

НАШ ФАУСТ

Их Сорокин. Версия Дюссельдорфского драматического театра

Независимая газ. — 1995. — 12 окт. — с. 7.

Виктория Никифорова

Кафедра постмодернизма

ПИСАТЕЛЬ Владимир Сорокин отправился в Дахау. Там, в концлагере, знаменитом своими ужасами, его встретила Маргарита-Гретхен, вздернула его на дыбу, накормила супом, сваренным из замученных детишек, расстреляла, повесила, утопила в нужнике. Очарованный этими знаками внимания, русский писатель влюбился в свою мучительницу — нежно, пламенно, безнадежно, до гроба, как и положено мазохисту-интеллигенту, воспитанному на «Вешних водах».

Писатель Владимир Сорокин куда не отправился, хотя и переехал из России в Германию. Он заранее знал, что ехать некуда. Напиши «Россия» — получится «Германия». Напиши «Фауста» — получится «Девушка и смерть», только напиши. Бумага все стерпит. Записи (а отнюдь не сочинения) Сорокина не имеют отношения ни к каким реальным пространствам или событиям. Он пишет «Месяц в Дахау» (очевидная отсылка к «Месяцу в деревне» тщательного оговорена в программке) не про войну, не про близнецов-братьев — сталинизм и нацизм. Он пишет, как сказал бы один из первых постмодернистов, «слова, слова, слова».

Слова — чужие. Герой страдает а-ля Достоевский, любит а-ля Тургенев, говорит а-ля русская литература «вообще». Впрочем, горя-то здесь и нет. Через него, условно обозначенного как «русский писатель», говорит обезличенное классическое письмо. Точно, минуя обложки, на которых написано «Толстой» или «Горький» (или «Сорокин»), фразы, слова, слоги принялись кочевать от одного классика к другому.

Внутри этой чужой — ничьей — речи находится место и Маргарите. «Вечная женственность» и «белокурая бестия» были вызваны к жизни словом и, согласно Сорокину, продол-

жают пребывать в поле текста. А кроме текста — Сорокин обязан читать этот лозунг, — и нет ничего.

Отсюда многочисленные затруднения, которые возникают, стоит лишь сорокинскому тексту столкнуться с, извините за выражение, реальностью. Будь то реальность сцены или реальность истории. Что касается истории, то отменять ее в спектакле, посвященном пятидесятилетию Победы и сыгранном в Москве под хлопанье запоздалых фейерверков, дюссельдорфский театр не решился. Кульминационные моменты сыграны всерьез. Читая центральный монолог о судьбе русской девочки и еврейского мальчика, съеденных писателем, грешная двуличная Гретхен (Альмут Цильхер) преобразуется, просветленная страда-

нием. Ведь, в самом деле, могли же вырасти Лена и Ося. Встретиться на Арбате, полюбить друг друга, прожить долго и счастливо. А вместо этого они встречаются в желудке русского писателя. Маргарита надрыгает голос. Публика слушает без единого смешка. Ее можно понять, нашу публику, безропотно слушающую долгое повествование о претерпеваемых писателем пытках. Иронически отстраняться от происходящего, врать себе и другим, что история — это литература, а человеческие страдания — блеф и фальшь, безумно скучно. Скучно не только зрителям, но и актерам.

Начав с монотонного проговаривания текста — стук строк как стук колес, равномерно падающие паузы, шорох отлетающих страниц — Самуэл

Финци и Альмут Цильхер мало-помалу втягиваются в создание «цельных» характеров. Палач и жертва притираются друг к другу, становятся «по-человечески» понятны. Мифологемы, которые пытался разрушить в своей пьесе Сорокин, возрождаются в спектакле: Маргарита — чудовище, «Владимир Сорокин» — страдалец. Так обретает привычный вкус сорокинское варево, приправленное слезинкой ребенка.

Впрочем, надо отдать должное режиссеру Димитру Гочеву. Он честно старался убедить нас, что в спектакле действуют не персонажи, а части тела, части речи. Надевал на актрису маску с двумя лицами, совершенно одинаковыми. Заставлял своих героев отражаться в телевизорах, так что крупный план на экране совпадал с телесными конвульсиями на общем плане сцены. Всячески пытался скрасить беспросветно занудный — в манере маркиза де Сада — перечень эпизодов: камера первая, камера вторая, и так до двадцать шестой включительно. Снабжал сценическое действие необходимыми, как ему казалось, символами: гряда очков, смачно хрустящих под сапогами, инвалидное кресло, охалки старых фотографий и прочий хлам, имеющий отношение к слепоте и прозрению исторической памяти, интеллигентской незащитности.

Единственная ошибка постановщика — это как раз его упорная борьба со скукой, фирменным свойством сорокинских стилей. Если жизнь сводится к литературе, а литература — к вялому переписыванию чужих слов, то что остается, кроме ровной бессмысленной чистки уже написанного текста? Распространив это решение пролога на всю пьесу, режиссер мог бы сделать спектакль невыносимо скучный, зато стилистически безукоризненный.

Только истинные почитатели сорокинской музы смогли бы вынести такое действо. Но, покидая зал, они твердо знали бы, что видели «штуку посылнее «Фауста» Гете».

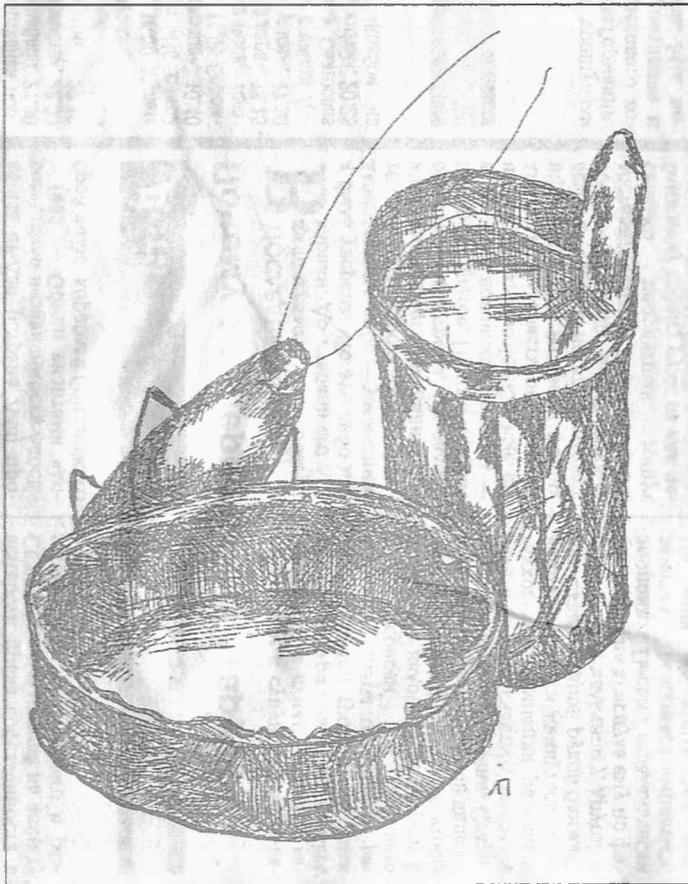


Рисунок Елены Покатиловской