

РИТУАЛЫ БЕЖЕНЦЕВ

Независимая газета, - 1998, - 25 февр. - с. 7

Юрий Погребничко — человек с обочины — претендует на национальную театральную премию

Беатриса Пикон-Валлен

В МАРТЕ 1989 года, впервые посмотрев спектакли Юрия Погребничко, я написала в специальном номере журнала «Арт Пресс», посвященном театру: «В Театре-студии на Красной Пресне Погребничко показывает трилогию — Чехова, Островского, Вампилова, — цель которой — очистить тексты от накопившихся штампов и рассеять туман псевдознания, заволакивающий каждое слово. Поэтому все ссылки подлежат безжалостному уничтожению, изытию, и возникает иронический, обескураживающий стиль. Среди куч песка, солдат-курдюмо, одетых в черное, и разных предметов, возможно, оставшихся, словно накипь, от старых постановок и новых спектаклей...

От Камчатки до Москвы в своих скитаниях бездомного режиссера Погребничко часто возвращался к одним и тем же пьесам, извлекая их, подобно Аркашке в «Лесе», из своей комедиантской котлоки. Он три раза ставил «Старшего сына» Вампилова, который сейчас идет под названием «Я играю на танцах и похоронах», два раза — «Лес» Островского, чей последний вариант озаглавлен «Нужна трагическая актриса». Его театр говорит о жизни, потому что он говорит только о театре, о его магии и горечи. Трилогия соединяет три крупных полотна русско-советской культуры в грубом и нищем ярмарочном балагане, вызывающем и слух, и ощущение безнадежности, где один и тот же мужчина-актер играет и помещицу Гурмыжскую, и комедианта Аркашку, где роль Аркадиной исполняет великая актриса Екатерина Васильева, которая, порвав с родным МХАТом, на время присоединилась к компании Погребничко. Если возникает ощущение, что «Лес» исполняется заключенными в тюрьме, а цветные фонарики обрамляют балкон — сторожевую вышку, то лишь потому, что весь мир — а не только Россия — гигантская тюрьма, ловушка, и лишь театр дает возможность освобождения, являясь единственным ответом на высшие вопросы. Театральный процесс в данном случае означает бесконечный возврат к тем же текстам, но с внутренним перемещением акцентов. Главное — игра в двух смыслах этого слова: игра актеров через посредство слов, тела, предметов и игра как свободное пространство, как зазор между механическими частями, как среда игры. И это игра — а во французском языке двойное значение заложено в самом слове — не только создает смысл, но и является единственным выходом, единственным решением проблем, которые ставит жизнь».

Стремясь описать специфические черты театра периода перестройки, его политическую направленность, обращение к истории, к закрытым авторам, к маргинальным классикам (например, к Достоевскому), «возвращение» запрещенных спектаклей, болезненное переобучение «настоящей культуры», являющейся, по словам Додина, «комбинацией тысячи истин», и возврат к духовности — так вот, говоря обо всем этом, я старалась показать, что уже тогда театр Погребничко занимал особое место в этом возвращательном движении, которое у него происходило по своему, окольному, обходному пути: он отстаивал свое право на прогулку, на репетицию, на бесконечные посещения всех комнат того огромного дома, каким являются крупные пьесы русского театра, с тем чтобы открывать в них новые уголки и закоулки, заглядывать, возможно, в замурованные окошки.

ТЕАТР «ОКОЛО»

Восемь лет спустя, в октябре 1997 года, в театре Бастилии в Париже Погребничко показывает новую версию «Чайки», «Русскую тоску», с подзаголовком «Ностальгическое кабаре», и «Старшего сына». До этого он уже несколько раз посетил Марсель, театр «Бернардин», где показал свои спектакли и провел творческие мастерские, а также привозил в Париж «Трех сестер» Чехова и «Женитьбу» Гоголя (театр Бастилии).

Что можно добавить сегодня, девять лет спустя? Пусть «Чайка» изменилась, отведя центральное место Треплеву, пусть она говорит прежде всего о смерти, все равно и теперь можно было бы написать практически ту же статью о Погребничко. Все осталось прежним: крайне сконцентрированный, сведенный к минимуму репертуар, обращающийся к тем же текстам, хотя режиссер и отдает Аркадиной монолог Шарлотты из «Вишневого сада», те же элементы декораций в том же сокращенном пространстве, те же актеры (хотя в труппе и появились три новых имени выпускников ГИТИСа с курса Анатолия Васильева), те же ампулы, то же скрупулезное использование в игре всех текстовых аллюзий, те же принципы расхождения между текстом и действием, тот же неотразимо грустный и в то же время искрометный юмор.

Беатриса Пикон-Валлен — директор лаборатории исследований в области театрального искусства, C.N.R.S., Париж.

Театр на Красной Пресне сегодня выбрал себе название «Театр Около», театр «рядом». Вместо того чтобы сохранить название московского квартала, кстати, памятного революцией 1905 года, он избавляется от привязанности к конкретному месту, занимая позицию в стороне (от театра и дома Станиславского, не дальше), в стороне от любого официально учрежденного и единодушно признаваемого театра, к которому в данный момент Погребничко, безусловно, не принадлежит — ни в Москве, ни за ее пределами. Около? Возможно, это единственный способ оставаться в центре — в стране, где история взрывается, разлетаясь вдребезги, и в эпоху, когда колеблются все ценности.

Погребничко не только режиссер, он и автор карьерного театрального мира, населенного призрачными образами, вздымающимися из авторского текста, подобно легендарным Цезарю, Шекспиру и Наполеону, словно материализуя собой каждое слово Нины Заречной; он создает мир, где действуют персонажи, которых актеры постоянно держат на дистанции; где загадочные индустриальные объекты, нарисованные в стиле граффити на металлических стенах декораций, скрыты какими-то занавесями и появляются лишь украдкой, когда занавеси падают. Погребничко любопытным образом сочетает лагерную эстетику и эстетику дзен. Актеры играют нечто вроде абсурдистской «комедии дель арте», составленной из текстов Чехова и Вампилова, — распавшейся «комедии дель арте» конца варварского века, где царит неустанный повторение затасканных положений и где все выплескивается в пустоту или разбивается о замурованную дверь. Образ, переданный через повешенное на стену зеркало, старинную фотографию или старую намалеванную картинку, изображавшую «колдовское озеро», присутствует во всем, слитый в единый сценический образ, который создает ощущение рассказа в картинках, но очень современной фактуры. Уз-

что отказ от своей истории ничего хорошего не принесет. Это прошлое сквозит в каждом слове, каждой фразе «Чайки» или «Старшего сына», оно протупает, одновременно смешное и многоликое, в манере двигаться, пить или только торжественно слушать комическое бульканье разливаемой по стаканам бутылки алкоголя; оно живет в каждой ноте «Ностальгического кабаре», вплоть до зеленого, слишком вычурного, платья с его тюлевыми волнами на спине; с крыльями, которые так никогда и не позволяют взлететь, оторваться от земли исполнительнице долгой жалобной «Белой сирени», едва прорывающейся сквозь пустоту и необъятность, которая буквально простирается перед ней и перед нами.

ТАГАНКА И ПРЕСНЯ

Существует естественная связь между Театром на Таганке и Юрием Погребничко. Известно, что он был ассистентом Любимова на «Преступлении и наказании», что играл в его труппе, что именно ему, который до той поры сторонился Чехова. Любимов поручил «Три сестры». Известно, что, оставшись недовольным результатом, Любимов в 1981 году переделал весь спектакль, создал собственный вариант, убрав абсурдность и насмешку, подчеркнув жестокость, трагичность и политическое звучание. Уже в 1982 году Погребничко поставил на Таганке «Старшего сына», вариант, в котором он присовокупил к пьесе Вампилова отрывки из Чехова. Худсовет театра не принял тогда спектакля, потому что он слишком отличается от любимовской эстетики: его подчеркнуто интимный характер не соответствовал публицистическому стилю, присущему Таганке. Любимов говорил группе Погребничко: «Представьте себе железную стену и что вы кричите через эту стену. Вы должны слышать друг друга через эту стену».

Прошло время, стиль Погребничко остался прежним, но, что удивительно, «Старший сын», показанный в театре Бастилии в 1997



Режиссер Юрий Погребничко.

кий прямоугольник экрана, на котором появляются французские титры, прекрасно вписывается в этот единый образ.

Нет сомнений, Погребничко нашел наконец стиль постановок Вампилова. Очень традиционную структуру «Старшего сына» он соединил с нервным монтажом, построенным на быстрой смене планов и размеченным звуковой партитурой шестидесятых годов с ее интернационализмом, столь же пошлым, сколь комичным и хватающим за душу, причем звук скандируется ударами по железным частям декораций. Он населил пространство маленького городка и самого дома странными многочисленными персонажами вместо всего двух прищельцев, обозначенных в тексте. Он усеял сцену загадочными предметами, разрисованными палками, отрывками партитуры, перьями и другими вещами, которые иногда сопровождают актеров в их игре в шаманов.

ТЕАТР ПАМЯТИ

Театр Погребничко — это театр памяти. Персональной и коллективной. Погребничко говорит о чеховских пьесах, что они всего лишь повторяют то, «что испокон веку говорится каждый день», поэтому режиссер может достичь более высокого эмоционального уровня — но всегда чуть суховатого, лишнего сентиментальности, когда он высвобождает костяк самых привычных семейных ситуаций, оставляя только механику отношений. Но это и коллективная память, поскольку театр Погребничко постоянно ссылается на советское прошлое, которое он и не думает забывать. Он принадлежит к поколению, пришедшему из этого прошлого и понимающему,

году, на мой взгляд, куда полнее, чем любой другой театр, сохранил пронзительное воспоминание о Таганке тех лет. Потому что театр Погребничко, как и Таганка в свое время, представляет убежище для памяти, которой грозит опасность: в предметах, в музыке, в манере поведения он предстает как память советских времен, память той эпохи, когда Погребничко работал в таком великом театре, каким была Таганка (стены из ржавого металла и изголовья кроватей в форме решеток в первых «Трех сестрах», могила, вырытая прямо в планшете сцены, или кучи песка, земли, как в «Гамлете», и т.д.). Свидетельство тому и фотография автора, Вампилова, поставленная на пианино, а потом выдвинутая на стул, покрытый синим чехлом, финал, который перекликается с многими другими, уже много лет назад сыгранными на сцене, символом которой был большой красный квадрат... Сердце Таганки бьется в этом театре, являющемся ее изнанкой и в то же время тесно с ней связанном. Игра, которую театр Погребничко завязывает со зрительным залом, очень отличается от той, которая была присуща Таганке, и в то же время исходит из нее — сдержанная, основанная на соучастии, очень сложная. Эта связь проявляется и в том, как мастерство некоторых актеров подчеркивает их загадочное сценическое присутствие. Даже если речь идет о другой памяти — памяти более молодого поколения, отмеченного брежневским периодом, — и об ином, отличном стиле. Театр ОКОЛО, если так сегодня его нужно называть, безусловно, выполняет по отношению к своей публике функцию столь же необходимую, что и Таганка в свое время.