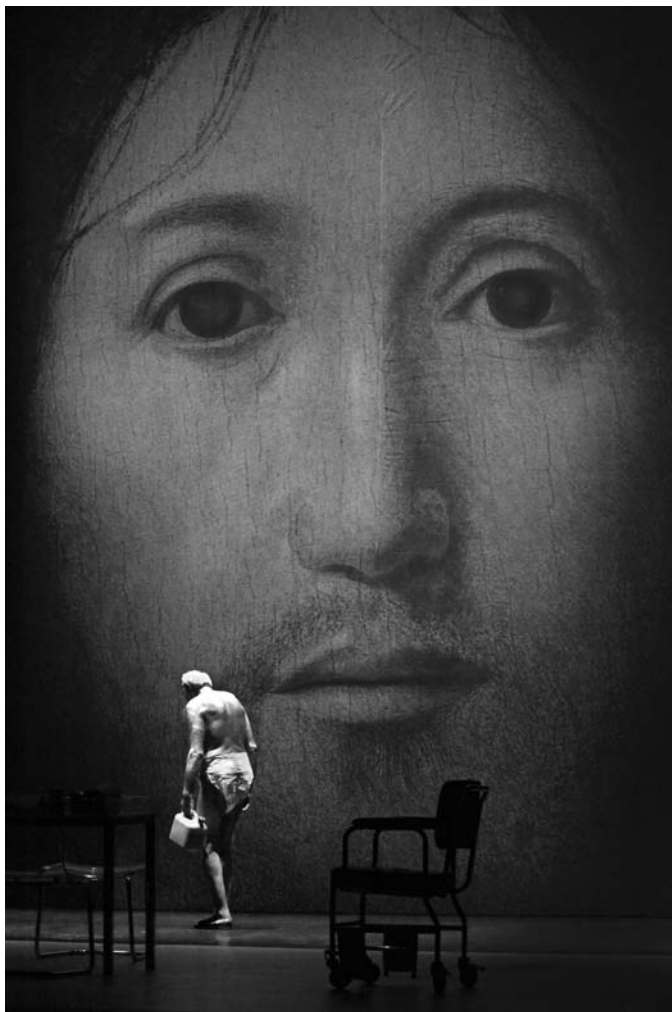
* * *

В 2011 году новый спектакль Ромео Кастеллуччи с прихотливым названием «**Проект J. О концепции лика Сына Божьего**» поехал по всем главным театральным фестивалям, в частности побывав и в Москве на Чеховском смотре, и в Авиньоне. Постановка была сделана в сотрудничестве почти с двумя десятками главных театральных фестивалей Европы, рассчитывающих, что именно у них будет сыгран этот сорокаминутный провокационный спектакль-жест, действие которого развивается под взглядом гигантского Иисуса с картины Антонелло да Мессины. То есть «Проект J» — это «Проект Иисус».

На фоне лика, смотрящего прямо в зал, играется история о старике-отце и взрослом сыне. Белая мебель, чистый старик в белом халате, сын в белой сорочке с галстуком, перед уходом помогающий отцу принять лекарство, разговаривающий с ним, как с ребенком, о телепередаче, родственниках, любимых конфетах. Но когда сын уже стоит на пороге, по стонам и извиняющемуся бормотанию старика он понимает, что отец обделался. С трудом сдерживая досаду, начинает его переодевать и мыть. Все очень подробно и умело: надеть резиновые перчатки, раздеть отца, снять с него памперсы, вытереть бумажным полотенцем тело и диван, принести тазик с водой. Закинуть за спину галстук, чтобы не падал в грязь. Физиология также подробна — коричневые пятна на халате и нижней рубашке, потеки по ногам. Старик стоит к нам спиной, голый и беззащитный, на слабых ногах, дожидаясь, пока его вымоют, и тихо плачет, извиняясь. Сын его успокаивает, стыдясь за себя: не за что извиняться, бывает.

Для Кастеллуччи тело — жалкое, дряблкое, старческое, а еще больное, изуродованное и изломанное мукой — всегда важный компонент спектаклей, он доводит до крайности и делает одним из важных мотивов чуть ли не всех своих постановок то, что человек слаб и уязвим. Но здесь, в присутствии Лика, сюжет об отце и сыне явно получает и христианские обертоны, среди которых не последним кажется и взаимодействие с ветхозаветным: «Наготы отца твоего не открывай».

Когда отец уже переодет и пересажен на стул с белой подушкой, все повторяется, из подгузника текут потоки коричневой жижи. Сын терпеливо снова раздевает старика, моет его и пол, пересаживает на кровать. И в третий раз то же самое — тут уже, пока сын уходит за полотенцами, старик берет с тумбочки канистру с коричневой жидкостью и заливает всю кровать, себя, пол — все вокруг. Будто весь мир изгажен экскрементами, и мучительный долг сына — его отмыть. Сын не выдерживает.



«Проект J. О концепции лика Сына Божьего», реж. Ромео Каstellуччи.
Фото Владимира Луповского

Коричневые потоки заливают лик Иисуса с самого верха, на наших глазах он коробится. Постепенно лик становится, как старая доска иконы, изъязвлен, полуразрушен, сквозь него проступают светящиеся слова. И когда рабочие сдирают ткань, остаются только ослепительные буквы на черном фоне: «you are my shepherd» — ты мой пастух. А потом после «are» слабо загорается «not» — ты не мой пастух. И окончательный ответ так и остается неясным.

Сразу после спектакля фестиваль устроил встречу с режиссером, и это был очень верный ход: современному искусству необходим комментарий, сегодня

он входит важной частью в само произведение, которое не существует без диалога. На разговор с Кастеллуччи остались почти все зрители. Режиссер рассказывал, что однажды он увидел картину Антонелло да Мессины в книге и не мог перелистнуть страницу дальше: взгляд Христа удерживал его. Вот тогда возникла мысль о том, что надо построить спектакль на оси этого прямого взгляда в глаза зрителю и на пересекающем его, искажающем, мешающем ему действию «человеческой турбулентности». Как это следует понимать, режиссер не стал пояснять, говоря, что спектакль ему не принадлежит и только зритель наделяет его смыслом, без чего постановка остается всего лишь рядом картинок. И зритель вправе трактовать ее как угодно: метафизически, теологически, политически. И даже так: новому поколению надо убирать за своими отцами.

* * *

Интеллектуал Кастеллуччи (он автор нескольких книг по теории театра и университетский лектор) всегда рассуждает о своих спектаклях лишь в самых отвлеченных категориях, отказываясь говорить о смысле мрачных видений, которые кажутся созданными с помощью шаманских заклинаний впавшего в транс режиссера. И тем не менее что-то в его визионерских опытах производит впечатление шулерства. Его постановки-жесты во многих отношениях кажутся дорогими перформансами художника, где патетические и шокирующие ходы созданы в результате расчета и умелой расстановки набора готовых элементов, эксплуатирующих зрительскую впечатлительность.

Любопытно сравнить, насколько эта стратегия рождения визуального театра (недаром Кастеллуччи рассказывает, что репетирует очень быстро, уже имея в голове точный спектакль и не допуская импровизации) близка стратегиям других визионеров или расходится с ними. Например, с этюдным методом Жанти или со способом работы Андрея Могучего, в большой степени опирающегося на актерскую импровизацию и стремящегося вырастить спектакль из собственного опыта. В то время как Кастеллуччи говорит: «Автобиографический театр не интересен. Театр — это антибиотик, он идет против жизни и представляет жизнь по-другому».

Франсуа Танги

О Франсуа Танги в России впервые услышали в 2006-м — его привез фестиваль NET. Сам «Театр дю Радо» («Театр-Плот») из Западной Франции уже лет двадцать играл в огромном ангаре бывших гаражей «Рено». В Москве ему предложили выступить в промышленном здании того же рода — в краснокирпичной фабричной постройке «Винзавода».

Руководитель «Театра дю Радо» — и постановщик, и художник спектаклей Франсуа Танги — сочиняет представления с невероятно сложно меняющимся пространством, полные музыки и слов, которые не обязательно понимать, завораживающие и загадочные. При этом сам автор говорит: «То, что вы видите на сцене, не есть код чего-то невидимого. То, что вы увидели, есть именно то, что вам предлагалось увидеть...» Но не пытаться каким-то образом объяснить себе, что происходит на сцене, невозможно. Хотя, вероятно, каждый тут видит свое.

Например, «**Кода**» может восприниматься как материализовавшийся сон о путешествии по огромному, гулкому и захламленному чреву театра, где гудит механизм поворотного круга, свалена какая-то неиспользуемая мебель и осветительные приборы, а актеры, уже в костюмах, на пути к сцене останавливаются, чтобы пройти еще раз свои монологи.

На сцене полутьма, свет прорезает ее полосой, будто где-то открыта дверь, да освещен «карман» в самой глубине. Там, вдалеке, и появляются первые странные фигуры — не то мужчины, не то женщины — в белых длинных юбках, пиджаках и шляпах. Кажется, все-таки мужчины. Это актеры — андрогинны театра. Всегда столбенеешь, когда видишь, как они проносятся мимо по дороге к сцене, с густо покрашенными лицами, в причудливых одеждах, вдруг останавливаясь и начиная принимать позы перед первым же зеркалом. Издалека глухо доносится Верди — оркестр, голоса. Видимо, это оперный театр.

Первые сцены «Коды» — сплошные монологи: и Кафка, и Арто, и Гельдерлин, но никакого конкретного действия нет, только туманные обрывки. Женщина с высокой прической, в длинном платье торжественно что-то декламирует, расхаживая между досками и приборами. Голос ее то слышен, то заглушен далекими ариями. Вдруг все затанцевали — мужчина закружил портновский манекен, потом подхватил актрису. Появилось сразу много народу, загомонили наперебой, и тут же все исчезли, видно, ушли на сцену. Пространство все время меняется, двигаются щиты — отбрасывает блики прозрачная полиэтиленовая стена, что-то спускается сверху, обнажается угол с обоями в цветочек — наверное, сюда задвигают унесенные со сцены декорации. От этого постоянно меняется свет — рассеянные лучи то доходят почти до темной авансцены, то едва проникают в узкую щель в глубине, и тогда остаются видны лишь черные силуэты.

Настолько богатое, сложно построенное пространство (мизансцены в котором никогда не располагаются банально вдоль авансцены, а только в глубину и наискось), так изысканно и прихотливо сочиненный свет, пожалуй, увидишь не часто. Плюс плотная звуковая волна — то накатывающаяся, то отступающая, с повторами и перебивками.

На сцене несколько металлических рамок на колесах, какие обычно используются для передвижных фотовыставок в театральных фойе. Но сейчас



«Кода», реж. Франсуа Танги. Фото Владимира Луповского

рамки пусты, и оттого все, что мы видим сквозь них, кажется готовыми картинами. Музыка гремит. И страшно, и торжественно. На авансцене за столом сидит старый актер и что-то неслышно бормочет. Кусок ткани, свесившийся со стола, трепещет от сквозняка. Проходят люди во фраках и цилиндрах, женщины в вечерних нарядах. Вдруг сбоку широкой полосой упал дневной свет — наверное, открыли окно, — и все перестало быть таинственным. Вошла женщина в обычном платье в цветочек, заговорила с человеком, сидящим за столом, и, продолжая говорить, задрала ногу на стол. Обычная история — артистки делают растяжки, даже стоя в буфете. Какие-то люди стали двигать

большой прожектор, бьющий светом прямо в зал. Потом все ушли, закрыли двери, и на темной сцене остался только этот постепенно гаснущий прожектор. А музыка с далекой сцены продолжала греметь.

* * *

Через два года новый спектакль Франсуа Танги пригласили на Авиньонский фестиваль. Причем интерес к медитативным спектаклям-картинам Танги был так велик, что дирекции пришлось объявлять дневные спектакли в дополнение к восьми объявленным. А на следующий год, в 2009-м, Танги со своим театром получил премию «Новая театральная реальность», что подтвердило его статус одного из главных европейских экспериментаторов. Показанный в Авиньоне «Ричеркар» (это, как и «кода», музыкальный термин) сделан по тем же законам сновидческого театра из обрывков и осколков классических текстов, музыки, театральных костюмов. Но, пожалуй, он получился несколько более ярким, эффектным. И если «Кода» вызывала в памяти театральное закулисье, в котором зритель чувствовал себя почти вуайеристом, случайным свидетелем выяснения отношений и беготни полуодетых актеров, вспоминающих свои монологи, то «Ричеркар» кажется черновым прогоном почти готового спектакля в захламленном репетиционном зале. Команд режиссера мы не слышим, но легко их можем себе представить.

На этот раз, кажется, репетируют оперетту; неважно, что среди авторов текстов тут Вийон и Данте, Пиранделло, Кафка и Мандельштам, а среди композиторов — Лист, Верди, Стравинский и Бетховен. Но вот проскакали по сцене, задирая ноги под музыку, трое пиджачных мужчин в шляпах, вот вышла дама в длинном старинном платье и богатой шляпке с полями и завела что-то патетическое. Вот смешно одетая пара переругивается через стол, а теперь выскочила девушка в недозастегнутом длинном платье, так что сзади видно красное современное платьице, и включилась в игру. Кажется, режиссер командует: «К черту мелочи, скорее, ваш выход слева, начинайте монолог!»

Ричеркару как музыкальной форме, которая была распространена в XVII и XVIII веках, особенно свойствен поиск возвращающихся тем и их места в композиции — и значит, Танги, боящийся жестких определений и трактовок, дал своему произведению уместное имя. В плывущей, будто незафиксированной структуре его спектакля темы и картины повторяются вновь с разными вариациями, ища себе подходящее место.

Девушка в современном платье встала посреди площадки, с двух сторон к ней подошли мужчины в шляпах, деловито подняли ее, как статую балерины с поднятой ножкой, покрутили, снова поставили на пол и ушли. Все это безучастно — в это время режиссер, видимо, говорил: «Засаедем, за это время декорация сада меняется на площадь!» Иногда площадка и вовсе пустует — гремит торжественный хор, и представляешь, что в готовом спектакле здесь

будет через сцену проходить поющая толпа. А пока перед нами свален всякий хлам, как это было и в «Коде»: какие-то столы и стулья, металлические рамки и щиты с обоями, дерево на колесиках и многое другое. Стены ездят туда-сюда, выгораживая площадки разной ширины и глубины, полного театрального освещения нет: свет падает «неправильно», не освещая лиц, косыми полосами откуда-то сзади и сбоку, создавая длинные тени. Кажется, режиссер кричит: «Подсветите мне эту пару сзади, контровым! Нет, не годится, дайте общий! Теперь красный фильтр!» Известно, что светом, как и сценографией, Танги занимается сам и делает это замечательно: красота его живых картин кажется нечаянной, захваченной врасплох. А потом, после всех этих торопливых набросков, на сцену выходит немолодая актриса и, устало сняв парик вместе со шляпой, начинает какой-то печальный рассказ. И ее уже никто не прерывает и не торопит — монолог у нее «пошел», а в театре умеют ценить и беречь такие моменты.

Андрей Жолдак

Андрей Жолдак сегодня — самый известный и единственный конвертируемый украинский режиссер. Он — скандалист и провокатор, захватывающий актеров и зал своей бешеной витальностью, поражающий визуальными эффектами и раздражающий то ложной многозначительностью, а то грубой прямолинейностью театральных метафор. Но, как ни оценивай этого шумного режиссера, без смущения именуя его гением, его визуальная одаренность очевидна, и лучшее, что есть в его спектаклях, — не идеи, а именно «живые картины», иногда складывающиеся в целые шоу. Жолдак в 1989 году окончил режиссерский курс Анатолия Васильева в ГИТИСе, начал работать в Киеве, а через десять лет уже ставил в Питере (о «Тарасе Бульбе» в театре «Балтийский дом» шла речь во вступлении); потом в Москве, а чуть позже — и в Европе. С 2002-го по 2005-й Жолдак был художественным руководителем и директором Харьковского драматического театра «Березиль», созданного в двадцатых годах украинским театральным революционером Лесем Курбасом. Курбас сгинул в тридцать седьмом, и театр его пришел в упадок, но в годы «правления» Жолдака богом забытый косный провинциальный театр с раздудой и постаревшей труппой снова стал знаменит, а его спектакли были рады принимать у себя европейские фестивали. Это не казалось удивительным: Жолдак — олицетворение той идущей с Востока витальной силы, которой так ждут западные интеллектуалы, восхищенные русским акционизмом. Только в украинском варианте все еще смачнее: витальность — витальнее, энергия — энергичнее, а красотища — слепит глаза.

Работая в Харькове, Жолдак сумел обернуть в свою пользу даже то, что вызывает невыносимую головную боль у любого отечественного главрежа, —

огромную труппу государственного театра, занять работой которую, как правило, невозможно, а разогнать — запрещено. У харьковчан спектакли, в каждом из которых на сцену выходит чуть ли не пятьдесят человек, любому западному зрителю, знающему, что люди — это самое дорогое, кажутся невероятно роскошными, да и режиссер умеет поддержать это ощущение дорогостоящего зрелища. Среди публики, да и среди критики, отношение к Жолдаку полярное — от восторга до полного неприятия. У нас Жолдака не раз называли фашистом за то, что он заставлял старых украинских актрис бриться наголо и ходить голыми по сцене, но его актеры готовы были на все, поскольку именно с этим режиссером они почувствовали к себе интерес, увидели мир и стали немного зарабатывать. Как бы то ни было, с точки зрения властей Жолдак выглядел слишком провокативно, и театру пришлось с ним расстаться. Режиссер продолжал активно ставить в России и Европе, но, пожалуй, таких возможностей, как в «Березиле», у него с тех пор не было.

* * *

В 2003 году на фестиваль NET Жолдак привез в Москву сразу две свои первые харьковские постановки — «Один день Ивана Денисовича» и «Гамлет. Сны». До того в столице видели только один спектакль Жолдака — безумный «Опыт освоения пьесы “Чайка” системой Станиславского», где московские звездные актеры хлопали ртами, изображая, что они рыбы, и «плавали» по сцене, лежа на скейтбордах. Но по сравнению с харьковскими постановками чеховский «Опыт...» выглядел очень скромно. В «Одном дне...» (который Солженицын, не глядя, проклял за то, что у него не спросили разрешения, но если бы увидел, то проклял бы тем более) Жолдак демонстрировал свою излюбленную лагерную метафорику — он ее и прежде многократно использовал в самых неожиданных сюжетах, от киевских «Трех сестер», действие которых происходило на зоне, до «Тараса Бульбы». Как и раньше, это была песнь о насилии, ряд картинок на тему: злые надсмотрщики-санитары, лающие овчарки, клетки, куда загоняют людей, голый человек в ошейнике на цепи и жалобные детки-зайчики в шапочках с ушками. Плюс набор театральной демагогии вроде матери-заключенной, с рыданиями зовущей сыночка, и маленького голенького мальчика, которого уводят у нее злые охранники. «Один день...» провалился: половина зрителей, не стерпевших агрессии и оскорбления вкуса, ушла в антракте, но тем не менее какие-то из театральных метафор «пробили» зал. Когда на дощатый стол вываливали целые ведра вареных яиц и мужчины принимались судорожно их есть, давя, кроша, роняя на пол и размазывая по лицам и столу, так что запахом яиц наполнился весь зал, — это был отталкивающий, но мощный образ изобилия, торжества еды посреди голода.

Зато «Гамлет» прошел с триумфом. Полный зал чеховского МХАТа аплодировал почти после каждой сцены, а в конце вопил от восторга. Второй

любимый ход Жолдака — движущаяся живопись, прежде отсылавшая к фильмам Параджанова, а теперь скорее к нарядным полотнам сюрреалистов, — оказался беспроектным. В рамках из черных ширм возникали гротескные персонажи: дети, уроды, чернобородый карлик, разряженные дамы, мужчины в котелках. Огромные массовки спектакля, идущие под заводную западную поп-музыку, представляли то вокзал, полный отъезжающих, одетых в духе 50-х годов, то залитый солнцем пляж, то показ мод, то кинозал, то толпу школьников с бантиками, то баню, где, восторженно визжа и разбрызгивая клочья пены, плескались в шайках чуть ли не четыре десятка совсем раздетых людей. Стоп-кадры и живые картины, где действовал голый, выкрашенный золотой краской блондин-Гамлет и брюнетка-Офелия, были чрезмерны, но захватывающи. Шекспировского (да и вообще какого-либо) текста в спектакле было мало, и весь он звучал фонограммой, весьма относительно связанной с действием-танцем, но уже само понимание, что речь идет о Гамлете, придавало этому диковатому и навороченному представлению неожиданный смысл.

* * *

На следующий год уже питерский фестиваль «Балтийский дом» привез сразу два спектакля Жолдака из «Березиля». И оба они, как тургеневский «Месяц любви», так и спектакль по Гольдони, выглядели продолжением и развитием той «гамлетовской» манеры, напоминающей череду ослепительных слайдов.

Как было написано в программке, «изысканный спектакль для изысканной публики», «**Месяц любви**» сделан по мотивам «Месяца в деревне» Тургенева. Жолдак даже оставил чуть-чуть тургеневского текста, впрочем, скорее для обозначения персонажей и придания особой абсурдности действию, чем для движения рассказа. На сцене снова были эффектные и почти статичные картинки, похожие на «лайт-боксы», которые так полюбили современные художники, работающие с фотографией. Сменяли друг друга люди и предметы: ошеломительно красивая Наталья Петровна, нимфетка Верочка, девушки на высоких каблуках, молодые мужчины в элегантных костюмах и импозантные бородачи, блестящие фарфоровые собаки в натуральную величину, белая корова, гуси и куры. Летели клубы белых перьев, звучал лай, квохтанье, мычанье, звуки льющегося в ведро молока, свист ветра, шум дождя, грохот грома и выстрелов.

Жолдака иногда называют украинским Бобом Уилсоном, режиссером-дизайнером, тоже много работающим с театральной статикой. Но, похоже, театр Жолдака не меньше связан с фотографией. Только это очень громогласная, начиненная бешеной энергией фотография, где неожиданные фоторакурсы (а Жолдак умеет так «организовать кадр», будто мы видим сцену сверху, сбоку и даже из-под ног) смотрятся куда парадоксальнее, чем на бумаге, — силу тяжести-то никто не отменял.



«Месяц любви», реж. Андрей Жолдак. Фото Владимира Луповского

Черно-белые тона костюмов и фонов, эффектные предметы непонятного назначения вроде гладких шаров разных размеров, крыльев ангелов, виолончели — все это похоже на аксессуары из студии модного дорогого фотографа. Жолдак умеет мастерски выстроить картинку для глянцевого журнала. Может — традиционную: занавешенные дождевыми струями и залитые золотым светом обнаженные тела юноши и девушки, лежащие на столе, вызывают в зале шквал аплодисментов. Может — сюрреалистические видения: огромные рыбины с человеческими головами; стена, из которой торчат человеческие ноги и руки; куриные насесты, на которых вместо птиц сидят девушки; женщины, с усилием толкающие огромные щиты с надписями «АХ» или «ОХ». Но этот сюрреализм тоже вполне гламурный, как и в «картинах», что напоминают о знаменитых фотографах, работающих с гротескными, старческими или изувеченными телами, вроде Джоеля-Питера Уиткина. Жолдак легко раздевает пожилых актеров и актрис, их немощной и деформированной плотью оттеняя упругость молодых тел, — и тут жизнелюбивый пафос украинского режиссера особенно наглядно контрастирует с тем, как итальянец Каstellуччи использует старческие и изуродованные тела в духе *memento mori*.

Четырехчасовой спектакль «Гольдони. Венеция» (весьма отдаленно связанный со «Слугой двух господ») был во многом похож на «Месяц любви».



«Гольдони. Венеция», реж. Андрей Жолдак. Фото Владимира Луповского

В сорокаминутном прологе, названном «Четыре с половиной» (имеется в виду короткий пятый спектакль режиссера в Харькове), статичные картины бесшумно менялись за время короткого затемнения прямо перед носом зрителя, сидящего тут же на сцене. Кадр следовал за кадром, как в слайд-шоу или вспышках замедленного стробоскопа. Множество хорошо одетых людей — мужчины в черных и белых костюмах, женщины в вечерних платьях и в крахмальных фартуках горничных, девушки в гимназических платьицах, диковинные старики с длинными бородами и йог в чалме — появлялись и исчезали, меняли позы, замирая в старинном салоне среди драгоценных предметов, тускло поблескивающей меди граммофонов, сверкающего серебра подносов и благородного темного резного дерева. С потолка в большие аквариумы капала вода, шумел дождь.

В харьковской постановке каждое отделение меняло местами актеров и зрителей: после первого акта, где и зрители, и актеры сидели на сцене, шел второй, где зрители традиционно сидели в зале, а актеры были на сцене, а за ним третий, в котором публика со сцены смотрела на актеров, играющих в зале. В либретто к спектаклю было написано, что речь в нем идет о том, что Венеция на наших глазах уходит под воду, а спектакль — попытка поймать моменты этого ухода. Видимо, поэтому центральным образом в «Гольдони» была рыба. Начиная от маленькой живой в аквариуме и заканчивая двухметровой

рыбиной, что билась на втором ярусе зрительного зала в световой рубке, словно в еще одном гигантском аквариуме; а в конце концов «выплывало» занимавшее весь партер страшное рыбчудище со светящимися глазами, которое и встречало ушедшую под воду Венецию вместе со зрителями. Кроме развития «рыбного» сюжета на протяжении спектакля совершалось множество загадочных актерских пертурбаций, в частности, исполнители надевали разных размеров белые маски в форме яиц и выкрикивали какие-то цифры (а в программке объяснялось, что именно они символизируют: например, 0 — пустота, 1 — Я, 2 — мужчина, 3 — счастье и т.д. до 98). Но, в отличие от «живых картин», нумерологические пассы выглядели шарлатанством.

После ухода из харьковского театра Жолдак продолжал ставить в Москве, Питере и Европе, но от визуального театра стал отдаляться, хотя «картинка» в его театре по-прежнему много значила. Теперь он в гораздо большей степени, чем прежде, опирался на сюжет, в каком бы переиначенном виде тут ни предстал первоисточник. В Москве он дважды ставил в Театре наций: сегодняшние вариации на темы «Федры» («Федра. Золотой колос»), «Кармен» («Кармен. Исход»). В театре «Школа современной пьесы» перекладывал на нынешние нравы миф о Мееде («Москва. Психо»), на фестиваль «Балтийский дом» из Румынии привозил «Жизнь с идиотом» по Виктору Ерофееву и ставил на питерской сцене «Москву-Петушки» по Венедикту Ерофееву. В каждом из этих спектаклей еще случались выразительные визуальные метафоры или эпизоды, построенные в духе визуального театра, но в целом энергия представлений Жолдака уже передавалась в зал по другим каналам: главным образом через актеров, действующих почти экстатически, и через видео, тожедвигающее сюжет. В финской «Анне Карениной» режиссер даже поставил на ролики оператора, снимающего актеров крупными планами на онлайн-видео, чтобы судорожное мелькание тел и лиц на экране поддерживало нервический ритм и лихорадочность повествования. Но это уже был другой театр.

ТЕАТР ХУДОЖНИКА

Ахе («Пух и прах», «Мокрая свадьба», «Plug&Play», «Sine loco», «Господин Кармен», «Фауст в кубе», «Фауст в кубе. 2360 слов», «Пражская квадратеннале – («Алхимический бар», «Русские неподвижники», «Таупу»); *Дмитрий Крымов и его «Лаборатория»* («Недосказки», «Донкий Хот», «Торги», «Демон. Вид сверху», «Корова», «Опус № 7», «Тарарабумбия»); *Жозеф Надж* («Войцек», «Полуночники», «Пасо добль», «Воронь», «Шерри-бренди»); *Андреас Кригенбург* («Три сестры», «Процесс»)

Можно сказать, что «театр художника» существует давно, чуть ли не с самого возникновения режиссуры. Уже сто лет назад были в театре художники, так много определявшие в спектаклях своих партнеров-постановщиков, что могли бы считаться сорежиссерами. Такое было и в театре начала XX века, в эпоху модерна – символизма и стилизаторства, было во времена авангарда, конструктивизма и экспрессионизма. Кроме художников, работающих в тандеме с режиссерами и создающих своей фантазией целые сцены в чужих постановках, XX век знает немало профессиональных художников, ставших режиссерами (как, например, Николай Акимов или Кристиан Люпа), чей художественный дар немало прибавил их постановочным решениям. И все же большей частью эти работы находятся в пределах традиционного драматического театра. Сегодняшний «театр художника», воспринимающийся как нечто новое, – тот, где постановщики (часто имеющие художественное образование и даже практикующие художники) создают свои спектакли прежде всего как произведения изобразительного и вообще пластического искусства. Они располагают актеров и сценографию как изображения на холсте или детали динамической инсталляции. Высекают искру из столкновения фактур, игры света и видео, из цветового ритма, из композиционного решения каждой картины. А еще – создавая объекты или изображения прямо во время действия и превращая этот процесс в само действие или важный театральный прием.

Сегодня мы знаем немало художников, работающих на театральном поле в роли постановщиков. Некоторые из них занимаются авторским визуальным театром. Художник – Роберт Уилсон, которого мы вспоминали и еще будем вспоминать не раз. Художники – Ромео Кастеллуччи, Филипп Жанти, Илья Эпельбаум, о котором речь впереди. Художник – хореограф и танцовщик Жозеф Надж. Каждый из них представляет свой, особенный тип визуально-

го театра, в той или иной степени позволяющий рассматривать себя как театр художника. Правда, театра кардинально различного — не только по подходам к предмету и методам работы с материалом, но и по изначальной постановке задач. Одни, как авторы инженерного театра Ахе или Жозеф Надж, — «шифровальщики», в их спектаклях сценические иероглифы служат строительными кирпичами театра, а символы начинают действие, как взрывчатка, — самый обычный предмет или шаг внезапно «выстреливают», придавая спектаклю новое значение. Тут зрители плутают в лабиринтах смыслов, и авторы подбрасывают им ложные знаки-пароли и многочисленные ключи к шифрам, ничуть не более понятные, чем все остальное; для художников этого склада сама плоть их театра является театральным высказыванием. Другие — как Дмитрий Крымов со своей сценической лабораторией или Андреас Кригенбург — рассказчики историй, для которых визуальные образы и метафоры — лишь язык, с помощью которого они говорят со зрителем о том, что их волнует. И им важно, чтобы этот визуальный язык был ясен, пусть даже он иногда кажется прямолинейным.

Ахе

К началу 2000-х, когда питерская группа Ахе стала заметно присутствовать в отечественной театральной жизни, она уже существовала десять лет. Два ее создателя, автора и главных участника — Максим Исаев и Павел Семченко — держали мастерскую в арт-сквоте на Пушкинской, 10, где и устраивали свои перформансы и игровые выставки. Они расписывали кафе на заказ и ездили на западные фестивали, для которых сочиняли представления, строившиеся вокруг инсталляций из предметов, выглядящих как старье и мусор. Когда Русский инженерный театр Ахе стал появляться с гастролями в Москве, Исаева и Семченко твердо называли художниками, несмотря на то что сами они вели родословную своей группы от сцены — оба были выходцами из театра «Да-Нет» питерского театрального философа-мистификатора андерграундного толка Бориса Понизовского, много занимавшегося работой с предметом и невербальным театром. Но в системе московских дефиниций Исаев и Семченко определенно были не авторами театра, а художниками.

Именно в это время стало видно, как далеко разошлись акционисты Москвы и Петербурга, причем не в самом искусстве, а в том, как его интерпретируют, в какой контекст помещают и публика, и критика, что для сегодняшнего искусства очень существенно. Вышедшие из среды «совриска» москвичи, какое бы эффектное и многолюдное действие, с разработанным сценарием и явной театрализацией, ни задумывали, строго называют себя художниками. Их площадки, как правило, — выставки современного искусства. А питерские акционисты, напротив, рвутся на поле театра, устраивают свои перформан-

сы на улицах, используют огонь, воду, много музыки и с удовольствием участвуют во всяких театральные мероприятиях. Быть может, что-то тут идет от старых петербургских традиций, которые с начала прошлого века объединяли в артистическом круге людей театра с писателями, философами, художниками и композиторами. Но в первую очередь — от традиций недавних, от «бури и натиска» конца 80-х: Сергея Курехина с его «Поп-механикой», Славы Полунина с его клоунским «Караваном мира» и харизматичного Тимура Новикова с его «Новой академией», принесших новую свободу в постперестроечное искусство.

В сущности, все известные сегодня на Западе независимые питерские театры, большинство из которых работает на маргинальных территориях (на границе между тем, что называется *physical theater*, клоунадой и импровизацией, используя элементы уличного и предметного театра), варились тогда, в постперестроечные времена, в одном котле. Полунин со своей командой, «Дерево», «До-театр», Формальный театр и Ахе — до сих пор все туго связаны между собой не только общими воспоминаниями, но и совместными проектами, да и актерами, по-птичьи легко перепрыгивающими с ветки на ветку, из спектаклей одного театра этого «куста» в другой. В неблагоприятные для независимого и экспериментального театра 90-е — период антрепризного расцвета — многие из этих команд уехали из страны, а оставшиеся мучительно пытались сохранить себя. В заметной, «надводной» части отечественной художественной жизни почти никого из них не было. В двухтысячных они стали возвращаться.

* * *

Ахе начал завоевывать московские театральные пространства с гастролей беспроектного клубного шоу «Plug&Play», и маленького спектакля «Пух и прах». В театральной среде Санкт-Петербурга эту группу мало кто знал, но после того как в 2003 году на юбилейную «Золотую маску» в Питер привезли сделанную для Германии масштабную постановку Ахе «*Sine loco*» (без места — *лат.*), и она взяла приз в номинации «Новация», родной город тоже заметил, что где-то в его художественной «резервации» живет нечто замечательное. Тогда признание в обеих столицах стало полным. Потом в Москву приезжали почти все постановки Ахе, и большинство его премьер сразу попадали в номинанты «Золотой маски» как «новация». К тому времени разнообразного, необычного визуального театра в столицах видели столько, что даже скептики перестали сомневаться в том, что Ахе — театр.

Спектакли Ахе нелегки для описания: в них нет ясного сюжета, а часто и вообще внятной логической последовательности эпизодов, нет определенных характеров, а только персонажи-маски (в первую очередь два главных героя-бородача — сами Исаев и Семченко) да чередование эффектных картин, в которых происходит что-то похожее на магические ритуалы.

Вот, например, «**Пух и прах**»: в нем участвуют двое мужчин (Исаев и Семченко) и женщина (Яна Тумина, вошедшая в Ахе в середине 90-х как актриса и режиссер). Персонажи ходят и бегают, садятся и встают, одеваются и раздеваются, улыбаются, обмениваются взглядами, танцуют, падают, проделывают всяческие манипуляции с вещами и детскими игрушками, жгут бумагу, обсыпаются песком, опилками, пудрой и обливаются водой. Все это под музыку Николая Судника, в меняющемся темпе, с видом значительным, а не клоунским. Они все время играют предметами, собирая их и разбирая, меняя пространство и наполняя его то дымом, то светом, то дрожащими тенями, то сверкающими брызгами воды в лучах стробоскопа. Ясно, что пространство и предметность для «ахейцев», как для художников, очень важны, потому они и называют себя «Инженерным театром». Ясно, что их спектакли прежде всего – зрелище (об этом второе самоназвание, в последнее время почти не используемое, – «оптический театр», имеющее в виду, конечно, не оптику, а визуальность). И тем не менее это не инсталляции, меняющиеся от действий операторов (именно операторами, а не актерами называют себя Исаев и Семченко). Это театр.

«Ахейцы» все время говорят, что у них нет «месседжа», они не пытаются «достучаться до сердец» или что-нибудь изменить в мире, и это их отличает от «настоящего» театра (именно поэтому им так трудно найти в России подходящих актеров, не пытающихся «включить школу переживания», и Ахе часто работает с иностранцами). Все это действительно так и в то же время – лукавство. Хаос спектаклей Ахе осмыслен и выстроен. Действия на сцене – словно крошечные фрагменты разных сюжетов, мгновенные снимки, по которым угадываешь все остальное, как поэму по одной строчке. В «Пухе и прахе» «ахейцы» используют меняющиеся образы-маски, что-то вроде «солдат-балерина-доктор», «герой-героиня-злодей»; в общем, «арлекин-колобина-пьеро», только эксцентрического, абсурдного типа. И каждое, даже самое банальное действие этих героев становится знаком, требующим от публики интерпретации. И вот один видит на сцене историю любви, разочарований, одиночества и т.п., а другой (как признавался «ахейцам» зритель в Тегеране) – «советскую историю от Ленина до Сталина». Этот театральный текст содержит в себе столько, сколько в него может вложить зритель. Впрочем, «Пух и прах» – один из самых простых спектаклей Ахе.

«**Мокрую свадьбу**» в Москве впервые играли в 2001-м, во время «цветных карнавалов» театральной Олимпиады, на улице, в узкой щели за театром «Эрмитаж». Действия «ахейцев» крутились вокруг мужчины и женщины, которых они обряжали в свадебные наряды, обливали водой, заставляли ходить по грязи, макали им лица в краски разных цветов – жидкий желток, муку и золу, – и все это выглядело свадебным обрядом, инициацией, необходимой, чтобы покорные куклы стали живыми людьми. А Максим и Павел, ведущие «новобрачных» сквозь испытания, выступали в роли создателей и отцов.

Но чаще этот спектакль играли в театре. На сцене выстраивали лабораторию по изготовлению людей, мастерскую богов. Максим и Павел представляли демиургами в самом живописном виде — в каких-то немислимых юбках, пиджаках и шляпах, бородатые, с выкрашенными лицами. Все скворчало и дымилось, двигались блоки, и на веревках улетали предметы, посреди сцены находился большой бассейн, а на балконе второго этажа висели мешки, из которых вместо воды рождающегося человека окатывали ливнем песка, муки, риса и керамзитовых шариков. Мастерская богов выглядела коряво и криво — всюду веревочки, доски, веники какие-то и палки. Но именно это, как показывают художники Ахе, по-настоящему выразительно, — ведь перед нами предметы, у которых есть история жизни: с ржавыми потеками, известковым налетом, облупившейся краской и трещинами, словно морщинами.

В той «Мокрой свадьбе», которую мне пришлось видеть на сцене театра, с Максимом и Павлом играли двое: Барбара Сейферт (немецкая актриса, участвующая во многих спектаклях Ахе) и Алексей Меркушев из театра «Дерево». Они и были той самой парой, которую из каких-то бессознательных человеческих эмбрионов превращали в людей и соединяли для дальнейшей жизни.

Мужчину вытаскивают, совершенно голого и безучастного, из груди земли и вздергивают на веревке, заноса на балкон, где один из демиургов уже приготовил ему первые испытания, «обмывания» разными сыпучими веществами и черный костюм. Дуновение облака огня оживляет его, словно душа, которую вдохнули. Но он еще неуклюж и робок. Женщину хранят до «рождения» под огромным колпаком, словно канарейку, которую не хотят будить.

Под музыку Николая Судника демиурги водят своих подопечных от испытания к испытанию. Будет польхаться огонь, литься вода и все заволакивать дымом, «Адам» в наказание за провинности будет бит и чуть не утоплен, а на его голом животе распилят огромного скользкого лосося. Специально для героев, словно объясняя роли, куклы разыграют историю сближения мужчины и женщины. И потом, сидя по обе стороны стола, стоящего прямо посреди бассейна, новые Адам и Ева молчаливо сыграют такую пронзительную любовную сцену, какую редко приходится видеть в театре. А всего-то — будут лить на стол молоко и вино, рассыпать перед собой соль и перец и рисовать на них непонятные знаки. В финале, после «изготовления людей», на сцене останутся лужи воды, кучи золы, крупы, песка и растерзанная рыба.

* * *

Человек в спектаклях Ахе (может быть, поэтому «ахейцы» отказываются от настоящих, «играющих» актеров) оказывается как будто нашим рецептором. Он ничего не изображает, но с ним постоянно что-то происходит, и при виде того, как на него выливается вода, а потом дует ветер, нас передергивает, будто это нам холодно и мокро. Нам грязь попадает в глаза и забивает

ноздри, нам дым щиплет глаза и огонь жжет ладони, нам шекотно, неприятно, а кроме того — больно, тревожно, грустно, обидно. Хотя, казалось бы, речь идет о другом.

В своих самых веселых и заводных представлениях-перформансах «ахейцы» как раз и играют на зрительской чувствительности, проделывая опасные опыты над собой. В «**Plug&Play**», разворачивающейся на клубной сцене, они в бешеном темпе и танце под музыку, которую ставил их диджей и композитор Андрей Сизинцев, проверяли на прочность и устойчивость все, что было вокруг. Пока один действовал — другой расписывал задник, потом менялись местами.словно алхимики-самоделкины, они носились между многочисленных прихотливых приспособлений непонятного назначения и банок, где все кипело, дымилось и сверкало. Они макали в спирт и зажигали свои пальцы, поджигали друг на друге пиджаки, протыкали у себя над головой полные воды пакеты и экспериментировали с горящими электрическими лампочками (например, один пытался прибить ее другому гвоздем к голове — лампочка, разумеется, разбивалась). Они испытывали зал на впечатлительность и брезгливость, готовя закуски. Резали лук и разминали его в руках под носом у зрителей, а потом этими руками протирали себе очки. Пугали, пытаясь сильным ударом перед первым рядом разбить яйцо или выжать лимон, втыкали, куда могли, пистоны, и на сцене один за другим взрывались предметы, включая сырую рыбу, чьи внутренности летели в зал. Зрители отшатывались, но хохотали.

Павел отрубал Максиму топором носок ботинка — оттуда тек майонез, и Максим немедленно совал в дырку палец, чтобы попробовать. Они как будто читали письма, разворачивая рулон туалетной бумаги, и играли на гармошке, держа в руках телевизор, на экране которого растягивались мехи (Ахе и видео — отдельный сюжет, о котором пойдет речь в свое время). Здесь во всем были зашифрованы смыслы и символы, которые требовалось считывать в темпе (понятно же, что, когда Максим, расстегнув штаны, строгаёт сало, висящее на веревочке у причинного места, — это обрезание). И в то же время «ахейцы» в этом спектакле, как мальчишки, с упоением играли в то, что запрещено, что опасно или пачкается: запускали руки во всякую гадость и вытирали их об одежду, возились с вонючим, грязным, острым, противным, баловались с водой, огнем и электричеством и засыпали себе глаза и волосы чем ни попадя. Драйв и обаяние зрелища были столь велики, что нарубленные таким образом закуски и смешанный коктейль, которые в конце «ахейцы» выносили в стаканчиках на рогатках в зал, словно кормя диких зверей, мгновенно бывали съедены сытой московской публикой. Рассказывают, что у себя на Пушкинской, 10 «ахейцы» показывали свои издевательские перформансы, вися на стульях, подвешенных на веревке в пролете между этажами. А зрители стояли на лестнице, вьющейся вокруг.

* * *

«**Sine loco**», сделанный для немецкого фестиваля «Арена» и сыгранный там в помещении заброшенной фабрики, «ахейцы» назвали «спектаклем-путешествием на основе греческих мифов». На «Золотой маске» в Питере его играли в огромном ангаре Ленэкспо. Через полтора года для гастролей «Sine loco» в столице был арендован на краю Москвы «Крокус Экспо» — богатое здание, похожее на сверкающий и пустынный международный аэропорт, мало подходящий помоечному дизайну Ахе. Но для спектакля-путешествия необходимо было огромное помещение, чтобы в нем можно было проложить рельсы для платформы с сотней зрительских мест.

Публика ехала вдоль комнат-эпизодов. В этих комнатах — то ослепительно белых, как больница, то таинственных, заполненных дымом, то залитых бесконечно льющим с потолка дождем, то заросших райским садом и меняющих цвет в отблесках полыхающего огня — совершали непонятные действия люди с раскрашенными лицами, в своих нелепых шляпах и поношенных пиджаках похожие на щеголеватых оборванцев.

Зрители держали в руках либретто с иронически-многозначительным текстом и иногда заглядывали в него, чтобы узнать, что громыхающая и дымя-



Sine loco, постановка группы Ахе. Фото из архива театра Ахе

шая алхимическая лаборатория, по которой деловито мечется бородач в шляпе, — это кузница Дедала. Что полуголый человек на втором этаже конструкции, ожесточенно топчущий полиэтиленовые пакеты с водой, — воплощение Посейдона, а женщина внизу, на которую обрушиваются потоки воды, — Пасифая, зачинающая монстра. Что телодвижения двух человек, разделенных столом для пинг-понга с невысоким зеркалом вместо сетки (отчего зритель видит, что тело одного завершается головой другого), — это греко-римская борьба Минотавра и Тезея, а три девицы, с любопытством наблюдающие за ними из-за окна, — это Ариадна, существующая в трех лицах. Что соль, кругами рассыпанная на подсвеченном стеклянном столе, — это строительство Лабиринта, мрачные люди, играющие на этом столе горящими камнями, — переговорщики в конфликте между Критом и Афинами, а будто бы проигравший, которого засовывают под стол, — Минотавр, заточенный в Лабиринте. Стертым от постоянного употребления метафорам вдруг возвращался прямой смысл: «Ариадна, ослепленная новым для нее чувством» выглядела как слепая, «читающая» пальцами толстую книгу; Тезей, отправлявшийся на Крит «мечом и огнем добиваться справедливости», шествовал, подняв над головой палец, горящий, как факел.

Все это можно было и не читать: от картин, открывающихся одна за другой, захватывало дух. После белой комнаты, где люди в черном играют горящими камнями, зрители переезжали в райский сад, где за отодвинувшимися ветвями обнаруживалась светящаяся дорога (светом в Ахе занимается еще один член команды — Вадим Гололобов). Цветные отблески в дыме и водяных брызгах, летающие женщины, отражающиеся в раскачивающихся зеркалах, бумажный кораблик, горящий во время плаванья по натянутой раскаленной нити, странные, почти безучастные люди с раскрашенными лицами, огромные пространства, открывающиеся за тесными комнатками, — такого театра у нас еще не было.

Ироничный и многозначительный текст добавлял загадочному и волшебному шоу новое измерение. Сквозь эстетски-трэшевый дизайн стал просматриваться миф, а высокий античный сюжет оказался осмеян и снижен хлопотами деловитых и молчаливых людей в обносках среди фанерных стен и гор полиэтилена. Этот спектакль подпирала толща культуры, давая ему новые смыслы и обогащаясь сама.

Неколебимые традиционалисты и после спектакля продолжали ворчать и сетовать на отсутствие в представлении Ахе «жизни человеческого духа». И действительно, жизнь в этом спектакле протекала в других формах, если что и напоминая, то скорее спектакли-картины Боба Уилсона с их отточенной технологичностью и дорогими материалами. Только это был русский вариант Уилсона — кондовый, срубленный топором, с голыми досками, узловатыми веревками и полиэтиленовыми стенами, где даже лабиринт Минотавра сделан в виде дощатого забора. Но густой, насыщенный дизайн из старых ко-

робок, рукодельных кукол и ржавых ключей выглядит не менее современно и более человечно, чем лаконичный уилсоновский гламур. Спектакль, собранный из бросовых материалов, был так туго набит фантазией режиссеров, как не позволит себе экономный американец. И может быть, именно поэтому он не отстраненно-холодный, а горячий, смешной, сентиментальный и даже возвышенный.

* * *

Максим и Павел говорили: «Как хочется сделать спектакль, где не будет столько разрушений, а все, что нужно, будет уместаться в одном чемоданчике». Неудивительно: с этими разрушениями всегда одни проблемы. Как-то по дороге с одного американского фестиваля из-за Ахе ФБР на четыре часа перекрыла нью-йоркский аэропорт – собаки унюхали в багаже запах пороха, а на просвет видны были палки, ножи и топоры.

Маленький и совсем безопасный спектакль назвали «Господин Кармен». Он играл уже не с мифом, а с литературным текстом, но вытягивал из него архетипическое и тут же создавал миф. Это был спектакль-дуэль. Бритый наголо Павел Семченко с выбеленным лицом, длинной серьгой в ухе и зачер-



«Господин Кармен», режиссер Яна Тумина. Фото из архива фестиваля «Золотая маска»

ненной бородой отвечал за Кармен. Еще более бородатый Максим Исаев, одетый в юбку, — за Хосе. От новеллы Мериме остались главным образом имена. «Carмен», — упорно писал Павел: краской из аэрозольного баллончика — на полиэтилене, мокрой тряпкой — на полу, огоньком от сигареты — в темноте, белой розой, которую он ногой обмакивал в чашечку с краской, — на бумаге. «Jose», — выводил Максим: дымом — в воздухе, светом — в облаке брызг, тенью — на своих ладонях, красными нитками — вокруг торчащих из доски гвоздей. «Carмен», — проявлялись кровавые буквы на бинтах, обмотавших тело Павла. «Jose», — рисовал Максим кремом и съедал написанное. Про «Господина Кармен» сами авторы говорили непонятно, но выразительно: «Это господин, зачеркнувший в тексте Мериме все слова “Кармен” и написавший поверх “Хосе”».

Сцена, как ринг, была огорожена веревочкой, и по ней двигались, догоняя друг друга, две куклы — Кармен и Хосе, похожий на хасида. Волшебная ручка сама писала письмо, не дописанное Павлом от имени Кармен. Инженерный театр Ахе не рассказывал историю, он брал из нее только существительные и глаголы, а все прочее оставалось на долю нашего воображения. Пространство этого театра полно предметов, которые полностью определяют «Кармен»: игральные кости и карты, пистолет и нож, трубка и платок, кольцо и роза, фрукты и вино. На доске рисуют красное сердце и с ожесточением колют его ножом, только щепки сыплются. Шинкуют бутон красной розы, набивают ее лепестками папиросу и пытаются раскурить. В сущности, новеллу Мериме «ахейцы» использовали как словарь, но лингвисты знают, как много значит исследование словаря писателя для понимания его книг.

К концу спектакля оба героя становятся мистерами Кармен. Максим мажет себе губы яркой помадой и вдевает в ухо серьгу. Павел надевает юбку и выходит сыграть трагически-инженерный финал. Он пускает по движущейся леске прочь от себя подаренное кольцо. Уехав, кольцо надевается на нож, а нож, уже вместе с поблескивающим кольцом, движется обратно на героя. Проезжая мимо господина Кармен, он зацепляет и медленно вынимает у него из-за пазухи красный платок — знак крови. Кармен падает. На центр сцены сами собой выезжают две догонявшие друг друга куклы. Встретившись, они останавливаются ненадолго и вновь разъезжаются в разные стороны.

Такая структура спектакля-каталога (недаром один из ранних спектаклей Ахе назывался «Каталог героя») — главная для этого театра. В постановках действуют символически и культурно насыщенные предметы и материалы: земля, вода и огонь, молоко и вино, рыба и яйцо, нож и цветок, крест и гвозди, веревка и книга. И каждый из них авторы используют не прикладным образом, когда предмет или материал становится второстепенным, а как бы в очищенном виде. Это «предстояние» предмета, играющего роль себя. И значит, каждый в восприятии зрителя тащит за собой весь свой багаж символических значений, а спектакль становится цепочкой символических ак-

тов. То же самое происходит и с действиями, которые в очень обобщенном виде, как в ритуале, обозначают рождение и смерть, борьбу и любовь, познание и магию.

* * *

После освоения литературы привычными для себя приемами «ахейцы» двинулись дальше: они дважды взялись за миф о Фаусте, причем первый раз — методом «физического театра», почти танца, а второй — введя в спектакль текст.

«**Фауст в кубе**» — спектакль, который был сделан специально для мексиканского фестиваля «Сервантино» вместе с мексиканской же группой «Linea de Sombra» (Линия тени), занимающейся «физическим театром». Этот «Фауст», в сущности, был балетом о Фаусте и Маргарите, для понимания которого зрителям вместо либретто давали коротенький глоссарий. «Фауст — человек и наблюдатель. Тяготится Маргаритой. Для избавления от нее находит помощников. Маргарита — душа и хранитель Фауста. Мефистофель — неудачник. Элементарное зло... Большой куб — идеальное пространство. Зона риту-



«Фауст в кубе», постановка группы Ахе

ала. Маленький куб — цирк...» и так далее. Для визуального театра программа весьма существенна, она дает параллельный комментарий сценическому действию и организует его восприятие.

Максим Исаев с мрачным лицом, в длинной юбке, как будто забрызганной кровью, изображал Фауста — он танцевал с мексиканской Маргаритой и, сделав несколько па, укладывал ее на пол, она тут же вскакивала и бежала за ним, он снова начинал ее кружить, укладывал, и так без конца. На вздувающемся заднике возникала огромная тень рогатой головы дьявола, а Мефистофель с командой помощников, которые приходили избавить Фауста от назойливой девушки, были похожи на подростковую банду. Маргариту увлекал кудрявый помощник Мефистофеля — сцена, где они танцевали, отталкиваясь друг от друга, вновь встречаясь и легко избегая ударов со стульями, которые крутились над их головой, подвешенные на огромном коромысле, была очень лихо и изощренно построена. По сцене ехал огромный куб, его грани отдергивались, как занавески, оставляя голые ребра, а внутри творились «ахейские» ритуалы. На белом листе лицо Маргариты проявлялось то как рисунок, то как говорящее видео. Маргариту замуровывали в платье-саркофаг (это «мучительный плен души», — иронически-серьезно объяснял глоссарий), и еще много кукол-женщин в таких же платьях-саркофагах спускалось сверху. От одной из них Фауст отрезал ножом кровавые куски, превращая бесформенную куклу в фигуру бегущего человека.

Спектакль был путаным и эффектным. Русский «Фауст» был совсем на него не похож.

«**Фауст в кубе. 2360 слов**», рассчитанный на маленькую сцену, которой временно обзавелся в Питере Ахе, казался по всем параметрам классическим «ахейским» спектаклем, кроме одного: в спектакле появился текст. И это коренным образом все изменило. Текст — стилизованный рассказ некоего простодушного средневекового знахаря, продавшего душу дьяволу, — сочинил Максим Исаев, а Фаустом стал Андрей Сизинцев — постоянный композитор и диджей группы. Бритоголовый человек с маленькой бородкой был одет в длинное бархатное платье, он появлялся между двумя столами — актерским зеркальным и звуковым пультом со всякими «прибамбасами» — досками, пружинами, — которые актер бил, дергал, теребил, создавая музыкальную среду. Рядом стояла кабина-куб — лаборатория фаустовского слуги-черта. Павел Семченко в странном головном уборе, отбрасывавшем тень то в виде докторской шапочки, то в виде рогов, был и Мефистофелем, и альтер эго Фауста.

Фауст начинал рассказ с того, как он родился, Мефистофель в кубе сопровождал его слова действием: картинками разного рода, алхимическими пертурбациями, игрой в куклы. На занавеске куба разыгрывался теневой театр: голова черта превращалась в девушку, крест оборачивался сердцем, фигурка Фауста, треснув сверху донизу, разваливалась на части. Из старых книг выливалась вода и сыпался кофе, их страницы полыхали огнем, сам собой крутился



«Фауст в кубе. 2360 слов», режиссер Яна Тумина. Фото Владимира Луповского

рулончик с бумажной лентой, на которой коряво были написаны слова, из бутылок шел дым, из скрежещущей вертушки шел снег, на картине в раме плясало изображение, будто в тусклом телевизоре, красная крылатая фигурка беса вылетала из коробки, утыканной кровавыми щепками.

Свиток, где был подписан договор с дьяволом, разматывался рядом с диджейским пультом в длинную дорожку. Самим Князем тьмы был Максим Исаев, он сидел в глубине, запрокинув голову, и его раздвоенная борода отбрасывала на задник тень, похожую на шевелящиеся рога. Над его головой сверкающей неоновой рекламой бежали слова дьявола.

История Фауста была не о страсти к знанию и поиске истины. Это был рассказ о простодушном и, в сущности, недалеком человеке, который хотел в жизни всего и побольше: славы, еды, знаний, одежды, женщин. Его это развлекало. Фауст рассказывал о своих женщинах, и в кабинете Мефистофеля появлялось множество куколок. Рассказывал о том, как путешествовал в ад, и плоская марионетка шла по страницам черной книги с надписью «Ад», где огнем взрывалась петарда. Он перечислял, какие шутки устраивал при дворе, и на движущихся деревянных картинках кукла отпиливала себе ногу или съедала стог сена. Времена мешались: Фауст говорил, что познал электричество и радиоволны, признавался, что докторская колбаса названа в его честь, в его речи старинные обороты соединялись с завуалированными цитатами из рек-

ламы. Спектакль катился все стремительнее, его энергия становилась бешеной, музыка гремела, и Фауст самозабвенно плясал за диджейским пультом.

Но внезапно все останавливалось. Времени до расплаты оставалось совсем мало. Дьявол усаживал героя, впавшего в панические предчувствия, на стул, тот продолжал говорить, а на голову ему сверху лилась черная жидкость, потоками сползая по лицу, заливая глаза и рот, пока метроном отстукивал последние минуты. «Я закрыл глаза, и я не видел и не слышал, как с громом и пламенем появились фурии, как они рвали мое тело на куски, как пламенем наполнилось все мое тело. Как я умер». Безумное шоу Инженерного театра Ахе в финале приходило к нешуточному пафосу. И когда на одной из полок Мефистофеля среди бутылок и кукол мы видели вытянувшееся тело Фауста, а по мутному экрану старого телевизора бежала надпись автоэпитафии: «Прохожий, не молись за меня... но пролей одну маленькую слезу...», — делалось страшно.

После окончания представления, как будто не желая оставлять зрителя в печали, актеры вдруг вскакивали и начинали хлопотать у прилавка Мефистофеля. Огненные буквы дьявола бегут: «“Фауст-бар” — мы открылись!!!», книжка с надписью «Ад» превращается в доску меню, и на барную стойку выставляется выпивка и закуска. Фауст умер, а теперь — дискотека!

* * *

Вероятно, художническое происхождение Ахе делает его одним из тех театров, где умеют сочинять спектакли в расчете на непривычную площадку и в необычных условиях — в режиме *site specific*, в котором чаще работают художники, чем театры. Одним из таких специальных проектов было участие Ахе в десятой юбилейной Пражской квадриеннале сценографии и театральной архитектуры в 2003 году. В те дни в центре Дворца промышленности, где располагалась PQ, работало «Сердце квадриеннале» — интерактивная выставка, посвященная пяти человеческим чувствам, за которые отвечали группы художников-перформансистов из разных стран. В высоченном, с витражными окнами центральном холле PQ новозеландский архитектор Дорита Ханна выстроила целый город, с разновысотными дощатыми «ландшафтами» с лестницами и горками и, самое главное, — «Башнями чувств», похожими на строительные леса, обтянутые цветными и полупрозрачными тканями. Объявили девиз: «Инфаркт конвенциям!»

Для того чтобы представления в «Сердце» происходили непрерывно, каждая группа должна была раз в час показать пятнадцатиминутный перформанс — так называемый «фокус», а все остальное время тоже не отдыхать, а активно жить в своей башне «художественной жизнью». Кроме того, каждая из групп дважды за две недели квадриеннале показывала большое вечернее представление. Таким образом, получалось, что в нескольких местах зала по-

стоянно что-то происходило. В каждом углу «Сердца» что-то работало: барабанило, шуршало, звенело и двигалось. Придя с утра на выставку, зрители могли до самого вечера не уходить, там же ели, общались и рассаживались на разбросанных повсюду цветных подушках. «Сердце квадриенале» превратилось в фестивальный город.

Каждая из приглашенных со всего мира групп перформансистов представляла какое-нибудь из пяти человеческих чувств. В «Башне запаха» работали южноафриканская и новозеландская группы. В «Слепой башне», отвечавшей за зрение, экспериментировали со светом и видео канадцы. Слух рассматривался сразу в нескольких японских проектах, в «Башне осязания» работали англичане.

За вкус, как и следовало ожидать, отвечали наши. Был «Бродячий вкус» — казахская команда «Кызыл трактор» (то есть красный трактор). А в «Башне вкуса» под названием «**Алхимический бар**» вместе со своими чешскими учениками, набранными в предварительных мастер-классах, работал театр Ахе.

На первом этаже башни была самая настоящая кухня с раковиной, плитой, холодильником и висящими под потолком травами и пакетиками со специями. Здесь постоянно озабоченно трудились какие-то люди, одетые в причуд-



«Алхимический бар», инсталляция группы Ахе. Фото из архива Дины Годер

ливые и старомодные костюмы, купленные на барахолке, здесь все скворчало, булькало и дымилось. «Самое трудное — застроить все это пространство людьми и предметами», — говорил Максим, окидывая высоченные леса «Башни вкуса» взглядом художника.

Огромная колонна башни с полками до самого четвертого этажа была заставлена остроумными инсталляциями на тему еды и вообще домоводства. На старые доски набиты пожелтевшие деревянные ложки, ржавые ножи, вилки, пассатижи. Тут же гвоздиком приколочена уже несъедобная сморщенная сосиска или красное яблочко. Рядом выставлены рядами арт-сэндвичи, например с электроштепселем, или с цветочной клумбой, или с водой (батон изнутри выложен полиэтиленом). Оказывается, самое трудное было найти в Праге все это старье, особенно старые доски. Говорили, что за ржавыми инструментами пришлось ездить к какой-то знаменитой старухе, у которой даже Шванкмайер для своих фильмов «отovarивается». В банках с соленьями между яркими помидорами и морковью плавали исписанные страницы. В струбцине была зажата книга с надписью: «Чехов». Планировалось, что по ходу «жизнедеятельности» кухни постепенно все полки доверху будут плотно заставлены ее продуктами — разнообразными художественными «консервами».

В Москве тоже есть художница Мария Чуйкова, позиционирующая домашнюю работу и приготовление еды как художественный акт. Но, как уже говорилось, то, что в столице остается на территории изобразительного искусства, у питерцев превращается в театр. Причем у Ахе процесс приготовления еды становится все безумнее: один из актеров-перформеров, раздевшись, намазывает всего себя сливочным маслом, другой раскатывает тесто, а девушка в беретке кладет на него голову — и «пирожок» зашипывает. Вот руку в перчатке, обвалынную в яйце, резаном луке и сухарях, на глазах у всех жарят на скворчащей сковороде до хрустящей корочки. И все это под музыку.

Надо сказать, Ахе был единственной командой на «Сердце», у которой перформансы не повторялись, каждый раз Максим и Павел выдумывали что-то новое, и поэтому смотреть на них можно было день за днем. Вот, например, после многолюдных композиций на башне простецкий и убойный номер на подиуме — **«Русские недвижимки»**.

Идея была такая: «Во всех театральных городах, — рассказывает Максим, — я видел много “недвижников”. Стоят себе на улице как-нибудь необычно разодетые и раскрашенные и не двигаются. Денежку им кинут — поклонятся или сделают какой-то жест. Я думаю: а что такое русский недвижник? Он должен стоять со стаканом и бутылкой водки и с каждой кинутой монетой наливать себе и выпивать. Во время весеннего мастер-класса в Праге, разбирая со студентами задание на образ, я решил дать им такой урок. Разоделся ярко и вышел на главную торговую площадь. Ну, не с водкой, а с бутылкой вина. Страшно было — ужас. Я же не уличный артист, никогда так не работал. Стою, глазами показываю: сыпьте, мол, деньги, студенты мои поодаль от смеха да-

вятся, а люди кидают. А ведь чем больше пьешь, тем труднее неподвижно стоять. Вот так допил до конца, взял деньги и ушел. До сих пор в центре Праги встречаю людей, которые это видели, — подходят и восхищаются».

Так Максим и Павел вышли на подиум «Сердца». На Максиме был цилиндр, желтый пиджак, кожаный жилет, малиновая юбка и малиновые же драные брюки. На Павле — ярко-синий пиджак, алые бархатные брюки, шляпа. Стоят нарядные, перед каждым на алой подушечке — миска для денег. Показывают глазами: кидайте. Настоящие клоуны. Восторг общий — все кидают монеты без остановки, то одному, то другому. И вдруг, когда они уже почти допили свои бутылки, подошел какой-то коварный участник «Сердца» и, желая подкосить конкурентов, поставил рядом с каждым еще по бутылке красного. Пришлось пить по второй, буквально до слез из глаз, что уже, конечно, выглядело подвигом. Номер «русские недвижники», конечно, «убил» все перформансы, происходящие одновременно с ними. Все собрались вокруг двух «ахейцев». Как и на других западных выставках современного искусства, знаменитая русская витальность, за которую так ценят за границей отечественных акционистов, и здесь взяла свое.

Большой, сложносочиненный вечерний спектакль «ахейцев», названный по имени портвейна «**Tawny**», конечно, имел успех еще больший. Это был «сумасшедший ужин», в течение которого, носясь вверх и вниз по этажам, Максим и Павел готовили еду самыми дикими, возмутительными и акробатическими способами, оставлявшими далеко позади мальчишеские хулиганства «Plug&Play». С третьего этажа тертая морковка летела в тазик на полу. Доска, подвешенная на блоках, с привязанным к ней куском мяса билась о



Tawny, постановка группы Ахе. Фото из архива Дины Годер

колоду — так подготавливался стейк. А потом на веревке он, уже отбитый, отправлялся на четвертый этаж, где шипела сковородка, и готовый транспортировался вниз, на стол. На огромный кусок льда с верхотуры падал старый ящик с торчащими снизу гвоздями — так делался колотый лед. Зрители по команде дергали за веревки, и у висящей высоко коробки отваливалось дно — оттуда сыпались яблоки. С помощью всех этих доморощенных приспособлений — веревочек, гвоздиков, блоков, камней — совершался лихой аттракцион: с бешеной скоростью хлопали доски, наподавали бутылкам, те летели одна за другой через всю кухню прямо в руки студентке, стеклянным бутылкам стремительно отрезали горлышки и доставали невесть как попавшие туда яйца. Еда летала с этажа на этаж высоченной башни и падала вниз, на праздничный стол, уже превратившись из сырого продукта в готовое и весьма съедобное блюдо. Горящий шар, который Павел раскручивал над головой, оказывался бутылкой «Тавпу». И под музыку, похожую на рождественский гимн, все артисты выпивали. Стол был уже накрыт.

Дмитрий Крымов и его «Лаборатория»

После «зашифрованных» представлений Ахе спектакли Дмитрия Крымова кажутся чуть ли не традиционными. Сегодняшний режиссер долгое время был известен только как художник (в частности, театральный, но не только). Потом его позвали преподавать театральным художникам в РАТИ, там-то у Крымова и возникла на первый взгляд чисто педагогическая идея: дать будущим художникам представление о театре, предложив им самим сыграть спектакль. В результате этого неожиданно для всех Крымов явился в театре Анатолия Васильева готовым режиссером, с ни на что не похожим студенческим спектаклем «**Недосказки**» по страшноватому русскому фольклору из сборника Афанасьева. Самым удивительным в этом странном и завораживающем действе было то, что актеров в обычном смысле тут не было — играли второкурсники-художники, не было текста, да и сюжета, в общем, не было. Перед нами разыгрывались бессловесные этюды на тему сказок, где персонажами становились трогательные и ужасные монстры, созданные из тел студентов, как из глины. На плече рисовали глаз, сложенные на груди руки превращались в огромные губы, а по бокам привешивали ручки из подсобного материала. Мир этот, где зажаривали золотую рыбку, отпиленная нога превращалась в ребенка, а из прокрученного в мясорубке пальца лепили колобка, был мрачен, но ярко и захватывал своими превращениями.

Тогда Крымова с его ребятами подхватили, закружили — Васильев дал ему возможность играть у себя в здании на Поварской, слух о спектакле понесло по Москве «сарафанное» радио. Спектакль номинировали на «Золотую маску», а курс сценографов уже солидно назвали «Лабораторией Дмитрия



«Недосказки», реж. Дмитрий Крымов. Фото Владимира Луповского

Крымова». Художник пытался нащупать свое, он как будто бы запускал руки по плечи в само вещество театра, где варилось все: великие тексты, живые актеры, куклы, тени, — и получалось то, что теперь называют «театром художника».

Затем был названный по детской оговорке «**Донкий Хот**» (сочинение Сэра Вантеса, как было написано в программке) — снова работа со студентами-художниками, к которым добавились и актеры, в более сложно и последовательно разработанном сценарии. Здесь речь шла о длиннющем очкарике — он и был Донким Хотом. Героя играли двое (один сидел на плечах у другого), одетые в длинное пальто с пелеринкой, из-под которой смешно и нелепо торчали руки нижнего. Хот — стеснительный и сутулый, он клонит голову набок, поправляя очки, и постоянно носит с собой пачку книжек. На этот раз из эффектных театральных картин Крымову удалось выстроить цельную историю о книжном мечтателе, дылде, попавшем в мир злых, ненавидящих книги карликов.

Текста в этом спектакле почти не было — звучали лишь три маленьких горьких фрагмента о безумии: финальный кусочек из «Записок сумасшедшего» (где про Испанию), акт освидетельствования Хармса из тюремной психбольницы и, в финале, слова сервантесовского Дон Кихота с отречением от бывшего сумасшествия. Все действие строилось на чередовании картинок-этюдов.



«Донкий Хот», реж. Дмитрий Крымов. Фото Владимира Луповского

Актеры в черных пальто по очереди выходят на сцену, и вдруг у кого из рукавов, у кого из шляпы, карманов, ботинок начинают сыпаться опилки, пока не засыпают ковром весь пол. А потом студенты быстро переодевают пальто наизнанку и опускаются на колени, тут же становясь карликами в причудливых платьях до полу. Принимаясь рассказывать историю без слов, студенты-художники рисуют черной гуашью на длинном листе город и прячутся за этот лист. А когда входит Донкий Хот со связкой книг в руках, они протыкают пальцами рисунок, навешивают на пальцы старые бухгалтерские счета с костяшками и раскручивают их так, что герой видит город с множеством трескучих мельниц.

В спектакле Крымова одну сцену, причем тeneвую, ставил сын создателей театра «Тень» Арсений Эпельбаум. За экраном на носилках лежал длиннющий

скелет классического Дон Кихота с козлиной бородкой и тазом на голове. Этот таз «врачи» отпиливали пилой вместе с половиной головы, и из черепа, будто доставая и выкидывая его мысли, вынимали одну за другой книги, книги, книги, крошечного коня, мельницу... А потом весь скелет разрезали на части огромными ножницами. Книжки, извлеченные из головы дыды-книгодея, потом уничтожали: художник рисовал на листе унитаза, привязывал к рисунку веревку для спуска, вырезал очко, и туда летела библиотека. История о том, как убивали слишком длинного, умного и деликатного, была сбивчивой, но выразительной. Она складывалась из отдельных эпизодов, сочиненных прежде всего по визуальным законам. Например, тут был забавный слайд-отчет о путешествиях и знакомствах Хоты, где длинный герой стоял вровень с Эйфелевой башней или высился над крошечным Львом Толстым. И история трагической любви героя с романтической карлицей, еще раз разыгранная с помощью кукол.

Очень скоро после «Донкого Хоты» крымские актеры и студенты-художники сыграли новый спектакль, «**Торги**», и эта постановка сделана была прямо на злобу дня. Именно в это время происходило изъятие у театра Анатолия Васильева помещения на Поварской, где «Лаборатория» Крымова играла все свои спектакли. До того последовательно сочинявший визуальный театр, где главное — не слово, а образ, Крымов теперь сделал постановку с текстом, но актеры играли в слова, как совсем недавно играли с вещами, выворачивая их так и эдак. Сюжет прощания с любимым домом актеры разыгрывали на материале чеховских пьес. Ведь сюжет этот у Чехова разлит повсюду: не только в «Вишневом саде», но и в «Трех сестрах», где к финалу сиротел гостеприимный прозоровский дом, и в «Дяде Ване», где Серебряков предлагает продать дом и купить дачку, и т.п. Крымов деконструировал чеховские пьесы и из их фраз сложил новую историю, где все слова, когда-то сказанные чеховскими героями, подходят к истории с васьевским домом на Поварской. (Такой способ разбора по кирпичикам легендарного текста, с тем чтобы из его словаря создать новое произведение, в начале 90-х практиковал в своих лабораторных постановках Клим, в частности, в спектакле «Пространство Божественной комедии “Ревизор”».) У Крымова пятеро молодых людей — три девушки и два юноши — строят на сцене домики из песка. На одном из них — самом большом, многоэтажном, с узнаваемым фасадом, есть табличка — «Поварская, 20», и вокруг него ведутся все самые главные разговоры. Слова из чеховских пьес становились словами о том, как ученики Крымова, игравшие на Поварской свои спектакли, теперь принуждены уходить, но те же слова тянут за собой шлейф воспоминаний о военных, покидающих прозоровский дом, о печали расстающихся трех сестер и о студенте Пете, не желающем жалеть срубленный вишневый сад.

Обучая студентов, Крымов так последовательно в каждом новом спектакле ставил перед собой все новые задачи, то разбираясь со словом, то совсем отказываясь от него, как будто сам переходил с курса на курс в неведомом университете, где учат визуальному театру по какой-то особой программе.

Следующий спектакль Крымова, и последний со своим курсом художников – «**Демон. Вид сверху**», премьеру которого заказал фестиваль «Территория», – снова уходил в чистую визуальность. Но теперь без всяких слов Крымов умудрялся прямо у нас в голове сложить сюжет, полный литературных и изобразительных цитат, отсылок к истории и культуре. Лермонтов, Толстой, Барто, Гоголь и Ван Гог, Гагарин и Берия, мама с папой купили велосипед и игра в снежки, Шагал и Пиромани, все соединяется в живых картинах, которые сменяли друг друга на круге сцены. Играли в зале «Глобус» театра «Школа драматического искусства» – на небольшой восьмиугольной сцене, окруженной тремя кольцевыми ярусами зрительских мест, один над другим. И публика, сидящая у парапетов, действительно видела действие только сверху.

Говорить об этой постановке невозможно иначе, чем описывая ее. Поскольку то, что получилось у Крымова и его студентов-художников, играющих на сцене, – это череда бессловесных картинок-микросюжетов, одни из которых будто бы продолжают предыдущую тему, а другие высекают эффект из парадоксального столкновения с ней. Своему спектаклю Крымов предпослал целых четыре иронических эпиграфа, будто бы пытаясь заранее обезопаситься от каких-нибудь слишком важных ценителей прекрасного. Первый – «Мы с Тamarой ходим парой (из русской лирики)» – многое говорит об отношении спектакля с лермонтовским «Демоном», по мотивам которого он поставлен. Второй – «Мальчик жестами показал, что его зовут Хуан (из испанской лирики)» – касался того, как играют актеры. Третий – «Кто скажет, что это девочка, пусть первый бросит в меня камень (И. Ильф и Е. Петров)» – недвусмысленно намекает на способ работы художников, подобный тому, который разработал О. Бендер. И, наконец, четвертый – «Караул!!! (К.С. Станиславский)» – высказывает отношение к театру в целом. Но, несмотря на всю эту защитную иронию и остроумие того, что происходило на сцене, спектакль получился щемящим и даже патетическим.

Все начинается с того, что откуда-то с самой верхотуры, почти из-под стеклянного купола зала, на сцену падает огромная черная куча тряпок. Актеры выходят ее разбирать, подкладывая то в одном углу лист с карандашным наброском стопы, то в другом – с когтистой лапой или огромным глазом, – и становится понятно, что эта гора – упавший Демон. Его цепляют к веревкам, поднимают, и огромные распластанные крылья с обрывками черного тюля остаются висеть под куполом весь спектакль. Представление оказывается «видом сверху», с точки зрения Демона.

Фонограммой звучит Антон Рубинштейн, на освещенную белую сцену падает огромная темная тень, она быстро сворачивается, будто фигура, загораживавшая солнце, набрала высоту, и по сцене начинает бежать, петляя, темная линия. А, понятно: это «вился излучистый Дарьял». Вокруг него возникают простодушные черно-белые картинки: домики, люди, овцы, поля, горы. «Под ним Казбек, как грань алмаза, / Снегами вечными сиял». Вступление к спектаклю сделано средствами анимации, но экран, на котором показывают это кино, неожиданно оказывается внизу. Летим дальше: видим парящую внизу обнаженную крылатую фигуру, все крупнее, крупнее... и вдруг крылья отваливаются и человек стремительно падает в море. Икар? Тут в море появляется цвет, мы следим, как одна на другую идут флотилии кораблей, вот красные взрывы, потом летим над землей, похожей на старинную карту с указаниями названий, крупнее возникает городок, над которым проплывают шагаловские влюбленные. Под нами пролетают самолетики с мальчишеских рисунков, у них на боках свастики, а вниз падают бомбы. Мы летим и видим, как с коричневатой земли будто бы оттирается кусками ржавчина и под ней проявляются частями рублевские лики и иконописные крылатые ангелы. Только после этого начинается действие.

Сцена затянута белой бумагой, на нее выходят двое в белых комбинезонах, с ведрами черной краски в руках. Один рисует огромной малярной кистью женскую фигуру во всю сцену, другой — мужскую. Между ними дерево, на дерево сверху положили зеленое яблоко. Ага, Адам и Ева. Дальше будет электрошнур со штепселем — Змей, женщине прорвут дырочку на месте рта, засунут туда яблоко, а потом вслед за ним в тело заберется и искуситель. Змей превратится в плоть, избивающую нарисованные фигуры, бумага порвется в клочки, и под ней обнаружится слой полиэтилена. И вот уже этот полиэтилен подхватывают за края выбежавшие мальчишки-девочки, бросают на него свои газетные треуголки. Звуки грома, шторм, полиэтиленовые волны сбивают кораблики в кучу. Раз! — сдернули море вместе с кораблями, и снова солнце, а под ногами — чистый лист бумаги.

Понятно, что такой спектакль рождается прежде всего из пластической идеи: вид сверху открывает «невиданные» прежде возможности. Крымов говорил: «Лермонтовская поэма — повод, чтобы посмотреть на нашу жизнь сверху. Пролетев над годами, веками, искусствами, страстями, судьбами, ошибками. Посмотреть таким черным глазом — критически-скептическим. Взглядом существа, которое никогда никого не любило, но вдруг полюбило...»

Рисую малярными кистями прямо на полу, застеленном белой бумагой, студенты выступают в роли художников. Укладываясь на пол, они сами превращаются в детали аппликаций и ассамбляжей.

Актеры ходят по сцене, вынимая из конвертов и разбрасывая по полу старые пластинки, — звучат обрывки мелодий. Сверху выглядит очень красиво — на белом фоне черные круги с разноцветными серединками. Вдруг откуда-то

плюхнулась гора желтых резиновых перчаток. Их быстренько разложили вокруг пластинок, как лепестки, — получились подсолнухи. Кто-то принес ведро черной краски, пририсовал стебли, сходящиеся в вазу. На вазе написал: «Vincent». Зал захохотал: вангоговские подсолнухи! «Картину» свернули — внизу снова оказался чистый лист.

Нарисовали три домика с колоннами. Сверху криво написали «ЯСНАЯ ПАЛЯНА». В двери вырезали дырочку сердечком, а из нее за длинную бороду-мочалку вытащили Льва Толстого. Великого писателя поставили ногами в ведро черной краски, рядом пририсовали железную дорогу, и когда старик вышел из ведер и двинулся в «уход», за ним потянулись следы. Условные картины сопровождают плотные, реалистические шумы: грохот приближающегося поезда, топот многочисленных ног, в то время как вокруг лежащего на земле и укрытого гробом-домиком «Толстого» рисуют толпу людишек в стиле «ручки-ножки-огуречик». Голос писателя, повторяющий одну и ту же фразу, цокот копыт, когда из «гроба» выедет на нитке маленькая лодочка, будто похоронные дроги, на которой будет лежать фотокарточка Толстого в рост.

Потом бумажный Гоголь будет жечь второй том «Мертвых душ» и сам сгорит в этом огне. Следующий лист бумаги будет сорван со сцены и скатан в шар. Наступит зима, станет падать снег, актеры-художники выбегут в ушанках лепить из мятой бумаги снежную бабу, а в вышине пролетит маленькая бумажная ракета с лампочкой внутри и надписью «СССР» на борту. А потом начнется история про девочку, которая родится из снежного кома, будто из яйца. Это детство Тамары.

Волна образов, которая накатывает на зрителей в этом спектакле, оказывается очень густой, она требует участия, освобождения собственных воспоминаний и ассоциаций; каждая метафора, каждый знак хотят быть признанными, просят отзвука в нашей частной и культурной памяти. И потому спектакль этот оказывается многослойным: одновременно смешным, трагическим и сентиментальным.

Девочка запрокинет лицо, чтобы мы видели его, и к нему, показывая, как ребенок растет, то будут пристраивать одеяльце конвертом, перевязанное розовым бантом, то пририсуют тело девочки со скрипкой. Потом Тамара будет лежать на сцене, весело крутя педали нарисованного велосипеда. Справа положат папу в безразмерном костюме, слева — маму, накрыв ее, как куклу, длинным платьем в цветочек с туфлями и дорисуют им руки такой огромной длины, чтобы они могли поддерживать свою маленькую велосипедистку.

А потом папа с мамой встанут, и вдруг костюм и платье снимутся с них, станут расти вверх, высоко-высоко, пока вовсе не оторвутся от земли и не улетят, как души умерших родителей. А вслед за тем начнется свадьба Тамары, построенная по всем законам традиционной грузинской живописи. Девушку, лежащую на земле, будут декорировать черными косами, длинным, во всю сцену, белым грузинским платьем с развевающимся поясом, под ноги

положат коврик с оленями. А рядом будет лежать огромный жених в бурке, у которого под папахой, на месте лица — портрет Гагарина, а вместо газырей — цветные фломастеры. Поперек новобрачных положат длинный лист бумаги, на котором быстро нарисуют яства — это стол. И нарежут только что нарисованного дрожащего барашка. А вокруг «стола» разложат солдатские френчи, пиджаки с орденами, и когда их рукава длинными палками будут двигать актеры, покажется, что «гости» на свадьбе всплеснули руками и грянули песню грузинским многоголосием, покачиваясь в такт. Тут выйдет актер, наденет плащ и шляпу одного из гостей, вынет из кармана и пристроит на нос пенсне, запрокинет к зрителям голову, и мы ахнем — Берия! Он пойдет танцевать по столу, раздирая бумагу с блюдами, разметывая гостей и топча жениха. Этот лист бумаги тоже уберут. На сцене останется лежать, скорчившись, только девочка Тамара в измазанном краской комбинезоне.

«Взгляд сверху — это смешно, — говорил Крымов, — люди кажутся такими маленькими: суетятся, как муравьи, трудятся, совершают какие-то поступки. Оттуда, сверху, эти поступки кажутся такими жалкими и грустными. Но именно в этой обреченности — большое достоинство и какая-то мудрость».

В финале на сцене будут лежать уже все актеры и художники с обрывками бумаги в руках, будто с крыльями, а над ними загремит шалашинский бас с клятвами Демона: «И будешь ты царицей мира...»

* * *

Спектакль Крымова «**Корова**» по Андрею Платонову в «Школе драматического искусства» — не так удался, как предыдущая, лермонтовская, постановка. Но именно поэтому тут был особенно нагляден принцип, найденный в «Демоне»: из рассказа вытаскивались слово, имя, ситуация и вертелись так и эдак, в стремлении выжать из цитаты как можно больше парадоксальных и неожиданных ассоциаций. И разыграть их театральными методами.

Посреди сцены лежали ржавые полуразобранные рельсы, железнодорожные огни мелькали красным, желтым, зеленым прямо над головой, с низко спущенных штанкетов. По тем же штанкетам над головой неслись, громыхая, будто вдалеке, игрушечные поезда со светящимися окошками. События происходят, как указано в программке, на косогоре и у железной дороги, ведущей от совхоза до станции. За рельсами на веревке сушилась простыня и пододеяльник — они потом станут киноэкраном. И самым выразительным в спектакле было именно остроумное видео и соединение его с теневым театром. Когда по длинному «экрану» несется товарный поезд, а потом медленно, со скрежетом сдает назад, мы можем разглядеть платформы с фантастическим грузом. Вот мавзолей с почетным караулом, здоровенная русалка, истукан с острова Пасхи, жираф без головы, рядок Эйфелевых башен, кусок не помещившейся раньше жирафьей шеи, лежащий Станиславский, еще шея, огром-

ные бюсты Пушкина и Ленина и так далее. И «теневой» машинист весь этот поезд тащит за собой. Потом еще на экране будет комната Васи, а в руках у него посреди черно-белого кадра вдруг появится гигантская цветная конфета «Коровка». В этом спектакле Крымов, как и в «Демоне», изобретательно пользовался очистками культуры — ее штампами, мифами и радиопомехами.

* * *

«Опус № 7» Крымова — его седьмая по счету постановка, если начинать с существования «Лаборатории». Внутри номера семь на самом-то деле два опуса, два спектакля, связанных друг с другом лишь общностью интонации и немного музыкально: «Родословная», начинающаяся как отсчет рода Христа и продолжающаяся как еврейская родословная всего XX века, и «Шостакович», сосредоточенный на взаимоотношениях великого композитора и власти.

У «Родословной» есть автор: поэту и эссеисту Льву Рубинштейну Крымов специально для спектакля заказал текст в жанре традиционных для поэта каталожных карточек, определив только крайние точки. Начинаться он должен был со слов «Авраам родил Исаака», а заканчиваться рождением Христа. Между этими строчками Рубинштейн заключил гул голосов, судачащих о своих еврейских родственниках и знакомых: кто умер, кто уехал, где работал,



«Опус №7», реж. Дмитрий Крымов. Фото Владимира Луповского

как жил, и прерываемых как будто совсем посторонним голосом поэта, пытающимся закончить стихотворную строчку «Вот и песни отзвучали...» Впрочем, целиком этот короткий текст возникнет только в финале «Родословной», когда один из героев спектакля будет перебирать фотографии, разложенные на полу, и говорить о тех, кого видит, словами Рубинштейна, но с таким трагическим напряжением, будто речь о людях из гетто, увезенных на расстрел. И это будет точно соответствовать всей логике спектакля, его скорбному и несколько надрывному тону, который определяется не текстом, а цепочкой театральных образов на музыку Александра Бакши.

Спектакль начинается с выхода музыкантов (они же актеры) в концертных туалетах. Они выставляют попитры перед первым рядом (а большой зал «Школы драматического искусства» на этот раз оказывается растянут кишкой, и сцена занимает длинное узкое пространство перед тремя зрительскими рядами) и один за другим принимают петь. Возможно, правильнее будет сказать, что они начинают играть, как играет оркестр, хотя в музыке Бакши, прихотливо переходящей от еврейских заунывных рулад к джазу и молитве, кроме голосов есть только немного партий духовых (их исполняет Аркадий Кириченко). Дальше начинается все то, за что театр Крымова любят и за что называют театром художника: каждый из актеров плещет из ведра черной краской на ободранную картонную стену, а потом приделывает к растекшемуся пятну кипу и длинные пейсы, перечеркивает его поясом-гартлом, и вот уже со стены на нас смотрит ряд еврейских теней. Это внезапное появление — один самых сильных моментов спектакля.

Потом будет многое другое, часто яркое, оригинальное, действующее эмоциональным ударом. Наклонятся полувыврезанные пятна-фигуры, и из дыр на нас в потоках ветра и ослепительного света, бьющего прямо в глаза, густо полетят свернутые бумажки, будто буря пробила щели в Стене Плача, выдувая оттуда записки с молитвами и просьбами. С бумажек станут читать имена: Рувим, Соломон, Елиазар. Потом еще будет впечатляющий момент, когда в низ стены рядами воткнут очки и над ними черной краской рисуют только полукружья, как макушки еврейских малышей, а нижнему ряду криво пририсуют ручки-ножки. Еще вдруг высунутся руки из фраков, висящих на стене, и актеры, создав с этими ожившими фраками круг, затапчут что-то отчаянное. Но общая экстатическая атмосфера спектакля спровоцирует режиссера и на картины, которые будут выглядеть чрезмерными, вроде коляски с горой детских ботиночек, надписанных уменьшительными еврейскими именами.

Еще более мучительные метания между яркими, сильными образами и тяжелыми, лобовыми происходят в посвященной Шостаковичу второй части, главная героиня которой — гигантская пышнотелая кукла, словно няня, опекающая очкастого мальчика. Великаншу эту, недвусмысленно обозначающую советскую власть, по застойной привычке к эвфемизмам хочется назвать Софьей Власьевной. И она чего только не делает с маленьким Шостаковичем:

сначала кормит его и дает ползать по гигантскому фанерному роялю, потом отнимает рояль, надевает фуражку со звездой и палит в него (а также в портреты Мейерхольда, Маяковского, Ахматовой и других) из пистолета. Обвивает его длиннющей рукой, словно удав, и тут же заставляет целовать ручку. А еще награждает орденом, огромная булавка которого протыкает композитора, словно кинжал, выходя из спины. Все это время фонограммой звучат то выступления вождей, то жалкие верноподданнические речи самого Шостаковича со съездов.

В спектакле Крымова, каком-то беззащитном и детском в своем ощущении первого ужаса от столкновения с государством, прямого нарратива почти нет. Но страшный и мощный финал «Шостаковича» заставляет забыть о том, что было в нем наивного и прямолинейного. Когда под тему «Нашествия» из «Ленинградской симфонии» на окруженную зрителями сцену-площадку выезжают ряды роялей, сваренных из мятого железа, и потом все быстрее и быстрее начинают кататься, кружась и с грохотом сталкиваясь боками в опасной близости от публики, — вот тут действительно что-то новое понимаешь про эту музыку и эту историю.

* * *

В год 150-летия Чехова Крымов по заказу Чеховского фестиваля поставил **«Тарарабумбию»** — неожиданный спектакль по Чехову, с одной стороны, смеющийся над ревнителями чистоты классики и воспринимающийся многими нетеатральными людьми как чистое дурачество и капустник. А с другой стороны, именно в юбилейный год «закрывающий» чеховскую тему.

«Тарарабумбия» — это та чеховская каша, которая булькала в головах зрителей весь юбилейный год. «Школа драматического искусства» провела перед зрителями клоунским парадом все штампы чеховских постановок с кондовых советских до сегодняшних авангардных, посмеялась над глупостью юбилейных торжеств и в то же время показала спектакль, в котором есть непарадная любовь и нежность к тому самому герою, к которому в эти дни со всех трибун обращались не иначе, как к «многоуважаемому шкафу». Шкаф, кстати, тоже был.

Узкая дорога сцены, словно подиум, пролегла между зрительских рядов, выходя из облупленных дверей усадебного портала с колоннами, и спектакль начинался с того, что маленький мальчик в одних трусиках собирал на этой дороге рассыпанное лото. (Потом окажется, что дорога не стоит, а движется, как лента транспортера: против движения актер никак не может дойти до ее конца даже бегом, а вместе с движением герои усвистывают по ней, как по катку.) Ну, а затем выходил торжественный Игорь Яцко в черном, с жезлом тамбурмажора и возглашал: «Тарарабумбия! Шествие!» — и двинулись чеховские полки слева направо перед зрителями, как перед мавзолеем, неостано-



«Тарарабумбия», реж. Дмитрий Крымов. Фото Владимира Луповского

вимо и все время в одну сторону. Духовой оркестр, за ним солдаты, повязанные башлыками, все в чеховских бородах и усах («Музыка играет так весело!», «Они уходят от нас!» — говорится в финале «Трех сестер». Цитаты сами всплывут в памяти при виде новых героев). Полк из «Трех сестер» будет замыкать крошечная, браво марширующая марионетка-солдат. Пройдут солдаты, и выйдут высоченные женщины на ходулях под длинными платьями. Красавицы запоют рулады: «Мои грехи-и-и!», станут робко просить зрителей «Возьмите меня к себе» — и спрашивать кого-то в зале: «А вы из Москвы?» Чеховские пьесы разобраны на фразы, так же как Крымов это делал в «Торгах». Музыка Александра Бакши, заполняющая действие с начала до конца, будет то вырываться торжественными маршами, оперными ариями, хорами, барабанным шоу на ведрах, сопровождающим лихой хип-хоп, а то уходить на второй план криками чаек, воем ветра, шумом поезда.

В спектакле участвует около восьмидесяти человек, а кажется, что колонны чеховских героев бесконечны. Возглас: «Писатель Борис Алексеевич Тригорин!» — и вот идет полк тригориных, все в соломенных шляпах, клетчатых штанах и с удочками. Толстые тригорины и худые, почти мальчики, моложавые плейбои, и тригорины в годах, надутые от важности и смешные. Мы, театралы, повидали всяких и теперь — вот они. Трехметровая Нина грустит: «Я хотела бы побывать на вашем месте», — тригорины ей по пояс. Каталогизированы все самые хрестоматийные сцены, самые общие места, самые

отчаянные режиссерские трактовки. Тут достаточно намека: медленно прошла женщина в белом с зонтиком — «покойная мама идет по саду в белом платье», вспомнили зрители слова Раневской из «Вишневого сада»; «Это покойная мама!» — обрадовался шпрыхсталмейстер Яцко. За пару недель до премьеры Крымова точно такая же покойница безмолвно ходила по премьерному спектаклю «Дядя Ваня» Андрея Кончаловского.

По дороге проехала застекленная терраса, на которой танцевали, следом за ней — еще одна крошечная терраска, вроде стакана. В ней Треплев рвал в клочки свои рукописи, а потом от выстрела потеки крови заливали стекла окошек. Теперь уже по дороге двинулись раненые Константины с головами, обвязанными бинтами. Один немолодой, бородатый (помним-помним, такой был в «Чайке» Льва Додина!), другой на инвалидной коляске, конец бинта развевается на ветру, Аркадина идет следом. У третьего девочка-Аркадина рвется с бинта, будто привязанный ребенок. Последний замотан бинтами весь, будто мумия, он с трудом перебирает ножками, ведомый Аркадиной, как козел на веревочке. Бинт обрывается, и та бросает совсем как в пьесе: «Оборвыш!» — а мумия-сын, упав, извивается червяком и жалобно кричит: «Мама! Мама!»

Толпа людей в старых пальто и шубах с чемоданами покидает дом, а портал едет прямо вслед за ними и останавливается в другом конце подиума к нам изнанкой, на которой написано: «В. сад лев», «В. сад верх», Фирс всем телом бьется в дверь, но его уносит прочь лента транспортера. Идут музыканты, шествуют циркачи, чайки на длинных гибких «удочках» летают в вышине, чайки-булавы летают в руках у жонглера, гигантские крылья разворачивает актриса в платье невесты и кричит противно, как чайка.

Виктор Платонов сделал огромное количество кукол: маршируют марионетки маленькие и большие, «плывет» гигантская рыба, занимающая всю сцену, несут фанерных деток — это бобики и софочки («Бобик холодный!» — причитает Наташа), катаются по полу Тригорин с Ниной в виде обнимающихся «нанайских мальчиков» (цирковой шпрыхсталмейстер Игорь Яцко восклицает: «Писатель и актриса два года спустя!»). Из дощатого вагона с надписью «устрицы» (в таком тело писателя возвращали в Москву) вынимают огромную чеховскую голову, и герои передают ее по рукам. За головой тянется змеей многометровая шея, заканчивающаяся парой ботинок.

Крымов рассказывал, что для одной из кукол Платонов принес свой пиджак, подаренный ему Резо Габриадзе. Вот эта планшетная кукла Андрея Прокурова из «Трех сестер», три актрисы-сестры ведут героя — длинного, очкастого, нелепого, будто больного. (Припоминаем: мытищинский «Вишневый сад» с ростовыми куклами выдвигали на «Золотую маску».) Раздается громкий пукающий звук, сестры торопливо оправдываются, показывая на раздутый живот куклы: «Он располнел, это ничего, ничего», — и быстро его уводят, а неприличный грохот продолжает звучать канонадой. Снижение, превраще-

ние в анекдот — это тоже не новость. Долой почтительность — она связывает руки и воображение, а сами фекальные сюжеты Чехову — доктору и юмористу — не чужды.

Еще один сегодняшний вариант: Чехов криминальный. Федотик надвигается на ведущего, пригнувшись и раскинув руки с финкой, цедит угрожающе: «Это ножичек, в ушах ковырять...»

Каталог постановочных штампов продолжается списком всех вариантов юбилейных торжеств, их участники строятся в первомайские колонны демонстрантов. Яцко возглашает: «А теперь Антона Павловича Чехова приветствуют советские писатели!» — лежа животами на высоких табуретках и раскинув руки-крылья, выезжают люди-аэропланы с флажками-надписями «Фурманов», «Толстой», «Фейхтвангер», последним едет «Шолом-Алейхем» на одноколесном цирковом велосипеде, а зади колонны пятится человек и дымит выхлопом. За самолетами — «сборная СССР» по синхронному плаванию в красных купальниках. Это уже чистый капустник, но и он напоминает кое о чем: не знаю, видел ли Крымов «Чайку» Андрея Жолдака, но там персонажи вот так же без конца изображали плаванье на сухой сцене. Дальше делегация Эльсинора (понимаем: это к цитатам из «Гамлета» в «Чайке») и т.д. Куда ни ткни — все уже было, было, было. У Чехова все есть — как в Греции. Смешная колонна поздравляльчиков — надутая «Делегация Большого театра Союза ССР», группа товарищей в меховых шапках, черных пиджаках с орденами и красными папками-адресами в руках, но в пачках, перебирают ножками в балетных тапочках. Фантазия молодой художницы спектакля, ученицы Крымова Марии Трегубовой, бьет через край, но пародийная эта картина кажется не слишком гиперболизированной. То ли еще было в юбилейный год.

К финалу колонна уходит уже в шинелях и в ушанках, завязанных под подбородками, напоминая не об офицерах из «Трех сестер», а о солдатах Отечественной войны и о зэках. Военный и лагерный Чехов тоже бывал в нашем театре. Тузенбах рвется из колонны: «Ирина, скажи что-нибудь!» — его не пускают, а Ирина бежит следом, крича: «Что? Что?» — но колонна уходит, унося барона, и пустая лента транспортера несется с дикой скоростью, а тревожный грохот напоминает о несущихся мимо поездах.

Жозеф Надж

Жозефа Наджа, венгра, родившегося в Воеводине и последние 30 лет живущего во Франции, принято считать танцором и хореографом (с 1995 года он возглавлял Национальный хореографический центр в Орлеане), хотя чем дальше, тем менее точным выглядит это определение. В юности Надж изучал изобразительное искусство в Будапештском университете и до сих пор занимается живописью, скульптурой и арт-фотографией. Выставки его работ не-

редко проходят одновременно с показом его спектаклей и явно находятся в одном смысловом поле с постановками, по-другому говоря о том же. Все это служит одним из оснований для того, чтобы рассматривать театр Жозефа Наджа в контексте театра художника; во всяком случае, это один из возможных и продуктивных ракурсов взгляда на его спектакли.

Первым спектаклем Наджа, который мне пришлось увидеть, был бюхнеровский «**Войцек**» в основной программе Авиньонского фестиваля 1997-го (через пять лет его привезли и в Москву на фестиваль NET). Это был спектакль без слов, где действовали люди-монстры, големы, обмазанные какой-то белой глиной, бездумно мучающие и уродующие друг друга. Постановка была пластически изобретательна, эффектна, причудлива: корявые глиняные герои напряженно жили в тесном пространстве, которое будто бы рождало и пожирало их. Они обращались друг с другом как с куклами: крутили, ломали, мяли, будто куски глины, из которой они же лепили других големов. Болезненная фантазия начинала этот спектакль, созданный в экспрессионистском духе, множеством мучительных подробностей: герой втыкает себе в живот нож, вытягивает внутренности, отрезает от них часть и сует в рот, персонажи отрывают друг от друга куски землистых тел, которые оказываются кусками кровоточащего мяса. И в то же время все вокруг было засыпано песком,



«Войцек», реж. Жозеф Надж. Фото Владимира Луповского

песок, шурша, лился и окатывал героев сухим дождем, в пыль рассыпались поначалу похожие на камень еда и предметы. Прямого следования бюхнеровскому сюжету тут не было, но история о бесконечном и беспричинном насилии читалась ясно, а безответный, мучимый всеми герой в тесном глиняном мире узнавался сразу. Уже в этом спектакле было видно, как сложно Надж работает с музыкой (композитор Адалар Рац), которая то шипела заезженной пластинкой, то скрипела и дребезжала. О «Войцек» говорили как о «физическом театре», но в то же время это экспрессивное искусство было близко опытам польского режиссера и художника Тадеуша Кантора, в 60–80-х годах строившего на границе сценических и визуальных искусств свой театр художника.

* * *

В Москве впервые Надж появился в 2000-м, его спектакль «**Полуночники**» был сделан в Национальном хореографическом центре Орлеана и потому проходил по ведомству танца. (За этот спектакль режиссер получил «Золотую маску-2001» как за «Лучший зарубежный спектакль, показанный в России».) «Полуночники» тоже имели дальний литературный отсыл (на этот раз к Кафке). И так же не были связаны ни с каким сюжетом напрямую. Это был странный, безусловно кафкианский мир, кишачий безостановочно двигающимися-



«Полуночники», реж. Жозеф Надж. Фото Владимира Луповского

ся очень деловитыми и озабоченными людьми. В спектакле было много эффектейших трюков, сделанных без специальной «цирковой» подачи, — это выглядело обыденным безумием. Вот человек в костюме долго стоит на стене, словно муха, и тупо смотрит в потолок. Девушка, сопя и кряхтя, торопливо перелезает через преграду из троих стоящих полуголых мужчин, цепляется за их уши, зубы, звонко шлепает их по животам. Казалось, актеров Наджа даже неудобно называть танцовщиками — многие из них выглядят немолодыми, нелепыми, какими-то обрюзгшими и даже толстыми, оставаясь при этом сверхпластичными. Двенадцать человек: мужчины в черных костюмах и котелках, женщины в вечерних платьях — хлопотливо куда-то залезают, откуда-то вылезают, падают, засовывают друг друга в ящики столов и буквально выворачивают наизнанку. То вдруг все раздеваются, оставаясь в унылом нижнем белье, то прихорашиваются и принимают парадные позы для фотографа. Сценический абсурд — ночные видения невротика.

* * *

Пожалуй, впрямую причислить к театру художника можно лишь одну из классических постановок Наджа — спектакль-перформанс «Пасо добль», который режиссер-актер сделал специально для Авиньона в 2006 году, когда был выбран художественным руководителем фестиваля. Спектакль этот Надж играл, а вернее, творил вместе со знаменитым скульптором из Каталонии Мигелем Барсело. Вообще-то, «пасодобль» — это название испанского танца, который изображает корриду, танцующая пара — это тореадор и его плащ, а тема его — борьба со смертью. И спектакль Наджа—Барсело — это метафора жизни человека от рождения до смерти, происходящей в непрерывном тяжком преодолении и борьбе. На сцене — только стена и пол, сделанные из сырой глины, а начало действия — это дрожь стены, раздающиеся из-за нее глухие удары, от которых глина вспучивается пузырями по всей поверхности. Постепенно пузыри растрескиваются под ударами, их прорывают кулаки, а потом и герои являются на сцену, будто рождаясь из рваных отверстий в глиняной плоти. Барсело и Надж в черных костюмах принимаются за работу: они колотят влажную глиняную землю мотыгой, и она встает острыми комьями, будто иглами. Крепкий, как крестьянин, скульптор не прекращает работу, тонкий и нервный танцор мечется и падает, вываливаясь в глине. Они то что-то лепят, то снова все уничтожают. Повсюду остаются следы борьбы с мокрой, вздувающейся глиной, которая только кажется податливой; стена покрывается отпечатками ног, рук, локтей, спин, голов. Герои поливают глину, будто неплодородную землю, чтобы не засыхала, а заодно друг друга, их лица и одежда покрываются глиняной коркой, и люди становятся похожи на големов. Барсело приносит прекрасные, но еще не обожженные мягкие глиняные сосуды и безжалостно мнет их о тело Наджа, надевает ему на голову,

превращая партнера в монстра, и буквально впечатывает его бесформенной горой в глину. В финале герои вновь пробивают стену, но уже в ту сторону, и рваные отверстия поглощают их, будто засасывая в небытие.

* * *

После «Пасо добля» в тех постановках, что мне приходилось видеть, Надж все дальше уходил от собственно танца в сторону визуальных ассоциаций, похожих на трудночитаемые, зашифрованные письма. В Авиньоне 2010 года он играл новое представление — «**Вороны**». Это был моноспектакль в сопровождении Аюша Ш. (Шелевени), композитора и музыканта, извлекающего из своей установки такие звоны, хрипы, скрипы, что вспоминался наш замечательный перкуссионист Владимир Тарасов, тоже однажды работавший с Наджем над танцевальным спектаклем. На этот раз художник-танцор становился у нас на глазах вороном: на подсвеченном экране всей рукой, будто ворон крылом, он рисовал мелкие дрожащие значки, складывающиеся в графические картины и немного напоминающие листы иероглифов. Одним мазком он рисовал на своем лице черный клюв, корчился на авансцене, а потом нырял в бочку с густой черной жидкостью и выходил, оставляя потеки, отяжелевший, неуклюжий, страшный, как ворон, облитый нефтью. В одном из маленьких выставочных залов Авиньона в то же время проходила и выставка работ Наджа, посвященная «Воронам», — с загадочными фотограммами и вот такой же тонкой абстрактной графикой путаных волосяных линий, почему-то напоминающей о восточной каллиграфии.

В то же лето на Чеховский фестиваль Надж привез специально поставленный к юбилею Чехова спектакль «**Шерри-бренди**», где пластический театр равноправно соседствовал с предметным. Представление имело подзаголовок — «постановка для тринадцати исполнителей». Композиторов, отрывки чьих сочинений звучали в «Шерри-бренди», тоже было тринадцать. И литературных произведений, вдохновивших Наджа на этот спектакль, оказалось много: первой в программке значилась чеховская «Лебединая песня» и ее герой Светловидов, старый актер, спьяну заснувший в гримерке после бенефиса. Вторым — чеховский же «Остров Сахалин», и это понятно: постановка делалась по заказу фестиваля к юбилею писателя. Указывал режиссер и Мандельштама (его стихами в исполнении Кирилла Пирогова начинается и заканчивается спектакль), и «Колымские рассказы» Шаламова (ясно, что главный среди них — «Шерри-бренди», предсмертные видения умирающего Мандельштама). Да, наверняка многое еще волновало воображение Наджа, все не перечислишь, тем более что на сцене ни одно из инспирировавших спектакль произведений узнать было нельзя — лишь мрачный колорит, лишь тревожные скрежещущие звуки, лишь атмосфера страха и близость смерти. Можно, конечно, сказать, что чучело волка с ощеренной пастью отсылает к мандель-



«Шерри-бренди», реж. Жозеф Надж. Фото Владимира Луповского

штамповской оппозиции загнанного поэта и «века-волкодава». И что как-то связан со старым актером Светловидовым странный маленький театрик, в котором сам Надж в лысом парике и с глазами, обведенными черными кругами, пишет буквы, складывающиеся в латинский магический квадрат «SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS» о сеятеле, управляющем своим плугом. Что люди, укладывающиеся спать на острие топоров, или человек, стоящий на руках в «колодках» из металлической решетки, — это лагерные рассказы Шаламова и каторжный Сахалин Чехова. Можно было искать и находить литературные соответствия каждому из сценических символов Наджа, но, в сущности, было не важно, откуда что взялось. Спектакль этот рассыпался на мозаичные осколки, которые тщились, но никак не могли сложиться в ясную картину.

Все актеры Наджа были разуты, все одеты в одинаковые черные костюмы. Здесь были напряженные, судорожные и суетливые общие сцены, похожие на спотыкающийся побег, здесь артисты попарно складывались в многоногие шевелящиеся фигуры монстров, и даже замедленный вальс тут был похож не на танец, а на вынос больных тел. Видно, что Надж уже совсем ушел с хоре-

ографической территории, хотя пластика остается его любимым и лучшим театральным инструментом. Но чем дальше, тем больше он начинает опробовать другие театральные средства, которые пока не во всем ему поддаются. Его актриса надевает на голову какой-то непонятный прибор и из очков-труб льются струи воды — это похоже на «слезные» приспособления группы Ахе. Другой прибор похож на клюв, актеры умываются черным пеплом, ссыпают с зеркал землю, двое натягивают меж головами черную ткань так, что это выглядит, будто безголовые люди несут гроб, и потом эту ткань закручивают, превращаясь в нерасторжимых черноголовых близнецов. Предметный театр сменяется видео и теневым, изображение на заднике то распадается на маленькие экраны, а то вырастает во всю высоту сцены. Тут есть теневые фокусы, какие очень любит французский театральный маг Жанти: вот стоит пара, потом мужчина ушел, а его голова в шляпе осталась у женщины в руках; вот человек сидит, опершись о руку, — он уходит, а рука остается на столе. Пока человек пьет, у него на голове вырастает гребень, женщина что-то говорит чучелу волка, и в ответ у того из пасти идет дым, будто пузыри в комиксах. Казалось, что режиссер захлебывается в том, что ему надо успеть сказать в спектакле, каждый из авторов тянет его за собой, и обрывки мыслей остаются на сцене набором выразительных фрагментов.

Сам Надж после показа с готовностью рассказывал о своем спектакле, пытался показать, каким образом, на его взгляд, соединяются весьма далекие произведения, говорил о Мандельштаме и о несыгранных ролях, но все это ничуть не проясняло его туманную и нервную постановку (что, может быть, к лучшему). Ясно было лишь то, что Надж продолжает искать свой язык во всем пространстве искусства, не ограничивая свою территорию тем, что у него давно и хорошо получается. И этот поиск для него важнее результата.

Андреас Кригенбург

Решения, свойственные театру художника, иногда возникают в недрах драматического театра, и тогда видно, насколько визуальные акценты в театре сильнее слов, как властно они подчиняют себе собственно драматическое. Один из примеров этому — спектакли немецкого режиссера Андреаса Кригенбурга, самостоятельно сочиняющего оформление к своим постановкам. В 2008-м в Москву на фестиваль NET Кригенбург привозил «**Три сестры**» из мюнхенского «Каммершпиле». То, что автор сценографии — он сам, было понятно сразу: «Три сестры» мгновенно впечатывались в память именно как картинка — огромное пустое желтоватое пространство, похожее на залитую светом картонную коробку, такой же «картонный» гигантский светильник-цветок с многочисленными лампочками под потолком и гротескные черно-белые фигуры героев с огромными кукольными головами, будто



«Процесс», реж. Андреас Кригенбург. Фото Arno Declair

мятые бумажные фигурки. Спектакль, с самого начала болезненно-истерический, забирал зрителя в тот момент, когда Ольга вытаскивала из сундука большую белую куклу с черными веревочными волосами, а потом нахлобучивала на себя, как скафандр, ее голову. Так и появлялась на сцене первая, а за ней и другие скорбные готические существа с бледными лицами и огромными черными глазами старых кукол, словно приготовленных для колдовских ритуалов. И этим куклам спектакль безжалостно втыкал иголки в те места, которые стали болеть у живых.

Второй спектакль Кригенбурга из того же «Каммершпиле» — «Процесс» по Кафке, который я видела на Авиньонском фестивале в 2010-м, — еще ближе стоит к театру художника, хотя текста в нем очень много. И действительно, сценография и пластическое решение тут буквально делают постановку: после маленького вступления, где странное андрогинное существо в черном костюме, кривляясь, предлагает публике посмотреть друг на друга («теперь все под наблюдением!»), железный занавес поднимается, и мы видим глаз. Гигантский глаз во всю сцену. А еще это похоже на овальную декоративную тарелку, висящую на стене, и на ее доньшке (или на радужке глаза) — живая картина, будто бы увиденная сверху: комната Йозефа К. прямо перед тем, как он в первой строке романа проснулся. Тут есть кровать со спящим человеком, столы и множество стульев, неведомые мужчины в деловых черных парах,



«Процесс», реж. Андреас Кригенбург. Фото Arno Declair

повсюду разбросанные листы бумаги, будто в ходе обыска комнату перевернули вверх дном. Люди сидят, встают, лежат, ходят по отвесной стене, как мухи. Когда открывается эта картина — зал ахает.

Кригенбург никуда не уходит от текста Кафки, никак его не переиначивает (разве что монтирует, но ведь этот неоконченный роман и так есть монтаж фрагментов, сделанный после смерти писателя), не смещает акценты. Но весь текст — что авторский, что речи героя или его окружения — он раздает группе из восьми суетливых чиновников в черном, с бледными лицами, обведенными черным глазами, маленькими усиками и зализанными назад, как у фатоватых героев немого кино, волосами. Четверых из них играют мужчины, а четверых — женщины, но кто есть кто в этой беспрестанно двигающейся маленькой толпе гротескных человечков, не разберешь. На сцене то восемь Йозефов К., то семь, а один становится его дядюшкой или следователем; то герой остается один, а вокруг него вьются стражи и чиновники. И даже героини — толстуха в фартуке, хозяйка пансиона фрау Грубах, сексапильная соседка по пансиону фройляйн Бюрстнер, юная сиделка Лени в белом платьице — рекрутируются из той же толпы с бледными усами и личиками.

Там, в «зрачке», на доньшке тарелки, идет неостановимая неслышная жизнь: Йозеф К. встает с постели, идет одеваться, стражники, устраиваю-

щие обыск, что-то печатают на машинке, кто-то пьет кофе, нимфетка Лени кого-то соблазняет — мы все это видим сверху, а на авансцене в этот момент происходят разговоры, выяснения отношений, звучат монологи. Среди нагромождения мебели на отвесной стене люди ползают между стульев и столов, принимая самые неожиданные позы: то сидят как ни в чем не бывало, игнорируя законы притяжения, а вдруг с не менее светским видом укладываются «на полу», уложив ноги на стул (тут нельзя не вспомнить кафкианских «Полуночников» Наджа, о которых уже шла речь в этой главе). Алогизм, абсурдность этого странного существования, легко перетекающего со стены на пол и обратно, — метафора фантастической и абсурдной ситуации из романа, принимаемой, как всегда у Кафки, как нечто само собой разумеющееся: Йозеф К. обнаруживает, что он под арестом и против него где-то идет процесс, за год приводящий к казни, но в чем его обвиняют, герой так и не узнает.

Как катается яблочко по тарелочке в русских сказках, так вдруг и кафкианское «доньшко» в спектакле Кригенбурга начинает вращаться, и тогда персонажи расползаются по нему в своих черных костюмах, будто тараканы, повисают на ножках кровати, обвиняются вокруг стульев. И мебель отбрасывает на «стенки тарелки» эффектные движущиеся тени. Эксцентрически-акробатическая игра со стены переливается на пол: Кригенбург сочиняет выразительнейший чиновничий балет; он лепит сцены как затейливые скульптурные композиции, меняющиеся под чьи-то монологи, будто под музыку. Персонажи ложатся штабелями, выкладываются хитрыми узорами. Вот вокруг стоящей на авансцене кокетливой Лени, словно вокруг сердцевинки цветка, лепестками легли на пол множество ухажеров — Йозефов К., — заглядывая девушке под юбку. Все вместе они принимаются вздуть ей снизу подол, и она шаловливо приседает, как Мэрилин с взлетевшим от ветра платьем.

Доньшко волшебной тарелки, продолжая вращаться вокруг своей оси, из вертикального становится горизонтальным. Теперь кучка людей топчется на нем, как на движущемся транспортере, — это мелкие чиновники, униженно старающиеся остаться в пределах видимости начальника, который к ним обращается с авансцены. Человечки в черном то строятся цепочкой, то толпятся, оттесняя друг друга, а то, усевшись на бортик, смешно и нелепо подсакивают сидя, чтобы не уехать.

Во втором акте действие совсем уходит из спектакля — это акт длинных монологов, звучащих под мрачную минималистскую музыку как тревожное зудение, сопровождающее замедленную и мучительную «вертикальную хореографию». Тут уже нет мебели, из «зрачка» торчат только металлические штыри, и герои зависают, наколотые на эти булавки и скрюченные, словно черные трупики мух или непонятные цифры на белом циферблате настенных часов. К финалу все они сыпаются с тарелки, оставляя только одного Йозе-

фа К., того самого, что в самом начале проснулся в «зрачке». И по той же тарелке, продолжающей кружение, герой начинает свой медленный, как в рапиде, бег с одного штыря на другой, прилагая все силы, но не двигаясь с места, словно в страшном сне. Лишь на минуту слетается на него толпа черных «мух», и когда они снова опадут вниз, перед нами продолжит вращаться в «зрачке» только распростертое окровавленное тело Йозефа К.

ПРЕДМЕТНЫЙ ТЕАТР И ТЕАТР КУКОЛ

«Тень» («Гастроли Лилликанского Большого Королевского театра», «Иоланта», «П.И. Чайковский. Лебединое озеро. Опера»; «Лилликанский музей театральных идей» («Мизантроп», «Дождь после потопа»); «Апокалипсис», «Смерть Полифема», «Орфей», выставка Pro-Teatr); «Отель Модерн» («Великая война»); французский «Другой театр» («Волшебная комната»; «Тюрак-театр» («Четверо из Тюракии», «А мы и не знали...»); «Гафф Афф»; «Шинель»

Предметный и кукольный театр изначально опираются на художника в куда большей мере, чем драматический, коли уж сами его герои или объекты, так же как и мир, в котором они существуют, — создания художника. Сочиняют этот театр часто художники-рукодельники — кукольники, архитекторы, сценографы; те, для которых предмет не мертв, а живет собственной жизнью, вступает в связи с другими и всегда готов к превращениям. Перемещаясь на чужое поле (в частности, на поле драматического театра), авторы кукольного театра и там сохраняют свою любовь к работе с предметами и желание создать особый фантастический мир. Так они оказываются «визуальщиками». Речь, разумеется, о той разновидности театра, в которой образная система спектакля строится прежде всего на предмете, и эта сторона дела выходит на первый план, отодвигая то, что связано с сюжетом, текстом и т.д.

Говоря ранее о Филиппе Жанти, вышедшем из «кукольников», я упоминала его давнюю постановку «Проделки Зигмунда», построенную в сюжетной логике кукольного спектакля-квеста, но, несмотря на обилие текста, превращенного в визуальную игру. И в дальнейших работах, как бы далеко от традиционных кукол Жанти ни уходил (хотя они все равно так или иначе появляются в его выразительных фантазиях), он всегда очень полно и образно использует предмет. Как, например, в спектакле «Неподвижный путник», где листы оберточной бумаги, картонные коробки, целлофан превращаются в море, дома, корабль, человека и вообще во что угодно. Но и те авторы, которые не изменяют своему жанру, но уводят традиционный кукольный и предметный театр на границы с новыми областями, создают спектакли, близкие визуальному театру. Оказывается, что предмет особенно продуктивно работает именно в гибридных жанрах, на пограничных территориях, в нетипичной и непривычной для себя ситуации — в соединении с танцем или видео и даже документальным материалом, как это происходит в спектакле «Великая война» голландского театра «Отель Модерн», о котором речь пойдет дальше.

В 2011 году мне довелось побывать на мастер-классе по предметному театру британки Рене Бейкер; он назывался «Позволяя материалу говорить». Рене, актриса и режиссер кукольного театра, не совсем отойдя от своей основной профессии, теперь преподавала необычную дисциплину: она учила «слушать материал», и те представления, которые получались в результате ее воркшопов, безусловно находились на территории визуального театра. В ее системе особенно важным был исследовательский этап: смешанной команде из актеров, режиссеров и дизайнеров предлагалось, отбросив все предварительные концепции и идеи, изучить некий выбранный ими для спектакля объект или материал и свои взаимоотношения с ним. На этом этапе воображение еще не должно было включаться — надо было именно «услышать предмет», экспериментировав и играя с ним так и эдак, понять, что предмет может сделать сам, если дать ему толчок. (Тут стоит вспомнить, как Филипп Жанти во фрагменте интервью, который я уже приводила, говорил о «личности материала» и о том, что если материал сопротивляется, то он не выражает себя «богато», а если к нему прислушаться, то он ведет к более глубокому смыслу, чем предусмотренный в сценарии.) Таким образом, Рене учила отказываться от стандартных приемов использования предмета — ему предлагалось партнерство. На следующем этапе, используя только что открытые возможности материала, с ним создавались образы, а исходя из них уже можно было сочинять истории.

Рене рассказывала, что ее иногда зовут на репетиции и предлагают материал или объект, например воду или даже части машин, чтобы она сочинила образы и научила, как с ними работать, и только когда эта работа сделана, приходит режиссер. Например, из работы с частями автомобилей получился спектакль о людях, которые ездят на дальние расстояния и постепенно превращаются в полулюдей-полумашины. Рене показывала, как игра актрисы с дверцей машины на мастер-классе создала внятные образы клаустрофобии, опасности, связанные с поднимающимися и опускающимися стеклами. По словам Рене, если актер понимает значение предмета, то на сцене сможет этот смысл передать: «Мы отталкиваемся не от концепции, а от материала, изначально не несущего смысла. Если я контролирую игру, я вкладываю в нее свой смысл. Если я игру не контролирую, смысл проявляется сам — это и есть существо визуального театра». По отношению к театру предмета, чья образная система построена на раскрытии возможностей куклы или объекта, это очень точное наблюдение. И метод, открывающий большие перспективы.

«Тень»

У нас самый знаменитый и много экспериментирующий на межжанровых границах предметный театр — это московский театр «Тень». Его представления почти никогда в полной мере нельзя отнести к визуальному театру, тем

не менее именно здесь разрабатываются многие парадоксальные концептуальные идеи, связанные с этим типом представлений.

Когда художник Илья Эпельбаум и актриса кукольного театра Майя Краснопольская в 1987 году поставили в своем семейном театре первый спектакль — изысканную «Волшебную дудочку» (это был театр теней), — никто не сомневался, что следующие постановки станут тиражированием счастливо найденной манеры. Какое там! Они не то что манеру, они с каждой новой постановкой норовили изменить все — вплоть до названия театра. После «Гастролей Лиликанского Большого Королевского театра в Москве» Майя с Ильей требовали именовать их «Тень театра» и даже установили такую вывеску на фасаде театра. Когда ставили «Иоланту», а за ней «Лебединое озеро. Опера», во всех афишах значилось: Театр «Тень оперы», на «Гамлете» театр уже назывался «Тень отца».

Создатели «Тени» — большие мистификаторы, и главный миф, который они создали, — это миф о королевстве Лиликания, который постепенно разработали так детально, что он сам стал требовать продолжения жизни. Их первая грандиозная мистификация состоялась в 1996-м, и в первое время даже не было понятно, насколько она перспективна: «Тень» сыграла спектакль с названием **«Гастроли Лиликанского Большого Королевского театра»** и обставила его как официальное мероприятие. Сначала зрители слушали лекцию о героической истории крошечного лиликанского народа (его название происходило от скрещивания свифтовских слов «лилипуты» и «великаны», другим продуктом этого скрещивания было слово «велипуты» — так «лиликанцы» называли нас, людей). Видимо, лиликане были восточным народом, поскольку каждое упоминание правителя страны звучало весьма цветисто: «Гальбастро-Монмарен-Гирдайло-Шефин, бессмертный король Лиликании, да продлятся дни его вечно». Потом публика посещала выставку лиликанского искусства (где батальное полотно — размером с марку, а монументальная скульптура — не больше фарфорового слоника с буфета), а затем следовал полагающийся по протоколу прием с микроскопической посудой и бутербродами размером с ноготок, особенно радовавшими детей. Потом перед гостями (их было всего двенадцать), устройшимися внутри мини-копии помпезного королевского театра с восторженными крошечными зрителями в ложах, играли спектакль с пышным названием «Два дерева, или Трагическая история о романтической любви Принцессы-красавицы и Короля Золотых Россыпей, о злом и коварном Карлике, жившем в апельсиновом дереве, о жестокой фее Пустыни, разлучившей влюбленных». Через несколько лет эксперимент стал еще радикальнее: вместо прежнего лиликанского зала, в партере которого сидели немногочисленные «велипуты», а играющие на сцене «актеры» были ростом 12–15 сантиметров, построили целый театрик, уместившийся на столе. Теперь вокруг величественного театрального здания сажают только пять-шесть зрителей, дают им бинокли и наушники (в которых звучит синхронный перевод с лиликанского); «велипуты» смотрят спектакль через окна и преж-



Лиликанский Большой Королевский театр, театр «Тень». Фото Владимира Луповского

де всего видят зал, вмещающий больше тысячи нарядных зрителей размером со спичку, многоярусную хрустальную люстру и оркестр, настраивающий инструменты. Но это теперь. А поначалу мистификация получилась случайно, сама собой.

Илья: Мы и предположить не могли, что человек может поверить, будто то, что мы рассказываем про Лиликанское государство, и то, что он видит на сцене, — все это всерьез. Да, лиликанцы говорят на своем языке, но это же условия игры.

– А что это за язык?

Илья: Искусственно смоделированный язык, который мы сами придумали, со своими законами, словарем — не просто тары-бары. Так вот, после первых спектаклей нас удивляло, когда люди подходили и говорили: «Очень понравилось, а когда они еще приедут?» Я даже ничего ответить не мог.

– То есть сначала легенды не было?

Илья: Не было. Но потом я понял, что люди верят в совершенно чудовищные вещи. Например, что есть народ десяти сантиметров роста. Летом при-

шла девушка-журналистка. Я ей говорю: «Вот сейчас ничего нет. Но мы готовим спектакль, он будет в сентябре. Это привозной спектакль. На самом деле он лиликанский». Она стала очень серьезно расспрашивать. Мы не удержались и рассказали ей про крошечных человечков, с которыми мы встретились в Голландии и пригласили их в театр. Вечером она перезвонила: «Вы меня не разыгрываете? А то муж не верит». Я отвечаю, мол, нет, не разыгрываем. Через пять дней она привезла главного редактора отдела аномальных явлений «Литературной газеты», чтобы мы ему рассказали, где живут такие люди. Редактор меня, конечно, раскусил. Но у нас был очень серьезный разговор. Мы 10 минут ходили, как два кота, друг перед другом. Я ему серьезно рассказывал про человечков, а он серьезно на меня смотрел и задавал вопросы. То есть он думал — я псих, а я думал — он псих. Через десять минут он выяснил, что я не идиот, потерял всякий интерес, плюнул и ушел. Потом для Лиликании мы арендовали на Беговой подвал у театра «Вернисаж». Вход со двора: обшарпанный подвал, какие-то доски, гвозди, помойка рядом, стекла разбиты... И там я повесил две очень аккуратные таблички под стеклом: «Лиликанское консульство» и «Лиликанский кукольный театр». Расчет удался, потому что народ все это принял за чистую монету. Еще на наших «Жигулях» стоит большой ящик, на нем написано: «Лиликанский театр», и время от времени ко мне подходят какие-то люди и спрашивают: «А где этот театр? Мы вот консульство видели на Беговой, а театр где — там же? А откуда они? Когда они будут играть?» Я всегда отвечаю, что я только шофер и ничего не знаю.

– А что еще происходит в жизни лиликанцев, кроме того, что они играют спектакли и у них есть консульство?

Майя: Ну, например, они проводят новогодние вечера. В прошлом году приезжал Большой академический хор и пел лиликанские новогодние песни. Рассказывали о том, как в Лиликании встречают Новый год, какие у них традиции. Угощали завтраком лиликанского размера и так далее. Вообще мы думали, что будет много акций на лиликанскую тему: фотовыставки, оперы, симфонические концерты лиликанской музыки, юбилейные спектакли ко дню рождения короля, вручение деятелям лиликанского театра премий «Золотой лиликан» и так далее. Но сейчас эта жизнь замерла. Надоело. Ведь мы сами должны жить их культурной жизнью, а у нас уже есть планы новых спектаклей. Мой любимый педагог говорил, что, если спектакль придуман до конца, это все равно, как если бы он был сделан. Потому что он уже состоялся для тебя.

(Из интервью Дине Годер в 2000 году)

* * *

Но оказалось, что жизнь лиликанского мифа замерла только на несколько лет. За это время, в 1997-м, в «Тени» впервые покусились на «большой»

жанр — поставили оперу «**Иоланта**». Говорят, без каких-нибудь специальных эффектов, необычного поворота «Иоланту» Чайковского в театре поставить вообще невозможно. Крошечная одноактная опера, насыщенная страстями, как пушкинские «Маленькие трагедии», но совсем лишенная действия, вынуждает певцов стоять столбом, сложив руки на животе, и, глядя на дирижера, демонстрировать красивые голоса. Живой театр превращается в кукольный. Перенесение постановки в кукольный театр выглядело как выход.

В спектакле Ильи Эпельбаума играла одна актриса — Наталья Баранникова, на тот момент недавняя выпускница Гнесинки. Программка важно перечисляла: Рене, король Прованса (бас) — Н. Баранникова, граф Водемон, бургундский рыцарь (тенор) — Н. Баранникова, Иоланта, дочь короля Рене (сопрано) — Н. Баранникова, Марта, кормилица Иоланты (контральто) — Н. Баранникова, служанки Иоланты (хор девушек) — Н. Баранникова и так далее. На длинном столе перед рядами зрительских скамеек стоял картонный оперный театр в полметра высотой, помпезный, как сон о Большом, — золотой с амурами, лирами и масками. Вернее, половина театра — сцена и несколько бархатных лож. Реплика на прошлую премьеру, героем которой был Лиликанский королевский театр.

Актриса, появившись за столом, глядит в зал поверх театрлика и говорит восторженно: «Театр полон!» Действие начинается. Это не сама «Иоланта» Чайковского — это как если бы девочка, потрясенная спектаклем, придя домой, стала представлять с куклами всю оперу подряд, по памяти, сама пытаясь изобразить и басы, и тенора, и сопрано. Когда не хватает низов, она торопливо оправдывается куда-то в сторону: «Очень низкая нота». Увлеченная перестановкой кукол, бормочет: «Оркестр: трам-пам-пам-пам». В высокий лирический момент: «И тут виолончель: па-па-па-а!» Опознаются практически все музыкальные темы оперы, хотя она их не поет «как полагается», а только намечает, напевает. Девочка сама себе актер, режиссер, зритель и критик. Самозабвенно ведет арию и вдруг посреди буркнет: «Подвинься» — какой-то мешающей кукле. Что-то упало — комментирует себе под нос: «Безобразие». Ударный момент явно удался — тихонько изобразит восторженно ревуший зал: «Браво, бис, аплодисменты!»

Поначалу все идет «по-настоящему», как в театре, и оттого имеет совершенно пародийный вид: грудастая кормилица Марта, поющая басом, и Иоланта — толстенькая крошка с декольте, ведут дуэт: «Неужели глаза нужны лишь для того, чтобы плакать», пуская в зал клоунские фонтанчики слез. «Хор девушек», трясясь, свисает с палки, а лишь только девочка в восторге ею махает — пейзажи взлетают под потолок (подобным образом позже будет танцевать кордебалет Лиликанского театра).

Все это только кажется простым, на самом деле в «Иоланте» столько спрятано секретов, столько решено театральных и чисто художественных задач, что мало какой «большой» театр сможет спорить с этим маленьким картон-

ным. Начиная с «рукотворной» работы художника: куклы как будто сделаны детской рукой — сшиты из тряпочек и набиты ватой, у большинства даже не нарисованы лица. Неказистый чурбачок гораздо богаче смыслом, чем подробная кукла. Большой белый рыцарь Водемон рядом с маленьким Робертом не выглядит человеком высокого роста — он просто совсем другого масштаба, ясно ведь, что главного героя должен играть самый красивый и большой. Иоланту, спящую в беседке на заднем плане, изображают в виде куколки, размером с пальчик, чтобы подчеркнуть, что она далеко. А когда героиня хочет угостить рыцаря вином, на сцену выставляется обычная винная бутылка, вдвое выше самой Иоланты. Здесь оживает каждый образ. Когда король скорбит о дочери: «Голубка, ангел, овечка кроткая», — перед нами проносятся и голубка, и уморительный подушкообразный ангел и овечка. И все это естественно.

«Гастроли Лиликанского Большого Королевского театра» вели свою игру о самой природе театральной условности на еще более роскошной крошечной «императорской» сцене, лихо раскрывая секреты театральных чудес и машинерии, на виду у всех меняя декорации и лукаво играя с масштабами. Все это есть и в «Иоланте», но уже не как цель, а как что-то давно решенное, само собой разумеющееся. Все здесь посвящено одному. Как ни странно — музыке.

Собственно, это не сама музыка — это воспоминание о ней, оставшееся в эмоциональной памяти ребенка. Как если бы, засыпая после спектакля, ребенок заново представлял себе, проигрывал всю оперу — ведь перед ним прошла бы не музыка, а то, как она отразилась в его воображении, — лирические, скорбные, торжественные картинки. Именно это «впечатление от музыки» и есть в «Иоланте» Ильи Эпельбаума и Майи Краснопольской. С оперой Чайковского проведена сложная работа — она как будто сконцентрирована. От созерцательности не осталось и следа — сюжет стал компактнее, стремительней. В нем как будто появилось действие; то, что в музыке было сменой настроений, — в картинках, представляющих печаль героев, изумление, восторг, надежду, — стало цепью событий в их жизни.

Почему-то именно в этом спектакле, а не в тех «живых» и помпезных постановках, которые я видела-слышала до того, мне стало ясно, о чем на самом деле эта опера. И уж, конечно, сентиментальная история о прозревшей принцессе — не главное ее содержание.

Спросите любого взрослого человека, что он помнит из «Иоланты», и он вам ответит одно: «Кто может сравниться с Матильдой моей!» По сути дела, эта шампанская ария Роберта становится центром любой постановки «Иоланты». Есть она и в этом спектакле — с легкой иронией над ее ослепительным блеском и бурным темпераментом героя. Девочка втыкает палочку бенгальского огня в тряпочный кулачок Роберта и бешено крутит его, рассыпающего искры и распевающего о Матильде, «сверкающей искрами черных очей». Но это так, шутка. Главными в спектакле стали две сцены. Во-первых, скорбь

короля Рене: «Ужели роком осужден / страдать невинно ангел чистый?» Девочка приносит тарелку со свечами. Они горят в темноте, исполинские, занимая всю сцену, и кажется, что крошечный Рене молится в высокой церкви. Самой высокой точкой, центром и смыслом спектакля оказывается сцена Водемона и Иоланты (что соответствует Чайковскому). Не тогда, когда они, сидя у бутафорского розового куста в виде сердца, осыпают друг друга восторгами, и не когда она, не понимая, что такое красная роза, опрокидывает на него целую корзину белых, — хотя это замечательные моменты. А когда Водемон поет гимн свету: «Чудный дар природы вечной». Не помню, в какой момент за спиной девочки возникает звук оркестра и голоса певцов — здесь они уже есть. Восторг перед «чудным первенцем творенья» в арии Водемона превращается в восторг перед миром. Он поет о «солнца блеске», «звезд сияньи», и перед Иолантой раскрывается как будто книга, где есть и небо, и море, и звезды, как в объемных книжках-игрушках открываются разные створки и появляется радуга, церковь, фигура девушки. Но лишь только Иоланта сомневается, книжка захлопывается, и в полной темноте звучит только голос слепой. Она поет о «песне соловья», «журчании ручья», и эти звуки мы слышим, понимая, как чувствует себя Иоланта, живущая во тьме. И снова яркий свет — Иоланта хочет прозреть.

Опера выходит из-под контроля девочки — она в самозабвении, почти оперному поет, делая размашистые оперные жесты, уже появились оркестр, солисты, хор, и вот уже она сама не хочет быть только режиссером, она хочет стать самой Иолантой, но в самый главный момент — когда надо прозреть. Хор еще звучит, а актриса вдруг убегает куда-то в угол и около театрального трюмо поспешно наводит красоту, надевает тюрбан, цветастую юбку и выходит, чтобы, встав перед оперным театром, спеть финальную песнь восторга и, посадив всех героев в круглую беседку, раскрутить ее перед нами, давая полюбоваться каждым, и воткнуть в крышу огненный фонтан как символ света.

* * *

Разрабатывая оперную золотую жилу, Майя с Ильей придумали новую мистификацию. Теперь на надувательство шли сознательно. Для спектакля «**П.И. Чайковский. Лебединое озеро. Опера**» тайно заказывали переделку Чайковского и новый текст, а знакомым говорили: «А вы знаете, что “Лебединое озеро” сначала было оперой? Мы нашли новые материалы в архивах». Потом с гордостью рассказывали, что серьезные люди на обман ловились, искали тексты в архивах. А потом даже говорили, что был такой дачный спектакль и они просто многое угадали.

Ни простодушного пересказа, ни легкого, непритязательного «напевания», ни детской игры на этот раз не было. Майя с Ильей в который раз отказались от счастливо найденного нового жанра, удачного приема и двинулись дальше.

Никаких игрушек — играем во взрослую оперу. К этому случаю они выпустили исторический буклет, посвященный Чайковскому, а само представление начинается с серьезной вводной части: прогуливаясь за экраном, на который проецируются документальные слайды, лекторша назидательно рассказывает, как Петр Ильич в 1870 году в имении Ахтырка сочинил для домашнего спектакля оперу «Озеро лебедей». Но чем дольше это слушаешь и погружаешься в чтение буклета, полного цитат и исторических подробностей, тем сильнее ощущение, что тебя надувают. Не было этого — ни спектакля, ни Ахтырки, да и был ли сам Чайковский — бог весть. Как прежде Майя с Ильей сочинили целую страну, так теперь они сочинили только одного персонажа — композитора Чайковского, который из массы лихо подобранных цитат явился совершенно хармсовским героем. Впрочем, этот придурковатый Чайковский, который «знал грибные места», «очень любил детей» и «любил ходить в оперный театр тайком», сочинял гениальную музыку.

Перед зрителем невероятная мешанина (как якобы и было в том ахтырском спектакле), смесь рискованная и взрывчатая: теневой театр, куклы и живые актеры, опера, драма и капустник, слайды и кино. Все теневое становится настоящим, живое — превращается в тень. Принцесса Одетта — маленький теневой силуэт с огромным кринолином, появляется куклой в нарядном платье, а потом молодой певицей в короне. Теневой злой гений с крючковатым носом возникает перед экраном роскошным опереточным злодеем в черном плаще. В финале на экране мелькают кадры настоящего «Лебединого озера»: машет палочкой дирижер, кружатся белые пачки, бьет ножкой ножку принц, потом все они выходят на поклоны. А за ними в той же съемке с лучезарными улыбками поклониться перед занавесом выходят и те, кто только что играл перед нами.

Актеры отменны все: и сами кукольники Майя с Ильей, работающие в основном с тенями, и рыжий пианист Андрей Семенов, приглашенный из «Эрмитажа», который своим бешеным ритмом загоняет актеров до иступления и разбивает пальцы в кровь. И милая певица Наталья Баранникова, игравшая в «Иоланте», а теперь — Одетта, колдунья Одиллия и королева-мать. И невероятно обаятельный, голосистый и заводной Алексей Косарев (действительно оперный певец), исполняющий все мужские партии: жениха Германа, завистника Зигфрида и злого гения Вольфганга. В «Тени» они чувствуют себя артистами домашнего театра, где позволено все, здесь они могут освободиться: перестать думать о воздушном столбе и посыле звука, стать дурашливыми и простодушными.

Наверное, для этого и возникает интермедия с ариями свадебных гостей — эдакий музыкальный антракт, блестящий и чрезмерный вариант студенческого капустника. Здесь испанский гость в бумажном жабо пытается незаметно отпихнуть танцовщицу за кулисы, чтобы она не отвлекала зрителей от его арии, а она все-таки выскакивает. Знаменитые тирольские рулады так смешно раскладываются на две поющие головы, что присутствовавший в зале тиро-

лец буквально падал со стула от смеха, а потом просил режиссеров: «Меняйте что угодно, только не это». Русский гость превратился в угрюмого карлу в ушанке и валенках, а рулады восточного гостя напоминали о сладком Поладе Бюль-Бюль оглы больше, чем об оперных прототипах пародии.

И все-таки ушедшая от традиционного сюжета сама сказка — история о превращенных в лебедей Одетте и рыцаре Германе — оказывается нежной и печальной, а ее романтичность несколько не компрометируется, а как будто даже усиливается ироничным антуражем. Тут вступает художник. Когда злодей превращает Германа в лебеда, тень большой руки сминает бумажную фигурку, бросает ее в цилиндр и заливает водой. Потом он поворачивает шляпу доньшком к нам, и мы видим на просвет вырезанный абрис плывущего лебеда. Когда Одиллия превращает в лебеда Одетту — силуэт принцессы вспыхивает и прямо в пламени становится птицей. Капля падает на стекло, ее смахивают, но оставшийся мокрый след — тоже в форме лебеда.

В конце спектакля снова голос как из передачи «В мире животных» на фоне съемки настоящего озера с лебедями серьезно излагает: «“Лебединая песня” — это только легенда. Звуки, которые издает большинство лебедей, для человеческого уха не особенно приятны». И звучат препротивные лебединые крики. В этом маленьком театре все важное, серьезное рядом с кукольным волшебством оказывается нелепо надутым и смешным. Как-то так здесь поставлено зрение, что искусством кажутся только куклы и игры, похожие на домашние фокусы.

* * *

Пять лет после первых «Гастролей Лиликанского Большого Королевского театра в Москве» лиликанцы жили тихо, регулярно играя спектакль «Два дерева». Театр поставили в отдельной комнатке, рядом, на соседний стол — лиликанский краеведческий музей в виде стеклянной горки, где на трех этажах выставили все: от живописи и скульптуры, оружия и утвари до крошечных «Золотых масок». В фойе «Тени» нужно было получить визу для прохода на территорию Лиликании, и разрешалось обменять немного денег на местную валюту. Все шло своим чередом, и вдруг стало понятно, что лиликанцы сами требуют продолжения жизни. Оказалось, что у самых знаменитых велипутских режиссеров загораются глаза и разыгрывается фантазия, когда они слышат о возможности поставить что-то в лиликанском театре. А национальная театральная премия почитает за честь открыть свой фестиваль именно на крошечной сцене «Национального Большого Королевского Академического Народного драматического...».

В 2002-м, устроив открытие «Золотой маски» в бархатном Лиликанском театре, организаторы сделали стилистически идеальный ход: невозможно было лучше сбить пафос, особенно в преддверии закрытия, которое должно было состояться в таком же бархатно-золотом зале Большого театра.

В программе открытия было все: многоярусный хор спел кантату «Золотая маска» (сочинение постоянного композитора «Тени» Андрея Семенова), двое крошечных ведущих предваряли выступления. Каждый вид театрального искусства обозначался выходом специально одетого слона (объясняли, что это знак уважения лиликан, узнавших, что Россия — родина слонов) и шествия вслед за ним колонны артистов с транспарантом типа «Важнейшим из искусств для нас является драма» (или балет, или опера, или куклы). Представляя номинацию «Новация», перед колонной вместо слона вышла огромная муха (эту шутку особенно можно было оценить в исполнении «Тени», чей спектакль на фестивале фигурировал как «новация»). Трижды огромную «Золотую маску», которой была оформлена сцена, вынимали и в дырке появлялись лица главных велипутских театральных деятелей — руководителей фестиваля и Союза театральных деятелей. Каждому ко рту на громышающем грузовике подвозили гигантский микрофон — велипуты поздравляли лиликан и приглашали их к себе в Большой театр на закрытие. Переполненный крошечными лиликанцами бархатный зал рукоплескал.

Затем было угощение. Настоящий лиликанский банкет с винами в кукольных чашечках, гигантскими бутербродами на три икринки, пирожными с ноготь и арбузами из виноградин, крашенных полосками. Майя рассказала, что тысячи лиликанских поваров несколько дней трудились, готовя эти роскошные столы, а продукты все подвозили и подвозили.

На «Золотую маску» выдвигали **«Лиликанский музей театральных идей»**. Это не спектакль, а именно проект, причем постоянно развивающийся. Суть его такова: любой, даже самый знаменитый и успешный режиссер имеет какие-то идеи, по разным причинам нереализованные: из-за нехватки денег, подходящих актеров, или просто сам замысел настолько фантастичен, что его не осуществишь. Так вот, говорят Майя с Ильей, в лиликанском театре возможно все. Любой бюджет, любые актеры, любые эффекты. Ограничение одно: у лиликан не принято, чтобы спектакль продолжался дольше 15 минут.

Первой показали лиликанскую постановку Анатолия Васильева. Тогда же можно было увидеть несколько коротких роликов: о замыслах рассказывали Петр Фоменко, Сергей Юрский, Евгений Гришковец, Тонино Гуэрра. На «Золотую маску» 2002 года Лиликанский музей был выдвинут с результатами первого года работы: спектаклями Васильева «Мизантроп» и Гуэрры «Дождь после потопа» и со множеством музеефицированных замыслов-экспонатов, одни из которых планировалось постепенно осуществлять, а другие так и оставить памятниками идеям.

Оказалось, что замысел в чистом виде, не искаженный никакими внутри-театральными компромиссами, связанными с деньгами, актерами, цензурой или правилами техники безопасности, очень много говорит о своем создателе, иногда подтверждая, а иногда совершенно переворачивая общепринятое мнение о нем.



«Лиликанский музей театральных идей. Дождь после потоп», постановка театра «Тень».
Фото из архива фестиваля «Золотая маска»

Илья рассказывает, что Роберт Стуруа в первую очередь спросил: «А эротический спектакль — можно?» Илья ответил, что, конечно, можно, только эта идея уже занята. Можно подумать, что Виктюком, — вовсе нет. Виктюк хочет сделать спектакль о смерти Марины Цветаевой. Самый откровенный спектакль, где действие происходит внутри женщины — «Тропик Рака» Генри Миллера, — хотел ставить Михаил Левитин. Он придумал и ханжескую публику, которая протестует, а потом все-таки смотрит на сцену. А всеобщий баловень Константин Райкин, оказывается, мечтает поставить суперэлитарный спектакль, который не поймет ни один критик и только человек пять очкастых интеллектуалов оценят глубину режиссерской мысли. Сергей Юрский забавно рассказывал о собственной пародии на Шекспира под названием «Канделис», которую писал в проктологии, где фамилия главврача была Канделис; первая ремарка: «Дуют дурные ветры» (кстати, позже этот спектакль он все-таки поставил, только прожил «Канделис» недолго, его декорации были уничтожены во время пожара Манежа, где они экспонировались на театральной выставке). А Гришковец излагал план высокобюджетного гиперреалистического спектакля о дуэли Пушкина — в финале звучит выстрел и падает Дантес; растерянный Пушкин выбегает на авансцену: «А дальше-то что?» Александр Бахши планировал поставить мистерию «Про Чайку, или Мировая

Душа», где будут участвовать и люди, и львы, и куропатки, и рогатые олени, и прочие персонажи пьесы Треплева, а также множество разных животных и представителей всех возможных рас и культур; было ясно, что композитор пытался «переиграть» свой грандиозный проект «Полифония мира», который незадолго до этого не имел должного успеха на театральной Олимпиаде. Самый обаятельный ролик был у Петра Фоменко — с планом пушкинской «Сцены из “Фауста”» (надо сказать, ставя ее через десять лет в своем театре, он этот план не осуществил). Фоменко рассказывал о том, как маются на берегу моря пресыщенные Фауст и Мефистофель, а вдалеке маячит корабль, который Фауст от безделья прикажет утопить. На борту написано: «Титаник».

Планировалось, что когда-нибудь зрители, пришедшие на спектакль, будут заказывать, какие спектакли из музейной коллекции они хотят сегодня увидеть (кстати, через десять лет лиликане эту идею реализовали, но уже в оперном формате). А пока в этом маленьком частном музее хозяйка в фойе поит пятерых посетителей чаем, рассказывая об истории народа, который целиком посвятил себя искусству, достиг совершенства в области театра и много веков показывал у себя на сцене как образец один-единственный спектакль «Два дерева» (с которого и начиналась лиликанская мистификация). «И вот теперь, потрясенные нашим театральным разнообразием, лиликане пригласили к себе велипутских режиссеров», — говорит Майя. И ведет к театру, где показывают два спектакля: «**Мизантроп**» Анатолия Васильева (тогда еще работавшего в Москве) и «**Дождь после потопа**» Тонино Гуэрры.

Анатолий Васильев, экспериментатор и шаман, мизантроп, затворившийся от пошлых взглядов зрителей в своем театре (все это, понятное дело, происходило до его отъезда из России), репетировал с лиликанами первый. Тогда еще Илья не догадался записывать рассказ режиссера о замысле. Говорит только, что обыкновенно мрачный Васильев требовал, чтобы драматическая на современный взгляд пьеса Мольера обязательно получилась смешной. Зато зрителям показывают запись, как Васильев репетировал и готовил фонограмму: сам с уморительной надменностью и жаром читал за Альцеста и размахивал палкой, как его крошечный герой на сцене.

Надо сказать, что Васильев, который в те годы своими постоянными обвинениями в адрес публики и критики и сетованиями на непонимание окружающих настроил против себя даже тех, кто прежде благоговел, именно лиликанским спектаклем сумел снова примирить их с собой. Он обнаружил качество, которого прежде в нем не подозревали, — самоиронию. А как иначе воспринять спектакль о мизантропе, который со всеми не только разругался: от его гневных размахиваний палкой рушатся скульптуры, дома и в конце концов весь классицистский город, выстроенный на сцене. При этом в лиликанском зале ноет и вертится ребенок, мамаша шипит то на него, то на отца, с балкона кричат, что актеры играют ужасно, там затевается драка, и в конце концов один из зрителей падает с третьего яруса в партер. Из-под зак-

рывшегося занавеса показывается гигантская рука, брезгливо отшвыривает несчастного (тот прилипает к потолку) и, раскатав поверх зрительного зала полотно, кладет сверху погребальный венок. Понимающая велипутская публика переглядывается: наконец-то Васильев осуществил свою мечту — убил всех зрителей.

В финале представления вокруг полыхающего ненавистью мизантропа горит весь город. Герой произносит последний монолог русской ипостаси Альцеста — Чацкого — и уезжает по золе, как погорелец, взгромоздившись на воз пожитков, который лошаденка ему вывозит вместо кареты.

Знаменитый итальянец, писавший сценарии для Феллини и Антониони, Тарковского и Хржановского, придумал спектакль о всемирном потопе. Вернее, о потопе, который начинается как спектакль, а оказывается реальностью.

Лиλικанский занавес, открывшись, обнаруживает зеркало, в котором отражается весь пышный королевский зал со зрителями. А потом на зеркале проступают слова о дожде, который лил и лил... Зеркало становится прозрачным стеклом, и там под шум дождя, под струями воды видно, как огромные руки строят домики из спичек. А потом мы видим эти постройки, обозначившие весь мир: Колизей, Пизанскую и Эйфелеву башни, Кремль и другие. Вода поднимается, все заволакивается дымом, домики рушатся, и вот уже на волнах качается только ковчег из спичечной коробки. Кажется, стекло снова стало зеркалом, но отражает оно почему-то совершенно затопленный лиликанский зал: балконы обрушены, плавают рыбы, и откуда-то с высоты медленно опускаются маленькие зрители-утопленники — дамы в длинных платьях, мужчины во фраках. Лиликанам, сидящим по нашу сторону зеркала, рано аплодировать театральным эффектам: в их партер тоже начинает постепенно затекать дым, заполняя его, как вода. И когда дым скрывает все внутри лиликанского зала, его струйки начинают течь в комнату, где вокруг королевского театра расселись, глядя в его окна, пятеро велипутов. Слышно, как Гурэра что-то задумчиво напевает. Хочется бежать.

После спектакля Майя смеется: «Знаете, почему наш спектакль на “Маске” попал в номинацию “Новация”? За работу цехов — пожарников, сантехников! Ну где еще разрешат устроить на сцене пожар или затопить весь театр?»

Но дело, конечно, не в этом. Майя с Ильей умеют угадывать и вычленять театральную содержательность самого безумного замысла. Как и в прежних спектаклях «Тени», театральные открытия, которые делают сочинители мюзезя, гораздо важнее для нашего несовершенного театра, чем для идеального лиликанского, хотя именно там их стало можно осуществить.

* * *

«Тень» менялась, становилось ясно, что она все дальше дрейфует от театра, который определяется как «кукольный», к тому, что не находит более

внятного определения, чем «экспериментальный». Теперь при выдвижении на премию «Золотая маска» он постоянно оказывался в номинации «Новация», а не в «Куклах». В 2005 году выдвинутый на премию «Апокалипсис» смотрелся самым радикальным в «новационном» списке. В сущности, это был спектакль-концепт, как и Музей театральных идей.

«**Апокалипсис**» — это десятиминутное представление по библейскому тексту, рассчитанное на 1 (прописью: одного!) зрителя. Авторы в качестве вступительного слова в буклете поместили рядом с высказываниями Иисуса, Будды и Мухаммеда такой глумливый фрагмент собственной статьи: «Одним из негативных факторов бюрократизации театральной сферы является наметившийся возврат к оценке деятельности театров не по качеству спектаклей, а по количественным показателям (кол-во спектаклей и кол-во зрителей). Этой тенденции можно и нужно противодействовать созданием особой “разновидности” спектаклей, призванных без особых затрат доводить количественные показатели до требуемых. К таким мерам можно отнести, в частности, создание непродолжительных спектаклей на 1 зрителя. С помощью подобных спектаклей легко перевыполнить план по количеству спектаклей и обеспечить 100%-ную наполняемость зала...»

Но прочь шуточки. На самом-то деле проект совершенно концептуальный и радикальный. Во-первых, Майя с Ильей сократили текст Апокалипсиса и



«Апокалипсис», постановка театра «Тень». Фото из архива фестиваля «Золотая маска»

сделали фонограмму так, что каждое слово, включая предлоги и союзы, произносил новый человек. И были это исключительно деятели мирового театра. Программка к спектаклю выглядела как увесистый том, где перечислены имена участников в сопровождении научной справки о каждом. наших современников специально записывали, и их даже можно по этому одному слову опознать (например, Анатолия Васильева или Николая Цискаридзе). У тех, кто умер (как, например, у Смоктуновского), вырезали по слову из старых записей. Есть среди персонажей и совсем древние: в огромной программке перечислены актеры и драматурги XVII и XVIII веков и даже античные авторы, чьи голоса, использованные в фонограмме, якобы восстановлены по портретам по спецзаказу театра «Тень» в какой-то особой лаборатории в Германии. (Майя с Ильей мастера на мистификации, но кто-то и правда верит.) Концептуальная мощь идеи состоит в том, что все вырезанные слова тянут за собой смыслы произведений, откуда они взяты. В первой фразе про свет одно слово «свет» взято, к примеру, из записи Маяковского про «светить всегда» (слово обрезано), а другое — из баталовской записи Ромео и Джульетты (место, где «нет повести печальнее на свете»).

В черной комнате, в абсолютной темноте зрителя, обряженного в белое, сажают против стола, на котором стоит черная ширма с узким вертикальным окном. Верхняя часть окна — зеркальная, где зритель видит свое отражение до плеч. Низ — стекло, а за ним — только освещенные маленькими свечами руки одетого в черное Ильи, которые из-за всех этих отражений зрителю кажутся его собственными руками. Такая визуализация Откровения. При свете спичек (гаснет первая — зажигают вторую) за десять минут перед единственным зрителем в спичечных коробках разыгрывается страшная история сотворения и гибели мира. Из глубины приоткрытых коробков сияют звезды, там строятся в шеренги крошечные бумажные человечки и прилетают ангелы. На оборотах коробков оказываются нарисованы красные глаза дьявола, люди высыпаются из своего убежища, а коробок сминается и горит, будто рушится мир. А еще «Апокалипсис» сопровождает музыка. Не только православные хоры и католическая органная месса, что было бы естественно, но и все, что по детским ассоциациям Ильи, сочинявшего фонограмму, связано для него со словами, которые произносятся в Апокалипсисе. И «пусть всегда будет солнце», и «let it be», и Окуджава, и «хотят ли русские войны», и «на тот большак», и «сатана там правит бал», и много других музыкальных дребезгов и осколков, которые носятся в голове и возникают в самый неподходящий момент. Например, во время чтения «Апокалипсиса», чуть снижая пафос, но не отменяя величия и ужасности десятиминутного рассказа о гибели мира. И весь мир кажется не более устойчивым и защищенным, чем коробок и бумажные фигурки в чьих-то огромных руках.

В том же году на новый виток вышла и жизнь лиликанцев. Во-первых, они опробовали еще один «большой жанр» — классический балет. А во-вторых, лиликанские актеры впервые сыграли вместе с велипутом.

Итак, в лиликанском Большом театре оперы и балета, на сцену величиной с портфель, в трагическом двухчастном балете **«Смерть Полифема»** выходит звезда Большого театра Николай Цискаридзе. Понятное дело, в роли великана Полифема. Все как у «больших»: аплодисменты зала, увертюра, поднимается алый бархатный занавес, в полутьме качаются фанерные волны и на заднике восходит огромное солнце. Балетными цепочками по пятеро на сцену выбегают нимфы размером со спичку, весело кружатся и машут ножками. Посреди солистка — нимфа Галатея. Она всплескивает ручками и делает пируэты. Вот пролетела птица. Вышел огромный слон (он на колесах, и видно, как сзади тележку толкают два микроскопических лиликанских монтировщика). И тут откуда-то из-под колосников, буквально с неба, на сцену опускается босая стопа приглашенной звезды. Лиликанский зал взрывается аплодисментами. Переждав их, Цискаридзе–Полифем является на сцену и второй своей ногой. Овации. Видно актера примерно до середины икры.

Мне никогда раньше не приходилось видеть балетные ноги таким крупным планом. А тут — поверьте мне на слово — есть на что посмотреть. Ведь на лиликанской сцене гигантская человеческая стопа должна работать как целое тело и быть такой же выразительной. Цискаридзе то топочет, как грузный великан, вертясь вокруг своей оси и стараясь не задавить свою любимую порхающую Галатею. То ощупывает ногой, словно рукой, неровности скал, окружающих сцену. Отгибая, пересчитывает (от стеснительности?) одной ногой пальцы на другой. Кто из нас мог себе представить, что движение пальцев ног можно назвать словом «жест»? Оказывается, можно. Стоит увидеть, как раздраженно (будто обманутый муж) барабанит пальцами Полифем, увидев любовный дуэт Одиссея и Галатеи.

Сочиня либретто, Илья и Майя соединили сразу три античных мифа — про Одиссея и циклопа, про любовь великана Полифема к нимфе Галатее да еще историю про троянского коня. И поставили настоящий «классический» балет, где есть не только воздушные нимфы, но и воины в античных костюмах, зажигающие в торжественном танце огромный костер (привет «Спартаку»). Есть и соло, и вариации, и 32 фуэте, и все, что полагается иметь настоящему, «большому» балету. Как говорит Илья: «Немного классики, как в “Жизели”, немного Баланчина...»

Самое поразительное, что музыка в получасовой «Смерти Полифема», которая звучит как «настоящая классика», написана специально для Лиликанского балета, причем совершенно особенным и весьма радикальным способом. Автором музыки значится ТПО «Композитор», но, безусловно, к этому

коллективному автору следует добавить и Илью. Сочинение происходило так: Илья задавал пяти композиторам тему (к примеру: «малая печаль Полифема»), все авторы (их имена ему были не известны — они значились в компьютере под номерами) присылали режиссеру фортепьянные наброски. Он выбирал наиболее подходящий и отдавал его на разработку другому. Оркестровал третий. И так далее. «Постмодерацией и рерайтом», как важно написано в программке, занимался Петр Поспелов. В результате балет был исполнен и записан большим симфоническим оркестром, что не всегда могут себе позволить и крупноформатные театры.

Цискаридзе (он, кстати, тут работает и кукловодом — птичка летает под его управлением) значится в спектакле автором хореографических импровизаций. И импровизации зажатого со всех сторон танцора дорогого стоят. Причем на потолке, за ширмой, скрывающей актеров, невольно возникает второй, теневой балет: «скрещенья рук, скрещенья ног...» А на сцене перед нами рассерженный Полифем грозит спущенными между ног кулаками уплывающим кораблям греков. И сворачивается в тугой клубок, чтобы посмотреть, что это за деревянный конь заржал в пещере. Вот тут мы единственный раз увидим, что ноги действительно принадлежали Цискаридзе, — он ухитряется уместиться на сцене весь (попробуйте-ка улечься в ящике для пива!), со знакомой жгуче-черной шевелюрой, в золотой юбочке античного воина, взятой из костюмерной Большого, и в «одноглазой» повязке циклопа. В этот самый момент из коварного коня выдвинется копьё и ударит бедному великану прямо в единственный глаз.

Кто разберет, где в этом спектакле пародия на классический балет со всеми его смешными штампами и канонами, а где — восторженное подражание ему. И когда в финале ослепший печальный Полифем, оставшийся без любимой Галатеи, пишет на «песке» имя любимой, а потом его ноги медленно-медленно уплывают вверх, — это и правда грустно.

В эпилоге нам открывается уже балетный класс на Олимпе: на голубом полу, разрисованном облачками, у станков стоят ангелочки в пачках. В глубине, у зеркальной стены, Полифемовы ноги в белых балетных тапочках тянут носок, и голос Цискаридзе откуда-то сверху с учительской интонацией повторяет: «мон анж, силь ву пле: ан, де, тра...» Овация. Когда лиликанские танцовщики выбегают на поклоны, ноги Полифема приседают в поклоне.

* * *

Что касается «нелиликанских» спектаклей, то они появлялись в своем режиме. И каждый из них снова был экспериментом какого-то нового рода. Например, в 2006-м театр «Тень», то есть Майя с Ильей, поставили мелодраму (именно в старинном понимании — то есть музыкальный спектакль) «**Орфей**» с ансамблем Татьяны Гринденко «Академия старинной музыки». Эта



«Орфей», постановка театра «Тень». Фото Владимира Луповского

«музыкальная трагедия» Евстигнеев Фомин об Орфее и Эвридике на слова классицистского драматурга Якова Княжнина, построенная на сочетании декламации с инструментальной музыкой и отдельными хоровыми и балетными номерами, с успехом исполнялась в конце XVIII и начале XIX века, а потом была забыта. Ставя Фомина сегодня, Майя с Ильей добавили в высокопарный текст Княжнина, как в солянку, все, что только подходило к случаю, начиная от Овидия и далее вплоть до Вадима Шефнера, писавшего в 60-х годах XX века об Орфеях космонавтики (точно так, как недавно сочиняли фонограмму к «Апокалипсису»). Включили даже Максима Леонидова, вошедшего в историю весьма подходящей сюжету про Орфея и Эвридику фразой: «Я оглянулся посмотреть, не оглянулась ли она...» В результате на малой сцене Театра на Таганке мы увидели настоящий домашний театр, причем в самой лучшей своей ипостаси, — тот, где высококлассные профессионалы играют как будто только для себя и друзей, больше дурачась, чем работая, и получая от этого огромное удовольствие.

В первую очередь в участников представления превратили весь зал (Майя перед началом вышла и с важностью объяснила, что хоры для этой оперы нужны большие, а столько народу тут на сцене не поместится, да и возможностей нет, так что пусть уж зрители споют). Первый хоровой номер немного порепетировали (все почувствовали себя на музыкальных занятиях в детском саду); на занавес проецировали: «Мы, светлого Олимпа боги, / Глядим на ваши страсти и тревоги...», курсор двигался, выделяя слово, которое надлежало петь, и зал нестройно гудел богами под торжественную фонограмму

оркестра, а потом, как только по действию приступало время включаться хору, занавес закрывался, на него проецировалось: «Внимание!» — и шел обратный отсчет от десяти, после чего следовало петь очередной текст. Затем появлялась надпись: «Молодцы!», занавес открывался, и спектакль шел своим чередом.

В «Орфее» было намешано много: и пародийные танцоры-декламаторы, и изысканный теневой театр, и видеопроекция — то страшноватая (в сцене Аида с языками пламени, глазами, ртами, размноженными на чем-то вроде обломков скал), а то насмешливая вроде летающих цветочков, сердечек и т.п. Но самыми смешными были музыканты из ансамбля Гринденко, видимо оттого, что, встраиваясь в лукавые фантазии «Тени», они продолжали всерьез играть музыку Фомина. Например, начинали спектакль в виде оркестра амурчиков — стоя на коленях, в веночках, с крыльями и в белых юбочках, из-под которых болтались игрушечные ножки. Музыканты, играя, шли на коленках из глубины сцены к зрителям, и казалось, будто маленькие амурчики бегут, задирая ножки (особенно смешной вид был при этом у контрабасиста, который скакал вокруг своего огромного инструмента). Потом музыканты еще появлялись на «пуантах» и в черных юбочках, а в конце выходили, одетые в костюмы каких-то белых страшилищ, но не изображая их, а будто бы торча со своими инструментами недоеденные изо ртов и лап монстров. (От одного музыканта и вовсе из зубов зверя торчал только зад с ногами, а сам он, видимо с той стороны, которая нам не видна, продолжал играть.) Ясно было, что те, кто на сцене, веселятся не меньше нашего, и это, конечно, прибавляло зрителям удовольствия.

* * *

Тут самое время вспомнить выставку **Pro-Teatr**, которая открылась в Новом Манеже в 2004 году, к десятилетию «Золотой маски». В некотором смысле это был парад театральных идей, вернее, веселых фантазий художников на театральные темы. В моде выставки-путешествия, выставки-приключения, и театральный художник Александр Боровский, придумавший юбилейную экспозицию как прогулку по лабиринту в недрах сказочного театрального закулисья, оказался очень современен. По его идее, зритель должен был увидеть, как возникает все, что только бывает в театре, начиная от замысла режиссера. Посетитель шел по узким коридорам из голой некрашеной фанеры, заглядывал в выгороженные комнатки с надписями «Класс» или «Гримерная», где шла какая-то отдельная, независимая от зрителя жизнь, и всякий чувствовал, что его пустили посмотреть по знакомству. В черных закутках стояли грозные таблички с надписью: «Тихо, идет репетиция!», и в специально прокрученную дырочку в стене можно было подсмотреть запись репетиций Фоменко и Эйфмана, а в другую — только услышать в щелку рассуждения Доди-

на. Отовсюду доносился стук, люди суетились, при каждом новом проходе в углах коридора обнаруживались новые интересные предметы, и маленькие девочки в балетных тапочках и розовых юбочках украдкой сбегали из павильона «Класс» (где они должны были у станка демонстрировать батманы), чтобы покрутить ручку прибора, симулирующего шум дождя. Над старыми барабанами с лопастями и еще какими-то хитрыми приспособлениями было криво написано: «Это гром», «Это град и дождь», «Это ветер». Такие штуки для «живого звука» остались только в наших театрах, во всем мире давно используют фонограмму, а старинные приспособления сдали в музей. В углу художник Юрий Хариков сделал свою инсталляцию «Соврот» (современный российский театр) с кучей мусорных мешков и крошечной фигуркой балерины с флагом, воткнутой в голый фанерный квадрат.

В отдельной выгородке висели подарки «Маске» от известных сценографов (сбоку написано: «Стиль работ задан самой демократичной и привычной единицей театрального оформления — фанерным листом 1,5 x 1,5 м»). Здесь Март Китаев выставил свой портрет и ящик с мелками, прося, чтобы все вокруг расписались. Группа Ахе посреди листа, утыканного гвоздями, поместила книгу, чьи листы перевертываются, если дернуть за фаянсовую ручку для спуска воды, которая обычно висит в старых туалетах. На первом развороте написано «Sine loco» и нарисованы две слезы. И правда слезы — тогда у «Маски» не хватило денег, чтобы привести спектакль Ахе из Германии на юбилейный фестиваль (его привезли на следующий год). В другом месте Степан Зогрябян выставил проект «Золотая ручка», где на желтых листах обводил руки всех видных сценографов. А Илья Эпельбаум, изобразив на своем листе цветную мазню поверх нотных линеек, важно озаглавил ее: «Гармония мира, или Птицы наср...ли» (думаю, тут не без шпильки в сторону амбициозного спектакля «Полифония мира»).

Театру «Тень» предложили «оживить» замысел театрального лабиринта, в форме которого была задумана выставка. Илья мечтал превратить его в «театрально-изобразительный перформанс» (что отчасти и получилось) и напридумывал много интересного. Разумеется, все это осуществить не удалось, и некоторые неосуществленные идеи он мне разрешил опубликовать. Обиднее всего, что не удалось сделать для выставки развернутую программку, где было бы расписание игровых мероприятий во времени. Цитирую: «Например: 1. Репетиционный зал. 21 февраля с 14-00 до 17-00. Нар. арт. СССР Иванов И.И. репетирует костюмную сцену из нового спектакля (премьера 23 марта в Академическом театре им. Иван Ивановича). На репетиции занять: Нар. арт. РФ -Такой Т.О., засл. арт. Имярек и артист Тютькин. За репетицией можно подсматривать через щели в 4-й стене. 2. По коридору между залами № 5 и № 9 20 февраля в 18 ч. 21 мин. пройдет Председатель СТД РФ Калягин А.А. 3. Зал № 6. Каждый день в 12-00, 16-00, 18-00 Идет снег. И т.д.» Или еще, для экспозиции, посвященной шемякинскому «Щелкунчику» в Мариинке: «В зале уста-

новлена клетка с настоящими белыми мышами или крысами. Клетка с прозрачным дном или вся из оргстекла. Световой источник, установленный рядом с клеткой, отбрасывает на стены, эскизы и костюмы гигантские тени мышей. Можно смотреть на костюмы, а можно и на крыс. Тоже интересно. Режим работы – non-stop». Или еще: «В буфете вы хотите сделать место для отзывов зрителей, однако мне представляется, значительно интереснее сделать настоящий актерский буфет с настоящей едой (вкусной), в который по расписанию будут приходить актеры и др. перекусить. Можно увидеть, как нар. арт. Иван Иванович пьет кофий с актером Тютюкиным и о чем-то неслышно беседуют (наверное, роль разбирают...)».

У самого театра «Тень» (то есть Ильи Эпельбаума и Майи Краснопольской) был чудесный проект под вывеской «Воплощение». Он назывался «Рубинштейн в стране лиликанов»: на черную кабинку был наклеен фасад знаменитого крошечного Лиликанского театра, а в нем вырезано три окошка. И трое зрителей сквозь эти окошки могли в течение трех минут наблюдать за тем, как внутри освещенная голова поэта Льва Рубинштейна читала карточки, которые появлялись у нее перед носом. Особенно выразительно выглядели эти трое зрителей, прижавшиеся носами к стене, со стороны.

Последний зал выставки назывался «Сцена». Там висела во всю манежную стену увеличенная фотография труппы Художественного театра. Кажется, это рубеж веков, в Ялте, в гостях у Чехова. Так вот, вместо многочисленных лиц основоположников там вклеены лица сегодняшних деятелей театра. Выглядели они в этих костюмах, шляпках и позах очень смешно. Эпельбаум в своем проекте «Оживления» мечтал: «Может быть, в этом фотопанно сделать дырку для головы, как у пляжного фотографа. Посетители могут фотографироваться со знаменитостями». Жалко, это не получилось.

«Отель Модерн»

В «**Великой войне**» голландского театра «Отель Модерн», в 2009 году приехавшего в Москву на фестиваль NET, есть исходный парадокс – это камерный спектакль о гигантской Первой мировой. Его играют три актера (они же авторы – Херман Хелле, Паулине Калкер, Арлен Хурнвег), расставив перед публикой столы, где развивается «кукольное» действие, и расположив над сценой большой киноэкран, куда крупно проецируется все то же самое, одновременно снимаемое на камеру. Города, леса, поля со скачущими зайцами, болота, солдаты в боях, идущий ко дну корабль, взрывы, толпы пленных и каркающие над трупами вороны – мы видим как будто через забрызганный грязью объектив походной камеры. То, что происходит на экране, не кажется кукольным – невозможно избавиться от ощущения, что это настоящая, документальная съемка, но одновременно с «фильмом» мы видим, как это



«Великая война», постановка театра «Отель Модерн». Фото Arlene Hoornweg из архива театра

делается: как дождь льет из пульверизатора, а огонь бьет из газовой горелки и дает всполохи взрывов. Мы видим, как «поле боя», засыпанное землей, продающей в цветочных магазинах, поливают густой зеленой жидкостью для мытья посуды, и оно превращается в топкое болото; как перевернутые щетки от швабр, уложенные в землю, становятся сухими кустами, а сахарная пудра запорашивает снегом горы трупов и снова тает от дождя. Мы видим, что в руке актера помещается целая горсть солдат — не новеньких блестящих солдатиков, а заскорузлых, в рваных тряпках человечков почти без лиц, как кормовое мясо войны. И каждый из них падает под обстрелом, сбитый щелчком. Но то один, то другой голос (актрисы у нас на глазах подбегают к микрофону у попюпитра) читает реальные письма солдат с фронта Первой мировой, полные живых подробностей («Матушка, не поверишь, но когда нас обстреливают, я почему-то всегда ем»), чем дальше, тем более отчаянных. И вот это безмянное мясо, которое горстями бросают в глину, под взрывы и гусеницы танков, начинает казаться очень реальными, живыми и узнаваемыми людьми. Хотя их лиц мы так и не увидим.

Тут все начинается очень иронично и условно: поверх ящиков на авансцене выложена карта Европы начала века, и на ней актеры, будто устраивая настольную игру, принимаются рассказывать о том, как быстро развивался в эти годы мир. Все тут же проецируется на экран. Строительство (вместо

маленького берлинского собора на карту ставится большой). Наука (Эйнштейн доказал относительность времени — на карту бросают несколько пар наручных часов). К словам о работах Фрейда голая кукла Барби со страстными стонами обнимает шпиль собора. К упоминанию переговоров правительств разных стран мы видим на экране рукопожатие актеров, к убийству Франца Фердинанда — маленькую машинку, едушую по карте среди разбросанных черных перчаток, обозначающих членов террористической организации «Черная рука». Потом на карте выстроятся ряды игрушечных пушечек, а дальше начнется настоящая война.

На экране ярко-зеленый лес чернеет и никнет от всполохов огня. Присмотревшись, можно понять, что это ряды укропа на столе слева. В центре под экраном в аквариуме, полном грязной воды, снимают тонущий корабль. В «фильме» мы видим, как медленно предметы и люди погружаются в глубину, слышно только бульканье. Для этого спектакля очень важно, что звук в нем большей частью тоже «живой», мы видим, как он делается: артист-звуковик, тоже сидящий на сцене, словно в старинном театре, вертит ручки механических трещалок, чем-то булькает, что-то пересыпает, стучит, скрипит, свистит ветром, кричит птицей. Это не кино, не анимация — это театр, он создается прямо у нас на глазах. Похожим образом устроены и другие спектакли «Отеля Модерн», например трагический бессловесный «Лагерь», где перед нами на полу и на экране идет обыденная жизнь кукольного немецкого концлагеря — уборка территории, прибытие новых партий пленников, газовые камеры, сжигание трупов, построение под бодрую музыку и сон на многоэтажных нарах в крошечных бараках (три тысячи кукол — такое масштабное зрелище невозможно для театра людей). И более иронические «Сказки креветок», показывающие нам нашу же современную жизнь от рождения до смерти, где героями выступают настоящие пахнущие вареные креветки.

Самым страшным в Великой войне (так называли Первую мировую в период до Второй) были траншейные бои. Справа на длинном столе — главное поле битвы: мы видим игрушечных солдат, сидящих в окопах, кто-то ест, кто-то читает письмо. После боя между позициями противников остался умирающий — он много часов, сводя с ума солдат, кричит от боли, умоляя, чтобы его пристрелили, но под прицелами немцев забрать его невозможно. Мы видим в глине этот человеческий обрубок. На экране — крупным планом вязнущие в жидкой грязи сапоги, будто солдат идет и идет, глядя себе под ноги. На игровом столе мы видим, что эти заскорузлые сапоги надеты на пальцы актера, он с усилием выдирает их из чавкающей земляной каши. Низко стелется по земле дым газовой атаки. Удивительным образом эта миниатюрная «игра в войнушку» очень натуралистична, почти физиологична; видя все «закулисье», зритель все равно идентифицирует себя с этим игрушечным солдатом, понимает его усталость и страх, чувствует влажный и стылый воздух, запах земли.

Этот спектакль постоянно меняет оптику: то мы видим вдаль горящие города, то будто бы смотрим глазами солдата в узкую щель из танка на проплывающее мимо поле боя. То как будто бежим по ступенькам, ведущим вниз, в захваченный немецкий блиндаж. После спектакля, когда нам позволят рассмотреть «места боев», окажется, что лесенка, которая казалась такой реальной, примитивно сложена из гофрокартона и никуда не вела. И комнатка блиндажа стояла отдельно, причем вся мелочь в ней была явно реди-мейд — игрушечная посуда из магазина и патефон-точилка, — но это несколько не уменьшит нашего доверия.

Маленькую «Великую войну» — спектакль, стоящий многих антивоенных, ставящихся к юбилеям и без, спектакль безо всякой романтизации войны — мы запомним. Особенно запомним финал, где поле, заваленное трупами, постепенно зарастало зеленью, а вдаль по глине, что-то напевая, в полной выкладке шел одинокий крошечный солдат, как видно, возвращаясь домой, но это совсем не казалось счастьем.

Французский «Другой театр»

«Другим театром» назвал свой фестивальный проект Французский культурный центр в Москве, во второй половине двухтысячных привозивший в столицу один за другим маленькие необычные театры, работающие на границе жанров: кукольного театра, танца, цирка и драмы. Многие из этих постановок впрямую относятся к нашему разговору о «предметниках» в визуальном театре, демонстрируя разнообразие подходов к материалу и куклам.

Французская программа началась в 2006 году спектаклем **«Волшебная комната»** — так у нас назвали полное чудес, юмора и печали представление из жизни вещей и призраков художника, актера и вообще человека-театра Жана-Пьера Лароша из компании «Лез Ателье дю Спектакль». Спектакль в оригинале называется многозначно: «A distances» — «На расстояниях». Расстояния имелись в виду разные: между поступком и его последствиями, между смыслом каждого слова и значением сказанного. И, наконец, расстояние между самим Ларошем и предметами, живущими в его «волшебной комнате» своей собственной жизнью, так что не поймешь: то ли актер ими управляет, дергая издалека за почти невидимые нити, то ли они движутся сами. Спектакль Лароша состоит из семи эпизодов, и каждый из них — самостоятельное представление и даже отдельный тип театра.

Первый, под названием «Шум слов», — это «звуковой театр» и театр механизмов. На сцену сама собой выезжает крошечная сцена на подставке, где нет ничего, кроме сложно скрепленных железяк, похожих на полуразобранный механизм какого-то сложного прибора. Отдельные части его начинают понемногу, со скрежетом и шипением двигаться, и вдруг становится понятно, что



«Волшебная комната» (шкаф с фонемами), реж. Пьер Ларош.
Фото из архива Французского культурного центра

они общаются. Трудно объяснить, откуда именно это становится ясно, но сомневаться не приходится, и весь зал изумленно хохочет, наблюдая за взаимоотношениями железок. В коробочке будто бы полуразобранного механизма детали двигаются то одна за другой – то вместе, то скрипя – то взвизгивая: соперничают, скандалят, кокетничают, пытаются примириться. Одна деталь, скрипнув и двинувшись на несколько сантиметров вверх по штырю, дразнит другую, а вторая ей вторит, тоже дернувшись, а потом весело отка-

тываясь назад. Маленький фонарь наверху «сцены» вертелся, будто любопытный глаз, что-то сверху засыпало деталям «дорогу», что-то звонко капало, отбивая ритм. А потом сидящий в глубине сцены и почти незаметный Ларош обрезал одну за другой длинные нити, которыми он управлял жизнью механизмов; последняя нитка задерживала маленькую занавеску, и железки замирали. Но они уже не казались мертвыми.

Эпизод «Учти сюрприз» — из жизни трехногих табуреток. Табуретками — маленькими, большими, колченогими, нагруженными всякой дрянью вроде горы битой посуды, покосившихся горшков с цветами, топора, лампочек и др. — полна сцена. И вдруг с ними что-то начинает происходить. Одна вдруг клонится, приседает (как — помните — игрушечные козлики, которые падали, когда в их подставке нажимали на дно, ослабляя нити?). И роняет на пол единственную целую тарелку, а потом сама падает сверху. Рядом стоящая табуретка, куда был воткнут топор, внезапно раскалывается надвое. В дальней табуретке вдруг стремительно сама собой начинает откручиваться ножка, а из-под той, что стоит сбоку, одна ножка вдруг самостоятельно вылезает и потихоньку, но вполне уверенно идет через всю сцену по своим делам. Почувствовав запах гари и дым, замечаем, что к ножке колченого табурета привязана свечка, а внизу еще подставлена электроплитка. Пока постройка стоит ровно, но плитка уже включилась, свечка плавится, и так и ждешь, что тяжело груженный стул рухнет. В это время с потолка спускается большая связка тарелок, целясь прямо на соседний табурет, ножки которого стоят на трех яйцах под охраной игрушечного петуха, который беспокойно квохчет. Тарелки опустились на табурет — никакого эффекта, но потом к ним подходит служитель спектакля — в старинном камзоле и башмаках с пряжками — и торжественно кладет сверху перышко. Тут яйца лопаются и вся конструкция рушится, а за ней начинает разваливаться все вокруг, одно за другим, и даже одиноко путешествующая ножка падает, разломившись пополам. Посреди всеобщей катастрофы и грохота вдруг самая маленькая табуреточка в панике выкидывает над собой белый флаг. Она одна и остается целой.

Еще в двух эпизодах Ларош огромными кистями и валиком рисовал на задней стене свои огромные портреты — то веселый, разноцветный, то скорбный, черно-белый, в конце концов превращающийся в сплошной черный квадрат. А еще в одном, произнося рассуждения из дневников Поля Валери о случайности, актер разыгрывал целый механический балет, где вода сама наливается в стакан и едет к герою по длинному столу, преодолевая множество препятствий.

Для нас в этих эпизодах Ларош — близкий родственник питерской группы Ахе с ее инженерно-алхимическими представлениями. Но француз куда лиричнее, нежнее, чем питерские насмешники. Другой его родственник (но, пожалуй, двоюродный) — театр «Тень» со своим маленьким лиликанским народцем, теньвыми волшебствами, огнем, водой и представлениями в спичеч-

ной коробке. Впрочем, даже «Тень» кажется куда лукавее мечтательного Лароша, хотя эпизод «Слово не воробей...» из «Волшебной комнаты» — очень в духе московского театра. Тут Ларош пытался поймать светового человечка — беспечное создание в желтом пиджаке, гуляющее по сцене благодаря ездящему туда-сюда маленькому проектору, то пропадая (когда ему не на что проецироваться), то появляясь вновь. И вот Ларош бежит за ним, пытаясь «материализовать». Ловит на листы книги (тот с топотом перебегает со страницы на страницу), на полотенце, на стекло, поспешно закрашивая его белым — тот перескакивает на прозрачную часть и исчезает. С глиной история случается вообще поразительная — Ларош судорожно вылепляет из ее куска руки, ноги, вслед за тем, как движется человечек в желтом пиджаке — размахивает руками, вертится, скачет. И не поймешь: то ли творец создает го-мункулуса, то ли он сам бьется, нетерпеливо вырастая из глины. Создание непослушно, драчливо, и, меняя его глиняную форму, Ларош должен постоянно увертываться от маленьких кулаков. Потом, озлившись, скульптор сам набрасывается на человечка — бьет по глине, сменяя ее: лилипут падает, пытается защититься, но творец буквально закатывает его обратно в глину. Получается грустная история о творце и его создании, о взаимной ответственности и о свободе.

Человечек исчезал, но не погибал — Ларош, движением фокусника доставая из цилиндра белый шарф, подставлял его под проектор, где раскланивался лилипут. Но и это еще не конец — любопытный человечек вырезал круглую дырку в шарфе и лез в нее, а когда актер завертелся, испугавшись, что лилипут исчезает в отверстии где-то у него в животе, мы видели, как маленький хитрец вылезает у Лароша уже из дырки в спине и бодро отправляется дальше. В конце концов творец все же поймал беглеца в картонную коробку, которую уже в финале, во время поклонов, на минутку открывал, чтобы дать и ему поклониться.

Все эти истории выглядят просто, но они совсем не простодушны. Например, тут есть «шкаф с фонемами» — миниатюра под названием «Как птицы в клетке». Ларош читает строфу из последнего акта «Короля Лира»: «Пускай нас отведут скорей в темницу, / Там мы, как птицы в клетке, будем петь, / Ты станешь под мое благословенье, / Я на колени стану пред тобой, / Моля прощенья...» А потом, открывая ярко освещенный шкаф, он начинает перекладывать и расставлять по полкам множество предметов с односложными (по-французски, конечно) названиями, составляя из них, словно в ребусе, шекспировскую строфу. Часы, календарь, огромный зуб, веревка, картонное изображение фаллоса, кораблик, буквы из детской игры — он переставляет их так и эдак, и оказывается, что Шекспир заключен в мусоре, хранящемся в шкафу, как птица в клетке. Этот эпизод отсылает к «брутальной поэзии» французского философа-лингвиста Жана-Пьера Бриссе, но оказывается чистым театром.

Кстати, в сегодняшней системе дефиниций, вероятно, некоторые эпизоды из «Волшебной комнаты» отнесли бы к разряду «театр-инсталляция», о котором речь впереди.

* * *

Следующим десантом «Другого театра» были «**Четверо из Тюракии**» Мишеля Лобю (оригинальное название «*Depuis hier*» — «Со вчерашнего дня...»). Если спектакль Лароша жанрово идентифицировать было невозможно и поэтому пришлось ухватиться за расплывчатое определение «другой театр», то с тем, что делает Лобю, все понятно. Это кукольный театр. Просто у нас такого кукольного театра нет.

Лобю, придумавший Тюракию и назвавший ее именем свой крошечный лионский «Тюрак-театр», делает своих кукол — существ, населяющих эту страну, — из всякого мусора: усохшей картошки, косточек авокадо, использованных чайных пакетиков, кусков угля, мятых кастрюль, раковин, тряпок, сучьев, обломков старых кукол. В маленьком зале Лобю ставит на авансцене



«Четверо из Тюракии», реж. Мишель Лобю. Фото Владимира Луповского

длинный черный стол, как поступают во многих кукольных театрах, и на него один за другим вылетают герои представления. Вылетают — в буквальном смысле, поскольку большинство из этих героев летучие, только вместо крыльев по бокам у них торчат лысоватые гусиные перья. А дальше начинается бенефис каждого. Поскольку Лобю — единственный кукловод, то, как правило, на сцене только один персонаж; лишь сидящая сбоку молоденькая помощница то дергает за веревочки, отчего с перекладины над столом спускается еще кто-нибудь летучий, то изображает снежные или пылевые заносы, сдувая портативным вентилятором в сторону героев муку с ложечки.

Так вот, сюжета почти нет. Есть характеры. И есть невероятно выразительные герои, созданные из хлама, причем богатая и старинная генеалогия каждого (предки: половник, бельевая прищепка, бинт, кусок тюлевой занавески) не скрывается, и каждая опознанная деталь тянет за собой целый шлейф смыслов и воспоминаний. Каждая из этих вещей явно знавала лучшие времена, но всеми ими можно гордиться, как предками из захиревших, но аристократических родов.

Первый герой — с жестяной головой, торчащей из рубашки, заправленной в старые, застегнутые английской булавкой штаны. Голова похожа на раздавленную флягу — кажется, этот нос над выдвинутой старческой челюстью был когда-то горлышком. Первый по-стариковски посмеивается, со скрежетом начищает плоскую лысину железной мочалкой, кричит, разминая затекшую шею, поправляет ее, звонко постукивая себе по затылку молотком, и все время что-то добродушно болтает на непонятном языке. Видимо, по-тюракски. Лобю играет как бы вместе с ним, ничуть не скрываясь, — шуруется, тарачится, крутит головой. Похоже, все его герои — автопортреты.

Летит самолет: Лобю, надев авиаторские очки и басовито жужжа, несет над головой вафельницу с длинной ручкой. К донышку приделаны колесики, по бокам из щелей торчит два пера. Приземлившись, вафельница со щелчком открывается — в ней распрямляет шею резиновый лебедь. Ну конечно, происхождение Тюракии — детская игра. «Настоящие вещи» — с прошлым и серьезным назначением, вроде посуды, инструментов и всякой дряни, найденной на улице, — для ребенка гораздо ценнее любых игрушек, ведь они многозначны.

В спектакле пунктиром проявляется некий необязательный сюжет: первый герой находит потерянную кем-то розовую балетную туфельку, на которой написано нечто, похожее на имя: «Вишендзи». Он опрашивает всех, сидящих перед ним в первом ряду, недоверчиво рассматривает их ноги, беспокойно выкрикивает в зал: «Кто тут Вишендзи?» Никто не откликается, и Первый пускается вплавь на подушке, засунув за шиворот палку с тряпками вместо мачты с парусом и крутя, как руль, бобину для киноплёнки, чтобы найти прекрасную Вишендзи. Каждый из следующих героев тоже несет туфельку и тоже ищет Вишендзи.

Второй — трус. У него голова из папье-маше, а тело — рубашка. Он появляется, наполовину торча из кейса, как из авто. Он носит с собой уют. И ужасно боится руки Лобю, которая вдруг появляется из его собственной манжеты. Только потом догадывается, с восторгом объявляя по-русски: «Это моя рука!» Третий прилетает в открытом аэроплане, сделанном из хозяйственной сумки, по бокам — перья, снизу — выдвижные шасси из сучков с колесами. Ручки со скрипом отгибаются — пассажир вылезает. На деревянной голове у него — дуршлаг, а нижняя челюсть — из половника. Он привез огромный букет искусственных маков для Вишендзи. Потом еще раз возникнет Второй, уже опасно выглядывая из кастрюли. А когда в зале у кого-то зазвонит телефон, весь затрясется, в ужасе прикроется крышкой от кастрюли, будто ожидая со стороны телефона выстрелов, и зашипит: «Ш-ш-што?»

Но тут обнаружилась Вишендзи. Она оказалась коровой из большущего пятнистого бидона с головой из старого разбитого ботинка с розоватым мыском. Она тоже была на колесах с привязанной к одному из них розовой балетной туфелькой. А потом явился ее жених — бык из железной канистры для бензина. Его морда была сделана из эполеты с висящей, как борода, бахромой, а хвост — из старой кисти от портьер. Хвост гулко бил в бока канистры — жених волновался.

Ну, а дальше случилась свадьба. Четвертый хлопотал: доставал зеркало невесте, намазывал ей подметку губной помадой, вешал на рога подвенечную шелковую комбинацию, кому-то звонил с отчетами, подстригал бахрому жениху. Сверху спустился футляр с фарфоровыми фигурками жениха и невесты — они качались и мычали. Тут загудел вентилятор, на новобрачных посыпались бумажки, как лепестки свадебных цветов, и спектакль закончился.

* * *

Через четыре года «Другой театр» привез новый спектакль «Тюрак-театра» Мишеля Лобю — «**А мы и не знали...**», еще более оригинальное соединение драматического театра с предметным и кукольным. Новая постановка Лобю несколько масштабнее (в ней участвуют пятеро актеров, включая режиссера), теперь она занимает сцену целиком, но любовь сочинителя к мусору и абсурду, так же как некоторая поэтическая отрешенность, сохранилась.

Перед началом спектакля Лобю, стоя посреди сцены, в глубине которой разбросаны картонные коробки, рассказывает новую легенду о своей фантастической Тюракии. Что это, мол, такой «вертикальный остров», который ветрами носит туда-сюда. А еще он рассказывает о том, что в этой самой Тюракии произошло несколько загадочных убийств и что представление — это серия следственных экспериментов, из которых, как всегда, ничего не будет понятно (жанр спектакля обозначен как «опера-триллер, детективный



«А мы и не знали...», реж. Мишель Лобю. Фото Владимира Луповского

фарс для предметов со скрипом»). Но потом Лобю отвлекается и вспоминает о своем детстве, прошедшем в маленьком шахтерском городке. О том, что однажды шахту закрыли и все жители оказались без работы. И что казалось, будто у людей, бродящих по городу без дела, были ножи в спинах. И непонятно было, кто их вонзил. После такого рассказа история о картонном городе, где было найдено несколько трупов с ножами в спинах, воспринималась тревожно и совсем не сказочно.

Лобю снова работает с куклами, только теперь они не маленькие, «настольные», а большие куклы почти в половину человеческого роста, «надетые», словно костюм, на актеров, используя их «живые» ноги и руки, но с собственными как будто каменными гротескными головами. Картонный городок, где у жителей серые шахтерские лица, живет обычной жизнью: судачат пожилые соседки, ворчат родители и хулиганят дети: старшие командуют младшими, малыши крутят в стиральной машине кошку, девчонка-подросток кокетничает, а ее младший брат вредничает. И шатаются по городу какие-то подозрительные белые клоуны: один на велосипеде, а другой со сверкающим лампочками крестом на шее. Жизнь идет своим чередом, ничего особенного, вот только почему-то все герои носят с собой ножи да обсуждают какие-то письма, а когда находят очередное мертвое тело, оказывается, что ножом к спине прибито письмо.

Лобю время от времени вклинивается в действие со своим неразборчиво бормочущим «свидетелем» и заинтересованно спрашивает: «Я надеюсь, все стало окончательно непонятно?» Но не понять его грустную историю, какими бы фантастическими персонажами он ее ни заселил, — мудро. А уж когда он рассказывает, что есть такая птица — «кухонная чайка», и выглядит она как нож с перьями-крылышками, а ее миссия — приносить дурные вести, то и вовсе вопросов не остается. И в финале спектакля высоко по черным стенам сцены и зала пролетит видеопроекция угрожающего кухонного ножа с крыльями.

* * *

Приехавший на тот же фестиваль «**Гафф Афф**» — спектакль-дуэт компании «Циммерманн и де Перро», — так же как и театр Лобю, строил себе среду из мусора и картонных коробок, лукаво демонстрируя торжество «низких технологий» и доморощенных чудес, так идущих маленьким гастрольным театрам на колесах. Впрочем, не только им — волшебство низких технологий, как мы знаем по отечественным «самоделкиным» вроде театра Ахе, не менее обаятельно, чем гламурные и дорогие технологии высокие.

Дуэт «Циммерманн и де Перро» состоит собственно из Мартина Циммерманна (актера, танцора, клоуна и др.) и диджея Димитри де Перро, во время действия сводящего пластинки на длинном столе, похожем на старый звукосниматель. Сцену превратили в крутящуюся виниловую пластинку, а спектакль стал бессловесной историей про маленького клерка, пытающегося жить в этом мире из картонных коробок, который к тому же все время вращается. Циммерманн действительно отличный клоун и танцор (в начале карьеры он работал у Жозефа Наджа), он закручивает свое тело веревочкой, пытаясь смотреть на зал, когда его ноги уже сделали полный оборот; он почти разрывается на части, когда одна нога уехала, а другая осталась; он делает какие-то невероятные фокусы со своим телом, когда надевает картонный костюм-коробку и вылезает из него. Но самая занятная часть этого немного несобранного спектакля — то, как актер работает со странными, скрежещущими звуками, которые извлекает де Перро (а они обозначают все звуковое пространство — музыку, речь, любые шумы и т.д.), и то, как из свалки картонных коробок он строит целый мир, мгновенно превращая одно в другое. Он гнет и устанавливает стены дома, мебель, из стены выдавливает намеченную перфорацией лампу, вешалку и даже кошку. Еще одну выдавленную картонную фигуру сначала принимает за приятеля, а потом, повертев в руках, превращает в стул. Из коробок составляется шеренга безголовых клерков, но к каждому из них можно приставить свою голову; еще один картонный лист становится телевизором, и вот он уже сам приставлен герою вместо головы. Из картонного диска можно извлекать звуки, картонную пиццу из картонной коробки можно есть, по картонному телефону — говорить. Подобрал с пола картонные

монетки (кружочки осыпавшейся перфорации), а потом отравив себе брюшко, герой устраивается жить в картонном домике, да там и умирает.

«Шинель»

Напоследок я хочу рассказать еще об одном гастрольном спектакле — голевской «Шинели», сыгранной маленьким болгарским театром «Кредо» в Москве давно, еще в 1997-м. И пусть эта постановка далеко отстоит от того, что мы называем визуальным театром, она тем не менее связана с ним особым отношением к предмету, фантазией и богатством его использования.

Почему вдруг в Петербурге появляются два собачника, Панас и Грицко, словно выпавшие из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», объяснить невозможно. На каких таких собак они ставят капканы у самого Исаакиевского собора и почему туда попадает неприкаянный призрак Башмачкина, срывавший с запоздалых прохожих шинели, — тоже непонятно, да на самом деле не имеет значения. Сюжет спектакля строится так: собачники, словно два клоуна — маленький энергичный толстяк и заторможенная жердь с усами, болтающимися на резинке, будто опавшие стрелки часов, — объясняют суду, почему упустили из капкана призрака, а заодно рассказывают его историю.

Способ, которым два молодых актера, Нина Димитрова и Васил Василев-Зук, обошлись в своем спектакле с Гоголем, ни на что не похож. Это, конечно, не инсценировка. Это совершенно самостоятельное произведение, как если бы кто-то пересказывал понравившееся ему стихотворение своими словами, с отступлениями, комментариями, досочинениями и живыми картинками, потому что «так лучше».

Актеры играют эту историю на языке зрителей, в каждой стране другом: на болгарском, английском, французском, немецком, испанском, греческом. У нас — по-русски. Настоящие бродячие комедианты. Все, с чем они играют, можно унести в рюкзаке — маленький каркас-клетка да несколько палочек и тряпок.

Вот рождение Акакия: у актеров в руках появляется будто большая бугристая картофелина — головка, клетка становится кроватью, а путаница привязанных к прутьям ремней — телом. Маленький Башмачкин смеется, агукает, пытается вылезти, но как ни рвется, ни плачет — выбраться не может, привязан. Потом кровать превращается в его старую шинель — сквозную, продувную — одни косточки.

Вдруг именно у южан-болгар стало понятно, что корень истории не в постыдной бедности, не в кротком восторге тихого Башмачкина перед шинелью с кунным воротником, а в петербургском морозе. Гоголь-то сам был южанином, бог знает, как он переносил эти промозглые ледяные ветры. Плохо одетый Башмачкин на морозе буквально стекленеет, только что его тело было

тряпочкой, а теперь он падает, не сгибаясь, со стуком, как палка. Тут ему действительно смерть.

Смешная мятая картофелина-голова кажется очень знакомой — надутые младенческие щеки, пуговкой сморщенный нос: вылитый трогательный и беззащитный Акакий Акакиевич из незаконченной «Шинели» Норштейна. Говорят, актеры видели материалы к мультфильму прежде, чем сочинили спектакль. И все же болгарский Акакий — другой. Когда он — пучок палочек и ремешков — пишет буквы какой-то своей ногой-рукой-пером, он сам вдруг перекручивается, изгибается и становится этой буквой. Он их не просто пишет — он в них перевоплощается. А буква — это все, что она с собой несет. Он становится то важным, горделивым, то влюбленным и галантным (поскольку буква называет имя девицы), то, рисуя «М», он вспоминает маму, на мгновение превращается в нее, качая ребенка, но вдруг вспоминает, что «М» — это ужасающий, нестерпимый Мороз.

Не умею описать, как актеры все это делают, из ничего создавая богатство, многомерность и глубину. Шинель буквально строят вокруг Акакия, щели каркаса залепляют кусками ткани. Башмачкин становится таким торжественным, и картофелина над этим домом-шинелью кажется счастливой. Вдруг петли ремней, что когда-то связывали младенца Акакия, разворачиваются, рисуя абрис крыльев, и вот он уже летит, а потом ремни натягивают, как вожжи, и перед нами «птица-тройка» и «какой русский не любит быстрой езды». Ей-богу, непонятно, как они играют этот спектакль не по-русски. А когда умирает Акакий, раздетый на морозе, та же клетка-шинель становится ему гробом.

ТЕАТР-ИНСТАЛЛЯЦИЯ И ТЕАТР-ПУТЕШЕСТВИЕ

«Вещи Штифтера», инсталляция «Все люди, которых я не встречал», Тристан Шарнс («Не оглядывайся», «Перед тем, как усну»), Optimus mundus

Термин «театр-инсталляция» появился совсем недавно, узаконив тот тип театра, о котором рассуждали не один год. С динамическими инсталляциями не раз сравнивали постановки многих адептов «театра художника»: так говорили и о Роберте Уилсоне, и о театре Ахе, уверяя, что актер у них не имеет индивидуальности, вроде движущейся части сценографии или техника-оператора (что было, конечно, неправдой). С другой стороны, театральности становилось все больше в работах современных художников. Многие статичные объекты в экспозиционных пространствах, в сущности, представляли собой спектакль, развитие в котором происходило в одних случаях во время обзора, обхода инсталляции зрителем; в других — театр мог быть заранее заключен внутри работы художника вместе с целой историей, как в насыщенных предметами тотальных инсталляциях Кабакова вроде «Человека, который улетел в космос», хотя, казалось бы, само театральное действие совершалось в голове у зрителя. Театральную природу имели и шкафы с говорящими платьями питерских художниц Глюкли и Цапли, вздыхающий Толстый дом Эрвина Вурма, живущие в «аквариумах» маленькие видеочеловечки Пьерика Сорена, о котором еще будет речь, да и многое другое — работы, налаживающие со зрителем контакт театральное свойство, вызывающие в публике вполне театральную реакцию и сходное переживание. Постепенно и на театральных сценах появились работы, в которых совсем или почти не участвовали люди. Стало ясно, что водораздел тут вполне формальный, он связан с позиционированием произведения, с тем, в каком контексте он находится и, соответственно, как на него реагирует зритель. В галерейном пространстве демонстрируется инсталляция, похожая на театр. На сцене — театр, напоминающий инсталляцию.

В разделе «Визионеры» я уже упоминала «спектакль-инсталляцию» Ромео Каstellуччи «Рай» — размышление художника-режиссера о дантовской «Божественной комедии» на Авиньонском театральном фестивале в 2008 году. С точки зрения современного изобразительного искусства эту залитую водой церковь с роялем посредине, вероятно, назвали бы тотальной инсталляцией. В разделе «Предметный театр и театр кукол» я рассказывала о французском

спектакле «Волшебная комната» Жана-Пьера Лароша, некоторые эпизоды которого вполне могут быть названы «театр-инсталляция». Но, пожалуй, самым радикальным примером этого необычного жанра стоит назвать спектакль «**Вещи Штифтера**» композитора и режиссера Хайнера Геббельса (о котором уже была и еще будет речь) на Авиньонском фестивале в том же 2008 году.

В этом представлении, проходившем на сцене старого аббатства, людей, то есть актеров, не было вовсе. Вернее, в самом начале появлялись двое, но скорее как «операторы» — служители, приготавливающие ход спектакля. А дальше все происходило само: просеянный ими белый порошок покрывал поверхность трех прямоугольных бассейнов, находящихся перед зрительским амфитеатром. В этом «снегу» под музыку проявлялись светящиеся линии, из расположенных по бокам сцены трех кубов, похожих на решетчатые аквариумы или ледяные глыбы, по трубам, булькая, в бассейны текла вода, крышки лежащих рядом труб сами собой глухо хлопали, отбивая ритм. Это был концерт для пяти механических пианино, стоящих на платформе в глубине, разверстых и перевернутых самым неожиданным образом. То, как бежали их клавиши и дрожали струны, само по себе было завораживающим зрелищем, но еще шумел ветер и капала вода, еще слышалось бормотание и фонограммой звучал голос актера, читающего Адальберта Штифтера, изысканного австрийского писателя середины XIX века. На спускающийся экран проецировалась картина леса, ее цвет волшебным образом менялся и отражался в рядах бассейнов, а круги от капель на воде в свою очередь отражались на экране. Между рядами росли сухие деревья, и на поверхностях инструментов высвечивались ренессансные картины охоты. Все здесь жило своей жизнью: платформы с инструментами, будто в танце, выезжали вперед, а когда откатывались обратно, вода в бассейнах под ними закипала дымящимися гейзерами. Эта жизнь не выглядела заведенной, как музыкальная шкатулка, она казалась полной каких-то собственных желаний, предметы подчинялись личным сменам настроений и спонтанно возникающему ритму. И в их игре каким-то необъяснимым образом ощущалось то величие, то сентиментальность.

Когда свет погас, обозначив финал, сидящий рядом коллега пробормотал: «Похоже, рояли сейчас выйдут кланяться». И когда под бурные аплодисменты свет зажегся снова, платформы с роялями поехали в нашу сторону.

* * *

Другой вариант «театра-инсталляции» мне пришлось увидеть в Турине на фестивале «Teatro a corte». Здесь интерактивную экспозицию голландской художницы Джудит Наб «**Все люди, которых я не встречал**» можно было рассматривать и в ракурсе «театр-путешествие», к которому тяготеет «театр-инсталляция» в том случае, когда не делится на сцену и зал. Зрители, по одному пройдя по темному коридору, попадали в огромное туманное таинствен-



Инсталляция «Все люди, которых я не встречал», автор Джудит Наб.
Фото из архива фестиваля Teatro a corte

ное пространство, заполненное тихим музыкальным шумом и расчерченное по полу флуоресцентными линиями, соединяющими множество светящихся островков. Всего несколько человек, потерявшись, бродили по залу, испытывая смешанное ощущение одиночества и присутствия другого. Вот ты усаживаешься в кресло и на экране перед собой видишь чередование лиц, одно из которых принадлежит тебе самому, явно снимаемому прямо сейчас. Откуда на тебя смотрит видеоглаз, было непонятно, и казалось, что другие лица принадлежат людям, сидящим рядом, и ты их тоже незаметно рассматриваешь. На другом островке звонил телефон, к нему никто не подходил – может, тебе? На третьем и четвертом стояли компьютеры, на экране бежали строчки – кто-то переговаривался в чате. К ним можно было присоединиться, тебе отвечали, и оставалось неясным: собеседники сидят в зале за другими компьютерами или говорят с тобой откуда-то из виртуального небытия? Можно было что-то сказать в микрофон, и преобразованный звук твоего голоса включался в тихую музыку, заполняющую зал; можно было, сидя за столиком, что-то нарисовать или написать, и твоя пишущая рука через какое-то время появлялась на гигантской стене-экране, перебиваемая другими изображениями. Это было приключение, полное эмоций, где каждый был одновременно зрителем и актером. Выйдя из зала, ты утыкался в стену, залепленную бумажками с именами «людей, которых ты не встречал», и одно из них было твоим.

* * *

Но если Джудит Наб все же считала себя художницей (хотя само помещение ее инсталляции в контекст театрального фестиваля превращало экспозицию в спектакль), то масштабные театрализованные инсталляции британца Тристана Шарпса позиционировались прежде всего как театр, пусть и находящийся на границе с современным искусством. Этот тип представлений можно было идентифицировать как «театр-путешествие» или даже «театр-аттракцион», но самым сильным в спектаклях Шарпса было театральное переживание необычного пространства, которое он осваивал своим шоу.

В 2006 году брайтонская команда Тристана Шарпса «dreamthinkspeak» привезла на фестиваль NET шоу «**Не оглядывайся**» — его показывали в помещении центра «ПРОЕКТ ФАБРИКА», расположенном в бывшей фабрике технических бумаг «Октябрь». Спектакль-путешествие, объявляющий своим сюжетом миф об Орфее и Эвридике, был сделан простодушно и трогательно, как детская страшилка. И более всего напоминал замечательный диснейлендовский аттракцион «Дом с привидениями». После первого же спектакля в кассу фестиваля пошли звонки от зрителей, ничего не знающих ни о новом европейском театре, ни о мифе об Орфее. Они спрашивали: а на «Дом с привидениями» билеты есть?



«Не оглядывайся», реж. Тристан Шарпс. Фото Владимира Луповского

Спектакль начинался в холодном заводском подвале, откуда каждые 15 минут зрителей по трое отправляли в путешествие по загробному царству. В пути по огромным темным цехам и гремучим железным лестницам «тройки» получали мрачные наставления и билеты с номерами, встречали молчаливых людей в черных фраках и цилиндрах, которые указывали фонариками дорогу, двигались медленно и говорили загробными голосами. (Разъезжая со своей группой по гастролям, Шарпс всегда использует местных актеров; в московском представлении участвовали артисты театральной студии «Новый факультет».) Зрители в сладком ужасе жмутся друг к другу в закрытых черных комнатах, где слышится чье-то шуршание и храп, проходят мимо лежащего на столе трупа невесты, видят гроб в глубокой открытой могиле, встречаются видео, где труп девушки в белом платье плывет в лодке с теми же фрачными гребцами и Хароном в темных очках. Понимают, что находятся в могиле, когда замечают, что потолок над головой стеклянный и там человек читает молитву и бросает гвоздики.

Тут были и подсвеченные живые фигуры за стеклом, и макеты опустевших зданий, и девушка в белом, сеющая муку над маленьким заснеженным городом, и скрипач, играющий грустное, и очередной «черный человек», отрезающий бумагорезкой по одному имени от длинного списка фамилий. (Это, видимо, очередь на смерть, а в списке можно найти и свое имя.) Финалом путешествия оказывался совершенно пустой зал, сплошь уставленный горящими свечами, — это очень красиво. Но, честно говоря, во всем этом пути ничего страшнее, мертвее и красивее, чем сама опустевшая фабрика «Октябрь» — не было.

* * *

Летом 2011 года на Голландском фестивале в Амстердаме мне пришлось увидеть еще одно театральное путешествие Тристана Шарпса — перформанс «**Перед тем, как усну**». На этот раз нас вели по пустому офисному зданию, стоящему в густо застроенном районе небоскребов вроде Сити, где шоу превращалось в сновидческий трип с мотивами «Вишневого сада». Служители снова отправляют зрителей в путешествие маленькими группками через каждые пять минут, и те переходят с этажа на этаж, оставляя за собой тысячи квадратных метров удивительных пространств. Путешественники попадают то в темные комнатки, где бормочет старый Фирс, на буфете лежит бумажка с рецептом вишневого варенья, а в окне вдруг загорается свет, и можно увидеть, как под деревьями сидят Гаев с Раневской. А то вдруг выходят в огромные торговые залы, где множество разноязыких продавцов их тормозят, требуют купить мебель и одежду, кричат о некой «распродаже тысячелетия» и, демонстрируя фотообои с лесом, включают записи пения птиц. Тут можно войти в шкаф и вдруг оказаться в лифте, который спустится вниз, прямо в магазинную витрину с манекенами, где вас угостит чаем еще один словоо-



Optimus mundus, реж. Арсений Эпельбаум. Фото Владимира Луповского

хотливый Фирс, а из-за стекла, с улицы, ему будут махать рукой зрители, уже закончившие путешествие. Можете попасть в комнаты, похожие на огромные снежные пустыни, которые придется осторожно обходить с краю по узенькой тропинке, или увидите стену с макетом многоквартирного дома, полного крошечных человечков. За окном появится плывущий водолаз, а на столе, как аквариум, будет стоять маленькая светящаяся комнатка, где под водой, пуская пузыри, танцуют маленькие мужчина и женщина чеховских времен в водолазных шлемах. Эпоха «Вишневого сада» ушла глубоко под воду, и главное разочарование Шарпса связано с исчезновением этого тихого интимного мира, уступившего место гомонящему конюмеристскому многолюдству. Сама эта идеологическая часть шоу кажется весьма наивной, и обаяние этого театрального аттракциона совсем не в ней. А, как и в прошлый раз, — в самом путешествии, разворачивающемся перед нами во времени, будто в сбивчивом музыкальном ритме, новые и неожиданные пространства: маленькие и большие, светлые и темные, тихие и шумные, полные людей и пустые, урбанистические и природные.

Под самой крышей небоскреба пол огромного пустого этажа окажется засыпан сырой землей, из которой будут торчать только пни. И, обходя это сильно пахнущее деревней и дождем поле, все будут смотреть на улицу в па-

норамные окна, где тоже будет идти дождь, но, кроме стоящих рядом небоскребов с неоновыми огнями, ничего не будет видно.

* * *

«Спектакль-путешествие» — не такая уж редкая театральная форма: мы говорим прежде всего о той ее разновидности, которая напрямую связана с визуальным театром. То есть, где развитие действия — это разворачивание перед зрителем все новых картин в новых пространствах, картин, рассчитанных на театральный способ контакта и зрительскую реакцию. Здесь мне бы хотелось рассказать еще об одном спектакле, который лишь косвенно связан с визуальным театром и тем более с театром-инсталляцией, поскольку главная роль в нем принадлежит актерам. И все же рассказ об этом театральном путешествии, мне кажется, будет тут уместен.

Спектакль Арсения Эпельбаума «**Optimus mundus**» в 2008 году приняла под свое крыло «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева, решив под грифом «Лаборатория Дмитрия Крымова» играть в студии на Поварской. Тогда же его и номинировали на «Золотую маску» в разделе «Новация». В дуракавалятельной, как принято в лаборатории Крымова, программе спектакля написано так: «ПОСТАНОВКА И РЕЖИССУРА, и сценография, и художник по костюмам, и автор сценария, и звукорежиссер, и бутафор, и швея, и уборка на сцене, и актеров покормить, и смотри у нас, если что на место не положишь, голову отвернем, — АРСЕНИЙ ЭПЕЛЬБАУМ (который Сеня из Крымовской лаборатории)». Не знаю, многие ли слышали о Сене у Крымова, но сочиненные им видео и теневые эпизоды к спектаклям «Донкий Хот» и «Корова» помнят многие. А еще больше народу знают фамилию Эпельбаум, потому что Сеня, как можно догадаться, сын театра «Тень» — то есть главных московских придумщиков и мистификаторов Ильи Эпельбаума и Майи Краснопольской. А спектакль его — прямой наследник и «Тени», и «Лаборатории Крымова», но не по части идей (видно, что и собственные фантазии режиссера так распирают, что деваться некуда), а по части свободы от правил и условностей.

В темном фойе театра четыре молодых «крымовских» актера — Наталья Горчакова, Максим Маминов, Сергей Мелконян и Анна Синякина, — держа зажженные свечки в руках, встречают шестнадцать пришедших на спектакль зрителей; каждый выбирает себе четверку и по узкой винтовой лестнице ведет ее высоко наверх, по ходу объясняя, что сегодня у него бенефис, а «остальные ребята — так, подыгрывают», и радуется, что ему досталась самая лучшая публика. Наверху в закутке надо оставить сумки и обувь, всем выдают мягкие тапочки и узкими коридорами между белых драпировок ведут на место первого спектакля. У нашей четверки это был «Ромео и Джульетта».

«Бенефициант» Максим усаживал зрителей на скамейку и укутывал ее в белое, пока напротив со своей четверкой то же самое делала Наташа: «Вы – Монтекки, а вы – Капулетти». Потом он раскачивал перед нашим носом доску, куда были приделаны кулаки, сжимающие мечи, – «вы пока повраждуйте немного!» – и торопливо убежал на исходную позицию. Это была хрестоматийная «сцена на балконе». Начиналась она невинно-лирически, а заканчивалась вполне апокалиптически, подразумевая всю трагедию Шекспира и многое другое: мертвый Ромео оставался висеть на вешалке с театральными костюмами (которая до того заменяла густой сад), а Джульетта бросалась к нему прямо на балконе, который отделялся от постройки на колоннах-ходулях, будто каменных ногах Командора. (О Командоре – позже.) Оживший Максим быстро рассупонивал своих лучших зрителей и вскачь по коридорам неся с ними на следующую сцену – «Евгения Онегина», где терзания Ленского и Татьяны, пишущей письмо, были упакованы в невероятно плотно закрученный дуэт (в программке написано: «Коллаж музыкальной сцены из “Евгения Онегина” создан нашим учителем музыки Григорием Ауэрбахом за наше огромное спасибо»). Тут пели Максим и Аня, не жалея слез и повсюду рассыпая листы ненаписанных писем. Но как только Татьяна скрывалась за дверью в поисках няни, Ленский хватал свою четверку и с придушенным воплем: «Скорее, я на следующую сцену опаздываю!» – летел к новой площадке, где успевал только показать на места вокруг круглого стола и тут же совал руку в щель драпировки, отделявшей нас от соседней сцены. Оттуда доносились последние звуки «Каменного гостя»: «Я гибну, кончено!»

И немедленно со словами: «Руку, друг!», преобразившись из Дон Гуана в Геннадия Несчастливцева, из-за драпировки выходил кудрявый Сергей и приводил с собой свою четверку зрителей. Сцена встречи актеров на пути из Керчи в Вологду тут же оборачивалась встречей Моцарта и Сальери, и герои, натянув самодельные парики с бумажными кудряшками, угощали зрителей газировкой. Мечтательный голубоглазый Моцарт–Максим виртуозно играл свой «Реквием», скрипя пальцами по мокрым стенкам бокалов, пока не вступал оркестр, а Сальери–Сергей стрелял черными глазами и иронически хмыкал.

Вихревой ритм спектакля с короткими остановками не давал зрителям опомниться, они открывали рты от изумления, хохотали, радовались, разгадывая лукавые головоломки с переключками цитат, восхищались, как все лихо пригнуто одно к другому. Их затапливало обаяние совсем молодых, милых, улыбчивых актеров, игравших на сверхблизком контакте, персонально с каждым, заглядывая в глаза, шепча в ухо, хватая за руку, чтобы тащить за собой. Небольшая студия на пятом этаже с помощью множества перегородок превратилась в путаный лабиринт, и на программке иллюстрацией служил черновик режиссерского плана с карандашными подписями вроде «тапки тут» и стрелками, указывающими направление движения. В тихие моменты из-за рядов драпировок слышался топот, музыка и голоса других сцен, но это не меша-

ло — напротив, создавало ощущение, что театр повсюду, в театр превратился весь мир. Название спектакля «Optimus mundus (лучший из миров)» именно об этом и говорило.

Под радостные подбадривания: «Пойдемте скорей, там уже Наташка бутерброды приготовила» — в середине спектакля всех отправляли на антракт — в «буфет», где собрались все шестнадцать человек и Наташа, прицепив бумажную наколку и намазав губы бантиком, изображала буфетчицу. Она вынимала бутерброды стопками, тараторя: «Ешьте, все свежее, мне мама приготовила, я тут близко живу, сама все равно столько не съем», — и болтала о том, о чем всегда зрители судачат в антрактах, — об актерах. Что вот, мол, Максим — настоящий певец, он закончил факультет музтеатра в ГИТИСе, а теперь зачем-то учится в институте современного искусства. И Аня тоже певица — Гнесинку закончила. А Сережа — актер из ГИТИСа, и сама она актриса, закончила Щуку, а теперь работает в театре Станиславского и даже одну главную роль играет — мальчика в детском спектакле, потому что кто ж молодой актрисе Джульетту даст?

После антракта группы менялись «бенефициантами», Максим передал нас Сергею: «Вы не думайте, он тоже очень хороший актер, даже лучше меня», — и все опять понеслось. В коридоре перед «Каменным гостем» Сергей, выбирая на вешалке плащ и шляпу, спрашивал у нас: «Как думаешь? Узнать меня нельзя?» — и потом вся пушкинская трагедия, где Наташа играла Дону Анну, укладывалась в 5 минут, а в финале мы слышали топот подбегающего со своей четверкой Командора. Сцену встречи графини Оливии с переодетой Виолой из шекспировской «Двенадцатой ночи» играла Аня, лежа на пианино, и Наташа с подрисованными усами. Но самой смешной была сцена из «Отелло»: сначала восьмерых зрителей Аня-Дездемона укладывала рядком на безразмерную кровать, пела колыбельную и подтыкала одеяло (в темноте зрители хихикали, что сейчас уснут). А потом на тряпочной стене появлялись грозные тени, Отелло-Сергей и Дездемона ложились на «кровать» по обе стороны зрителей и переговаривались, зажигая то с одной, то с другой стороны ночник, а потом ползли друг к другу через восемь пар ног, вызывая жуткий хохот.

На финал всех шестнадцать зрителей наконец собрали вместе в как будто раздвинувшемся пространстве знакомого зала васильевской студии. Всех сажали на последние ряды, а первые, для видимости аншлага, занимали античные бюсты. Актеры передавали своим зрителям букеты искусственных цветов, шепча: «На поклонах мне кинете, ладно?» А потом кланялись, и ловили цветы, и кидали их обратно, чтобы получить вновь, и сияли, и растроганно бормотали: «Спасибо!» и «Сегодня полный зал!», а потом вдруг вновь начинали играть, конспективно прогоняя подряд все главные смерти из шекспировских трагедий. И это уже действительно был конец спектакля.

ТЕАТР ВИДЕО И МЕДИА

«Shlem.com», «Липсинк», инсталляция «La Dispersion du fils», «Путешествие квадратика», «Изобретение жизни», «Эрафитжафитжака», «К Пентесилее», «В реальном времени», «Шоу-экономика», «Час, когда мы ничего не знали друг о друге», Ахе («Гоббо. Цифровой глоссарий», «Депю гениальных заблуждений»), «Пробный камень», «22.13», «Отдел желаний», «Кристина по “Фрекен Жюли”»

Пожалуй, рассказу о разнообразном использовании медийных, и прежде всего видеотехнологий, в визуальном театре стоит посвятить отдельную главу. Понятно, что само по себе видео в театре за последние десять лет уже стало общим местом. Но когда его используют изобретательно, оно может создать целый мир, как фантастический, так и гиперреальный, может оставаться только средой, а может активно включаться в действие, реальные персонажи могут «входить» в экран, превращаться в виртуальных и наоборот, и даже приобретать другую внешность. Разного рода медийные технологии могут полностью менять характер контакта как между персонажами (реальными и виртуальными) на сцене, так и между сценой и залом. Сейчас уже есть постановки, где технологии внедряют зрителя в действие, дают возможность влиять на происходящее, делают спектакль интерактивным. Сегодня, снабдив публику планшетными компьютерами, как картой, зрителей отправляют в спектакль-путешествие, детали которого зависят от них самих. Таким образом зритель сам становится протагонистом в представлении, которое оказывается активной средой, что в корне меняет традиционный расклад.

Попытки организовать технологический интерактив предпринимаются давно. Даже у нас склонная к театральному авантюризму Живиле Монтвилайте (о которой уже шла речь во вступлении в связи со спектаклем «Эфедра») в 2005 году на фестивале NET показала инсценировку повести Пелевина «Шлем ужаса» в специально придуманном формате ActiveFictionShow, подразумевающим синтез искусств и технологий. И самое любопытное в этом не слишком удачном проекте, названном «**Shlem.com**», было то общение, которое возникало не между сценой и залом (попытка заставить зрителей повлиять на то, что происходит на сцене, не удалась), а внутри зала. Публика, оснащенная компьютерами с Интернетом, прямо во время спектакля обсуждала увиденное на сцене в чате на специальном сайте. Включающиеся в разговор зрители были разбросаны по темному залу, но воспринимались не вполне анонимами, как обычно в Интернете, и на предложение: «Поднимите руки, кто сейчас в чате» — откликнулись со всех концов партера и балкона. То, что все эти люди были как-то связаны через спектакль, сообщало представлению интригу особого рода.

Содержательно используемые медийные и видеотехнологии, как и другие сильные выразительные средства, могут определять структуру и ритм представления, показывать то, что скрыто, приближать и удалять видимое и даже полностью менять точку зрения на события как в прямом смысле (на экран проецируется сценическое действие, снятое с точки, недоступной зрителю), так и в переносном.

В спектакле Робера Лепаж «Липсинк», о котором я вспоминала во вступлении, был использован несложный, но впечатляющий оптический трюк: на заднике-экране, куда в некоторых эпизодах крупным планом проецировались события, происходящие на сцене, вдруг возникали предметы, которых нет на подмостках, например стол или пианино. Причем трюк не был подчеркнут — увлеченный действием зритель мог ничего и не заметить. Присмотревшись, можно было увидеть, что на пути снимающей камеры вразброс стоит множество мелких предметов — каких-то невнятных палочек, досочек, подставочек, — которые на экране собираются в целый предмет. Спектакль как будто говорил: главное не увидишь сразу, оно теряется в мелочах.

Сейчас к видеопроекции все больше добавляют компьютерную графику и анимацию, что, особенно в сочетании с онлайн-съемкой, невероятно расширяет визуальные возможности театра. Видео соединяется с тенями, графика заставляет двигаться предметы, меняет поверхность и глубину сцены, анима-



«Липсинк», реж. Робер Лепаж. Фото Érick Labbé из архива театрального фестиваля им. Чехова

ция оживляет фотографии, создает фантастические существа, несуществующие пейзажи, ряды проекций на многослойных полупрозрачных экранах заполняют подмостки людьми и предметами и так далее. Видео может втягивать и создавать ощущение движения у сидящего неподвижно зрителя. Такой, например, была показанная в программе Авиньона-2011 видеoinсталляция «**La Dispersion du fils**», сделанная художественным объединением LFKs с помощью трехмерной компьютерной графики со стереоэффектом. Этот проект был посвящен мифу об Актеоне — юном охотнике, случайно увидевшем купающуюся Диану, за это превращенной богиней в оленя и растерзанном своими же собаками. Поиски собаками хозяина в то время, как он, разорванный на куски, находится внутри них, и оказывался центральным сюжетом инсталляции, а его главным аттракционом становился шатер с круговой стереопроекцией, головокруглительно всасывающий зрителя в движение ветвящихся труб и тоннелей, собранных из множества изображений (в этот компьютерный фильм вошло около 750 видео, снятых группой LFKs с 1999 года). Получалось, что зритель вслед за Актеоном путешествует по внутренностям собак, среди рассеянных частиц людей, предметов и идей.

Визуальный театр все чаще использует видеомэппинг, где на объект, которым может быть и предмет, и интерьер, и целое здание, и даже пейзаж, направляется трехмерная проекция, которая учитывает особенности объекта, а потом в компьютерном изображении их меняет, искажает, двигает, что в сочетании с работой актеров, танцоров или акробатов дает фантастический эффект. Окончательно зафиксировать все новые технические возможности, связанные с видео, уже умеющим «следить» за объектом на сцене, менять его поверхность, сужать и расширять пространство и т.д., затруднительно: технические возможности все время растут, а художники умело с ними работают.

В отечественном театре активно использовать видео стали только в двухтысячных, и сегодня спектр этого использования очень широк. На одном полюсе — эксперименты художников. Такие, как в проекте «Тотального театра» Вячеслава Колейчука, вместе со своей дочерью Анной работающего с наследием русского авангарда. Конечно, эти работы — и кинетические конструкции, и перформансы — в первую очередь находятся на территории современного изобразительного искусства (так они себя и позиционируют). Но, к примеру, представление «**Путешествие квадратика**», в большой степени построенное на видео, было в 2009 году выдвинуто на «Золотую маску» в номинации «Новация». Этот спектакль, связанный с образами Малевича, выглядел как чередование сцен-перформансов, где живые танцоры на фоне экрана включались в движения абстрактного видео и действовали в этом виртуальном пространстве, словно в движущейся, надувающейся и искривляющейся среде. На другом полюсе — репертуарный коммерческий театр, которому дорогое видео тоже дает очень много.



«Путешествие квадратика», реж. Вячеслав и Анна Колейчук. Фото Владимира Луповского

Я расскажу о нескольких спектаклях, в разное время произведших на меня впечатление; для каждого из них видео и медийные технологии были структурно, изобразительно и содержательно важным выразительным средством.

* * *

Во вступлении я уже писала, что в Москве впервые существенное включение видео в спектакль мы увидели на Чеховском фестивале 2003 года, когда в столицу привезли из Берлина «Мастера и Маргариту» Франка Кастанца, где активно использовалась симультанная съемка и проекция, дававшие возможность показать актерские крупные планы и события, происходящие за сценой. Но за год до того на Венском театральном фестивале мне пришлось увидеть штутгартский спектакль «**Изобретение жизни**» Марка фон Хеннинга — построенное по законам визуального театра загадочное и завораживающее представление без внятного действия и с достаточно независимым по отношению к нему текстом. «Изобретение жизни» играли в венском манеже, разгороженном поперек; в этой экспериментальной постановке были три прочно, но не напрямую связанных акта, из которых видео определяло только первую, бессловесную часть. Сцена вроде бы представляла собой вагон едущего поезда, но вместо небольших окошек за спинами сидящих пассажиров

были гигантские окна-арки, словно двигался не поезд, а само старинное здание вокзала. Пассажиры читают, спят, едят, за огромными окнами медленно проплывает загородный пейзаж (это и есть видеопроекция). Кто-то выходит в тамбур, между кем-то завязываются отношения. Темнота — грохот туннеля — тишина, и жизнь в вагоне продолжается. Только за окнами теперь медленные облака и удаляющиеся птицы. Видимо, вагон летит. Пьяноватый кондуктор проверяет билеты, укрывает своей тужуркой спящего. Темнота—грохот—тишина — за окном темная вода и тени огромных рыб. Вагон плывет. Молодой человек робко ухаживает за девушкой, она пугается. Темнота—грохот—тишина — снова поля, и наконец за окном станция. Женщина увидела за стеклом саму себя в тумане, словно в мутном старом кино, и в испуге поспешила к выходу. В окно видно, как она вышла из поезда и пошла к лесу. Возможностей трактовать это метафизическое путешествие, завершающееся встречей с самим собой, много, но существенно, как тут работала сама обыденность интонации в соединении с масштабностью и фантастичностью картин, которые и производили впечатление.

Во втором акте зрителей запускали уже через другой вход во вторую половину манежа. А там располагался огромный класс, переделанный из спортзала. Множество старых деревянных парт были приготовлены для урока: на каждой — две тетрадки, в ложбинках — ручки, на стене — школьная доска. Публика, посмеиваясь, рассаживается за парты. Звучит звонок, входит актер с книжкой и пишет на доске тему диктанта: Хайнер Мюллер. Текст снов. 1995. Расхаживая по «классу», он читает рассказ Мюллера медленно, упоминая запяты. И все, придавленные воспоминаниями о собственном школьном детстве, пишут. Здесь театр уходит от собственно представления в сторону акционистского современного искусства. Он испытывает своих зрителей длительностью и однообразием действия. Он провоцирует их реакцию. Терпеливые и вдумчивые австрийцы ждут: что дальше? А дальше — все то же. «Ученики» начинают болтать, вертеться, пугливо принимаясь писать, когда «учитель» проходит мимо них. Пускают по «классу» записки и самолетики. Кто-то (весьма пожилой человек) выбегает к доске и исправляет тему диктанта, превращая ее в неприличную надпись. Через сорок пять минут звучит звонок, и артист, захлопнув книгу, уходит. Вот и весь второй акт. Третий акт снова проходит там, где первый, но «вокзал» уже разрушен, стекла в «окнах» разбиты, и в дыры, словно из разбомбленного дома, виден «класс», в далеком красноватом свете похожий на космический пейзаж. Звучит рассказ Кафки — речь идет о строительстве Вавилонской башни. На сцену выволакивают изображающую ее картину Брейгеля. Ее оригинал висит недалеко, в одном из венских музеев.

* * *

В 2005-м на Чеховский фестиваль снова приехал Хайнер Геббельс (которого мы уже не раз упоминали в связи с визуальным театром). Он привез из Швейцарии спектакль с невыговариваемым названием «**Эраритжаритжака**», что якобы на языке австралийских аборигенов обозначает «вдохновляемый желанием того, чего больше нет». Тревожный и щемящий рассказ об одиночестве, о страхах, творчестве и прочем, что входит в жизнь немолодого писателя, с помощью технологий невероятно расширял пространство действия и будто бы выводил зрителя в четвертое измерение. Представление, в котором участвовал один актер и четыре музыканта, оказалось невероятно сложным мультимедийным действием, а в его технологическом центре стоял трюк.

В первую очередь эта постановка – концерт. В ней участвовал знаменитый голландский «Мондриан-квартет», который все действие вполне академично, сидя у пиюитров (иногда пересаживаясь или вставая и отходя в сторону), играл самую разную музыку, начиная с Баха, Равеля и Шостаковича вплоть до современных композиторов, со связками, написанными самим Геббельсом. Кроме того, это – моноспектакль. Немолодой французский актер Андре Вильмс читал тексты нобелевского лауреата Элиаса Канетти, главным обра-



«Эраритжаритжака», реж. Хайнер Геббельс.
Фото из архива театрального фестиваля им. Чехова

зом дневники, состоящие из коротких размышлений о музыке и слове, семье и обществе и обрывков фантазий, описывать которые не имеет смысла. Вильмс совсем не похож на смешных девушек из «Хаширигаки», которые ровными голосами дикторов докладывали тексты, похожие на рассказы из букваря или самоучитель английского. Нет, это настоящий Актер Актерыч, он любит своим мягким голосом, грассирующим выговором с богатыми интонациями, энергично жестикулирует и расхаживает туда-сюда по пустой сцене, сзади которой лишь черный бархатный задник. И становится понятно, что независимо от смысла слов нобелевского лауреата, речь Вильмса с ее ритмом, взлетами и падениями — это еще один инструмент, включенный в звучание музыки, а его движения — танец.

Когда зрители уже совершенно привыкают к мысли, что они пришли на концерт с мелодекламацией, актер вдруг надевает шляпу и уходит со сцены прямо через зал. За ним бежит оператор с камерой, и на открывшийся в глубине сцены экран в форме двухэтажного белого домика с четырьмя дырками-окошками проецируются кадры, на которых Вильмс решительно выходит через фойе Театра имени Моссовета на улицу, проходит на Большую Садовую, садится в машину и выезжает на Тверскую, продолжая вслух о чем-то рассуждать. Титры перевода над сценой по-прежнему идут, оркестр по-прежнему играет, а мы на экране видим, как Вильмс, доехав до Трехпрудного переулочка, выходит из машины, открывает подъезд дома, поднимается в квартиру и принимается за свои дела. Действо превращается в кино с живой музыкой.

На полках квартиры в Трехпрудном — понятный интеллигентский набор разноязычных книг, видны корешки альбомов, Шкловский, Белый, Державин, на столе лежат «Известия». Актер идет на кухню (мелькают бутылки и коробки со знакомыми надписями «Архыз», «Домик в деревне», «Мистер Мускул») и начинает тщательно делать яичницу с луком. Взбивает, режет, перчит, солит (на сковородке скворчит масло). Кто видел, вспоминает эпизодическую «Взрослую дочь молодого человека», сцену с долгим приготовлением салата, запах от которого разносился по всему залу. Над головой у Вильмса часы — на них десять минут девятого. Зрители смотрят на свои: те же 20.10.

Действие движется дальше: актер лезет в шкаф за носками (телевизор скандалит голосами какого-то политического ток-шоу), поднимается по лестнице на неведомо откуда взявшийся в старой московской квартире второй этаж. О чем-то рассуждает то спокойно, то раздраженно и с сарказмом. Обнаруживает стремление к одиночеству и страх его. Ведет диалог с каким-то потусторонним женским голосом. Речь актера остается музыкой: он даже берет с полки тетрадь с нотами и напевает то самое, что играют в это время скрипки на сцене. Захлопывает тетрадь громко, как финальный аккорд ударных. Камера плурует по большому захлапленному дому, актер подходит к окну, поднимает жалюзи, и тут вдруг на сцене в доме-экране загораются черные окошки и мы видим в одном из них, на втором этаже, самого Вильмса, держащего шнур от жалюзи. Зал ахает.

Здесь спектакль переходит в какое-то совершенно особое качество, когда все, что до этого развивалось самостоятельно, сливается. Мы видим героя крупно на экране и мелко — живого, ходящего в глубине освещенной комнаты. В соседнем окне среди квартирного хлама появляются ушедшие со сцены музыканты, мимо них проходит оператор — на экране они появляются крупно и потом камера едет в глубину дома. Мы понимаем, что там, за сценой, такого большого и разветвленного дома быть не может, но пространство каким-то неевклидовым способом раздвигается, захватывая дух своими превращениями. Скрипки вышедших на авансцену музыкантов звенят пронзительным хором, похожим на птичий гам, и огромное, во весь экран, лицо актера смотрит прямо в зал и говорит слова о какой-то неведомой стране: «Там кусают быстро и исподтишка». И добавляет: «Это не я». На этом спектакль обрывается.

* * *

В том же 2005-м на фестиваль NET привезли из Франции моноспектакль «**К Пентесилее**» в постановке Эрика Лакаскада. Здесь уже технологии работали не с пространством, а с актером. Было известно, что для этой работы «Пентесилею» Клейста сократили и разложили всего на два голоса, рассказчицы и заглавной героини, и они оба отданы одной актрисе — Дариа Липпи. И что под руководством Лакаскада режиссеров и хореографов над этим спектаклем трудилось больше десятка.

Дариа Липпи в античном сюжете, где страсть смешана с яростью и отчаянием, работала точно, самоотверженно, но без форсирования и экзальтации, чего можно было опасаться. Поначалу, пока на сцене действовали только актриса и микрофон, спектакль еще выглядел предсказуемым. Вот только когда она бросала себе под ноги огромный букет роз и тщательно каблуками растаптывала бутоны, зрители ежились. Раздавленные бутоны хрустели в микрофон, как хрящи. Рывок происходил, когда вступало видео. Амазонка сбрасывала с себя одежду, выходила на авансцену голая и поднимала руки. Ее гладкое тело-экран превращалось в кишачий насекомыми труп, чьи-то руки словно раздирали кожу, а под ней обнаруживались зеленоватые внутренности. Бомбящее уши техно давало ритм войны. Казалось, что по телу Пентесилей ползет что-то, похожее на скребок, счищая цвет, — кожа остается белой-белой, и вдруг на нем в разных местах проступают красные пятна, как следы выстрелов. Они расплываются и текут кровавыми ручьями вниз по животу и ногам.

Царица амазонок ходила из угла в угол по квадратной площадке и говорила, говорила. На стену проецировалось видео с нечетким силуэтом актрисы, потом — ее рот, медленно произносящий фразы; Пентесилея вступала в диалог с этим ртом, перекрикивая его, произносила слова в микрофон, и какой-то технический эффект менял звук так, будто к ее голосу присоединился муж-

ской — она говорила хором с Ахиллом. Липпи сама с помощью наручников, спустившихся сверху, подвешивала себя за руки и за ноги. Тросы тянули то вверх, то вниз, она то оказывалась вниз головой, то висела гамаком, то переворачивалась, но будто не замечала этого, как Пентесилея не осознавала, что попала в плен. И все говорила, говорила... Ее спутанные волосы были заколоты розой, как шпилькой, лицо заливала кровь. Но в самой актрисе не было бешенства, той ярости, которая заставила амазонку в затмении убить любимого Ахилла и вонзить зубы в его грудь. Ярость и энергия были в музыке, в цвете, во всей густой аудиовизуальной среде, которая создавалась вокруг актрисы, а в ней самой — только напряженное спокойствие.

Разновидность видеомэппинга, где экраном служит не объект, а тело актера, как выяснилось, дает театру особые выразительные возможности. Стоит еще раз вспомнить лепажевский «Липсинк», где в одном из эпизодов показывают якобы документальный фильм о секс-рабынях. Но мы видим не кино — перед нами оживает юная героиня с рассказом о том, как ее обманули и изнасиловали. Одетая девушка сидит на стуле, раскинув руки, но благодаря проекции кажется, что ее тело обнажено и покрыто множеством ползающих по нему рук. А сбоку перед камерой сидит актер с задранной на лицо рубашкой, он сам и чьи-то руки из-за его спины оглаживают голый живот и грудь — в проекции они превращаются в неразвитое тело девочки-подростка. Актриса получает новое тело.

* * *

Сегодня технологии становятся языком, на котором говорит театр, они определяют способ этого разговора и зачастую предмет мыслей говорящего. В 2010 году на фестивале в финском городе Тампере мне удалось увидеть два категорически противоположных друг другу спектакля, которые дают некий новый ракурс взгляда на театр, использующий современные технологии.

Первая постановка — **«В реальном времени»** из Ирландии (режиссер Фейдлим Кэннон) — коротенькая, сентиментальная, камерная, она обращалась непосредственно к каждому зрителю. Маленькая ирландская труппа «Brokentaklers» играла свою трогательную и очень интимную историю, можно сказать, вообще без актеров. Когда зрители рассаживались, на сцене был только экран да пара невзрачных выгородок с видеокамерами. А потом на экране появлялось изображение девушки, которая рассказывала, что она сидит в своей маленькой квартирке в Ирландии с компьютером и видеокамерой, что готова рассказать о себе и узнать что-то о собеседниках, что вот так выглядит ее квартира (камера направлялась на окно, диванчик и книжные полки) и что сейчас к ней выйдет из зала местный актер, с которым она еще не знакома и, конечно, никогда не встретится после завершения спектакля. Актер выходил, включалась снимающая его камера, и видно было, что он дей-



«В реальном времени», реж. Фейдлим Кэннон.
Фото Jill O'Malley из архива театрального фестиваля в Тампере

ствительно немного растерян и знает, что ему предстоит, только в самых общих чертах. Они представлялись друг другу, и далее девушка рассказывала, что ее совсем недавно покинул любимый, и ей бы хотелось, чтобы ее новый партнер этого парня сыграл. Бородатый финн вешал на шею картонную табличку «Человек, которого она любила больше всего» и садился на стул в маленькой фанерной выгородке, где к стене была прилеплена бумажка со словами, которые он должен произнести.

Сам по себе этот ход — видеознакомство с человеком, находящимся очень далеко, — уже был опробован немецким театром «Римини протокол», в частности привозившим в Москву на фестиваль NET спектакль, где каждый зритель в ходе перформанса болтал по телефону с одним из работников калькутского колл-центра, а потом и знакомился с ним лично через скайп. Но тот опыт скорее можно было считать несколько театрализованной акцией, а шоу группы «Brokentaklers» было больше похоже на спектакль с завязкой, кульминацией, развязкой и полным залом зрителей. Здесь мило работали маленькие театральные фокусы: финн трогал рукой красную полоску на стене выгородки, а на экране он, будто бы сидя в мониторе печальной ирландской Джессики, гладил его рамку, когда она гладила рамку снаружи — их ладони встречались. Он просовывал розу в отверстие фанерной стены, а на экране девушка

получала его розу «из» компьютера. Джессика просила партнера подойти к камере и найти в зале кого-то, кто согласится сыграть ее (по экрану медленно проплывали лица зрителей). На вышедшую девушку была надета табличка и маска-фотография героини — тут следовал прощальный танец. Все это было очень просто, без претензий, но неожиданно трогательно. Закончить спектакль Джессика тоже вызывала человека из зала, которому объясняла, где находится розетка и что он сам должен решить, когда выдернуть штепсель. Кланяться выходил только финский актер.

«Шоу-экономику» написал и поставил известный финский драматург Юха Йокела — и это противоположный случай, берущий прежде всего масштабом. Тут, кстати, интересна предыстория: Эспоо, богатый город-спутник Хельсинки, пригласил режиссера написать и поставить что-нибудь в расчете на его гигантский конференц-зал в концертном комплексе. Так что пьеса, которую написал Йокела и для которой собрал команду весьма известных актеров со всей страны, — это «сайт-специфик» проект, но вот уже полгода на него ездят зрители в автобусах со всей Финляндии, заполняя почти двухтысячный зал, и, как говорят, на несколько месяцев вперед билетов тоже не достать.

Это пьеса-дискуссия, герои «Шоу-экономики» — политики из социал-демократической партии (такая действительно есть в Финляндии), а главное действующее лицо — богатый бизнесмен, гендиректор консалтинговой компании и ведущий бизнес-тренингов Рами Нииттюмаа, автор идеи, что экономика — это, прежде всего шоу, игра. Сюжет вращается вокруг самого города Эспоо, в центре которого есть неблагополучный и бедный район Тапиола, на обновление которого «ставят» члены партии ради своих предвыборных целей. «Апгрейд» Тапиолы в их обещаниях превращает маленький страшноватый райончик, где, в частности, живет много безработных русских, либо в модный даунтаун, куда стремятся все, либо в шикарный, застроенный сверкающими небоскребами Сити, либо в благородные финские Афины близ Хельсинки.

На сцене семь человек в офисных костюмах, они без конца разговаривают, но мне не приходилось видеть, чтобы представление с такими унылыми исходными данными превращалось в такой изобретательный, разнообразный, лихой, саркастический и, в конце концов, драматический спектакль. Используя три больших экрана на гигантской конференц-сцене, где актеры выглядят муравьями, Йокела сооружает едкую медийную фантасмагорию. Скучная жизнь людей в пиджаках, разговаривающих вокруг стола, на экранах с помощью компьютерных технологий превращается в телевизионное и интернетное бурление, играющее штампами из расхожих медийных форматов. Тут и политическая реклама, и сводки новостей, и оживающие страницы глянцевого журналов, ролики с «ютуба», старые фильмы, документальное телевидение, лирические музыкальные клипы и компьютерные игры. Причем это не антураж, не фон действия, а его содержание. Герои все так же сидят на авансцене и говорят о политике, но вдруг — щелк! — и на экране, куда крупно

проецируется происходящее, за спинами героев появляются окна с видами ночного города, а вокруг звучит приглушенный гомон ресторана. Щелк! — и вдруг все они останавливают бубнеж, чтобы запеть в манере попсовой группы для девочек что-то слезно-лирическое, и вот уже на экране, так же сидя кружком, они с песней несутся по шоссе в кузове невидимого грузовика. Щелк! — и, накинув пальто, герои усаживаются на стулья с рулем в руках, а на экране трое едут по черно-белому зимнему пейзажу из фильма 50-х и говорят «старомодными» голосами. На экранах вокруг них встают придуманные города, вырастают и переливаются компьютерные слоганы, а зал хохочет, не веря ни одному слову и помирая над враками одного из самовлюбленных политиков, очень напоминающего Жириновского.

Разумеется, чтобы по-настоящему понять этот спектакль, надо жить здесь, знать политиков, которых актеры пародируют, причем, как говорят, очень похоже, смотреть местные телепередачи и читать главный таблоид, понимать, вокруг каких реальных социальных проблем ведутся спекулятивные споры, ну и, конечно, представлять себе Тапиолу, мысль о превращении которой в даунтаун вызывает хохот всего зала. Но, с другой стороны, даже не зная местных реалий, нельзя не понять всю эту глобалистскую медиа-игру, да и просто грустную историю о Рами, ироничном умнике, который, оставаясь главным игроком, исследует свое постепенное умирание от рака. Ну, а партия отмечает смерть героя очередной демагогической конференцией.

* * *

В 2010-м фестиваль NET привез в Москву спектакль театра «Шаушпильхаз» из Граца и венгерской компании «Спутник Шиппинг», в котором парадоксально использованное видео создавало новое качество, а кроме того, определяло стремительный ритм и драйв всего действия. Представление венгра Виктора Бодо по рассказу Петера Хандке «**Час, когда мы ничего не знали друг о друге**» было бессловесным — в тексте не было ни единого диалога, а только описание происходящего, будто сценарий для немого фильма или пантомимы, которую автор предлагал поставить прямо на городской площади. Сцена и представляла собой пустую площадь, вдоль которой стояли, уходя в глубину, дома-кабинки на колесах; некоторые из них иногда выезжали на авансцену и поворачивались к зрителям разными боками. Сопровождал все это живой оркестрик.

Видео тут опиралось на кинематографически-телевизионный опыт другого рода, чем в «Шоу-экономике»: оно позволяло смотреть на представление через объектив камеры летучей операторской группы, готовой влезть в любую щель. Спектакль был мельтешением городской жизни, складывающейся из множества микросюжетов, где действуют красотки, плейбои, замотанные



«Час, когда мы ничего не знали друг о друге», реж. Виктор Бодо.
Фото из архива фестиваля NET

жены, жлобы, алкаши, проститутки, хихикающие девчонки, клерки, музейные смотрители, официантки, врачи и больные, пассажиры в поезде и так далее. Точно так же, как люди, мелькают и места: не только улицы города, но еще и кухни, офисы, музей, кафе, больница, поезд, общественный сортир, лифт и даже помещение с огромным пропеллером, похожее на заводские недра.

Тут главный фокус — в способе контакта между сценическим действием и онлайн-видео, идущим на большом экране над сценой. Съемка не совпадает с тем, что мы видим на сцене, поскольку снимают во всех углах, часто очень далеко от авансены или вообще внутри дома-кабинки, вне поля зрения зрителя. Точка зрения, как и центр внимания, постоянно смещается, сбивая за толку, хоть зритель и пытается в воображении протянуть хоть одну нить сквозь весь сюжет. Вот роман клерка с красоткой в кафе, скандал с его бывшей любовницей, вот его переходящий из рук в руки подозрительный чемоданчик с деньгами. Вот мордастый наркоман, схвативший этот самый чемодан, его езда на мотоцикле с девчонками, потом свистнувшими деньги, а клерк уже попал под колеса мотоцикла. События идут очень плотно: наблюдаешь за одним, глядь — а в другом месте что-то пропустил. Загляделся на экран, а то, что было прямо перед носом, на авансцене, — не заметил. Но времени жалеть нет. Камера, которую вместе со светом таскают два молодых оператора, по-

казывает все что угодно не только крупным планом, но и с неожиданных ракурсов, иногда чисто театральным прием превращая в абсолютно кинематографический. Вроде ситуации, когда одного из героев сбивает на улице мотоцикл. На экране — резкий свет, и в экран «вмазывается» лицо крупным планом, будто сама камера наткнулась на героя. На сцене мы видим, как потерпевший медленно «летит» на руках других людей, переворачиваясь в воздухе (классическое упражнение на замедление из актерского курса по сценическому движению). Рядом человек машет картонкой, делая ветер, а на экране — только человек, в рапиде летящий из-под колес.

Из-за множества событий и постоянной смены точки зрения зритель не понимает, с кем себя идентифицировать. Но тут камера работает так, будто именно она — глаза зрителя, а стало быть, это мы подсматриваем в щелку, наталкиваемся на кого-то, крутим головой и смотрим кино в телефоне.

Мы видим кабинет, а в нем — несчастную офисную служащую, в диком темпе, будто штамповочный автомат, ставящую печати на какие-то бумаги, которые в конце концов ее заваливают с головой. Видим женщину, получившую посмертное письмо матери о том, что у отца была другая семья (письмо крупным планом на экране). Вот посетители музея современного искусства засовывают головы в какую-то дырку, и там один получает по роже, другой — по целуй, а третий просто слышит хохот. Тут иногда вдруг что-то начинает страшно гудеть, трясущееся видео изображает землетрясение, а на сцене люди падают.

Внятного сюжета нет, но в какой-то момент кажется, что главный герой — кудрявый парень, похожий на писателя, все это и сочинившего. А может быть, главный — электрик, постоянно ползающий по сцене в поисках обрыва: свет регулярно гаснет, а потом на экране мы видим, как он находит хвосты разорванных проводов, и события мчатся своим чередом. На высокой скорости актеры играют гротескно, почти клоунски, без всякого психологизма. Да и то, что происходит вокруг них, выглядит все истеричнее и абсурднее. В финале рабочий, выбрасывающий из окна свою жену (которая перед тем жарит ему целую сковородку гвоздей), и сам выбрасывается из окна. Но не разбивается, а плавно слетает на зонтике и на улице тут же счастливо соединяется с героиней, которой прежде не везло.

* * *

В связи с разговором о видео и новых технологиях стоит вернуться к театру Ахе, о котором уже подробно говорилось в связи с театром художника. В последние годы «ахейцы» много работают с новыми технологиями, в спектакле «**Гобо. Цифровой глоссарий**», выдвинутом в 2008-м на «Золотую маску», видео было главной несущей конструкцией представления. Здесь инженер-



«Гобо. Цифровой глоссарий», реж. Яна Тумина. Фото Бориса Тополянского из архива фестиваля «Золотая маска»

но-алхимические опыты Ахе небывало крупно проецировались на большой экран и выстраивались в главы, сопровождаемые титрами и анимированными заставками. Глоссарий брался иронически каталогизировать жизнь героя по имени Гобо, предлагая множество картинок-эпизодов с заголовками вроде «Фигура героя», «Сон героя», «Перспектива героя». Видео тут вторгалось в действие, включался театр теней, живой герой соединялся со своим виртуальным альтер эго, они меняли масштаб, переживали многочисленные превращения и т.д. Но пока еще все это было только переводом в новый регистр любимых «ахейцами» «низких технологий». Зато в 2011-м Ахе привез в Москву на фестиваль Популярной науки свой новый масштабнейший проект, сопоставимый разве что с тем самым легендарным спектаклем-путешествием «Sine loco», за который эта команда в первый раз получила свою «Золотую маску» в номинации «Новация». Но теперь проект «**Депозит гениальных заблуждений**» работал уже с куда более высокими технологиями, как и раньше, сталкивая арт-общественность с театральной в спорах, кому принадлежит этот эффектный полуспектакль-полуинсталляция, сочиненный в соавторстве с группой видеохудожников и главным технологическим приемом выбравший видеомэппинг – видеопроекцию, трансформирующую поверхность предметов.



«Депо гениальных заблуждений», постановка театра Ахе.
Фото Сергея Лисицына из архива фестиваля «Территория»

Идеологическое основание этого проекта такое: за последние сто лет выбраны девять самых влиятельных и стойких неподтвержденных теорий, касающихся мироустройства (среди их авторов, как рассказывают, — нобелевские лауреаты и другие важные люди). Спектр широк: от идей, связанных с элементарными частицами (например, с тахионами — частицами, движущимися из прошлого в будущее, или особыми молекулами, отвечающими за воспоминания), до идей, касающихся вселенной (теории про антиматерию, отрицание «большого взрыва» и т.д.). И каждому из этих великих заблуждений в проекте Ахе соответствует объект, вокруг которого в представлении закручивается актерский и видео перформанс. Разумеется, никакой прямой иллюстрации грандиозных теорий на сцене нет, есть цепь поэтических мини-спектаклей, каждый из которых инспирирован одной из ошибочных идей.

В сущности, «Депо» тоже путешествие, как когда-то «Sine loco», но на этот раз зрителей не везли вдоль комнат-эпизодов, а они должны были сами перемещаться. В старом фабричном здании галереи ARTPLAY публику расположили на галерее второго этажа, а представление играли внизу. С каждой стороны галереи зрителям виден был только центр игрового пространства и то, что напротив, а объекты и сцены, располагавшиеся прямо под ними, не видны. Поэтому в середине зрелища объявлялось, что зрители должны поменяться местами, и «подгалерейные» сцены играли во второй раз.

Первый эпизод — «Планета Икс» (в программе поясняется, что за орбитой Плутона якобы спрятана планета-гигант, которую увидеть невозможно, но она

искривляет орбиты других тел). Это сцена-дуэт высокого бородатого Максима Исаева с новой актрисой Ахе — крошечной кудрявой Алисой Олейник. Их пластический дуэт в круге, расчерченном на орбиты, с помощью видео превращается в танец на незакрепленной площадке. Круг будто бы вращается под ногами, роняя актеров, и виртуальные шарики, как в детской игре, перекатываются от одного лежащего на полу актера к другому. Герои идут по краю светящейся арены, а их тени на полу делают что-то совсем другое, будто проявляя мысли героев: Максим подносит к уху телефон, а тень — пистолет к виску, головы людей превращаются то в звериные, то в ножницы, их тела становятся деревьями. Этот эпизод — «театр с взаимоотношениями», в нем между героями как будто возникают связи, а в фантазии зрителя рождается сюжет, не связанный с теорией про спрятанную планету, но отталкивающийся от нее как от метафоры. В некоторых других эпизодах такого не возникает, тогда игра видео и актеров вокруг загадочных объектов выглядит как отстраненный арт-перформанс, и очень хочется спуститься вниз, чтобы можно было ходить вокруг и разглядывать подробности.

Звуком, как всегда у Ахе, занимается Андрей Сизинцев: он влетает в музыку Николая Судника фонограмму солидных «объяснялок», уравнивает голоса артистов, раздающиеся из углов сцены, где играют разные эпизоды, и создает плотную звуковую среду, буквально «несущую» действие. Максим Исаев и Максим Диденко, выкрикивая что-то о воспоминаниях червей, разыгрывают свой эпизод о молекуле памяти в объекте, напоминающем клетку с мягкими прутьями. Павел Семченко в квадратной «воронке» изображает тахион, несущийся в сторону прошлого, а вихрь видео закручивает героя и засасывает в дыру. Наталья Шамина проделывает магические пассы вокруг круглого стола в эпизоде «Неподвижная луна», а на ее спине с экрана планшетного компьютера бубнит наукообразный текст лицо «ученого». Гигантский куб, состоящий из маленьких кубиков, в эпизоде «Квадратный атом» (Ирвинг Ленгмюр в начале 1920-х уверял, что материя строится из атомов, как из кирпичей) обживает три актера (та же Алиса Олейник и Сергей Окунев с Ильей Филипповым из театральной группы «Эмптет»). Под видеопроекцией куб рассыпается и перестраивается, он меняет форму и почти взлетает, комиксовые баблы с бессмысленными и многозначительными репликами вроде «ничтожная величина» возникают на поверхности куба у губ героев, поток визуальных аттракционов захлестывает площадку так, что за ними не успеваешь следить.

Самый завораживающий последний эпизод — «Водный полимер» (гипотеза о том, что может быть создан полимер, капля которого способна океан превратить в студень). Тут квадратный бассейн с водой покрывается видеорисунками кристаллической решетки, с ног героев, стоящих на берегу, в воду будто бы льется густая жидкость разных цветов, и вообще с водой происходят фантастические изменения. В отличие от прочих эпизодов этот кажется за-

медленным и медитативным: актеры ложатся в воду, их покрывают тонкой пленкой, видео ее превращает в густую, как будто «засахаренную» среду, и неподвижные абрисы тел, покрытые «известковым» налетом, словно лежат на дне погибшего океана.

* * *

В главе о предметном театре я уже рассказывала о спектаклях голландского театра «Отель Модерн», высекающего смысл из столкновения кукол и видео. Там онлайн-съемка, увеличивая масштаб предметов и переводя их в плохонькое бледное киноизображение, превращала упрощенный и наивный кукольный мир в натуралистические документальные кадры о страшной войне. Прием такого рода съемки в режиме реального времени, к тому же существующей в контрапункте к вынесенной на передний план театральной условности, усугубленной демонстрацией подготовительных, «закулисных» эффектов, мне довелось видеть еще несколько раз.

Один из самых обаятельных и веселых примеров – работы мистификатора и хулигана Пьерика Сорена, французского видеохудожника и изобретателя, превращающего свои работы в интеллектуальную клоунаду, где во всех ролях – он сам. Творчество Сорена очень театрально, среди любимых публикой его выставочных объектов – особый «оптический театр», похожий на прозрачный кубик, в котором живет сам художник, только очень маленький. Например, один такой «сорен», размером с палец, бежит, спотыкаясь, по крутящейся виниловой пластинке, другой разгуливает в аквариуме среди рыб, а публика ломает голову над источником этого объемного, якобы голографического изображения (на самом деле созданного с помощью зеркал). Сорен нередко сотрудничает с театром, сочиняя для постановок сногшибательно эффектное ироническое видео на многих экранах, играющее со штампами масскульта. Вот, например, как он работает с визуальными эффектами в опере Россини «**Пробный камень**», поставленной в 2007 году в парижском театре «Шатле», где Сорен вместе с Джорджо Барберико Корсетти значитесь одновременно режиссером, сценографом и автором видео. (Надо сказать, что и сам много работающий с видео Корсетти, с его тягой к визуальности, цирку и современному искусству, тоже «наш» герой, в 1994-м получивший премию «Новая театральная реальность», как и многие другие герои этой книги.)

Действие ранней оперы Россини перенесено в XX век, и сама она поставлена в духе светской комедии 70-х годов с пиджачными героями, героинями в платьях леденцовых цветов и с утрированно-буффонной манерой игры. Фокусник Сорен установил на сцене полтора десятка видеокамер, по бокам сцены поставил два стола со сменными игрушечными декорациями и повесил над сценой три экрана, соединенных в длинное полотно. А самих героев расположил в голубом пространстве, дающем возможность камерам как бы не

видеть фон, выхватывая из него только героев. Таким образом, на экранах герои попадают в обстановку «игрушечных» дворцов, бассейнов, джунглей. Переводя камеры со стола на стол, декорации — богатые интерьеры, виды пустыни с гигантскими кактусами, развалины со спящими мышами размером с собаку, поле боя с ездящими танками — можно менять очень легко и быстро. Публика помирает со смеху, глядя на точно рассчитанные трюки, одновременно с фокусом успевая рассмотреть и его разоблачение. Одетые в синие трико, а значит, не видимые на экране, но вполне заметные на сцене, слуги просцениума расставляют по сцене синие вешки, ширмы, стулья, помогающие героям не пройти мимо «двери» и спрятаться за «камень». В прелестной сцене заочного объяснения героев в любви с помощью эха, которая у Россини происходит в лесу, события развиваются на современной кухне, и герой, отвечающий эхом на признания героини, высовывается то из мусорного бака, а то из раковины.

Синие люди с помощью классического приема замедленного движения помогают героям играть в теннис, а придурку-слуге — подбрасывать жарящиеся блины и запускать их через всю сцену в тарелку к господам. Не отказывается Сорен и от своей излюбленной игры с масштабами: дама на приеме забыла банан на столе с декорацией, и вот уже на экране героиня сидит на банане, как на скамейке. А вот на экране великанская рука героя с пистолетом гоняет по пустыне маленького врага. Не забыты и любимые «оптические театрики» — крошечные человечки то скачут по пицце, то с трудом спасаются из десерта с сугробами взбитых сливок. Кому интересна подноготная театра, могут не отрываясь следить за операторами у декораций. Тогда, например, они увидят, как перед камерой раскручивают стакан с неровными стенками, после чего на экране у героя закружится голова и все поплывет перед глазами. Я уж не говорю о счастливом финале, о котором мечтали бы операторы всех свадеб мира: последний поцелуй героев происходит как на открытке — на фоне дождя из сердец в брызгах фейерверка (съемка идет через торт с бенгальскими огнями).

В России Сорена долгое время знали только как художника, впервые его театральную постановку привезли на фестиваль NET в 2011 году. Камерный моноспектакль «**22.13**» был в полной мере авторским — художник был и автором пьесы и оформления, и режиссером. Даже актер Николая Сансье, играющий выдуманного художника Пьера Левре, внешне был очень похож на Сорена. Эта постановка, до краев набитая видеофокусами художника, уже ставшими классикой современного искусства, не имела прямого отношения к визуальному театру — та череда видеообразов, которая заполняла сцену, была не языком этого театра, а лишь предметом его размышлений. И все же «**22.13**» стоит того, чтобы рассказать о нем в этой книге, — это поток саморефлексии художника, мыслящего образами.



«22.13», реж. Пьеррик Сорен. Фото Владимира Луповского

На сцене – захлавленная мастерская, кроме красок и всяких материалов, необходимых художнику, напичканная видеокамерами. Над сценой в ряд висят три экрана, куда постоянно с разных камер и компьютеров сводится видео, будто лента воображения художника, без конца продуцирующего образы и смешивающего картины его фантазий с реальной жизнью. Все люди, окружающие героя на этих экранах, – галеристы, страховщики, музыканты, автомеханик, психоаналитик, телеведущий, – это все тот же альтер эго автора, но в усах, париках, кудрях и кепках, а сам Пьер Левре, сидя перед камерой на фоне синего «ноль-экрана», крутит головой, будто видит всех этих воображаемых персонажей рядом с собой. Эксцентричные перевоплощения, надевание масок, под которыми художника иногда невозможно узнать, – это фирменный прием Сорена. В своих видеофильмах, иногда разворачивающих большие сюжетные истории, он сам уморительно играет все роли, от томных дам до бородатых философов. И при этом сохраняет собственную клоунскую маску – нелепого и неудачливого маленького человека: немного Чаплина или, скорее, мистера Бина видеоарта.

Актер почти не говорит в этом спектакле, тихий усталый голос героя звучит фонограммой, будто бубнеж мыслей, толкущихся в голове художника с утра до ночи. Он сам себя подгоняет, оценивает, сомневается, радуется находкам и снова отчаивается. Встрепанный, неловкий, ссутулившийся художник с затравленным взглядом – человек, который не может сказать «нет», но и не имеет сил сделать все, чего требуют от него разрывающие его на части заказ-

чики, приятели и родня. А больше всего он мучает себя сам, то томясь бесплодием, а то фонтанируя невероятными, остроумными фантазиями, о которых тут же сам, впадая в уныние и будто отвечая невидимым арт-критикам, говорит: «Согласен, это банально, это вчерашний день». Любое обыденное действие может вызвать у него всплеск идей. Вот щелкнул выключателем — и тут же придумывается «видеоархив банальных жестов», в котором он изучает и каталогизирует каждый свой шаг: «Пятница. 938 бессмысленных жестов». Только сел перед зеркальным шкафом с приоткрытой дверцей надевать носок, и вот уже на экране мы видим, как герой, разрезанный зеркальным отражением, превращается в монстра, а носок в кулаке — в загадочную, распухающую, летающую субстанцию.

Герой показывает нам многие хрестоматийные работы Сорена, но сам он будто бы стесняется эффектности собственных фантазий. Печально иронизирует: «Мои работы называют прикольными, но мало кто найдет доводы в пользу их большой духовной силы». Все, что могли сказать самые резкие критики, художник уже сказал себе сам. Оглядываясь на свои перевоплощения на экране, бормочет: «Не тянет, больше похоже на выступление юмориста...» Его обвиняют в нарциссизме, но скорее он вуайерист, подглядывающий за самим собой. Квазисорен показывает, как для выставочного проекта он создает оптическую иллюзию горящего в камине огня, и тут же говорит, одновременно издеваясь над собой и критиками-интеллектуалами: «Чтобы это не превратилось в гаджет для китайского ресторана, будем в этом огне сжигать книги о художественных течениях». Воображение художника работает круглосуточно, без роздыху, даже засыпая, он ставит камеры, чтобы запечатлеть свое мягкое проснувшееся лицо (такие работы Сорен делал в молодости), но сам он, сколь бы ни был признан, измучен комплексами талантливого умника, понимающего, что не может соответствовать собственным высоким требованиям. И когда художника Левре приглашают участвовать в гигантском и престижном национальном проекте с почти безграничным бюджетом, где, казалось бы, можно осуществить свои самые сумасшедшие фантазии, он тоном Сорена говорит: «Я уже не художник в романтическом смысле. А скорее копирайтер из рекламного агентства».

В сущности, это Тригорин видеоарта, талантливый писатель из пьесы Чехова, вот так же лихорадочно несущийся на перекладных от повести к повести, пускающий в дело всякий пришедший в голову образ, но трезво понимающий приговор публики: «Да, мило, талантливо, но далеко до Толстого». И этот маленький спектакль — попытка преодолеть изматывающий бег, взглянуть самому себе в глаза, уйти от больших проектов («от меня ждут чего-то зрелищного!»), вернуться к камерности своего раннего черно-белого, неприбранного видео, с которых встрепанный, невыспавшийся Сорен смотрел затравленным взглядом. Но от себя никуда не денешься — это все же очень зрелищный спектакль.

Ход с «открытыми секретами», с видео- и медиа-театром, творящимся на наших глазах, как в спектаклях Сорена и театра «Отель Модерн», в последнее время становится все более распространен. Например, в Эстонии в 2011 году я видела занятное представление юных студентов-сценографов в театре фон Краля, таким же образом у всех на виду соединявших высокие технологии с низкими в шоу «Отдел желаний», иллюстрирующем подростковые сны. Зрители сидели с двух сторон от длинного стола, перегораживающего зал, над столом висел экран, а на столе стояло множество маленьких макетов. Каждый из студентов ненадолго становился героем: ночные кладбищенские кошмары девушки сменялись эротическими мечтами юноши. Крупным планом снятое лицо спящего (актер-сценограф стоял у стены, к которой была приколочена подушка) медленным совмещением видео (второй актер стоял рядом) превращалось на экране в лицо другого человека. Следующий герой просыпался, и представление несло вскачь. Возлюбленной юноши становилась небрежно вырезанная из журнала красотка, бесконечный бег по лестнице снимали на крутящемся колесе, игрушечная машинка неслась по трассе, разрезая фарми темноту. Ритм задавался мельканием света, движением дрожащей камеры, дробным монтажом тут же сводимого с разных камер видео. Молодежь лихо играла с собственными стереотипами и стандартами масскульта, но в целом представление имело вид рваный и несколько наивный. Тот же прием в спектакле британского режиссера Кэти Митчелл, который мне довелось увидеть в Авиньоне-2011, погружая нас в душевный мир героини, давал возможность куда более глубокого размышления.

Кэти Митчелл, постановщица, уже хорошо известная в театральных кругах (тогда же, в 2011-м она получила европейскую премию «Новая театральная реальность»), но еще ни разу не привозившая свои спектакли в Россию, поставила «Крестину, по «Фрекен Жюли»» в берлинском «Шaubюне», во многих отношениях считающемся оплотом нового европейского театра. Постановка Митчелл строится с большим участием видео и других технологий, почти без слов, но все же ее нельзя считать визуальным театром. И как бы новаторски она ни выглядела, это классическая драма, просто она находится в зонах молчания стриндберговской пьесы. Но то, как режиссер работает с видео, звуком и другими важнейшими для визуального театра средствами, не позволяет пропустить «Крестину».

События «Фрекен Жюли» мы видим глазами кухарки Крестины, не очень молодой, некрасивой, усталой женщины, страстно и молчаливо влюбленной в надменного красавчика лакея, холодно выбравшего ее в невесты. Того, что происходит в Иванову ночь между Жаном и юной, сияющей господской дочерью Жюли, она не видит, но влюбленным сердцем мучительно догадывается и старается хоть что-то заметить в щелку приоткрытой кухонной двери или поймать обрывки их разговоров, лежа в своей спальне на полу и прило-

жив к уху банку. В этом спектакле совсем мало слов, больше — какого-то туманного бормотанья, обрывков мыслей, шевелящихся в мозгу тихой Кристины, пока она готовит, смотрит на себя в зеркало или укладывается спать.

В последние годы Митчелл сотрудничает с видеохудожником Лео Уорнером, в «Кристине» он даже значится сорежиссером — и правда, именно его поразительное видео собирает этот спектакль воедино. То кино, которое складывается на большом экране, висящем над сценой, становится целью всей редкостно богатой — по мысли, по эмоциям, по изображению — постановки. Но для зрителя важно именно сопоставление этого итогового кино с театральным действием.

Митчелл уводит действие в глубину сцены — там стена дома с окошком спальни Кристины и кухня, видная нам сквозь решетчатую застекленную перегородку. Кухонное пространство похоже на старые картины: с потоками мягкого света из окон, с тенями и бликами на блестящей утвари и темном дереве. С богатством предметов «с историей» — вокруг почерневшие сковородки, желтоватые льняные салфетки, белый кувшин с отколотым краешком. Старинное круглое зеркало, в которое так пристально и безнадежно будет смотреться Кристина, и часы со стеклом, где тоже отражается кухня.

А на авансцене прямо перед зрителем расположились «вспомогательные службы»: стол, за которым «производится звук» (две девушки, посматривая на компьютерный экран, перед микрофоном чиркают, звенят, льют, сыплют что-то, когда действие происходит на кухне или за стеной спальни). Стол, на котором снимают крупные планы (например, руки, режущие мясо в то время, когда мы видим далеко на кухне фигуру Кристины, склонившейся с ножом над мясом, или лицо героини на подушке, или дождь, сплошным потоком заливающий оконное стекло). Повсюду разъезжают операторы с камерами. А еще в углу есть отдельная кабинка для звукозаписи, туда время от времени приходят актеры и, надев наушники, говорят то, что мы слышим, когда герой на экране молчит, например мысли Кристины или далекие спорящие голоса Жана и Жюли. По напряженной одновременности действия это напоминает просмотр спектакля из-за кулис, когда вокруг тебя суетятся реквизиторы, монтировщики, гримеры, актеры, готовя следующие эпизоды. И вроде бы вдали, на сцене, происходит главное, ради чего ты пришел, но деловитые хлопоты закулисья все равно оттягивают на себя внимание, входят во впечатление от спектакля и неожиданным образом влияют на него.

В спектакле целых три Кристины. Первая — прекрасная актриса Юли Бебе, которую мы видим на всех крупных планах, — с неподвижным, каким-то протестантским лицом и страдающими глазами. Фигуру второй, в таком же платье, мы видим «на общих планах» в кухонных хлопотах, третья в программке значится как «руки Кристины», и они работают на экране в то время, как две другие Кристины на сцене делают что-то еще. Видео, собранное из всех этих дробных событий, аккумулирует главное (техническое совершенство того, как это сделано, — поражает), и то, что происходит на экране, — снятое в режи-

ме реального времени настоящее кино про Кристину. Кроме кусочков пьесы Стриндберга в него входит и скрытая жизнь его второстепенной героини: ее сны, подозрения, гаданья (в дрожащей воде с мелькающим пламенем свечей вслед за лицом Кристины проявляется лицо Жана). Но важно и то, что зритель не беспрекословно идет за оператором, все остальное он тоже видит и может выбирать.

Этот спектакль мобилизует наше почти никогда не используемое театром периферийное зрение, мы пытаемся ухватить и удержать взглядом одновременно все: и глаза Кристины на экране, и ее суету на кухне, и мелькание огней шумящего за окнами праздника. И то, как звякают ложками о железно «звуковики», и фигуру играющей виолончелистки на краю сцены, и рассыпанные желтые цветы на столе для крупных планов, и операторов, вместе с актерами, играющими Жана и Жюли, готовящих новое место съемки. Спектакль длится всего полтора часа, но он напряжен и насыщен впечатлениями, как многочасовой. И ты еще долго пытаешься припомнить все и разобраться в том, что увидел. А потом, складывая в воображении то, что видела, слышала и подозревала Кристина, думаешь о том, что, возможно, в этой истории все было не так, как написал Стриндберг. И — вспоминая напряженный взгляд, которым Кристина следила за бритвой на горле Жана, бреющегося перед круглым зеркалом, — догадываешься, что в версии Кэти Митчелл и закончилось все по-другому.

ТЕАТР-ЦИРК

Бартабас и «Зингаро» («Конное кабаре», «Затмение», «Триптих», «Кони ветра», «Баттута»); Даниэле Финци Паска («Дождь», «Туман», «Донка», «Кортео»); Жоан Ле Гийерм («Секрет», экспозиция «Attraction Monstration, Ментальный цирк»); семья Тьере-Чаплин («Невидимый цирк», «До свиданья, зонтик», «Оратория Аурелии»); на пересечении цирка и танца («Страна теней», «Ботаника», «План Б»); Матюрен Болз («Тангенс», «Смола и перья»)

«Новый цирк», цирк-театр, цирк-танец, шоу и перформансы с элементами цирка — на все эти гибридные жанры, часто тяготеющие к особенной зрелищности, тоже стоит посмотреть с точки зрения визуального театра. С цирком сейчас берутся работать многие театральные режиссеры: уже шла речь о «Кракатуке» Андрея Могучего, с цирковыми проектами работает Ахе, да и многие зарубежные постановщики. Недаром чуткий к новым веяниям Цирк дю Солей стал приглашать постановщиков «со стороны театра» (как, например, Робера Лепаж), а режиссеры цирка со всем своим багажом приходят в театр. Теперь нередко даже во вполне традиционные драматические и оперные спектакли включают цирковые номера — это всегда очень зрелищно. Но дело не только в нарядных эффектах. Дело еще и в том, что цирк с его карнавальностью, умением сопротивляться силе земного притяжения и любовью к невозможному, попадая на театральное поле, создает свой мир, где взлеты, падения и превращения перестают быть трюками, а становятся театральными метафорами и рассказывают о счастье, мечтах, об одиночестве и боли. Даже о бедствиях, болезнях, отчаянии, смерти — как настоящий театр.

В конце 90-х я видела на Авиньонском театральном фестивале спектакль студентов циркового училища, который не могу забыть, хотя название его сразу вылетело из головы. Там не было ни текста, ни внятного сюжета, но интонационно это было похоже на Хармса. Мол, все повываливались из окон и умерли — так начинался хороший летний день. В этом спектакле не было ничего, что подавалось бы как цирковой трюк, но драматический артист играть в нем не смог бы. Под затрапезно одетыми несчастными героями беспрестанно ломалась мебель и обваливался пол, их что-то зацепляло и уносило вверх, подкидывало на взбесившейся кровати до небес, им приходилось с ужасом удерживать множество предметов, которые заставляли нести, ну и так далее. Печальный спектакль об одиночестве и некоммуникабельности был сыгран с помощью цирковых средств, демонстрируя то, что нынче называют «новым цирком».

В «новом цирке» трюк – средство, а не цель. Здесь никто не считает минуты, килограммы, обороты и количество предметов, никто не подчеркивает барабанной дробью особенно сложные моменты, и потому зрители, как правило, даже не могут определить – они видели что-то рекордное или совсем простое. Классические циркачи этого терпеть не могут. Главные любители «нового цирка» – французы, у которых цирк вообще в чести. Впрочем, они, стремясь отмежеваться от классического цирка рекордов и самодовлеющих трюков, стараются выдать свой «новый цирк» за театр. Как знаменитый лошадиный театр «Зингаро», создатель которого Бартабас ненавидит, когда его эстетские конные шоу называют цирком. Да и в других странах «новый цирк» бежит с цирковой арены в более камерный театральный зал.

В России главный пропагандист «нового цирка» – Чеховский театральный фестиваль, очень рано начавший привозить под грифом «театр» цирковые представления, начиная с маленьких детских шоу мыльных пузырей и вплоть до масштабных действий, перегораживающих главные улицы Москвы, и самого «Зингаро», для которого в парке «Коломенское» трижды выстраивали специальное шاپито. В 2009 году Чеховский фестиваль всю свою программу посвятил театру-цирку.

Бартабас и «Зингаро»

Первый спектакль «Зингаро» я увидела в 1997-м на Авиньонском фестивале, где лет за 15 до этого Бартабаса и открыли. Как рассказывали, молодой наездник и дрессировщик играл на улице с лошады, крысой и орлом, у него был маленький цирк. Однажды полиция позвонила директору фестиваля и сказала, что какой-то сумасшедший на лошади мешает ездить машинам. Тот поехал разбираться и в результате стал талантливому циркачу помогать. И потом все главные спектакли Бартабаса делались с поддержкой Авиньонского фестиваля.

Странное имя Бартабас долгое время волновало воображение французов. Только в 90-х выяснилось, как на самом деле зовут этого режиссера, имеющего демоническую внешность, но настоящее его имя – Clément Marty – все равно мало кто помнит. История Бартабаса такова: мальчик из состоятельной архитектурской семьи в пригороде Парижа с детства мечтал о лошадях, об огромных степных пространствах, представляя себе татарских наездников. И тогда же выдумал себе имя, как ему казалось, звучащее очень по-татарски. На самом деле Bartabas – переделка глядящего с каждого угла названия магазинчиков мелочей Bar-Tabas. В один прекрасный день, как уверяет легенда, мальчик убежал с цыганским лошадиным цирком и стал с ним путешествовать. С тех пор он и принял свое детское имя, чтобы не трепать сомнительной профессией приличную родительскую фамилию.

Сначала он ставил что-то вроде цыганского шоу: «**Конное кабаре**» назывался первый спектакль его театра, организованного в 1989 году (Зингаро, то есть Цыган, — имя первого коня Бартабаса). Я видела этот спектакль на видео. Он действительно был похож на кабаре — смешной, разудалый, и Бартабас еще не выглядел таким молчаливым и роковым, а кричал, махал руками, как клоун, и лез через ограду манежа к столикам целоваться со зрительницами. Кроме лошадей помню еще гусей, которые бегали по манежу, гогоча и махая крыльями. Самое смешное, что в музыкальном оформлении этого «цыганского» спектакля кроме всяких «Очей черных» была и «Ой, рябина кудрявая», и «Одинокая гармонь», и даже «В лесу прифронтовом». Недаром в родословной Бартабаса французы долго искали русские корни. В 2009-м, когда «Зингаро» приехал в Россию в третий раз, он привез новый вариант того кабаре, под названием «Баттута».

После «Конного кабаре» была «Конная опера». В этом ряду то, что Бартабас делал позже, следовало бы назвать «Конным балетом», тем более что в спектаклях «Зингаро» кроме наездников участвуют танцовщики, а лошадей как на подбор зовут Баланчин, Барышников, Лифарь, Нижинский, Нуреев и так далее.

Большие спектакли Бартабаса, где участвует больше 30 лошадей, обычно посвящены одной какой-то теме. Увиденное мною в 2007-м в Авиньоне «**Затмение**» режиссер считал самой цельной из постановок к тому моменту — это была фантазия на тему Кореи. Особенно стильно она смотрелась оттого, что вся решалась в черно-белых тонах: белый песок арены окружен кольцом черного песка, сменяют друг друга белые и черные тела танцовщиков и наездников, скачут белые и вороные лошади, развевается белая и черная одежда, падает белый снег. Играет корейский оркестрик и выводит причудливые горловые рулады, похожие на джаз, корейская певица. Выездка и джигитовка сменяют друг друга в заунывных восточных мелодиях. Кланяются корейские девушки с высокими прическами, в этот момент над ними пронесется наездник, стоящий ногами на двух разных лошадях. Именно здесь мы увидели необычные для цирка созерцательность, тягучий темп в соединении с невероятными лошадиными трюками. А еще очень хороши были танцы — с лошадьми и без них (у Бартабаса есть танцовщики и от Бежара, и от Пины Бауш).

* * *

Через четыре года на театральной Олимпиаде «Зингаро» увидели и в Москве. Посреди парка «Коломенское» выстроили огромный шатер, и актеров, привыкших жить в кибитках рядом с лошадьми, поселили неподалеку на корабле. Поскольку за это время у Бартабаса появился новый спектакль, а прежних он в репертуаре не сохраняет, мы увидели не «Затмение», а эстетски выдержанный в коричневатых тонах «**Триптих**», где самой интересной была



«Триптих», реж. Бартабас. Фото Владимира Луповского

первая часть — «Весна священная» на музыку Стравинского. Бартабас сочинил эффектную историю о «диких людях» (похожие на индейцев невысокие полуголые танцовщики с темной блестящей кожей и длинными волосами) и всадниках (они выглядят мощными и как будто средневековыми воинами). Маленькие смелые люди оказывались загнаны, поработены и растоптаны всадниками. Кое-кто говорил, что философия здесь у Бартабаса отталкивающая и вполне ницшеанская. Впрочем, философия была такая неглубокая, что на нее смело можно было не обращать внимания. Это было просто красиво.

«Триптих» имел такой успех, что через два года, на следующий Чеховский фестиваль, Бартабас привез в Москву новый спектакль. Причем именно в Москве он согласился показать мировую премьеру «**Коней ветра**», что очень престижно и обычно происходило в Авиньоне. Снова спектакль «Зингаро» был самым крупным проектом фестиваля, снова его шатры раскинулись в Коломенском, снова бойко торговали спекулянты. На этот раз Бартабас пошел еще дальше. Некогда уличный актер, которому важнее всего было «зацепить» зрителя, французский режиссер-наездник с каждым спектаклем все дальше уходил от зрителя в какие-то религиозно-мистические дали. Спектакль «Кони ветра» он посвятил Тибету, даже сам съездил в монастырь Гиуту на границе Индии с Китаем и добился разрешения далай-ламы на то, чтобы с ним отпустили десять монахов, которые жили вместе с лошадьми и наездни-

ками «Зингаро» все три года, что показывался спектакль. Теперь даже называть свою команду театром Бартабасу было недостаточно. Режиссер говорил: «Мы не хотим быть всего лишь цирком или театральной труппой. Скорее мы племя, в которое вселился некий дух». Бартабас взывает сакральности. И чем эзотеричнее спектакль, из которого, как он предполагает, и специалисты по буддизму, и зрители станут вычитывать какие-то особые смыслы, тем лучше. При этом Бартабас не пытался показать настоящий ритуал — это лишь театральная фантазия на тибетские темы, но он хотел, чтобы и исполнители, и зрители испытывали настоящий религиозный и мистический трепет.

«Кони ветра» выглядели действием тягучим и заунывным. Оно шло под стуки и пение монахов, которые в своих бордово-желтых одеяниях сидели маленькими оркестриками по две стороны от арены. Перед началом объявили, что из-за монахов хлопать нельзя. В шатре был полумрак, накурено душными благовониями, а люди в ярких многослойных одеждах ходили по паркету манежа и с поклонами расставляли все новые дымящиеся плошки. Зрители послушно благоговели. Над манежем точно опрокинули огромную чашу с тонким восточным рисунком — когда ее подсвечивали изнутри, было видно, что под ней пасется табун удивительных золотистых лошадей с белыми хвостами. Потом края чаши поднимались и уходили вверх. Все, что происходило в первую половину двухчасового спектакля на сцене-арене, было скучновато. По кругу медленно проезжали всадники, неторопливо плясал что-то тибетское человек в центре; импозантный Бартабас, раскинув по бокам коня полы длинной одежды, исполнял сложнейший номер, на который казалось тягостно смотреть: в суперзамедленном ритме лошадь, высоко поднимая ноги, шла вперед, а затем пятилась. В таком темпе даже самое простое движение кажется священнодействием.

Потом начиналось что-то более занимательное. Появлялись огромные зубастые и рогатые маски с поросьчыми рылами, украшенные золотом и черепами — имитация тибетских. Скакали бело-красные существа, похожие на чертей и на коверных. Выезжала на осле рыжеволосая голая женщина, выкрашенная в синий цвет. И — два лучших эпизода: наездница в белом на белой лошади, за которой топчущим табуном с криками несутся гуси (тут вспоминалось давнее «Конное кабаре» Бартабаса). Второй: номер-метафора о городских людях, возвращающихся к своим природным корням. На парапет выходили наездники в пиджачных костюмах, шляпах и, глядя в зал, начинали раздеваться. Они выворачивали свои пиджаки и шляпы и надевали их наизнанку, чем-то цветным и меховым наружу. Пиджаки и юбки превращались в набедренные перевязи, женщины волосы распускали, мужчины завязывали свои красными лентами, а затем все седлали лошадей из пасущегося на арене табуна и неслись в своей знаменитой захватывающей дух джигитовке.

Потом все останавливалось, наездники ложились на манеж, шатер над ними выгибался, как чаша вниз дном, и по ней плыли картины жизни Тибета.

та: лошади, птицы, люди, пейзажи. Спектакль закончился всеобщей медитацией. Робя перед монахами, зрители сначала аплодировали тихо и нестройно. Потом все сильнее.

* * *

Через шесть лет, сделав своим центральным сюжетом «новый цирк», Чеховский фестиваль, конечно, не мог снова не пригласить «Зингаро». Это был тот самый парафраз раннего «конного кабаре» Бартабаса. Критики, заранее посмотревшие новый спектакль на Авиньонском фестивале, скептически хмыкали: «попса, не то что раньше». Конечно, если сравнивать со сдержанными по цвету медитативными спектаклями, которые видела Москва, то развеселая, пестрая, клоунская «**Баттута**» кажется уж слишком простецкой. Она больше, чем какой-нибудь другой спектакль Бартабаса, похожа на классический цирк — яркие цвета, бешеный темп, все несется кругом и кругом по арене под громкую музыку двух оркестров — духовиков из Молдавии и скрипачей из Трансильвании. Выездка и джигитовка, клоунада с артистом, наряженным медведем, вылезавшим прямо в зал, подсадка (зрительница из первого ряда, у которой вор-цыган на лошади выхватил сумочку, перемахнув через перила, бежит за ним вслед), наездник-клоун, устраивающий стриптиз во время скачки с киданием одежды в зал, и все остальные признаки цирка — на месте. И все же судить по цирковым законам это представление не стоило так же, как и прежние. Ведь тут дело не в самих трюках — в них нет ничего экстраординарного, и всякий любитель цирка скажет, что наши джигиты Кантемировы исполняли номера куда сложнее. Дело в том, что это действительно театр, который завораживает и захватывает больше картинками, ритмом, драматургией действия, чем формальными умениями.



«Баттута», реж. Бартабас. Фото Владимира Луповского

Спектакль начинался в полутьме под негромкие скрипки: из-под купола синим светящимся столбом льется вода, рядом фыркают спокойные лошади, горит свет в стоящей сбоку драной кибитке, и расхаживают женщины в цветастых платках и юбках. Тут грянули трубы, зажегся свет, водопад стал золотым, заплясали цыгане, и понеслись по арене кони с молодыми чернокудрыми красавцами. Дальше все так и будет: в бешеном темпе станут накручивать круги всадники, танцуют на своих конях, пересаживаясь на скаку с одного на другого и вновь уносясь. Скачки складываются в мини-сюжеты: вот за бойкой девчонкой принесли жених с другом, она перескакивает со своего коня к нему, но тут бросается в погоню отец с дико торчащей во все стороны бородой, он машет кнутом и возвращает дочь, но парни не отступают. Вот целая толпа всадников с вилами и метлами тщетно пытается догнать другого молодца, умыкнувшего томную девицу. А вот мчатся одна за другой повозки, запряженные лошадьми. В одной — груда телевизоров, за ней гора ящиков с гусями, в третьей несущейся повозке семейство пьет чай за столом, в четвертой расположилась кровать с красоткой, к которой залез медведь. Вот дуются картежники, вот человек едет в ванне, самозабвенно растирая себя щеткой и заливая из дырявого душа первые ряды зрителей, вот прямо на колесах идет разделка свиной туши, а вот нарезает круги гроб с усатым покойником в сопровождении веселой процессии. Всё мчится друг за другом под грохот цыганских оркестров — эдакий цирковой вариант фильмов Кустурицы — и уносится в ворота шатра. Лишь иногда бешеный галоп спектакля притормаживает, и на сцену выезжает всадница-невеста с длинной фатой, конец которой плавно летит на воздушных шарах.

Восточноевропейские цыгане-музыканты в мышинных костюмах молдавских колхозников и средиземноморские — пестрые, как попугаи, в оранжевых пиджаках и зеленых жилетках — все галдят и актерствуют перед зрителями. Трубачи, когда не играют, тоже шумят, ругаются с наездниками и машут на них шляпами; публика, в которой много детей, тоже галдит, возбужденная, и очень радуется. А уж когда на поклоны из ворот вдруг влетает верхом на осле сам Бартабас в зебровом костюме и что-то восторженно и яростно вопит, публика, не желая больше сдерживаться, вскакивает и вопит вместе с ним.

Даниэле Финци Паска

Еще одна звезда нового цирка — Даниэле Финци Паска, клоун и режиссер итальянского происхождения из Швейцарии, ставший постоянным гастролером и любимцем Москвы. Чеховский фестиваль 2007 года закрывался спектаклем Финци Паски «Дождь», поставленным совместно с канадской цирковой труппой «Элуаз». В отличие от многих других постановок в духе «нового цирка», Финци Паска сочиняет не театральные представления с элементами



«Туман», реж. Даниэле Финци Паска. Фото Владимира Луповского

цирка, а настоящий цирк высшей пробы, с трюками если и не рекордными, то безусловно самого высокого класса. Но при этом его цирк выглядит не номерным шоу, а цельным, сделанным в блеклых тонах старой фотографии спектаклем с ностальгическим оттенком: воспоминанием о детстве, о друзьях и подругах в родном городке, о совместных играх и праздниках. Об этом был и «Дождь», сюжет которого крутился вокруг мальчишеских соревнований и дворовых дурачеств. Невозможно забыть финальную картину, когда артистов заливал рухнувший с неба ливень, а они самозабвенно играли красным мячом, скользя, плюхаясь в глубокую воду и брызгаясь, как в детстве.

Через два года, когда Финци Паска привез на Чеховский фестиваль «Туман», залы были набиты желающими снова увидеть нежный музыкальный цирк о «ребятах с нашего двора». Перед премьерой режиссер рассказывал о

будущей постановке, погружаясь в воспоминания. Он говорил о своей бабушке и о том, как важно ему было каждое утро, отправляясь в школу, видеть, как она машет платком из окна, пока он не скроется из виду. Тогда не было понятно, какое отношение итальянская бабушка имеет к спектаклю, поставленному совместно с тем же знаменитым цирком «Элуаз» и швейцарским театром «Сунил», созданным Финци Паской больше двадцати лет назад. На спектакле стало понятно.

С самого начала несколько артистов во главе с говорливым пузатым рассказчиком-клоуном (который здесь и альтер эго автора, и отец красивой девочки из мясной лавки, и сосед) выходят объяснить нам, о чем спектакль. Мешая ломаный русский, английский, французский, испанский, итальянский, они рассказывают о небывалом, фантастическом тумане, который бывает в их местах, — он падает внезапно, да такой, что не видно собственного носа. Уходя из дома, ты не знаешь, вернешься ли, и домашние провожают тебя, махая белыми платками, будто ты не в булочную идешь, а отправляешься в Америку. Да и вам, зрители, надо бы к концу спектакля приготовить белые платочки — мало ли что. У рассказчика из рукавов валил этот самый белый туман, а в глубине сцены за молочным экраном, будто из-за густой дымки, бледным расплывающимся пятном светило солнце.

Акробаты, гимнасты, жонглеры, музыкальные эксцентрики — все в этом спектакле становились жителями того самого городка из детства: девушки в белых платьях прыгалками отбивали по полу ритм, шалили, вертелись и поэтически замирали, стекая по турникам, будто качались на дворовых качелях. Акробат на ремнях подхватывал и уносил ввысь, как на тарзанке, стоящих внизу красоток, а вокруг толпились соседи, одобрительно посмеивались и пели хором под аккордеон, барабана по пустой коробке. Вокруг всякого трюка возникало клоунское мельтешение, кто-то куда-то бегал, из угла в угол сцены пролетали хвостатые воланы, будто там играли в бадминтон, внимание зрителей невольно рассеивалось, и становилось ясно — не в трюке дело. Все акробаты и сами были клоунами: один из них показывал поразительное владение обручами, раскручивал их по пять штук в разных направлениях и тут же веселил окружающих, то показывая небывалое вращение обруча на отключенной заднице, а то и вовсе — расстегивал штаны и, отвернувшись от зала, лихо раскручивал обруч страшно представить на чем.

Потом мы видели мясной магазин с колбасами и тушами, висящими на крюках, тоненькая девочка в мясницком фартуке, гибкая, как каучук, опасно жонглировала ножами и в танце обвивалась вокруг парня в таком же окровавленном фартуке, а папа-мясник хитро на них посматривал. Позже сцена оказывалась заставлена шестами, будто стволами молодого леса, куда друзья приходили гулять. Они бегали, распевая песни, аукаясь, валяя дурака и перебрасывая тарелками, а потом все начинали устанавливать тарелочки на острия шатающихся шестов и раскручивать. К тому моменту, как медленно опускал

ся занавес на антракт, «роща» уже опустела и замолкла, и в контровом свете силуэтами дрожали «деревца» под полусотней вертящихся тарелок.

Второй акт начинался с батута. Рамка сцены сжималась ширмами сверху и снизу так, что светлой оставалась только узкая горизонтальная полоса, в которой происходил полет. Ни нижней опоры, ни того, что вверху, мы не видели, отчего все это было похоже на игру птиц в воздухе. Особенно когда один из парней взлетал, исчезая где-то вверху, и будто зависал там, в вышине, не сразу падая вниз. А еще во втором акте мы узнавали, что у героя был друг Стефано, которого многие считали дурачком. Да, у него туман внутри, но у него золотое сердце, его больше всех любила бабушка, а сам он любил бабушкины белые тарелки, белые балетные пачки и снег, падающий с неба. Один из акробатов превращался в Стефано — он ходил кривой и нетвердой походкой больного и напряженно смотрел исподлобья. Рассказчик вспоминал бабушку, которая всегда твердила, что самое главное — всегда, даже если очень грустно, смотреть не в землю, а на небо, потому что все хорошее всегда приходит сверху. Запевая новую песню, объявляли, что все бабушки в мире ее знают, и хочется посвятить ее тем, кто переживает худые времена.

Подвешивали гирлянды цветных лампочек, как делают в праздники на городских танцплощадках. Под ними вокруг аккордеона собирались соседи — кто со скрипкой, кто с дудочкой; все играли и пели, а в центре показывал свои поразительные умения жгучий кудрявый брюнет в набедренной повязке бродячего дервиша. В русском цирке таких артистов называют «клишниками»: сидя на земле, он завязывался узлом и перекручивался жгутом, будто у него вовсе нет позвоночника. И в конце на сцену снова выводили Стефано. Но он не хотел, чтобы его вели, он хотел идти сам. Он долго сидел и готовился, пока вокруг все пели слаженным хором, а потом вставал и, покачиваясь, двигался в сторону зала. А оставшиеся позади друзья махали ему белыми платками. И те в зале, кто нашел у себя белый платок, тоже ему махали.

* * *

«Поставив» на Финци Паску, Чеховский фестиваль вытянул козырную карту и не захотел с ней расставаться. И пусть снобы называли его сентиментально-ностальгические спектакли «Амаркордом для бедных», к 150-летию А.П. Чехова именно циркачу Финци Паске была заказана юбилейная постановка. «Донка» цирка «Сунил», поставленная вместе Чеховским фестивалем и швейцарским театром «Види-Лозанн», снова была набором трогательных воспоминаний, музыки и изысканно-воздушных видений, в которых самого цирка становилось все меньше. Клоуны-актеры, как и раньше, начинали представление с пролога, переходя с одного языка на другой. Рассказы о театре, который как раз 150 лет назад выстроил русский барон в Лугано, а теперь на



«Донка», реж. Даниэле Финци Паска. Фото Владимира Луповского

этом месте школа, где все мы учились... Или о том, что в тот же день, когда в Таганроге родился мальчик Антон, в Швейцарии родились три девочки, и, конечно, это перекликается с «Тремя сестрами»... И прочие параллели и совпадения, которые кому-то кажутся значимыми, — это не содержательная часть, а попытка настроить зрителя на волну спектакля. Волну, на которой как будто случайный набор летучих лирических сцен, туманно-ассоциативными связями соединенных друг с другом и с Чеховым, складывается в единую грустно-ироническую картину.

Поскольку на этот раз спектакль был инспирирован Чеховым — врачом и чахоточным больным, — картинки во многом были сосредоточены вокруг больничного сюжета и вообще темы хрупкости и недолговечности. Акробаты в нижнем белье с госпитальных кроватей поднимались в высоту по полотнищам, будто по бинтам, доктор пытался как-то развязать пострадавшую с телом, закрученным в узел, длинный ряд клизм использовали, чтобы пускать клоунские струйки слез. А еще был лед — громадная люстра с круглыми льдинками-подвесками (привет някрошюсовскому «Гамлету»), которые сыпались вниз и под ногами рассыпались на осколки; ледяной столик на витой ножке тоже падал и разбивался, а актеры ходили по холодному крошеву босиком.

Но, честно говоря, все то, что было связано с больничной и вообще трагической темой — госпитальный белый цвет и красные оттенки крови, печальные разговоры и тревожное катание медсестрами туда-сюда кроватей, — было не самым сильным в постановке Финци Паски. Автор спектакля, и без того склонный к избыточной сентиментальности, в некоторых сценах так давил на зрителя, требуя печали и умиления, что вызывал отторжение. Зато там, где он возвращался к себе, к музыкальному и поэтическому цирку, «Донка» действительно была прелестна. И номер на трапеции, где три сестры в белых многоярусных платьях, будто бы на качелях, падали, взлетали и крутились в воздухе, болтая ногами. И стильный номер с лентами-удочками (ведь спектакль и был назван «Донка» по названию удочки с бубенчиком для глубокой воды — а Чехов очень любил ловить рыбу). Ну, и самый веселый номер, где две гимнастки, расположившись на полу, принимали разные позы, а камера, снимающая их сверху, проецировала картинку на высокий экран, отчего казалось, что девушки делают невероятные кульбиты и, вопреки всем законам физики, висят в воздухе.

«Донка» была тем самым случаем, когда никакие переборы, длинноты и прочие «отдельные недостатки» не влияли на отношение зрителей к своему любимцу. Огромный зал Театра имени Моссовета все дни показа в финале гремел аплодисментами и вставал, чтобы поприветствовать Финци Паску, который выходил на поклонны ну очень счастливый.

* * *

Конечно, тем, что Даниэле Финци Паска стал фаворитом московских театралов, не мог не воспользоваться Цирк дю Солей, недавно начавший пробовать почву в России и уже имевший в репертуаре спектакль в постановке этого режиссера-циркача. Таким образом, вторым шоу канадского цирка, гастролировавшего по России, стал «**Кортео**» Финци Паски. Это был все тот же прелестный поэтический театр-цирк с узнаваемыми мотивами и номерами, пропитанный запахами ностальгии, атмосферой давних дворовых посиделок с соседями и друзьями, музыкой бродячих музыкантов и насмешливыми трюками уличных циркачей, только помноженный на богатство Цирка дю Солей с его потрясающей машинерией и невероятной красоты светом.

Corteo — по-итальянски кортеж. И кортеж Финци Паска имел в виду похоронный, поскольку его спектакль — это сон, в котором клоун видит собственные похороны. В начале представления на сцене — кровать с покойником, вокруг бегают циркачи, родня и соседи, над телом летает вверх-вниз белокурый ангел в длинном платье, похожий на елочную игрушку. Потом у кровати появляются три милые девушки в нижнем белье и разноцветных чулочках,



«Кортео», реж. Даниэле Финци Паска. Фото Ирины Завьяловой предоставлено Cirque du Soleil

сверху спускаются три шикарные многоярусные люстры, и девушки принимаются на этих люстрах качаться, взлетать с ними к потолку и играть в воздухе. Видимо, это прежние женщины немолодого клоуна. Как говорится, «перед смертью вся жизнь пролетела перед его мысленным взором». После воспоминаний о любви наступает время вспомнить о детстве: на двух кроватях, которые катаются по сцене, то сталкиваясь, то разъезжаясь (вспоминаются больничные кровати из «Донки»), скачут, лупя друг друга подушками, мальчики и девочки в цветных пижамках. Толстые матрасы работают батутами, мягкие игрушки летят во все стороны, дети лихо кувыркаются через высокие спинки кроватей и подкидывают друг друга. Потом и герою приходит время взлететь, прицепив с помощью ангелов на спину крылья. Оказывается, летать не так-то просто, чуть что — со свистом падаешь вниз, и герой учится держаться в воздухе и маневрировать так, как учатся плавать, — оказывается, это похоже.

Все, что происходит дальше, — это нарядные, смешные и сентиментальные воспоминания клоуна, и среди их героев куда больше шутов всякого рода, вида и масштаба, чем акробатов. Собственно, в клоунскую процессию, вышедшую из фильмов не то Феллини, не то Тима Бёртона, и превращается представление, в котором есть и толстенный великан, и крошечные лилипуты. И чуть ли не половина номеров — это номера клоунские, но тут лирическое шутов-

ство не выглядит ни грубым, ни нарочитым и растворено во всем представлении. Вот, например, чудесный эпизод, где главный герой запускает на гигантских надувных шарах в зал лилипутку Валентину (она наша бывшая соотечественница, как и половина труппы «Кортео»). Микроблондинка хохочет и вертится, а когда шары чуть опускаются, зрители подталкивают ее под пяточки, чтобы снова взлетела, и клоунесса кокетничает, что «пошла по рукам». Или прелестная сценка, где гигант вышел поиграть в крокет. А крокетный шар — торчащая из зеленого ковра круглая девичья головка в белой шапочке — при виде клюшки вопит от ужаса и падает в обморок.

И вообще, на мой взгляд, самое замечательное в этом спектакле — не главные номера. Прекрасны маленькие виньетки, как, например, клоун с зажженными свечами, в темноте идущий вниз головой по светящейся проволоке, или толпа туфель, сапожек и ботинок, внезапно сама собой пробегающая по сцене, стуча каблуками. А всего лучше, когда на сцене гомон и все носятся гурьбой, когда расцентрованное движение расплзается во все стороны, а потом снова собирается в шествие с оркестриком.

В «Кортео», как всегда у Финци Паски, актеры болтают без передышки на разных языках, перескакивая с итальянского на английский и русский. Как всегда, у него тут много поют, но не какую-то пошлую попсу, а то, что напоминает о давно ушедшем хоровом застольном пении, о жестоких романсах и сладких серенадах, о печальных балладах, которыми так трогают публику бродячие артисты.

В финале герой в окружении ангелов в разноцветных платьях плывет в вышине на велосипеде, бодро крутя педали и глядя вниз, а там с двух концов сцены выходят друг на друга две толпы, как соперничающие дворовые команды. Вывозят множество турников, и парни крутят на них «солнце» то вместе, то врозь, перелетая с турника на турник. Те, кто не соревнуются, стоят в обнимку с девушками — парни в кепках, девушки в легких цветных платьицах и беретках. В конце набычившиеся заводилы жмут друг другу руки и обнимаются, признавая, что никто не победил, а толпа радостно смешивается, поет и следует за клоунским оркестром. И герой там, в вышине, рад-радехонек.

Жоан Ле Гийерм

Французского циркача Жоана Ле Гийерма в Москву тоже привез Чеховский фестиваль в 2009-м. Перед этим представление «Секрет» труппы «Цирк иси» два года подряд показывали в официальной программе Авиньонского фестиваля — небывалый почет. Причем во второй раз сопроводили гастроли масштабной выставкой, стоящей специального рассказа. У нас шапито Гийерма отвезли в Коломенское, где Чеховский фестиваль обычно разбивал шатер «Зингаро». И «Цирк иси» сорокалетнего клоуна и канатоходца (с таки-

ми «специальностями» Гийерм закончил цирковое обучение), превратившегося в укротителя предметов, наездника на железных прутьях и уникального эквилибриста, а в первую очередь — архитектора циркового пространства, — ничуть не меньшее чудо, чем «Зингаро». Этот вариант цирка-театра был создан на пересечении с театром предметов. Опять мы видим, что для визуального театра гибридные жанры — самые продуктивные.

Представление на маленькой арене шапито, в сущности, было моноспектаклем создателя «Цирка иси» Жоана Ле Гийерма, где пародийно брутальный герой под львиный рык и змеиное шипение выступал в роли дрессировщика. Только укрощал он не животных, а предметы. Служители «выводили» из-за кулис какие-то непонятные объекты, похожие на куски труб, те неслись к полуголому мрачному укротителю и как вкопанные останавливались у его ног, а потом плюхались на пол тряпочками или вскакивали пирамидками, будто севшие смирно львы. Тут была и «голова в пасти леопарда» (Гийерм весь влезал в «пасть» пятнистой пирамидки и вылезал из ее противоположного конца), и укрощение строптивой пружины, и заклинание змей (Гийерм магнетизировал взглядом рулон, и тот очень медленно разворачивался в коврик). И выездка (изумительная по точности работа с шайками и ведрами; дрессировщик, стоя в центре арены, ударами хлыста гонял предметы по кругу в разных направлениях, шеренгами и вразбивку). Он даже объезжал какого-то дикого зверя, похожего на огромного перевернутого дикобраза: железные иглы дрожали и звенели, сыпались искры, но Гийерм крепко держался в седле и заставлял «дикобраза» скакать в нужном направлении. Ироничная фантазия и инженерный талант режиссера вместе с его же актерским даром оживляли предметы, наделяли каждый из них особым характером: трусостью, строптивостью, коварством. В сущности, Гийерм, со своим «страшным испепеляющим взглядом» и диким звериным шипением вместо речи (с которым он обращался и к зрителям, например, прося поддержать веревку), был клоуном, но трюки, которые он исполнял, особенно связанные с эквилибристикой, поражали. Он строил огромное разветвленное дерево из досок, связывая их веревками, и, наращивая его, карабкался на самый верх опасных качающихся «ветвей»; он делал коня из книг, непостижимым образом сохраняющих равновесие, будто карточный домик, и, опасно балансируя, уезжал на нем за кулисы.

Само «строительство» занимало немало времени, но, казалось, Гийерма не волнует, что зрители ждут, пока он все подготовит к трюку, хотя во всех цирках мира делается все, чтобы зритель ни минуты не ждал и, не дай бог, не соскучился. Актер был прав: напряженным аттракционом становилось само строительство, сопровождающееся тревожной музыкой, которую тут же, импровизируя на электроакустических инструментах, исполняли Ги Ажаген и Матье Верковски. Дело было не в самом финальном трюке, даже если он был уникальным и рекордным, а именно в пути к нему, оторваться от наблю-

дения за которым было невозможно, как нельзя оторваться от любого процесса творчества, происходящего у нас на глазах, скульптор ли высекает статую или одержимый математик решает задачу. Это был тот самый знаменитый французский «новый цирк», стыдливо скрывающий сложность трюка за театральностью действия, за историей, за остроумными сценическими метафорами и обаянием актера. Но это был, конечно, цирк высшей пробы.

К сожалению, авиньонская выставка Жоана Ле Гийерма до России не доехала, а между тем она очень важна для понимания этого режиссера, особенно в контексте разговора о визуальном театре. В некотором смысле гигантскую экспозицию объектов и видео Жоана Ле Гийерма с подзаголовком «Ментальный цирк» можно назвать театром-инсталляцией. Соседство с выставкой много значило для спектакля «Секрет», так же как фантастический объект под названием «Глыба» совершенно иначе воспринимался теми, кто видел спектакль. Этому контекста московские зрители были лишены, и стоит объяснить, в чем там было дело.

В Авиньоне за стеной старого города в огромном промышленном ангаре расположилось что-то похожее на двор ученого, колдуна и астролога. В центре его на зеленом газоне находилась гигантская заросшая мхом круглая глыба, которую окручивало спиральное ребро, будто это фантастическая раковина, обломанная и разглаженная морем почти до состояния шара. По газону была проложена петляющая дорожка, и все время, что работала выставка, можно было видеть, как глыба без видимых усилий со стороны очень медленно катилась, едва заметно поворачиваясь, точно по дорожке, словно ее ребро было рельсом. В отдельном застекленном отсеке выставки с экранов звучал рассказ Гийерма, который, несмотря на свою экзотическую внешность и прическу с выбритыми висками и двумя косичками на затылке, тут был больше похож на профессора, чем на циркача. Он объяснял, как получается такая изысканная траектория, толковал про сдвинутый центр тяжести и влияние расположения ребра на поверхности шара на рисунок дорожки. А рядом на витринах, засыпанных песком и изрисованных немислимыми тропками, лежали маленькие «глыбки», каждая со своим ходом «ребра».

Все остальное пространство ангара было заставлено многочисленными объектами поменьше, тоже с подробными видеообъяснениями Гийерма. Например, он показывал, как он одним непрерывным движением по сложной траектории разрезает шкуру апельсина, а под стеклом были выложены распрямленные шкурки, похожие на диких животных и восточные иероглифы. Зрители смотрели в глазки необычных приборов, разнообразные модели выстраивались в сложные структуры и отбрасывали удивительные тени, с разных сторон похожие на небесные системы и шумерские письмена. Описать все это нелегко, но производила эта выставка завораживающее впечатление, еще больше подтверждая, что «Секрет» — не набор раз и навсегда затверженных трюков, а почти научное исследование.

На пресс-конференции в Москве Гийерм тоже рассказывал про эту выставку, называя ее «**Attraction Monstration**», где первое слово — одновременно аттракцион и притяжение, а второе соединяет монстра с демонстрацией. Он говорил, что выставочная глыба диаметром в два с половиной метра — это модель земли, за движением которой мы наконец-то можем наблюдать со стороны (он мечтал, чтобы она была диаметром в 12 метров, то есть в одну миллионную часть планеты, но пришлось обойтись уменьшенной копией). И тут же объяснял, что для него цирк — это соединение инструментов, которые воздействуют на воображение зрителя, где каждый может увидеть свое. Вот, например, «Глыба» — это растительный цирк. А вообще выставка, как и спектакль «Секрет», — это части большого проекта «Обсерватория вокруг точки», где еще есть бесконечный фильм про универсальный алфавит, который можно найти в природе и культуре, есть часть «След», где действуют следы, оставленные предыдущими частями проекта, и многое другое.

Гийерм объяснял темно и сложно, он говорил очень тихо, серьезно и сосредоточенно, как педантичный ученый, может быть слегка сумасшедший, но гениальный. И до тех пор, пока не начинал рассказывать о своем детстве, когда он лазил по всем свалкам своего маленького городка, вытаскивая оттуда удивительные вещи, и о том, как он был восхищен кочевой жизнью цыган, нельзя было понять, почему он все же циркач, а не ученый.

Семья Тьере—Чаплин

Два поколения цирковой семьи Тьере—Чаплин (Жан-Батист Тьере и Виктория Чаплин — дочь великого актера и режиссера, выросшая в Швейцарии и познакомившаяся со своим будущим мужем в революционные бои, а также их дети) тоже приехали на «цирковой» Чеховский фестиваль в 2009 году.

Виктория Чаплин и Жан-Батист Тьере были в России впервые, хотя слышали мы о них давно — эта пара со своими лукавыми и поэтическими представлениями колесила по миру уже почти сорок лет. «**Невидимый цирк**» — третий спектакль пары Тьере—Чаплин, первым был «Цирк Бонжур», с которым их в 1971 году пригласил на Авиньонский фестиваль легендарный Жан Вилар. Вторым — «Воображаемый цирк». И вот теперь «Невидимый» — все то же соединение обаяния театра с цирковым трюком, иронии с наивностью, где работа с предметом часто происходит не по цирковым правилам, а по законам кукольного театра.

На сцене только они двое, по очереди, каждый со своим номером, иногда таким маленьким, что, в сущности, это не номер вовсе, а просто шутка. Так спектакль и начинается: Жан-Батист в ярком костюме в красную полоску сидя выезжает на сцену и вдруг — раз! — продолжая сидеть, свесив ноги, проворачивает туловище вокруг своей оси, как разборная игрушка. И тут же со сме-



«Невидимый цирк», реж. Виктория Чаплин и Жан-Батист Тьере. Фото Владимира Луповского

хом показывает: ноги-то вместе с сиденьем были бутафорские, а сам он стоял позади. И убегает, увозя вторую пару ног. В сущности, шутка — главное во всех номерах Жана-Батиста, основная специализация которого — фокусы. Но фокусы он показывает как никто — и не потому, что они сложные (наоборот, они самые что ни на есть хрестоматийные — с разноцветными платочками, с кроликами в ящиках, с палочкой, обернувшейся букетом, с разрезанием жены), а потому, что трюк для Тьере не главное. Он либо сразу разоблачается (чего никогда не делают настоящие иллюзионисты), либо выглядит просто поводом подурочиться. Вот, например, взялся Жан-Батист жонглировать апельсинами, уронил один — тут же бросился подбирать его, держа в руках

коробочку с красным крестом — скорая помощь. Упал второй — несет черный гробик с католическим крестиком на крышке. Это не столько цирк, сколько игра с ним — не пародия, а любовное подтрунивание.

Главный пунктик Тьере — костюмы и чемоданы. Кажется, в этом спектакле их сотни, в самих костюмах главный кунштюк и есть: вот вышел в пальто, шляпе и с чемоданом зебровой расцветки, и даже лицо выкрашено зеброй. Потом вышел во всем гобеленовом с гобеленовым чемоданом и сел вышивать гобеленовую картинку на пяльцах, надев очки, где вместо стекол кусочки гобелена. Выскочил на якобы несущемся фанерном автомобиле — все на артисте торчит вбок, будто развеивается, даже седые кудри гротескно длиннющей гривой стоят «на ветру». Автомобиль «уехал», и оказалось, что и чемодан у Жана-Батиста покосился от «ветра», и даже носовой платок твердо стоит в развеиваемом виде, как на картинке. Или Тьере стоит и поет под фонограмму помпезную арию в подчеркнуто оперном костюме, но лишь только вступают другие голоса, как оказывается, что на коленях у актера присобачены кукольные лица, тоже развевающие рты, а одно из них поет даже у него на спине.

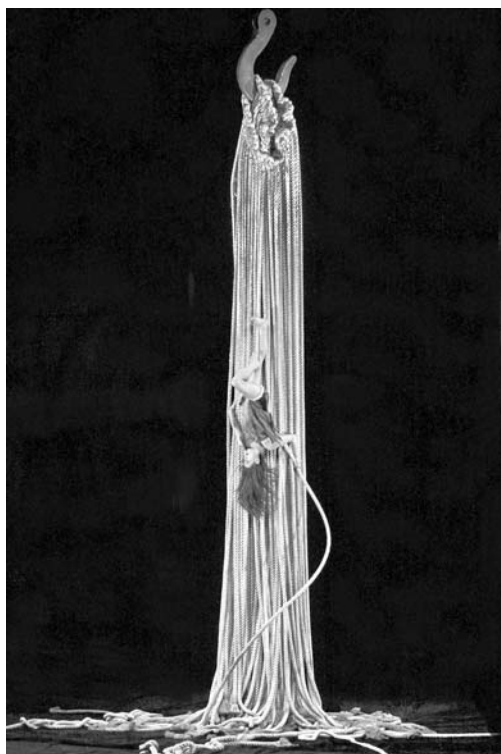
Но самые поразительные и сложные костюмы отданы Виктории. Крошечная актриса, длинноволосая, похожая на девочку с огромными глазами, тут и акробатка, и клоунесса. Она утыкивает всю себя зонтиками и тут же сама исчезает из центра зонтичного ежа. Она выползает странным чудищем, состоящим из огромных бамбуковых вееров, — оно пугливо шуршит, шевеля лопастьями, и выпускает смешные щупальца. Она выкатывается в костюме-неваляшке, в котором тонет с головой, и ее пальто-конус само вращается кругами по сцене. Она выступает в платье с широченным кринолином и в пышном парике, но вот что-то где-то отстегивает, откалывает пудреную прядь и становится лошадкой с хвостом из локона и головой из жилетки. Костюмы из предметов мебели или из гигантских цветочных горшков следуют за костюмами из велосипедов, и каждый из них приносит с собой номер со своей микроисторией. А самый поразительный костюм — тот, где вся Виктория покрыта посудой: на голове серебряный поднос с фужером, около ушей висят ложки, на теле — миски, кастрюльки, металлические соковыжималки и рюмки, на коленях — тарелки, на обуви — ложечки и стопочки. И всем этим она звенит, создавая прелестную хрустально-серебряную мелодию, как большая перкуссионная установка.

Спектакль так легкий и приветлив, так мил и камерен по настроению, что, кажется, «Невидимому цирку» больше всего подходят подмостки маленького, почти домашнего театра. И дело опять же не в сложности трюков, а в отношении к ним и к зрителям. Вот Виктория идет по натянутой проволоке — это могут и студенты циркового училища. Но вот она повисла вниз головой, зацепившись за проволоку одной ногой и нетерпеливо постукивая другой, как девушка, ждущая запоздавшего поклонника, и зал умирает от хохота. А потом подхватила себя какой-то петлей и поползла, загребая руками в воздухе, будто в воде — ну, очень смешная.

И уж про что надо, но не получается забыть — это возраст артистов. Акробатка Виктория, которая даже с пятого ряда выглядит двадцатилетней, и прыгучий улыбчивый Жан-Батист, которому уже стукнуло семьдесят, гонят свой спектакль на большой скорости. Конечно, видно, что их номера построены под них — ничего сверхрискованного, что устроил бы на сцене двадцатилетний циркач, тут нет, но, как выясняется, дело совсем не в этом. Тут очарован будет и ребенок, и взрослый, поскольку представление четы Тьере — это не сам цирк, а его послевкусие, его обаяние, юмор, фантазия и артистизм. Цирк помимо трюков — «невидимый цирк».

* * *

Природа не поскупилась: внуки Чаплина, так же как и его дети, оказались полны самых разнообразных талантов и очень похожи на своих родителей. Спектакль Джеймса Тьере «До свиданья, зонтик», поставленный в его «Компании майского жука», правда, показался мне менее цельным. Он все время пытался, но так и не мог сложиться в единое представление, рассыпаясь на



«До свиданья, зонтик», реж. Джеймс Тьере. Фото Владимира Луповского

множество клоунских и акробатических сцен. Но центральный образ и аттракцион, вокруг которого сосредотачивалось все действие, был и впрямь изобретателен и очень хорош. Над сценой на огромном крюке, иногда спускаясь вниз и снова взлетая и раскручиваясь китайским зонтиком, висела гроздь канатов, которая в игре превращалась то в стены дома, то в развесистое волшебное дерево, то в водопад, то в клубок змей или путаницу корней, то в непролазный лес, где заблудился красивый герой — сам Джеймс Тьер. В этих канатах прячутся и ищут друг друга; веревки, свисающие будто гигантские макароны с вилки, неожиданно оказываются опасным чудовищем — из него вылезает множество ног и рук, а на пол падают будто бы откусанные головы. Часть костюмов для спектакля Джеймса придумала мама, и эти удивительные ползучие существа и ходячие поющие деревья, будто переселившиеся из «Невидимого цирка», невозможно не узнать.

Зато «**Оратория Аурелии**», принадлежащая компании «Маленькие часы» Аурелии Тьер, смотрелась захлеб. Если родители строили свое шоу из набора отдельных номеров, как и принято в цирке, то дети стремились сделать именно цельное представление. Аурелия в постановке матери играла именно



«Оратория Аурелии», реж. Виктория Тьер-Чаплин. Фото Владимира Луповского

спектакль, где одно следует из другого, хоть и подчиняется не прямой, а прихотливой логике сна.

Спектакль начинался со сцены «комод», видеоролики которой заполнили Интернет. Под взволнованный мужской голос, требующий немедленно подойти к телефону: мол, «мы все волнуемся» и «я точно знаю, что ты дома», выдвигаются и задвигаются разные ящики комода и оттуда показываются то ноги, то руки, расположенные так, что просто не могут принадлежать одному человеку. Ноги-руки живут своей жизнью: стучат в соседние ящики, наливают вино в бокал и достают пирожные, надевают красные туфельки и зажигают свечу. В конце концов из большого ящика вылезает сама Аурелия, садится на него, как на ступеньку, болтая ногами, а рядом так же непринужденно болтается третья нога в красной туфельке, и на нее приходится цыкнуть, чтобы она убралась обратно в комод.

В Москве внутри портала Театра имени Пушкина поставили еще один, с ярусным красным занавесом, и этот волшебный, живущий своей жизнью занавес, как и красный цвет будто бы оторвавшихся от него платьев, накидок, пиджаков, будут многое определять в «Оратории». Так и длинный шарф Аурелии опутывает сцену, тянется за ней из одной кулисы в другую, все никак не кончаясь, подбрасывает ее вверх, раскачивает, как цирковая трапеция, и укачивает, как в гамаке.

Здесь все наоборот, будто в Зазеркалье: предметы, брошенные в одну кулису, вылетают из другой, цветы ставят вниз головками и поливают повешенное для сушки белье. Здесь двое на носилках выносят перевернутый стул, и Аурелия так и садится на него вниз головой. Она летит по воздуху, держа за веревочку воздушного змея, который ползет по сцене. Ее партнер – танцор и акробат Джейми Мартинес – висит под колосниками и, будто бы взбираясь по канату, ползет к земле. Вот в глубине сцены идет темная, словно тень, фигура, и, лежа на земле у его ног, теми же шагами «идет» человек в светлом костюме и шляпе. Антиподы синхронно раскланиваются с Аурелией и движутся дальше, читая газеты.

Волшебные зеркала как будто висят между небом и землей, между одним человеком и другим. Аурелия с Мартинесом только что танцевали, перехватывая друг у друга пальто: то один наденет его черным драпом вверх, то другой влезет в рукав и вот уже щеголяет в красном шелке. А тепер парочка встретилась, надев на двоих черный пиджак и вставив по одной ноге в белые штанины, и вдруг из них получился новый человек. Он танцует, скачет, высоко поднимая ноги и зависая в воздухе, точно так, как играет ребенок, устроившись у дверцы зеркального шкафа, чтобы мама видела его пополам с отражением.

Под большим красным занавесом вырастает маленький белый кружевной театр: тюлевая завеса падает и падает вниз, как снег, ложась на пол сугробами. За ним Аурелия в белом сидит и вяжет, мимо скачет плоская фигура

белого кружевного зайчика — такая идиллическая картинка, похожая на теневой театр наоборот. Потом вдруг высовывает голову страшный белый зубастик и откусывает Аурелии ступню, а потом и всю ногу. Но она находчиво хватается за спицы и к восторгу зала быстро вывязывает себе новую белую ногу. За антитеневым театром следует антикукольный: лицо Аурелии разыгрывает спектакль перед кукольной публикой, которая то аплодирует, то засыпает и с изумлением рассматривает «живых» зрителей.

Тут много почти прямых цитат из «Невидимого цирка» — все тех же удивительных костюмов Виктории Чаплин. То какое-то странное существо нацепило на голову кувшин и превратилось в круторогого козла, то Мартинес, полспектакля протанцевавший с пальто, в котором иногда оказывалась Аурелия, вдруг появляется как бездыханное тело на руках у ожившего пальто. Это явный парафраз костюма-куклы Жана-Батиста Тьере, который в «Невидимом цирке» будто бы выезжал на закорках у куклы-носильщика.

Но самые удивительные — последние превращения. Когда Аурелия, только что одетая влюбленным партнером в роскошное золотое платье, вдруг начинает томиться, как Геракл, которого жжет отравленная одежда. Она срывает с себя широкую юбку, и оказывается, что под ней пустота, а из сверкающего конуса лифа, словно из песочных часов, сыплется пыль. Руки, плечи и голова испуганной Аурелии постепенно утекают в эту воронку, пока не пропадают совсем. И только бегают вокруг влюбленный, негромко и растерянно зовя ее.

Ну, а в самом финале на сцену вынесут высокую подставку, на которой по кольцу будет ездить игрушечный поезд. И тут подойдет к нему Аурелия, одетая в объемное платье, раздвинет его на груди, и там окажется сквозная дыра. А потом встанет у железной дороги так, что поезд, сверкая огнями, будет проезжать сквозь нее, как сквозь туннель. Свет будет гаснуть, но мы еще будем видеть, как кружится светящийся поезд, прошивая насквозь темную гору.

На пересечении цирка и танца

Еще одна вариация «нового цирка» — гибридный жанр, соединяющий цирк с танцем, пантомимой или физическим театром. Это могут быть полуэстрадные шоу, безусловно относящиеся к визуальному театру, как спектакли не раз приезжавших в Москву американских трупп «Пилоболус» и «Момикс». Например, очаровательные представления американской труппы «Пилоболус» знамениты тем, что соединяют танец и пантомиму с акробатикой в выразительных теневых картинах, где актеры, кажется, могут сложить из своих тел что угодно — цветок, животное, дерево, дом. В приезжавшей к нам в 2010 году «Стране теней» есть даже сюжет, напоминающий детскую сказку с некоторыми сексуальными обертонами. Речь идет о снах взрослеющей девочки, в ко-

торых она попадает в фантастическую страну, где встречает живые растения, попадает в плен, оказывается превращена в собачку, убегает и так далее. И все, что населяет эти страну — пальмы и слоны, грибы и трава, гиганты и карлики, — сделано средствами теневого театра исключительно с помощью тел актеров-акробатов, без единого постороннего предмета. И от этих превращений захватывает дух.

Группа «Пилоболус» была создана сорок лет назад, в 1971 году выпускниками танцевального класса Дартмутского колледжа, и один из семерых ее основателей, Мозес Пендлтон, через 12 лет создал свою собственную танцевальную компанию «Момикс». Его театр несколько более склонен к хореографии, но в целом тоже прежде всего опирается на акробатический танец и строит свои представления как яркие слайд-шоу. Например, «**Ботаника**», которую Пендлтон привозил на Чеховский фестиваль 2011 года, выглядела как чередование пластических картин на темы растительного и животного мира на фоне разноцветных светящихся задников-экранов. Актеры используют предметы и кукол — путешествуют на скелете доисторического животного, ползут улиткой с надувным домиком, соединяют руки гибкими гофрированными трубами, превращаясь в силуэты грибов или деревьев, машут полотнищами, изображая воронку торнадо, разыгрывают истории о кентаврах, томятся моллюсками в раковине. Ну и, конечно, видеопроекция — куда без нее — расцветает фантастическими цветами прямо на изобретательных костюмах танцоров.



«Ботаника», реж. Мозес Пендлтон.

Фото Мах Руссиarelло из архива театрального фестиваля имени Чехова

* * *

В рамках длившегося несколько лет гастрольного проекта «Другой театр из Франции», представлявшего в России маленькие компании, работающие на стыке жанров (о нем уже шла речь в связи с предметным театром), в Москву приезжали не только необычные кукольники, но и оригинальные спектакли, соединяющие цирк с пластикой. В сущности, на эту территорию заступал и дуэт «Гафф Афф» компании «Циммерманн и де Перро», о котором мы говорили, и приезжавший в Москву в 2008-м спектакль «План Б», поставленный во французской «Компании 111» нью-йоркским режиссером Филом Солтановфом вместе с создателем этого театра Орельеном Бори. Авторы спектакля говорили, что его название отсылает к резервному плану, который вступает в силу, когда не удастся «план А», и глядя на то, что происходит на сцене, мы понимали, что неудавшийся план А — это наша обычная жизнь, манера ходить по земле под действием силы тяготения.

Главный предмет оформления сцены — гладкая стена, стоящая то вертикально, то наклонно, образуя гору, а то и вовсе падающая на пол. Из стены этой то выдвигаются ступени, то, наоборот, фрагменты ее, как кирпичи, уходят вглубь, образуя ниши или окна. Четверо молодых мужчин, одетые в серые костюмы с галстуками, двигаются, прижавшись к наклонной стене, словно магнитные фигурки к холодильнику, и движения их оказываются затруднены и замедленны, будто под водой. Они скачут друг через друга, висают в «воз-



«План Б», реж. Фил Солтановф и Орельен Бори.
Фото Владимира Луповского

духе», плывут над головами, перебираясь со ступеньки на ступеньку. И оттого, что актеры одеты в деловые костюмы, поначалу кажется, что вся эта акробатическая чехарда — метафора офисной жизни: полеты, падения, поддержки, перешагивания, передвижения плотным строем. Спектакль абсурден, чудесен и музыкален: открываются «окошки», и в них появляется то один, то другой герой, жонглирующий белыми мячиками, головы исчезают и вновь выныривают из других окошек, но в прежних безголовые руки продолжают жонглировать, а мячики выстукивают об пол прихотливый музыкальный ритм. Стена становится вертикальной, и вот уже герои бегают по ней, как мухи, она падает, и герои ложатся на пол вместе с ней, превращаясь в детский рисунок на асфальте: на лежащем стуле «сидит» лежащий человек, на лежащем чемодане «стоит» лежащая бутылка, а вокруг из палочек выложен домик с двускатной крышей. Лежащую картину сверху снимает камера и проецирует на задник экрана, на котором мы не замечаем темноволосых мужчин в костюмах, раскладывающих предметы по темному полу, зато видим только волшебным образом появляющиеся вещи и человека в белой рубашке, выбирающегося на крышу своего дома, а потом медленно кувыркающегося в небе среди звезд и играющего белыми мячиками. Конечно, сам трюк с полетами лежащих на полу людей мы уже видели (и тут мы говорили о нем в спектакле Финци Паски), это старый театральный оптический эффект. Но ведь дело не в том, у кого патент на трюк, а в том, чтобы правильно его использовать, и в коротком «Плане Б» цирк и танец, соединенные с обаятельной драматической пантомимой и простой, но всегда действенной театральной иллюзией, сплавляются в легкое, радостное и поэтическое представление.

Матюрен Болз

Еще один французский театр, соединяющий цирк с танцем, приезжал в Россию дважды, благодаря Чеховскому фестивалю. Речь идет о постановках Матюрена Болза в компании с цирковым названием «Руки, ноги и голова тоже». Можно спорить, далеко ли этот тип представления уходит от того, что мы понимаем под визуальным театром, но нельзя пропустить тот способ, которым Болз сочиняет для своего поэтического театра трагические метафоры, связанные с человеческой незащищенностью.

В 2009-м в Москве увидели спектакль «**Тангенс**» с подзаголовком «Цирковая пьеса для 4 акробатов», но казалось вернее, что ядро этого представления — современный танец, а то, что танцоры при этом летают и используют цирковой инструментарий, — второстепенно. Постановщика «Тангенса», Матюрена Болза, в Москве до того видели — он танцевал в спектакле Франсуа Верре «Без возврата» по «Моби Дику», который привозили на NET. Хотя, опять же, не поймешь, как и сказать: танцевал, играл, исполнял акробатичес-

кие номера, — трудно определить спектакль, вся работа актеров в котором была построена на сопротивлении ураганному ветру, несущемуся из мощных воздуходувов. Образование у Болза цирковое, но танец сегодня все больше расширяет свои границы, и работать молодому акробату довелось с крупнейшими хореографами, в частности с Жозефом Наджем. В «Тангенсе» видна перекличка и с Наджем, и с Верре, а музыку для спектакля Болза писал венгерский композитор и саксофонист Акош Шелевени, с которым работал и Надж. В общем, как ни назови — все работают на общем поле.

Маленькая сцена в «Тангенсе» кажется захламленными городскими задворками — стена и крыши из рифленого железа, будто старые гаражи, дощатые навесы, высокий шест, набросанные мебель и ведра, нестати пластиковый аквариум-куб, где иногда, будто в телевизоре, по груди появляются подсвеченные персонажи, и огромное деревянное колесо, словно для гигантских белок. Сцена поднята высоко, и нам видно, что под ней тоже идет какая-то жизнь, кто-то ползает, бормоча и иногда вылезая из люков наверх. В общем, совершенно непонятно, что это за место, но рваная, нервная и очень напряженная музыка Шелевени, сопровождающая панический танец актеров, будто тщащихся убежать, спрятаться, укрыться от чего-то страшного, говорит, что тут дело плохо.

Болз, работая над спектаклем, вдохновлялся текстами людей, выживших после депортации и концлагерей. Он думал о стремлении и невозможности побега, и хоть конкретные события, лежащие в основе его почти бессловесного спектакля, не ясны, но сам круг его мыслей очевиден, и мрачное отчаяние, владеющее четырьмя героями, передается залу. Передняя часть сцены — это батут. На него падают, как в яму, но он вновь выбрасывает наверх. В глубине сцены — две ленты транспортера, едущие то в одну сторону, то навстречу друг другу и увозящие в разные стороны стул от стола, за которым сидит пишущий человек, а людей друг от друга. Сделал шаг из маленькой шеренги, едущей в одну сторону, — и вот уже тебя увозит неведомо куда. Но, сделав шаг назад, ты пристраиваешься к концу строя, и уже кажется, что шеренга, из которой одну за другой увозят жертв, бесконечна.

Два молодых мужчины (один из которых сам Болз) и девушка в ярком сарафане мечутся, взлетая на стены и шесты, они крутятся в колесе, будто невольники, выполняющие какую-то страшную изнурительную работу, и только седой человек, бормочущий что-то, выглядит спокойнее других — видно, ему уже многое пришлось повидать. В полутьме мелькают красные отсветы крутящегося колеса, в лязге, звоне и грохоте спектакля идет работа по перемалыванию, высасыванию людей. И в конце седой герой палкой вытягивает из люка на ленту транспортера неподвижные обнаженные тела, они уплывают дальше, будто утопленники или выброшенные шкурки от когда-то живых людей.

На следующий Чеховский фестиваль, в 2011-м, приехал новый спектакль Болза — «**Смола и перья**». В этом спектакле не было такой единой мысли, складывающей сюжет, как в «Тангенсе». Но был единый образ, аккумулирующий множество возможных сюжетных линий. Спектакль Болза построен на движении пятерых актеров вокруг помоста, подвешенного на тросах, как качели. Как говорит режиссер: «Это картинка, рабочая рамка. В ней рождается борьба между двумя разными материями: одна — черная и тяжелая, другая — белая и легкая». То есть одна — смола, другая — перья.

С помощью подвешенного в темноте под качающейся лампой-луной помоста с дыркой посередине и множеством люков Болз создает целую череду метафор, связанных с одиночеством, оторванностью маленькой группы людей от всего мира, с их уязвимостью и стойкостью. Здесь рождаются и затухают микроистории, каждую из которых воображение зрителя может продолжать и продолжать.

Сначала этот помост — разбитый в щепки корабль, вынесенный на берег. Он спускается сверху, как на гребне падающей волны, и трое мужчин выламывают из «палубы» доски, чтобы поставить их «мачтами». То взбираются по этим мачтам, а то пытаются выстроить из них что-то, бесстрашно ходя по опасно и непрочно сложенным пирамидам с торчащими хвостами досок.



«Смола и перья», реж. Матюрен Болз. Фото Владимира Луповского

Музыка похожа на жужжание множества мух — звук смерти разбитого корабля. Потом помост оказывается плотом посреди моря. Вокруг чернота, но трое достают из «моря» тела молодого мужчины и девушки. Мы видим, как их «встряхивают» и стараются оживить, как у девушки со спасителем начинается любовная история, и не поймешь: это спасенная любимая или они познакомились только сейчас? Видим, как летают герои на тросах, «плот» болтает их туда-сюда так, что и у зрителей от качки начинается головокружение, как между ними начинаются яростные ссоры и как внезапно затихают. Спектакль так и движется толчками от вспышек бешеной энергии, движения, музыки к долгим паузам. Задумчивости или отчаянью — бог весть. Вот так один из героев в тишине, будто ночью, когда все уснули, выходит с «плота» на край торчащей из него доски. Она под героем гнется, раскачивается (по принципу подкидной доски в цирке), но он в сосредоточенности продолжает стоять на самом краю, и кажется, что думает о самоубийстве.

Подвешенный помост будет превращаться еще много раз. Например, в перекрытие между этажами, и человек с нижнего этажа вдруг подпрыгнет и встанет, как муха, ногами на потолке, прямо под соседом, стоящим на втором этаже. И начнется уморительный эпизод «зеркало», в котором «нижний» будто случайно повторяет движения своего «верхнего» соседа, даже ставит цветочки в вазочку, так же перевернуто прилипшую у его ног. А потом помост станет вокзалом, по которому мечутся люди, не в силах найти друг друга. Потом, взлетая вверх, снова напомним о кораблекрушении, но теперь его пассажиры будут «плыть» в воздухе, как в черной воде, и медленно, на веревках, падать на дно моря. Не раз паузы, следующие за вспышками энергии и действия, будут казаться зрителям финалом, и большой зал Театриума на Серпуховской примется аплодировать, но потом окажется, что вокруг плотакачелей случается новая история и финал у нее свой — то печальный и даже трагический, а то — дающий надежду.

ТЕАТР ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

«Золушка»; театральная Олимпиада («Дададанг», «Mobile Homme», «Свет ангелов»); карнавалы в саду «Эрмитаж» («Бодиториум», «Силенц-театр», «Путешествие в аквасны», «Риф», «Поле», «Колокола», «Карабос»; «Демоны»; «Пуховый сад»); фестиваль «Teatro a corte» («Flix», «Прогулка и танец зелени», «Трамудас – средиземноморский бродячий цирк», «Coleotur», «Il Corso»); «Чезена»

То, что уличный театр, как и вообще театр, работающий на открытом воздухе, ставит прежде всего на зрелищность, ясно и так. Причем сегодня комплекс возможностей уличного театра зачастую даже больше, чем традиционного. Кроме известной любви к игре с огнем и водой, к ходулям, хождению по канату и прочим цирковым приемам (в частности, полетам и вообще использованию высоты) уличные артисты получили невероятные возможности работы с новыми технологиями, с изощренным, мощным звуком, гигантскими видеопроекциями, игры со светом и лазером, охватывающей огромные пространства как города, так и природы. При этом уличный театр хоть и связан с цирком, рассчитывает не только и не столько на трюк, сколько на визуальные эффекты в целом, на зрелищную театральность, часто приносящую в театр новые смыслы и остроту эмоций, связанную с масштабом зрелища. А кроме броских эффектов и масштаба — еще и на тонкие театральные токи, которые дает природа, ее освещение, звуки, запахи.

Сегодня все разнообразнее, изобретательнее и сложнее работают художники с лазерными шоу и световыми проекциями на большие здания, где используются и заранее заготовленные компьютерные 3D-модели, и оптические эффекты, превращающие высотки, соборы, вокзалы в нечто совершенно другое, заставляющее их на глазах публики взлетать, разрушаться, зарастать деревьями и заселяться людьми. А с другой стороны, с помощью проекции дома превращаются в холсты, на которых у нас на глазах рисуют художники. Когда в этих представлениях участвуют актеры, танцоры, циркачи, шоу превращаются в высокотехнологичный уличный театр. Но от появления новых технологий не исчезают старые, только, приспосабливаясь к новым временам, они все свободнее чувствуют себя в больших городах, используя высоту многоэтажных зданий для цирковых трюков, игры и полетов и помогая себе техникой и механизмами. Ну и, конечно, театр под открытым небом не может не использовать для создания атмосферы и особых театральных эффектов природу: он сплавляется по каналам, ведет своих зрителей по паркам,

рассаживая на камнях заросших руин, он устраивает спектакли на закате в песчаных карьерах, ночью в городских садах при свете костров, во дворцовых дворах на рассвете и устраивает огневые шоу на берегах рек. Многие из этих представлений в той или иной степени существуют в парадигме визуального театра и стоят рассказа. В первую очередь речь пойдет о том уличном театре, который несколько лет подряд усилиями Вячеслава Полунина (чье «Снежное шоу» тоже во многом существует по законам визуального театра) к нам завозил Чеховский фестиваль.

* * *

На зарубежных смотрах уличный театр, использующий современную машинерию и новые технологии, существует не один год. Мне, правда, только в 2000 году в параллельной программе «фриндж» Эдинбургского театрального фестиваля повезло увидеть такой уличный кибертеатр, заводное представление для подростков – осовремененную «Золушку» компании «ТурбоЗона». Новая «Золушка», сыгранная в огромном старом дворе, была бешеной смесью цирка, байкерского шоу, гремящей и сверкающей дискотеки с видеопроекцией и фейерверками в сюжете, лихо заварившем ту компьютерно-клипово-ужастиковую кашу, которая творится в головах у подростков. Здесь вместо мачехи был дьявольский ученый отчим, сотворяющий чудовищных уродов, вроде сыпящего огнями и сверкающего красными глазами шестиметрового скелета, а Золушка оказалась бедной лаборанткой при нем. Здесь панкообразного принца похищал какой-то жуткий драндулет в сопровождении мрачных байкеров, впрыгивающих на своих мотоциклах со двора прямо на сцену. Волшебница-крестная (ученый-генетик) спускалась на огромном подъемнике откуда-то с неба в сопровождении фейерверка и туда же в круглой карете улетала ошастливленная ею Золушка, в то время как по экранам, обрамляющим сцену, бежали строки: «Бал – главное событие миллениума!» Экраны казались то компьютерными мониторами, то телеэкраном MTV или военной хроники, то видеопроекцией с рок-концертов. Здесь были воины с огнеметами и полный чемодан денег, радикально разрисованные сестры, вновь крадущие бедного принца (в то время как их самолет висел у зрителей над головами, на экранах шла картина схватки внутри него, и принц – воздушный гимнаст, – конечно, легко выбирался), а также мужественная Золушка, уже вооруженная автоматом. И так далее.

* * *

Через год на театральной Олимпиаде мы увидели очень много современного уличного театра, который можно назвать визуальным, – и тот, где используется новая техника, и работающий без нее, но в современных приемах



Уличное шествие. Театральная Олимпиада 2001. Фото Владимира Луповского

театра художника, театра-инсталляции, театра-танца, — не говоря о новом цирке. Об эксцентрическом и в то же время нежном, полном машинерии и старых театральных трюков представлении «Онно» голландской «Догрупп» я уже писала. Изобретательным было и уличное открытие фестиваля с участием многочисленных барабанщиков, среди которых был «Дададанг» из Италии — похожий на марширующее войско серебристых рыцарей с красными светящимися глазами. И французский «Транс экспресс» — летающие разноцветные солдаты в цветных мундирах, которых специальный кран поднимал гроздью высоко над Театральной площадью на тонкой конструкции, и они барабанили, качаясь на мобиле вроде нитей для марионеток (представление называлось «**Mobile Homme**»). Ночью на Манежной площади свое масштабное (хотя и несколько «китчевое», что нередко бывает в уличном театре) небесное шоу «**Свет ангелов**» показывала итальянская «Студия Фести». Ангелы-акробаты то летали на гигантских расписных шарах под барочную музыку, то танцевали на ходулях и даже внутри шаров, то плыли в небе среди ослепительных фейерверков в фантастических колесных клетках.

Но главным в уличной программе Олимпиады были придуманные Вячеславом Полуниным цветные карнавалы в саду «Эрмитаж»: Белый — ангельский, Черный — дьявольский и Цветной — плотский, во славу Бахуса. Собственно, это не были классические карнавалы, просто в саду был создан в миниатюре

настоящий фестивальный город, улицы которого целиком подчинены театру. На Белый карнавал разрешалось приходить только в белом. Полунин предупреждал: для тех, у кого нет белой одежды, рядом будут продавать белый секонд-хенд, а если откажетесь — художники вас покрасят насильно. Этого, конечно, не было, но у входа стояла посуда с краской, и зрители, а в первую очередь дети, с восторгом белили лицо и разрисовывали все голые части тела. Сад был украшен белыми инсталляциями, особенно много было гигантских яиц. На ограде парка сидели странные белые скульптуры, при входе стояли балагуры в белом и шумно радовались каждому проходящему: мол, наконец-то, мы только вас ждем, без вас и начинать не хотим. Кому-то сразу дарили ангельские крылышки на прищепках и белые колпаки. Голландские танцовщики из театра **«Бодиториум»** на газонах, среди инсталляций принимали странные позы, а когда к ним подходили зачарованные дети, они медленно образовывали вокруг них какие-то пластические композиции. Белыми скульптурами то замедленно двигался, то замирал в углу сада, в окнах и на балконах «Новой оперы» итальянский **«Силенц-театр»**. Артисты, целиком выкрашенные в белое, с будто бы гипсовыми лицами, вовлекали зрителей в свои микроспектакли. Французский театр «Малабар» разыгрывал в саду **«Путешествие в аквасны»**: под заводную музыку актеры танцевали на пружинных ходулях вокруг диковинного белого корабля, сыпались фейерверки, летела морская пена.

Уже к середине первого вечера стало ясно, что поначалу напряженная публика совершенно оттаяла. По саду гуляли зрители — пожилые дамы с крылышками и мужчины в «фартуках» в виде античных (Венериных) животов с грудями. Кто-то валялся на траве под деревьями, слушая доносящееся с открытой сцены пение голосистой Пелагеи, кто-то прыгал вокруг эстрады, на которой показывали свои белые шоу Андрей Бартенев и Петлюра, в Москве числящиеся деятелями не театра, а современного искусства. На созданной Полуниным карнавальная территория брал свое театр художника: тут в щели между театральными зданиями группа Ахе ворожила свою «Мокрую свадьбу». На крыше недостроенной Щукинской сцены вздыхали и надувались ветром похожие на огромные вольнки загадочные объекты Теодора Тэжика. Даже растворенный в природе танец «Бодиториума» строился художником — его автор Шусаку Такеучи начинал свои занятия искусством с арта.

На глухой стене Щукинской сцены французский театр «Пассажиры» играл спектакль **«Риф»** — подвешенные на тросах актеры и танцовщики вели себя на вертикальной стене так, будто это был пол. Мало того, разыгрывая свои маленькие танцевальные истории вопреки силе тяготения, они рисовали на брандмауэре гигантские яркие картины так, как это делает Ахе в своем клубном спектакле «Plug&Play». Но только тут картины были высотой в несколько этажей.

Цветной и черный карнавалы продолжали смешивать цирк с технологиями, танцем и драмой. Актеры австралийского театра «Странные фрук-



«Риф», реж. Филипп Риу. Фото Владимира Луповского

ты» располагались на пятиметровых гибких шестах, и там, в вышине, они играли свое «Поле» — обаятельный сюжет о любви героев, которым не так-то просто друг друга достать. А другие австралийцы — «Пять разгневанных мужчин» — в представлении «Колокола» летали на канатах, привязанных к высоченной конструкции, и таким образом (включая в действие сложную механику и электронику) своим танцем производили мощную торжественную музыку, в которую вплетался звук колоколов. На Черном карнавале особенно много было огня — например, французская группа «Карабос» устраивала в ночном саду инсталляции из трехсот горящих горшков и фейерверков.

* * *

Еще несколько раз после поразившей всех театральной Олимпиады Чеховский фестиваль пытался сделать Москве инъекции уличного театра. Но в большом городе, где много транспорта, как и вообще в городе, где есть привычка запрещать все скопления народу, если их не организуют власти, это не просто. В 2003-м следующий Чеховский фестиваль снова открывали уличным действием — испанский театр «Комедианты», участвовавший в Черном карнавале, играл спектакль «Демоны». На этот раз удалось договориться, чтобы ради открытия перекрыли московский Бродвей. Демоны высыпали прямо на

Тверскую: огневое демоническое шоу происходило перед Моссоветом, черти выскакивали прямо из его двора и вели толпу зрителей к Красной площади.

Следующая попытка Полунина сделать для открытия фестиваля в 2005 году уличный праздник, хотя бы за закрытыми дверями городского сада, была последней. На этот раз знаменитый клоун строил представление в саду «Аквариум» как большую ожившую инсталляцию «**Пуховый сад**».

До начала к воротам, как бабочки в гербарии, были приколоты люди в белом, с вымазанными белым бритыми головами. Они медленно извивались. Из-за забора виднелось высокое дерево со стволом, облепленным пухом. Рядом со зрителями гулял «пуховый» верблюд. Обещали, что с крыши гостиницы «Пекин» на другой стороне Садового кольца прямо в сад полетят саксофонисты. Но оказалось, что лететь было невозможно, хоть об этом и мечтал Полунин, — для этого пришлось бы снимать троллейбусные провода и встало бы все Садовое кольцо.

Потом со стороны метро «Маяковская» к зрителям двинулась повозка с саксофонистами в цветных юбках и с какими-то непонятными надувными штуками на спине. Вслед за повозкой в сад пустили и зрителей. Оформлял сад «Аквариум» Алексей Кострома из Питера, которого Полунин считает одним из лучших отечественных художников в свободном пространстве. Он уже как-то делал мост через Неву из воздушных шаров и Александрийский столп, который улетал. А еще он любит все опущать — вот откуда взялась идея покрыть гусиным пухом весь «Аквариум» — стволы деревьев, фонари, рекламные доски Театра имени Моссовета. Кострома считает, что оперение — это снятие агрессии, возвращение культуры «назад к природе». Газоны были засыпаны горами пуха, в сумерках их освещали разными цветами, и немногочисленные дети в восторге валялись на этих сказочных полянах и кидались пухом. Мелкие перышки летали повсюду.

Зрители двинулись к дверям Театра имени Моссовета, где был построен главный подиум, и встали перед ним, ожидая представления. В разных углах сада было еще несколько высоко поднятых игровых площадок — на всех гремели саксофонисты и извивались белые фигуры в причудливых костюмах. Высоко, в ветвях огромного дерева, висели полупрозрачные гамаки — неподвижные фигуры, лежащие в них, похожи были на невылупившихся куколок. По дорожкам ходили странные белые люди — девушки и маленькие девочки с набеленными лицами, в платьях с кринолинами и огромных шляпах, и замедленнодвигающиеся юноши, обсыпанные пухом, с перышками, приклеенными к носу, бровям и щекам. Белые клоуны залезали на памятники и, вкоча, высиживали «яйца», в которые они превратили круглые плафоны фонарей. Саксофонисты играли минималистскую музыку, располагающую скорее к медитации, чем к веселью, и все, что происходило в саду, было больше похоже на сон, чем энергичный праздник.

Полунин рассказывал, как впервые увидел французский уличный театр «Урбан сакс» — 50 белых фигур с золотыми саксофонами, плывущих на пирогах по венецианским каналам. Потом второй раз — среди статуй Версаля, и это тоже было необычное зрелище. Выяснилось, что, посмотрев на город, музыканты заранее делают какие-то музыкальные наброски, а во время представления уже импровизируют. Идея, что на открытие Чеховского фестиваля надо взять именно их, появилась у Полунина сразу, но, как он сказал: «Один “Урбан сакс” — размаха мало». Тогда появился замысел «Пухового сада» и затея населить его танцорами, акробатами и клоунами. В хореографы Полунин пригласил работающего в Голландии японца Шусаку Такеучи, который участвовал уже не в одном полунинском проекте, включая замечательный жесткий балет прямо на Манежной площади во время театральной Олимпиады и танцы на перилах и эскалаторах питерского метро. На этот раз было решено, что осваивать пространство Шусаку будет с помощью нашей лучшей труппы модерн данс — екатеринбургских «Провинциальных танцев», а к ним присоединится эстонский пластический дуэт «Королевский жираф» и студенты московского циркового училища.

В результате фантастическая среда, которую задумывал Полунин, получилась, но оказалось, что театрально ориентированной публике одной среды недостаточно: нужно, чтобы в ней что-то происходило. Публика ждала зрелища, а эмбиентные колыхания и звуки были прекрасны, но воспринимались не как событие, а как подготовка к чему-то. Первое событие произошло примерно через час растерянного стояния толпы посреди сада: из гамаков «вылупились» люди в обтягивающем белом — они повисли на подвешенных к ветвям веревках, как шелкопряды, и стали тихо, красиво извиваться. Потом начал расти один из танцоров на балконе театра — он поднимался по стене все выше, а юбка его продолжала касаться пола. Потом полетели в небо белые шарики. Потом две пушки стали стрелять обрезками серебристой фольги, и она разлеталась в воздухе. Потом оказалось, что это финал.

Публика расходилась в некоторой растерянности. Только дети обсыпались пухом, скакали вокруг верблюда, который ел листья с пухового каштана, и были очень довольны.

* * *

Через несколько лет, в 2009-м, мне случилось побывать на итальянском фестивале «Teatro a corte» (то есть театр во дворе, а также при дворе), где особенно любят всякого рода уличные представления. Этот фестиваль стали проводить с 2007 года летом на площадках замков и парков в резиденциях Савойской династии вокруг Турина. Задача «Teatro a corte», конечно, прежде всего была рекламной — его придумали для того, чтобы «поженить» старинную архитектуру замков и садов Савойской династии с современным искусст-

вом и тем самым заново актуализировать ценнейшие туристические объекты Пьемонта. Но, благодаря этому, здесь можно было увидеть уличные представления, изобретательно осваивающие открытые пространства фестиваля от больших полей коннозаводческих ферм и регулярных парков до маленьких дворцовых площадей. И поскольку фестиваль исходно позиционировался как театральное «оживание» природы, то подготовленная публика не была так требовательна, как московская, которой казалось недостаточно среды, густо набитой искусством, как в полунинском «Пуховом саде».

Представления «Teatro a corte» шли насыщенными блоками по уик-эндам, и в то время, что я была в Турине, одним из самых эффектных представлений стал спектакль «**Flux**» «Театра кентавров» из Франции. «Театр кентавров», существующий уже почти 20 лет и нередко ставящий своеобразные переложения классических пьес, начиная с Шекспира, — это кони и люди. Но не надо думать, что он хоть чем-то напоминает «Зингаро», — тут другая история, хоть, наверное, и не без влияния Бартабаса. Играли «Flux» (пьесу написал француз Фабрис Милькио) в Друэнто, международном конном центре недалеко от Турина, гигантском лесном поместье, построенном в середине XIX века для «лошадиных» нужд короля Виктора Эммануила II. Спектакль шел ночью, толпа зрителей двигалась по аллее парка к полукруглой площади, окруженной таинственно подсвеченной арочной галереей, на стену главной постройки



Flux, реж. Камилло и Маноло. Фото из архива фестиваля Teatro a corte

проецировался фильм, главной героиней которого была женщина-кентавр. Красотка в длинном черном платье с белым чемоданчиком, стоя на спине вороного коня, неслась по городам и лесам (сменялись титры от Марселя, где и обосновался «Театр кентавров», до Турина). После видеопроезда по площадям Турина Камилла (так звали девушку) живьем выехала из галереи и долго все так же, на лошади, не бросая чемоданчика, кружилась перед зрителями, сидящими на траве. Далее спектакль представлял собой чередование живых сцен (кроме загадочной женщины-кентавра был и темпераментный мужчина-кентавр Маноло, болтающий с публикой на всевозможных языках) и видео, где кентавры вступали в мимолетные романы с людьми. Тут уже картины обнаженных человеческих тел, обвивающих тела лошадей на огромных застеленных простынями кроватях, выглядели весьма рискованно. В наушниках у зрителей звучала музыка и голоса героев.

Апогеем спектакля была финальная «живая» сцена любви между кентаврами — Маноло и Камилла нашли друг друга. Стоило увидеть, как героиня сначала усаживала свои «лошадиные тела» в большие кресла, а потом укладывала на матрас с подушками; их танцы-сплетения рядом с лежащими лошадьми обозначали акт любви. Конечно, во всей этой истории было много сомнительного — и пошловатый сюжет невольно приобретал зоофильский оттенок, да и сама брутальная природа лошадей противилась тому, чтобы их считать просто частью чужого тела. Но общая красота представления: ночного парка, голубовато-подсвеченной постройки, похожей на сказочный дворец, женщины, летящей, стоя на вороном коне, — впечатляла.

Финальный день фестиваля, вместивший сразу четыре представления во дворах и садах великолепного дворцового комплекса Реджия ди Венариа Рале, был квинтэссенцией и апогеем праздника, продолжавшегося весь июль. Причем почти все спектакли были сделаны в режиме *site specific*, то есть специально для места, где показывались.

Днем французский хореограф Даниэль Ларрье с тремя своими танцорами устроил для зрителей путешествие по регулярному парку Венариа, напоминающему Версаль. Это называлось «**Прогулка и танец зелени**». Артисты неслышно шли по саду, останавливаясь на лужайках, среди маленьких роц и на краю бассейнов, и разыгрывали небольшие хореографические этюды, не столько интересные сами по себе, сколько красиво вписанные в умиротворяющий пейзаж: арки старинного дворца, идеальную геометрию подстриженных кустов и отражение в воде. Толпа зрителей, следующих за танцорами, растянулась по парку: кто-то хотел наблюдать за представлением вблизи, усевшись на траву, кто-то издалека, и это тоже было хорошо. По траве, не таясь, гуляли зайцы, артисты, уходя, оставляли на местах, где останавливались, артефакты: выложенные на газоне веточками или сухими листьями фигуры танцующих людей.

На закате зрители потянулись между парковых руин к розовому саду, чтобы на лужайке, окруженной цветами, увидеть представление «**Трамудас** —



«Прогулка и танец зелени», реж. Даниэль Ларрье. Фото из архива фестиваля Teatro a corte

средиземноморский бродячий цирк», которое давал проект «Carpe Diem». (все эти молодые циркачи учились в Монтевеккьо и теперь ежегодно собирались со всей Италии, чтобы сделать вместе новый проект). Это был настоящий простодушный уличный цирк Сардинии: молодые клоуны, силачи, жонглеры под музыку лихого бэнда пели, болтали со зрителями, устраивали перепалки и потасовки, закусывали и демонстрировали свое искусство.

Когда совсем стемнело, зрители переместились в торжественный почетный двор королевского дворца, где французская труппа «9,81» (имеется в виду ускорение свободного падения), украшающая своими зрелищами самые лучшие уличные фестивали мира, играла специально сочиненное для закрытия «Teatro a corte» представление «**Coleomur**». Под живую музыку актеры, подвешенные, как скалолазы, танцевали на стене дворца (как театр «Пассажиры»

играл у нас в саду «Эрмитаж» во время театральной Олимпиады). Но спектакль шел поздним вечером, отвесная «сцена» была особым образом высвечена прожекторами, и на ней менялась проекция, тут же создаваемая видеохудожником. Сначала он рисовал картины песком (это делалось в классическом приеме, каким пользуются на шоу «сыпучей анимации» — проекция на экран идет с подсвеченного стеклянного стола, за которым работает художник). Артисты раскачивались на эластичных «резинках» и своим движением, словно автомобильные «дворники», как бы расчищали засыпанное песком стекло. Муравей, попавший художнику на стекло, в проекции на стену рядом с актерами казался размером с собаку. После песка художник работал с каплями полупрозрачных красок, превращавших вертикальную «сцену» в живописное полотно с маленькими живыми фигурами, а потом экран заливали водой и среди танцоров начинали теньями плавать живые ящерицы и рыбы, каждая из которых выглядела величиной с акулу.

Ну, и последним ночным спектаклем на самой большой поляне в королевских садах стало шоу огня и машин «**Il Corso**» немецкой группы «Пан.оптикум» (кстати, тоже выступавшей в Москве на театральной Олимпиаде). Шоу, вдохновленное стихами Пабло Неруды, задающими «детские» вопросы о жизни, людях и стремлении к счастью, разыгрывалось на высоких платформах, движущихся среди огромной толпы зрителей. Музыка играла, клоуны и жонглеры в экзотическом гриме что-то кричали и пели, вращались диковинные механизмы, били фонтаны огня, а высоко над толпой на центральной платформе главный герой — поэт — в пароксизме вдохновения читал стихи, время от времени припадая к пишущей машинке. Это все выглядело несколько наивно, но зато представление заканчивалось гигантским шоу фейерверков: на фоне ночного неба среди беспрерывно меняющихся колес, ливней и столбов огня под торжественную музыку на страшноватых, как будто средневековых пыточных механизмах медленно раскачивались, вращались, взлетали и падали полуобнаженные герои.

* * *

Ну, и напоследок расскажу о спектакле, уникальным образом использовавшем природное освещение, сделав его главной темой представления. Речь идет о сыгранной на открытой сцене почетного двора папского дворца в Авиньоне 2011 года «**Чезене**», которую поставила Анна Тереза де Кеерсмакер с Бьорном Шмельцером, соединив свой бельгийский данс-театр «Roses» с его вокальным ансамблем из Голландии «Graindelavoix».

«Чезена» начиналась в 4.30 утра, еще в полной темноте, и увертюрой к ней выглядело то, как в ночной тишине к воротам папского дворца по узким улицам Авиньона стекались две тысячи зрителей. Итальянский город Чезена был разрушен папскими войсками в XIV веке и дал имя спектаклю, построенному

на музыке того же времени, песнях и балладах «Кодекса Шантильи», «Кодекса Мансини», «Кодекса Турина» и др. Спектакль полностью отказывался от искусственного освещения, и поначалу во тьме движения тел танцовщиков и певцов лишь угадывались. Но постепенно мрак рассеивался, становилось заметно кольцо песка, выложенное на сцене, и люди, движущиеся короткими перебежками, падая, вставая и поддерживая друг друга. Разделения на певцов и танцовщиков тут не было видно, казалось, что все поют печальные баллады и все совершают горестные ломаные движения в ожидании солнца. Вдруг на сцену упало яркое пятно света — это на зубчатой вершине папского дворца человек с огромным зеркалом в руках поймал и послал нам первый луч. И тут певец, вступив в светящийся круг, ангельским голосом запел древнюю песню о солнечном луче. Публика и актеры как будто просыпались и наполнялись восторгом, встречая рассвет вместе с природой: из папского сада за стенами дворца стало слышно пение птиц, линия солнечного света спускалась с вершущек готического дворца все ниже. К семи часам, когда завершился спектакль, стало светло, а магический круг песка был разметан по сцене, будто после свершившегося ритуала.

Заключение ЗРИТЕЛИ

Сегодняшнюю экспансию зрелищности в искусстве и медиа принято считать знаком упрощения, облегчения задач; говорят, что переход на «картинки», которые легче воспринимаются, — это обращение к неразвитому зрителю. Но, пожалуй, в авторском визуальном театре процесс выглядит противоположным образом. Здесь видно, какие новые задачи ставит он перед зрителем, насколько богаче здесь должно быть восприятие и понимание визуального по сравнению с обычным театром, насколько более разработано внимание. Как бывает полифоническое звучание, так сегодня многие спектакли можно назвать поливизуальными. Они требуют сопрягать множество одновременных разнородных визуальных впечатлений. Они нуждаются в умении публики видеть полицентрическое зрелище, то есть в особой зрительской сосредоточенности, собирающей воедино разбегающееся действие.

Визуальный театр — это всегда театр авторский и поэтический, на каком бы скрещении жанров он ни рождался и результатом каких режиссерских стратегий ни оказывался. И ему в полной мере свойственно все, что мы любим или не любим в поэзии, к тому же умноженное на особую силу, которую имеют зрительные образы. То, как зрители воспринимают визуальные спектакли, тоже сродни восприятию поэзии, это требует определенной душевной склонности, а во многих случаях и подготовленности, во всяком случае зрительского опыта, чтобы новый театральный язык не застал человека врасплох, не оттолкнул и не испугал его. Парадокс состоит в том, что фантазии автора спектакля, которые, как мы говорили во вступлении, он «транслирует напрямую зрителю», чтобы «не исказить сигнал» адаптацией, часто воспринимаются публикой как закодированное сообщение, требующее знания специального шифра.

В размышлении о том, как строятся взаимоотношения такого театра и публики, авторы визуального театра не расходятся далеко, хоть и формулируют это по-разному. Например, Филипп Жанти на вопрос об идеальном зрителе отвечает так: «Есть две категории зрителей. Зритель, который ищет сюжетную логику, обычно остается в растерянности. И есть другой тип зрителя, который, может быть, вначале теряется, но потом соглашается отправиться в путешествие». — «То есть вам бы не хотелось, чтобы зрители анализировали спектакль?» — «Они потом это сделают, но не тогда, когда смотрят, иначе невозможно общение образов спектакля со зрительским подсознанием». — «В какой-то степени это — детское восприятие?» — «Нет, это другого типа способность — умение понять сюрреалистический образ и поэзию».

Андрей Могучий свою позицию по отношению к зрителю объясняет так: «Каким бы замысловатым у меня ни был спектакль, он все равно содержит какую-то внутреннюю историю. И актер играет именно ее. Если эта подводная часть сделана подробно, то зритель ее угадывает интуитивно, он следует за чувственной перспективой актера, возможно, не понимая конкретно сюжета. Но он что-то переживает, ему со сцены поступают смутные сигналы, и в нем начинает что-то расцветать — ощущения, воспоминания, запахи. Так что если актер меня понял, то и зритель поймет. Кроме того, я всегда работаю с достаточно замысловатой литературой, и это задает еще один уровень восприятия спектакля, поскольку одни читали Андрея Белого или Сашу Соколова, а для других (их большинство) спектакль существует сам по себе. Я понимаю, что есть разные зрители, — и те, которые восприняли спектакль чувственно, но ничего не поняли, и те, которые все поняли, но ничего не почувствовали, — меня удовлетворяют любые. Лучше, конечно, чтобы и поняли, и почувствовали... В любом случае, если я делаю спектакль искренне, зритель меня поймет. Главное — не стараться угадать, чего он хочет».

Максим Исаев из театра Ахе на вопрос о том, правильно ли понимают зрители спектакли, поставленные им с Павлом Семченко, отвечает: «Для наших спектаклей “правильное понимание” — это очень мерцающая и достаточно субъективная категория, например, некоторые спектакли мы и сами понимаем по-разному. Я уверен, что возможны широкие варианты трактовок и что работа, проделанная зрителем, или его путь к смыслу гораздо важнее того, что мы себе придумывали. Но это не значит, что мы считаем: “что получилось, то и хотелось”, мы очень хорошо знаем, что мы делаем и зачем. Нам нужен всякий зритель, но зритель, обращенный к своему персональному, локально-историческому опыту, к подсознанию и ассоциациям, особенно ценен. У нас же поэзия все-таки».

Ромео Кастеллуччи рассуждает похожим образом. На одной из встреч с публикой он пояснил, как представляет себе взаимоотношения спектакля с аудиторией, и, пожалуй, его объяснение универсально для многих творцов визуального театра. «Театр — это личное открытие каждого зрителя. Думаю, что в итоге сцена — это мозг зрителя, его сердце, тело, как раз там создается спектакль. Именно поэтому не существует какого-то единого правильного прочтения. Может быть столько прочтений, сколько зрителей, и это не просто риторическая фраза, это на самом деле так. Потому что жизненный опыт каждого зрителя, его личная история, то, что он прочитал, изучал, испытал, шрамы, которые он получил в жизни, — именно все это и создает спектакль. Все интонации, темы, настроения и так далее — все это принадлежит зрителю. Так что поле битвы — это зритель, а не сцена. Именно он есть настоящая сцена».

Авторы сложно построенных визуальных представлений рассчитывают на сотрудничество со зрителем, в некотором смысле на его соавторство. В этом виде театра живость воображения и ассоциативное мышление публики, как

и ее эмоциональная отзывчивость, востребованы в первую очередь. Визуальный спектакль часто фрагментарен, логика соединения его отдельных эпизодов должна выстроиться уже в голове зрителя, и она может оказаться различной в зависимости от опыта того, кто воспринимает. Сценическое действие нередко кажется зрителю хаотичным и путаным, структура — неясной, а зашифрованные смыслы ускользают. Кроме того, и сама зрелищная плотность в визуальном театре может быть такой, что зритель во время действия просто не успевает понять, что происходит, осознание приходит позже. И это запаздывание, требующее от чуткого зрителя после окончания спектакля снова и снова прокручивать картины в воображении, как бы «досматривая» его и ища ключ, — тоже свойство визуального театра.

С другой стороны, одна из важных особенностей визуального театра и одно из его существенных требований к зрителю связаны с его поэтическими свойствами, требующими отказаться от рационального понимания и прямой дешифровки. В работе с ритмом зрелища, то предельно уплотненным, нагнетающим напряжение, а то медленным и тягучим, тяготеющим к статике и погружающим зрителя в медитацию, визуальные спектакли близки музыке, что диктует похожий способ восприятия. А действие здесь часто подается так, что становится похожим на ритуал, шаманскую ворожбу, магию и обладает магнетизмом особого, нерационального свойства. И значит, зритель должен уметь воспринимать спектакль цельно, отдаться в его власть, не мешая самому себе лишними вопросами и разрушающим анализом в то время, пока образ в его восприятии еще не сложился.

Так возникают качели между одновременной необходимостью «понимать» и «не понимать». Это один из парадоксов поэтического визуального театра. Очень обаятельных и притягательных парадоксов.

* * *

Попробуем снова сложить вместе только что разложенное по полочкам и заново представить себе, что такое визуальный театр, все время ускользающий от определений. Визионерский театр — квинтэссенция визуального — обрывочный и завораживающий, строящийся из образов подсознания в сюрреалистической логике сна. Театр художника, сочиняющего спектакль по законам пластических искусств, создавая у нас на глазах из подручных материалов — включая человеческие тела — картины и объекты. Предметный театр, придуманный художниками-рукодельниками, оживляющими неживое и создающими новую реальность. Театр-инсталляция, разворачивающий свои спектакли совсем или почти без участия актеров, и театр-путешествие, где актеров тоже может не быть или они исполняют вспомогательную функцию, а главная роль отводится пути зрителя и открывающимся перед ним картинам. Театр видео и медиа, где новые технологии играют наряду с актерами и вме-

сте с ними, часто выпуская видео и компьютерные картины вперед и делая не ясным, что́ на сцене более реально — изображение, созданное художником, или живой человек. Театр-цирк, использующий цирковое мастерство для создания «живого» волшебства в театре, для соединения людей с животными, для полетов и превращений. Театр под открытым небом, работающий с огнем и водой, восходами и закатами так же, как с технологиями, использующий природные ландшафты и городскую среду для создания впечатляющих картин.

И это все — театр, который ведет разговор со зрителем на языке визуальных образов, театр прежде всего поэтический, работающий с метафорами, символами, знаками и аллюзиями куда больше, чем с прямыми смыслами. Визуальный театр предлагает особый, семиотически насыщенный способ коммуникации со зрителем, его ткань, как в киноманском кино, часто оказывается построенной на цитатах, ссылках и комментариях, адресующих публику к другим искусствам. Энергия и смыслы спектакля, заложенные его автором, тут передаются именно через визуальный образ и транслируются аудитории даже в отсутствие актеров.

Разумеется, эта классификация достаточно условна, и есть множество причин, чтобы произведения Ромео Кастеллуччи перенести на «полочку» театра художника, а Жозефа Наджа рассматривать в контексте цирка и танца. И новый контекст, давая новые смысловые сопряжения, откроет в произведениях новые грани. Прелесть визуального театра еще и в том, что он всегда существует на границах и пересечениях жанров, и эти волшебные жанровые гибриды — кентавры, русалки и сфинксы — заставляют по-новому увидеть каждый из жанров-родственников, а значит, и весь театр.

Указатель имен режиссеров, названий спектаклей, театров и фестивалей

Режиссеры

- Акимов, Николай 72,
Барберлио Корсетти, Джорджио / Giorgio Barberio Corsetti 174
Бейкер, Рене / Rene Baker 114,
Бартабас / Bartabas 13, 181–187, 217, 226
Бодо, Виктор / Viktor Bodó 168, 169,
Болз, Матюрен / Mathurin Bolze 16, 181, 206–208, 227,
Бори, Орельен / Aurélen Bory 205
Боувмейстер, Тиция / Titia Bouwmeester 14
Василев-Зуек, Васил 146
Васильев, Анатолий 66, 89, 92, 123, 125, 126, 128, 154
Верре, Франсуа / François Verret 206, 207
Виктюк, Роман 9, 124
Габриадзе, Резо 26, 101
Геббельс, Хайнер / Heiner Goebbels 11, 12, 13, 17, 149, 162
Гришковец, Евгений 123, 124
Гуэрра, Тонино / Tonino Guerra 123, 125
Димитрова, Нина 146
Додин, Лев 101, 132,
Доктор Да (Дмитрий Арюпин) 11,
Жак (Вадим Жакевич) 8
Жанти, Филипп / Philippe Genty 8, 15, 19, 20–35, 62, 72, 108, 113, 114, 222, 226,
Жолдак, Андрей / Андрей Жолдак-Тобилевич IV 10, 16, 19, 66–71, 102
Исаев, Максим 73–75, 81, 83, 84, 173, 223
Йокела, Юха / Juha Jokela 167
Кантор, Тадеуш / Tadeusz Kantor 104
Кастеллуччи, Ромео / Romeo Castellucci 13, 15, 17, 19, 53–62, 69, 72, 148, 223, 225, 226
Касторф, Франк / Frank Castorf 14, 15, 160
Кеерсмакер, Анна Тереза, де / Anne Teresa De Keersmaeker 220
Кэннон, Фейдлим / Feidlim Cannon 165, 166
Клим (Владимир Клименко) 92
Колейчук, Вячеслав 159, 160
Кончаловский, Андрей 101
Краснопольская, Майя 115, 119, 134, 154
Кригенбург, Андреас / Andreas Kriegenburg 72, 73, 108–112, 226
Крымов, Дмитрий 15, 72, 73, 89–102, 154, 226
Лакаскад, Эрик / Eric Lacascade 164
Ларош, Жан-Пьер / Jean-Pierre Larroche 16, 137–139, 140, 141, 149
Ларрье, Даниэль / Daniel Larrieu 218, 219

Левитин, Михаил 124
Ле Гийерм, Жоан / Johann Le Guillerm 16, 181, 194–197, 226
Лепаж, Робер / Robert Lepage 7, 158, 181
Лобю, Мишель / Michel Laubu 141–145
Люпа, Кристиан / Krystian Lupa 72
Митчелл, Кети / Katie Mitchell 11, 178–180
Могучий, Андрей 9, 14, 16, 19, 35–52, 62, 181, 223, 226
Монтвилайте, Живиле 16, 157
Наб, Джудит / Judith Nab 149–151
Надж, Жозеф / Josef Nadj 72, 73, 102–108, 111, 145, 207, 225, 226
Някрошюс, Эймунтас / Eimuntas Nekropius 7, 191
Пендлтон, Мозес / Moses Pendleton 204
Понизовский, Борис 73
Полунин, Вячеслав 13, 14, 74, 211–213, 215, 216
Рыбкин, Олег 9
Семченко, Павел 73–75, 80, 173, 223
Солтанофф, Фил / Phil Soltanoff 205
Сорен, Пьеррик / Pierrick Sorin 148, 174–178
Стура, Роберт 124
Такеучи, Шусаку / Shusaku Takeuchi. 213, 216
Танги, Франсуа / François Tanguy 19, 62–66, 226
Тумина, Яна 75, 80, 84, 171
Тьере, Аурелия / Aurélia Thierrée 181, 201–203
Тьере, Жан-Батист / Jean-Baptiste Thierrée 197–199, 200, 203, 227
Тьере, Джеймс / James Thierrée 200, 201
Уилсон, Роберт / Robert Wilson 8, 11, 12, 15, 68, 72, 79, 148
Уорнер, Лео / Leo Warner 179
Финци Паска, Даниэле / Daniele Finzi Pasca 181, 187–191, 192–194, 206, 226
Фоменко, Петр 123, 125
Хеннинг, Марк, фон / Marc von Henning 160
Чаплин, Виктория / Victoria Chaplin 181, 197, 198, 201, 203, 227
Шарпс, Тристан / Tristan Sharps 148, 151–153
Шмельцер, Бьорн / Björn Schmelzer 220
Юрский, Сергей 123, 124
Эпельбаум, Арсений 91, 153, 154
Эпельбаум, Илья 72, 115, 118, 119, 133, 134, 154

Спектакли*

- 22.13 157, 175–176
Attraction Monstration, *Ментальный цирк, экспозиция* 181, 197,
Coleomur 210, 219
Il Corso 210, 220
Imitator Dei 11
Flux 210, 217
La Dispersion du fils, *инсталляция* 157, 159
Mobile Homme 210
Optimus mundus 148, 153, 154, 156
Plug&Play 72, 74, 77, 88, 213
Pro-Театр, *экспозиция* 113, 132
Shlem.com 157
Sine loco 14–16, 72, 74, 78, 133, 171, 172
Tawny, *перформанс* 72, 88, 89
Tragedia Endogonidia BR.#04 Brussel / BR.#04 BRUXELLES. IV Episodio della
Tragedia Endogonidia 19, 54, 56
А мы и не знали...» / A Notre Insu 113, 143, 144
Ад / Inferno 19, 57–59
Анна Каренина / Anna Karenina 51
Апокалипсис 13, 113, 127, 128, 131
Баттута / Battuta 181, 183, 186
Без возврата / Sans retour 206
Болилок / Boliloc 19, 34
Ботаника / Botanica 181, 204
Великая война / De Grote Oorlog 113, 135
Вещи Штифтера / Stifeters Dinge 17, 148, 149
Волшебная дудочка 115
Волшебная комната / A distances 16, 113, 137, 138, 140, 141, 149
В реальном времени / In Real Time 157, 165, 166
Войцек / Woyzeck 72, 103, 104
Вороны / Les Corbeaux 72, 106
Все люди, которых я не встречал / All the people, I didn't meet, *инсталляция* 148, 149, 150
Гамлет / Hamletas 7, 19, 53, 54, 67, 68, 102, 115, 191
Гамлет. Неистовая внешняя сторона смерти моллюска / Amleto. La veemente esteriorita
della morte di un mollusco 53
Гамлет. Сны / Гамлет. Сны 19, 67
Гастроли Лирикского Большого Королевского театра в Москве 113, 115, 119, 122
Гафф Афф / Gaff Aff 113, 145, 205
Генезис / Genesi 13, 19, 53
Гобо. Цифровой глоссарий 157, 170, 171
Гольдони. Венеция / Гольдоні. Венеція 19, 68–70

* Иностраные спектакли, гастролировавшие в России, называются так, как они назывались в афише.

Господин Кармен 72, 80, 81
Два дерева 115, 122, 125
Демон. Вид сверху 72, 93, 94
Демоны / Dimonis 210, 214
Депо гениальных заблуждений 157, 171, 172
Дождь / Rain 181, 187, 188
Дождь после потопа 113, 123–125
Донка / Donka 181, 190, 192
Донкий Хот 72, 90, 91, 154
До свиданья, зонтик / Au revoir parapluie 181, 200
Дядя Ваня 101
Жизнь с идиотом / Via a cu un idiot 71
Затмение / Eclipse 181, 183
Золушка / Cinderella 210, 211
Игра снов / Ett drömspel 11
Иваны 19, 45, 47
Ивонна, принцесса Бургундская 9
Изобретение жизни / Die Erfindung des Lebens 157, 160
Изотов 19, 47–50
Иоланта 113, 115, 118–121
К Пентесилее / Pour Penthésilée 157, 164, 165
Кармен. Исход 71
Каталог героя 81
Кода / Coda 19, 63–65
Колокола / The Bells 210, 214
Кони ветра / Loungta 181, 184, 185
Конное кабаре / Cabaret équestre 181, 183, 185
Корова 72, 96, 154
Кортео / Corteo 181, 192–194
Край земли / La Fin des Terres 19, 32
Кракатук 19, 38, 40–42, 49
Кристина, по Фрекен Жюли / Kristin, nach Fräulein Julie 157, 178–180
Лабиринт / Dédale 19, 30, 31
Лагерь / Kamp 136
Лиликанский музей театральных идей 113, 123, 124, 127
Липсинк / Lipsynch 7, 157, 158, 165
Лебединое озеро. Опера 46, 113, 115, 120
Мастер и Маргарита / Der Meister und Margarita 14, 160
Между собакой и волком 42, 43, 49
Месяц любви / Місяць кохання 19, 68, 69
Мизантроп 113, 123, 125, 126
Мокрая свадьба 14, 72, 75, 76, 213
Москва–Петушки 71
Москва. Психо 71
Невидимый цирк / Le cirque invisible 197–201, 203
Недосказки 72, 89, 90
Неистовый Роланд / Orlando Furioso 14

Не оглядывайся / Don't Look Back 148, 151
 Неподвижные пассажиры / Voyageurs immobiles 19, 27, 28
 Неподвижный путник / Voyageur immobile 8, 19, 20, 24–27, 30, 32, 113
 Один день Ивана Денисовича / Один день Ивана Денисовича 19, 67
 Онно / Оппо 13, 14, 212
 Опус № 7 72, 97
 Опыт освоения пьесы «Чайка» системой Станиславского 67
 Оратория Аурелии / Oratorio d'Aurélia 181, 201, 202
 Орфей 113, 131, 132
 Пасо добль / Paso doble 72, 105, 106
 Перед тем, как усну / Before I Sleep 148, 152
 Персефона / Persephone 8
 Песня о Волге 26
 Петербург 16, 19, 39, 40
 План Б / Plan B 181, 205, 206
 Поле / The Field 210, 214
 Полуночники / Les Veilleurs 72, 104
 Преступление и наказание 19, 35
 Пробный камень / La Pietra del Paragone 157, 174
 Прогулка и танец зелени / Marche, danse de verdure 210, 218, 219
 Прodelки Зигмунда / Zigmund Follies 19, 21, 22, 113
 Проект J. О концепции лика Сына Божьего / Sul concetto di volto nel Figlio di Dio 19, 60, 61
 Пространство Божественной комедии «Ревизор» 92
 Процесс / Der Prozess 72, 109, 110
 Путешествие в аква-сны / Le voyages des aquarêves 210, 213
 Путешествие квадратики 159, 160
 Пух и прах 72, 74, 75
 Пуховый сад, *инсталляция и перформанс* 210, 215–217
 Пьеса Константина Треплева «Люди, львы, орлы и куропатки» 19, 36
 Рай / Paradiso 17, 19, 57, 59, 148
 Риф / Récif 210, 213, 214
 Ричеркар / Ricerca 19, 65
 Русские неподвижники, *перформанс* 72, 87, 88
 Свет Ангелов / La luce degli angeli 210, 212
 Секрет / Secret 181, 194, 196, 197
 Сказки крeветок / Carnalen Vernalen 136
 Смерть пионерки 19, 35
 Смерть Полифема 113, 129
 Смола и перья / Du goudron et des plumes 19, 181, 208
 Страна теней / Shadowland 181, 203
 Счастье 19, 50, 51
 Тангенс / Tangentes 16, 181, 206–208
 Тарас Бульба 10, 66, 67
 Трамудас – средиземноморский бродячий цирк / Tramudas – Circo transumante mediterraneo 210, 218
 Триптих / Триптык 13, 181–184

Тарарабумбия 72, 99, 100
Торги 72, 92
Три сестры / Drei Schwestern 72, 92, 101, 108, 109, 191
Туман / Nebbia 188
Хаширигаки / Hashirigaki 11, 12, 163
Фауст в кубе 72, 82–85
Фауст в кубе. 2360 слов 72, 83, 84
Час, когда мы ничего не знали друг о друге / Die Stunde da wir nichts voneinander
wussten 157, 168, 169
Чезена / Cesena 210, 220
Четверо из Тюрании / Depuis hier 113, 141
Чистилище / Purgatorio 19, 57–59
Шерри-бренди / Cherry-Brandy 72, 106, 107
Шинель / Шинел 113, 146, 226
Шинель № 2737 с половиною 8
Школа для дураков 19, 38, 45
Шоу-экономика / Esitystalous 157, 167, 168
Юлий Цезарь / Giulio Cesare 19, 53
Э'федра 16, 17, 71, 157
Экспедиция Александра / Expedition Alexandre 20
Эраритжаритжака / Eraritjaritjaka 157, 162

Театры

- 5 разгневанных мужчин / 5 Angry Men, *театр* 214
9,81, *театр* 219
Brokentalers, *театр* 165, 166
Carpe Diem, *проект* 219
dreamthinkspeak, *театр* 16, 151
Graindelavoix, *ансамбль* 220
LFKs, *художественное объединение* 159
Linea de Sombra, *группа* 82
Roses, *компания* 220
Александринский театр 39, 46, 47, 50
Ахе, *театр*, 14, 15, 16, 72, 73–89, 108, 133, 139, 145, 148, 157, 170–174, 181, 213, 223, 226
Балтийский дом, *театр-фестиваль* 9, 10, 66, 68, 71
Березиль, Харьковский драматический театр им. Т. Шевченко / Березиль Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка 66–68
Бодиториум / Bodytorium, *театр* 210, 213
Види-Лозанн / Thйvtre Vidy-Lausanne, *театр* 190
Дададанг / Dadadang, *группа* 210, 212
ДаНет, *театр* 73
Дерево, *театр* 74, 76
Догтрупп / Dogtroep, *театр* 13, 212
Каммершпиле (Мюнхен) / Mўnchner Kammerspiele, *театр* 108, 109
Карабос / Caraboss, *театр* 210, 214
Комедианты / Comediants, *театр* 214
Компани Филипп Жанти / Compagnie Philippe Genty, *театр* 20
Компания 111 / Compagnie 111 205
Компания майского жука / Compagnie du hanneton, *театр* 200
Компания Маленькие часы / Compagnie des Petites Heures, *театральное агентство* 201
Компания Руки, ноги и голова тоже / Compagnie MPTA (Compagnie les mains les pieds et la tйte aussi) 206
Конный театр Зингаро / Thйatre 茅questre Zingaro 13, 181, 182, 183–186, 194, 195, 217, 226
Королевский жираф, *театр* 216
Красный факел, *театр* 9
Кредо, *театр* 146
Лаборатория Дмитрия Крымова, *театр* 15, 72, 73, 89, 90, 92, 97, 154, 226
Лез Ателье дю Спектакль / Compagnie «Les ateliers du Spectacle», *театр* 137
Малабар, / Malabar, *театр* 213
Момикс Данс компани / Momix, *компания* 203, 204
Московский художественный театр 11, 67, 132
Новый факультет, *театр* 152
Общество Рафаэля / Societas Raffaello Sanzio, *театр* 53, 54, 55
Отель Модерн / Hotel Modern, *театр* 16, 113, 134, 135, 136, 174, 178, 226

Пан.оптикум / Pan.optikum, *театр* 220
Пассажиры / Les Passagers, *компания* 213, 219
Пилоболус / Pilobolus, *театр* 203, 204
Провинциальные танцы, *театр* 216
Римини протокол / Rimini Protokoll, *театр* 166
Силенц театр / Silence teatro 213
Спутник Шишинг / Szputnyik Hajózási Társaság, *театр* 168
Странные фрукты / Strange Fruit, *театр* 213
Студия Фести / Studio Festi, *театр* 212
Театр дю Радо / Théâtre du Radeau 62, 63
Театр кентавров / Théâtre du Centaure 217, 218
Театр Наций 71
Театр Сунил / Théâtre Sunil 189, 190
Тень, *театр* 9, 16, 113–117, 121–128, 130–134, 139, 140, 154, 226
Тотальный театр Вячеслава Колейчука 159
Транс экспресс / Transe express, *компания* 212
ТурбоЗона / TurboZone, *театр* 211
Тюрак-театр / Turak Théâtre 113, 141, 143
Урбан сакс, *театр* 216
Фольксбюне, Берлин / Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, *театр* 14
Формальный театр 9, 35–37, 43, 74
Циммерманн и де Перро, /Zimmermann et Dimitri de Perrot, *компания* 145, 205
Цирк дю Солей / Cirque du Soleil 181, 192
Цирк Иси / Compagnie Cirque ici, *компания* 16, 194, 195
Цирк Элуаз / Cirque Eloize 187, 189
черноеНЕБОбелое, *театр* 11
Шатле, театр / Théâtre du Châtelet 174
Шаубюне, Берлин / Schaubühne Berlin, *театр* 178
Шаушпилхаус Грац / Schauspielhaus Graz, *театр* 168
Школа драматического искусства, *театр* 93, 96, 98, 99, 154
Школа современной пьесы, *театр*
Школа русского самозванства, *театр* 8
Штадстеатр, Стокгольм / Stockholms Stadsteater 11

Фестивали

- NET, фестиваль нового европейского театра (Москва) 8, 18, 62, 67, 103, 108, 134, 151, 157, 164, 166, 168, 169, 175, 206
- Teatro a corte (Турин), *фестиваль* 149, 150, 210, 216, 217, 219
- Авиньонский международный театральный фестиваль / Festival d'Avignon 17, 29, 53, 57, 60, 65, 103, 105, 106, 109, 148, 149, 159, 178, 181–184, 186, 194, 196, 197, 220
- Балтийский дом (Санкт-Петербург), *фестиваль* 9, 10, 66, 68, 71
- Венский театральный фестиваль / Wiener Festwochen 160
- Голландский фестиваль (Амстердам) / Holland Festival 152
- Другой театр из Франции (Россия), *фестиваль* 113, 137–146, 205, 226
- Премия «Европа-Театру» / Premio Europa per il Teatro, *европейская театральная премия и фестиваль* 12, 13, 53, 174, 178
- Золотая маска (Москва), *фестиваль* 9–11, 14, 38, 74, 78, 80, 89, 101, 104, 122–124, 127, 132, 154, 159, 171
- Международный театральный фестиваль имени Чехова (Москва) 7, 8, 11, 13, 14, 18, 27, 32, 34, 60, 99, 106, 158, 160, 162, 182, 184, 187, 188, 190, 194, 197, 204, 206, 208, 211, 214, 216
- Пражская quadriennale сценографии / Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru 85, 86
- Театральный фестиваль в Тампере / Tampereen Teatterikesä 165, 166
- Фестиваль популярной науки (Москва) 171
- Фестиваль свободных искусств (Санкт-Петербург) 37
- Эдинбургский театральный фестиваль / Edinburgh International Festival 211

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	5
ВИЗИОНЕРЫ	19
Филипп Жанти	20
Андрей Могучий	35
Ромео Каstellуччи	53
Франсуа Танги	62
ТЕАТР ХУДОЖНИКА	72
Ахе	73
Дмитрий Крымов и его «Лаборатория»	89
Жозеф Надж	102
Андреас Кригенбург	108
ПРЕДМЕТНЫЙ ТЕАТР И ТЕАТР КУКОЛ	113
«Тень»	114
«Отель Модерн»	134
Французский «Другой театр»	137
«Шинель»	146
ТЕАТР-ИНСТАЛЛЯЦИЯ И ТЕАТР-ПУТЕШЕСТВИЕ	148
ТЕАТР ВИДЕО И МЕДИА	157
ТЕАТР-ЦИРК	181
Бартабас и «Зингаро»	182
Даниэле Финци Паска	187
Жоан Ле Гийерм	194

Семья Тьере—Чаплин	197
На пересечении цирка и танца	203
Матюрен Болз	206
ТЕАТР ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ	210
Заключение. ЗРИТЕЛИ	222
Указатель имен режиссеров, названий спектаклей, театров и фестивалей	226

Дина Годер
ХУДОЖНИКИ, ВИЗИОНЕРЫ, ЦИРКАЧИ
Очерки визуального театра

Редактор
Г. Ельшевская
Дизайнер
Д. Черногаев
Корректор
О. Семченко
Компьютерная верстка
Л. Ланцова

Налоговая льгота – общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 – книги, брошюры

ООО Редакция журнала
«Новое литературное обозрение»
Адрес редакции:
129626, Москва, а/я 55
Тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 70x100/16
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 15. Тираж 2000. Заказ № 2187
Отпечатано в ОАО «Типография “Новости”»
105005, г. Москва, ул. Фр. Энгельса, 46

Книги и журналы «Нового литературного обозрения»

можно приобрести в интернет-магазине издательства www.nlobooks.mags.ru
и в следующих книжных магазинах:

в МОСКВЕ:

- «Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6, (495) 924-46-80
- Галерея книги «Нина» — ул. Бахрушина, 28, (495) 959-20-94
- «Гараж» — ул. Образцова, 19-А (магазин в центре современной культуры «Гараж»), (495) 645-05-21
- Книготорговая компания «Берроунз» — (495) 971-47-92
- «Книги в Билингве» — Кривоколенный пер., 10, стр. 5, (495) 623-66-83
- «Культ-парк» — Крымский вал, 10 (магазин в ЦДХ)
- «Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 28, (499) 238-50-01, (495) 780-33-70
- «Москва» — ул. Тверская, 8, (495) 629-64-83, (495) 797-87-17
- «Московский Дом Книги» — ул. Новый Арбат, 8, (495) 789-35-91
- «Мир Кино» — ул. Маросейка, 8, (495) 628-51-45
- «Новое Искусство» — Цветной бульвар, 3, (495) 625-44-85
- «Проект ОГИ» — Потаповский пер., 8/12, стр. 2, (495) 627-56-09
- «Старый свет» — Тверской бульвар, 25 (книжная лавка при Литинституте, вход с М. Бронной), (495) 202-86-08
- «У Кентавра» — ул. Чайнова, д.15 (магазин в РГУ), (495) 250-65-46
- «Фаланстер» — Малый Гнездниковский пер., 12/27, (495) 629-88-21
- «Фаланстер» (На Винзаводе) — 4-й Сыромятнический пр., 1, стр. 6 (территория ЦСИ Винзавод), (495) 926-30-42
- «Циолковский» — Новая пл., 3/4, подъезд 7Д (в здании Политехнического Музея), (495) 628-64-42, 628-62-48
- «Dodo Magic Bookroom» — Рождественский бульвар, 10/7, (495) 628-67-38
- «Jabberwocky Magic Bookroom» — ул. Покровка, 47/24 (в здании Центрального дома предпринимателя), (495) 917-59-44
- Книжные лавки издательства «РОССПЭН»:
 - Киоск № 1 в здании Института истории РАН — ул. Дм. Ульянова, 19, (499) 126-94-18
 - «Книжная лавка историка» в РГАСПИ — Б. Дмитровка, 15, (495) 694-50-07
 - «Книжная лавка обществоведа» в ИНИОН РАН — Нахимовский пр., 51/21, (499) 120-30-81
- Киоск в кафе «АртАкадемия» — Берсеневская набережная, 6, стр. 1
- Книжный магазин в кафе «МАРТ» — ул. Петровка, 25 (здание Московского музея современного искусства)

в САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:

- На складе нашего издательства — Лиговский пр., 27/7, (812) 275-05-21
- «Академическая литература» — Менделеевская линия, 5 (в здании Истфака СПбГУ), (812) 328-96-91
- «Академкнига» — Литейный пр., 57, (812) 230-13-28
- «Борхес» — Невский пр., 32-34 (дворик у Римско-католического собора Святой Екатерины), (921) 655-64-04
- «Буквально» — ул. Малая Садовая, 1, (812) 315-42-10
- Галерея «Новый музей современного искусства» — 6-я линия ВО, 29, (812) 323-50-90
- Киоск в Библиотеке Академии наук — ВО, Биржевая линия, 1
- Киоск в Доме Кино — Караванная ул., 12 (3 этаж)
- «Классное чтение» — 6-я линия ВО, 15, (812) 328-62-13
- «Книги и Кофе» — наб. Макарова, 10 (кафе-клуб при Центре современной литературы и искусства), (812) 328-67-08
- «КнигиПодарки» — ул. Колокольная, 10, (812) 715-33-07
- «Книжная лавка» — в фойе Академии Художеств, Университетская наб., 17
- «Книжный Окоп» — Тучков пер., д.11/5 (вход в арке), (812) 323-85-84
- «Книжный салон» — Университетская наб., 11 (в фойе филологического факультета СПбГУ), (812) 328-95-11
- Книжные салоны при Российской национальной библиотеке — Садовая ул., 20; Московский пр., 165, (812) 310-44-87
- Книжный магазин-клуб «Квилт» — Каменноостровский пр., 13, (812) 232-33-07
- «Подписные издания» — Литейный пр., 57, (812) 273-50-53
- «Порядок слов» — Наб. реки Фонтанки, 15 (812) 310-50-36
- «Проектор» — Лиговский пр., 74 (Лофт-проект «Этажи», 4 этаж), (911) 935-27-31
- «Ретро» — Стенд № 24 (1 этаж) на книжной ярмарке в ДК Крупской, пр. Обуховской обороны, 105
- «Санкт-Петербургский Дом Книги» (Дом Зингера) — Невский пр., 28, (812) 448-23-57
- «Университетская лавка» — 7 линия ВО, 38 (во дворе), (812) 325-15-43
- «Фонотека» — ул. Марата, 28, (812) 712-30-13
- Bookstore «Все свободны» — Волынский пер., 4 или наб. Мойки, 28 (второй двор, код 489), (911) 977-40-47

в ЕКАТЕРИНБУРГЕ:

- «Дом книги» — ул. Антона Валека, 12, (343) 253-50-10

в КРАСНОЯРСКЕ:

- «Русское слово» — ул. Ленина, 28, (3912) 27-13-60

в НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ:

- «Дирижабль» — ул. Б. Покровская, 46, (8312) 31-64-71

в НОВОСИБИРСКЕ:

- Литературный магазин «КапиталЪ» — ул. Горького, 78, (383) 223-69-73
- Магазин «BOOK-LOOK» — Красный пр., 29/1, 2 этаж, (383) 362-18-24;
— Ильича, 6 (у фонтана), (383) 217-44-30

в ПЕРМИ:

- «Пиотровский» — ул. Луначарского, 51а, (342) 243-03-51

в ЯРОСЛАВЛЕ:

- Книжная лавка гуманитарной литературы — ул. Свердлова, 9,
(4852) 72-57-96

в МИНСКЕ:

- ИП Людоговский Александр Сергеевич — ул. Козлова, 3
- ООО «МЕТ» — ул. Киселева, 20, 1 этаж, +375 (17) 284-36-21

в СТОКГОЛЬМЕ:

- Русский книжный магазин «INTERBOK» — Hantverkargatan, 32,
Stockholm, 08-651-1147

в ХЕЛЬСИНКИ:

- «Ruslania Books Oy» — Bulevardi, 7, 00120, Helsinki, Finland,
+358 9 272-70-70

в КИЕВЕ:

- ООО «АВР» — +38 (044) 273-64-07
- Книжный рынок «Петровка» — ул. Вербовая, 23, Павел Швед,
+38 (068) 358-00-84
- Книжный интернет-магазин «Лавка Бабуин» (<http://lavkababuin.com/>) —
ул. Верхний Вал, 40 (оф. 7, код #423), +38 (044) 537-22-43;
+38 (050) 444-84-02
- Интернет-магазин «Librabook» (<http://www.librabook.com.ua/>) (044) 383-20-95;
(093) 204-33-66; icq 570-251-870, info@librabook.com.ua