

# NEXT WAVE

## ПО-ЧЕШСКИ

### “Пражская пятерка”: привет из 80-х

Наталья ЯКУБОВА

рассчитывать на серьезное обсуждение критиков или соревноваться с большими (или, как их называют в Европе, “каменными”) театрами в праве на собственное помещение и на дотации. Поэтому многие новые театры или театральные студии так и остаются на уровне домашних радостей.

Другая проблема: отсутствие сегодня таких очевидных импульсов к самовыражению через театр (и именно альтернативный театр), какие были у поколения Пражской пятерки. Если тогда альтернативность состояла еще и в том, что театром занялись выходцы из других искусств — прежде всего изобразительных — то горизонт нового поколения слишком часто оказывается сужен строгой ориентацией на профессию театрального режиссера или актера.

Новые театры — например, Театр в Дейвицах (с этого сезона — Театр на улице Длугой) или Студия Чистой Радости — симпатичны своей задушевной, непритязательной клубной атмосферой, своим желанием порадовать публику рядом простых, трогательных историй. Вчерашние студенты, создавшие эти театры, сильны именно своей естественно сложившейся общностью, готовности с азартом шлифовать свое искусство под руководством опытных мастеров и не спешат с какими-либо громкогласными заявлениями от имени своего поколения.

#### Брно и Давид Яржаб

Особая ситуация, конечно, в Брно, где, возникшие уже в конце 60-х Театр Гуся на веревочке и Га-Театр, давным-давно сбросили с себя ярлык альтернативы и существуют как репертуарные театры студийного типа. Такая стабильность, конечно, результат постоянного диалога между поколениями. Так, в конце 80-х при “Гусе” была создана Детская (в дальнейшем плавном переименованная в Недетскую) студия. Здесь свою режиссерскую карьеру начинал Владимир Моравек; благодаря его уклону в сторону психодрамы и метатеатральной рефлексии, студия быстро превратилась в место, где находили выход невроты поколения, попавшего между назидательными жанрами социализма и глянцевого красотою западных сериалов.

Другой пример: Га-Театр, после 1989 года вобравший в себя один из лучших независимых театров середины 80-х — “Любительский кружок” Я.А.Питинского, а в прошлом сезоне — группу выпускников брненской театральной школы во главе с Давидом Яржабом, который и стал руководить всем театром.

Нелишне сказать, что Га-Театр, при всей своей студийности — вовсе не камерный: здесь есть вкус к монументальным фрескам (“Человеческая трагикомедия” Ладыслава Климы, “Звезды на вербе” Карела Давида, и, наконец, поставленный в прошлом сезоне Я.А.Питинским “Иов” Й.Рота). Давид Яржаб привносит в этот театр искусство оставлять пробелы, атог васи: его спектакли похожи на альбом рисунков Матисса: двумя-тремя штрихами обозначен психологический жест — и тут же, без доигрывания, стремительный и четкий переход к следующему.

В театральной школе он поставил “Короля Убу”, увидев силу написанного А.Жарри кровавого гиньоля в лапидарности. Его папаша Убу не делает лишних движений: если решится шагнуть, то так широко, что “вдруг” наступит на ногу королю Вацлаву, если поднимет руку, то так, что “заденет” державу. Убу не признает силу слов, зато знает силу жеста; как знают (и много рассуждают о ней) герои Гомбровича, — например, Пьяница из “Венчания”, который сначала связывает поднятый вверх палец с идеей неприкосновенности, а затем — уже одним касанием руки — действительно свергает короля.

Не знаю, интересовался ли когда-нибудь подчас кажущимся выстрелами по законам, которые так упорно (для театра — слишком литературно) формулировал польский писатель. Мы обретаем бытие только во взгляде другого человека, — утверждал Гомбрович, и это могло бы стать формулой для описания персонажей в спектаклях Яржаба. В “Смятении воспитанника Терлесса” по Р.Музилю он как бы наделяет нас оптикой главного героя: одно дано четко, другое растворяется в воспоминании или мечте; это — его собственные слова, а вот это — то, что он то ли слышал, то ли нафантазировал

спросонья. Короткие эпизоды инсценировки похожи на листки дневника, где раз за разом твердое желание описать “все как было” кончается обрывом: слишком мучительно записывать воспоминание, которое и без того слишком глубоко врезалось в память.

В случае с Яржабом, наверно, пока преждевременно говорить о некоей тенденции, характеризующей новое театральное поколение; стоит скорее сказать о том, чем он на фоне последнего выделяется: несомненными качествами лидера, способного не только выстроить сложный по форме спектакль, заразить своими идеями актеров, но и организовать жизнь театра в целом. Среди последних проектов Га-Театра: циклы литературного кабаре “Ревизия века” и “Комедиограф”. В числе ближайших премьер — пьеса Александра Введенского “Елка у Ивановых” в постановке московского режиссера Александра Пономарева.

#### Феномен Лебл

Если Давид Яржаб еще не успел попасть в “Антологию” — разве что как один из вдохновителей литературно-художественной группы неосюрреалистов A.I.V., существовавшей в Брно в первой половине 90-х, — то Петр Лебл успел из нее как бы и выбыть; ему отведено немногим более полстраницы, содержащие краткую биографию и отсылающие к вышедшей в том же издательстве книге Власты Смоляковой и Эгона Тобиаша “Феномен Лебл, или Никогда не знаешь, когда окажешься в любителях опять.” (1996).

Наверно, появление монографии о режиссере, которому немного больше тридцати, имеет какие-то прецеденты, но их явно немного. Необычна и структура книги: она действительно посвящена не просто Леблу, а тому, каким образом заявляет о своем существовании и обустроивает свое культурное пространство некий новый театр. За исключением завершающего книгу поэтического эссе Тобиаша, книга представляет собой компиляцию текстов разнообразного происхождения, опубликованных (или по крайней мере написанных) ранее, и таким образом, в первую очередь являющихся документом самосознания театрального сообщества, в отраженном свете которого и обретает черты сам “феномен”.

Сначала — как набор несурозностей (глаз рецензента ищет их, как спасительную соломинку): “тут все без меры и градации, все оказывается одинаково важно... а в результате мы остаемся пассивно наблюдающими существами, хоть и получающими удовольствие от нечеловеческого физического усилия красивых и уверенных в себе людей” (1986), “актеров больше всего занимают как раз ответвления от темы, вынесенное на публику личное общение, всевозможные пародии” (1986), “перенасыщенность реквизитом и вообще сценической образностью” (1988), “непроработанный, невычищенный рисунок” (1989)... И, параллельно — как ряд сознательных установок самого режиссера: “здесь ничего не диктуется, зритель получает в свое распоряжение несколько планов” (1987), “смысл театра: необычные люди показывают нечто другим” (1990). Затем — как ряд описаний, “смирная и скрупулезная регистрация” спектаклей (“Упражнениями на покорность” назвала в 1989-м свою статью о “Превращении” Власта Смолякова). И, наконец, мы подходим к счастливому моменту, когда уже отброшены подозрения, что режиссер сошел с ума, не может совладать с собственной фантазией, отказывается выстраивать какую-либо драматургию: теперь театр Лебла возникает как целостная система (“театральный постмодернизм”, “новый декаданс”, “богатый театр”), способная вместить все диковинные извивы его прихотливой художественной мысли.

Девять лет назад о своем спектакле “Мата Хари”, поставленном в любительской студии “Как доехали”, Лебл сказал так: “есть в нем восхищение “каменным театром” и презрение к нему”. Эти смешанные и очень сильные чувства, видимо, руководят им и сейчас, позволяя преодолевать пресловутую оппозицию между традиционным и альтернативным. Его переход в профессиональный театр — после того, как коллектив “Как доехали”, был признан вершиной театрального авангарда конца 80-х — оказался вовсе не пересаживанием живых

клеток фринджа в еле дышащий мейнстрим. Проект, принесший ему четыре года назад победу в конкурсе на должность художественного руководителя Театра “На Забрадли”, состоял не в том, чтобы сделать оставшейся без лидера труппе инъекцию из молодежной культуры и студийного энтузиазма.

К переходящей в его распоряжение театральной рутине (а в театре рутинной становится то, что еще вчера было открытием), Лебл отнесся как к драгоценному наследству, тайну которого ему предстояло разгадать. “Грехи” и “соблазны” большого театра — всяческие “звездные болезни”, “каботинство”, игра на публику, штампы и манерность, которые режиссерская традиция XX века предписывает или беспощадно искоренить, или уйти в студийные отшельники, — для Лебла стали источником вдохновения. Он не устает ставить своих героев на котурны, одевать им парики, в общем, преподносить их публике как существ не от мира сего. Лелеет и пестует манеру каждого из своих актеров, доводя ее порой до абсурда. Культивирует актерские амбиции, давая “звездам” понежиться в лучах славы и провоцируя “вторые сюжеты” то и дело перетягивать одеяло на себя. “Актер, который всю жизнь мечтал сыграть Треплева, выходит на сцену в роли Медведенко, произносит одну фразу, уходит, и добавок ко всему сталкивается по дороге с Треплевым; из этого следует, что Чехов исследует не человеческие, а актерские характеры”, — утверждает Лебл. И, вместо того, чтобы призвать к дисциплине (“Нет маленьких ролей, а есть маленькие актеры”), предлагает актерам не закапывать этот источник вечно живых страстей глубоко в подсознание (откуда его потом все равно извлекут дотошные театроведы), а сделать его двигателем игры.

И при этом спектакли Лебла умудряются не превращаться в театр о театре, а рассказывать вполне человеческие истории. Когда в “Иванове” — его последнем спектакле — Богумил Клепл “машинально” смахивает пушинку с барочного камзола Радека Голуба, в этом можно увидеть и скептицизм опытного актера по поводу возможности чистого стиля на сцене, и скептицизм “реального” Иванова к “идеальному”, доктору Львову. Доктор Львов — Голуб упивается своим ампула, ему доставляет немислимое наслаждение разыгрывать роль благодарного мстителя — то-ч-ч-ч так, как предписывает многовековая традиция. Иванов-Клепл не то что своим ампула недоволен, сколько вообще не находит никакой радости подыгрывать в сюжете, давным-давно разжеванном литературой и театром. Но разве не об этом и весь “Иванов”?

Театр Лебла возникает на столкновении строгой формы и обаятельной расхлябанности, стильного и бесстильного, зифории от театра и насмешки над ним. На соединении профессионального расчета со свободой дилетанта. “Никогда не знаешь, когда окажешься в любителях опять”, — эту надпись пообещал Петр Лебл высечь над входом большого каменного театра, который купит, как только разбогатеет.

#### Next wave

Действительно ли есть в чешском театре следующая волна? Конечно, есть. “Следующая” — это же не “новая” — всегда есть. Вот уже четвертый год фестиваль с одноименным названием собирает все, что вынесено ею на берег. Идея принадлежит Яну Дворжаку — критику, соинициатору увлечения авангардным театром и арт-бизнесом; успехами в последнем и обязан своим существованием “Next Wave”, ставший офф-программой коммерческого фестиваля “Mozart Open”. Воплощает идею Владимир Гулец, он же является соавтором Дворжака по составлению “Антологии альтернативы”. Возможно, благодаря усилиям этих людей “next wave” имеет шансы с течением времени оказаться “new wave”.

К чему я все это? Наверно, к тому, чтобы ненавязчиво намекнуть: где вы, наши театральные магнаты, где ваши офф-программы, где ваши издательские планы, где пресловутые конкурсы на театральные проекты — одни призами и глянцевыми буклетами ведь сыт не будешь. Где ты, наша следующая волна?

Текст возник в результате работы над проектом “Молодой театр в Восточной и Центральной Европе”, который осуществляется в рамках Программы поддержки научных исследований Института “Открытое общество”. (RSS-OSI/HESP, grant № 296/1996).