

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА

Леандер Хауссманн + С Независимая газ. — 1994 — 24 нояб. — с. 7

Владимир Колязин

Гастроль

КАК Анатолий Эфрос дал моему поколению канон этой шекспировской трагедии, так что сих пор в ушах стоит этот стих, а в глазах — только это каноне Джильетты Ромео рукой несмелой, так, верно, станет каноном для сегодняшних русских тинэйджеров спектакль Леандера Хауссманна. За спиной партера племя молодое и незнакомое дружно хихикало, повизгивало и впадало в коллективный экстаз. Через год-другой раскованной походкой дилеров они взойдут на улицы наступающей Вероны и сверят свои ощущения от нарисованной картины с реальностью, и скажут что-нибудь веское на своем недоступном нам аргю. Я же отчего-то вспомнил вырвавшееся однажды из души Эфроса прекрасно-тоскливое: «Как хотелось бы встретиться с Феллини и спросить его: Федерико, а как ты работаешь?»

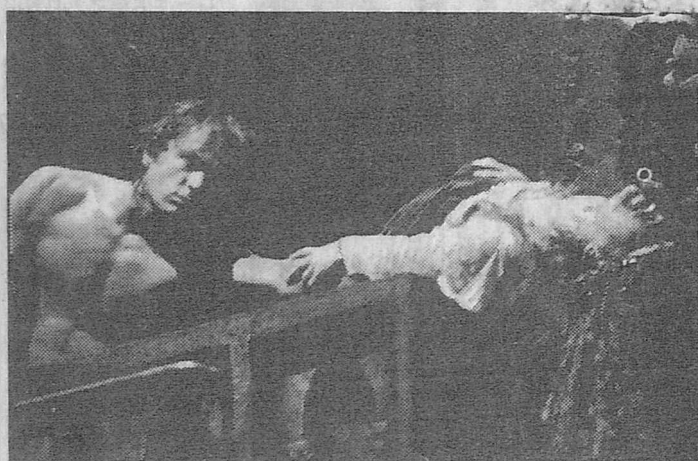
Как работает молодой Леандер (само имя уже игра на мотив «Сна в летнюю ночь»), молодое чудо немецкой режиссуры, успевшее создать вокруг себя маленький радужный миф? Приходи на репетицию на вахтанговскую сцену и увидишь его волшебное режиссерское обезьянничанье — турандотство по поводу неких русских неурядиц, мгновенно отзывающееся в пластике, шутках и лацках актеров. Похоже, Резиденц-театр заключил счастливый союз. Все, что делает режиссер, рождается из некоего избытка любви и фантазии. Поэтому и синтезы получаются такие нетрадиционные, проводящие неожиданно прямую, звонкую, как струна, линию между мейнингенско-рейхенартовской дотошностью и стрелеровской карнавальской жизнеспособностью, отточенностью мизансцен брехт-анской школы и легкомысленными клипово-роковыми ритмами зрелищ диско-шоу. Стилистические реминисценции режиссуры Хауссманна, весьма удачно приправляющие традицию и модерн, ненавязчивы, может быть, только чрезмерный избыток их к финалу несколько утомляет. Видно, кроме всего прочего, что Хауссманн изрядно взял от школы берлинской Фольксбюне, где бессоновские традиции «рационалистического театрального берокко» неожиданно претворились в дадаистском (так и хочется сказать) формоиспускании Франка Касторфа, который трансформирует первоисточник до неузнаваемости. Хауссманну в этом смысле, конечно, еще (а может быть, уже) далеко до Касторфа, от которого он ушел. Шекспир в Резиденц-театре остается узнаваем и вообще не противоречит классическому гуманизму, что сегодня большая редкость для художника.

Язык любви и язык трагедии соседствуют, соперничают и взаимно уничтожаются в спектакле Резиденц-театра: наблюдать, как медленно, тягуче и неизбежно это происходит, и означает катарсис по Хауссманну, катарсис еле заметный, робкий, неэриастический, в отличие от оргий пышной венецианской (!) красочности и неист-

ребимой венецианской (!) ненависти кланов.

Язык любви. Язык утра, островерхих башен-дворцов под знойным солнцем, которых фантазия сценариста (Бернгард Клебер) делает полупрозрачными вертящимися «пульсарами», с утонченными ритуалами внутри. Язык ночи, когда на улицы выплескивается эта флюоресцирующая магия карнавала. Любовь, по Хауссманну, — прежде всего стихия юношески-комическая, нежели зрело-лирическая (мамаше Капулетти достаются только утешения многоязычия и утренней гимнастики). Джульетта (Анне-Мария Бубке) — брызги воды в лучах утреннего солнца, хохоток и легкое дыханье просыпающейся плоти. Ромео (Гунтрам Браттиа) — затрапезный гуляка, молокосос, ничем не выделя-

прахаотическое и вместе с тем очень земное, и странно было давать ему такое однозначное обозначение, как Смерть, пляшущая маска которой то и дело скользит по поверхности действия. Неопределимость лика Зла относится к составным частям сегодняшнего понимания трагического; свой скромный вклад в него вносит и спектакль Хауссманна (я не склонен преувеличивать философское измерение режиссерского толкования, который стремился, на мой взгляд, прежде всего пластически-чувственно, руками первого касания опутать мир шекспировской трагедии, который сам по себе — тайна) — создание вполне живое, с различными своими возрастными категориями (трагедия 14-летних в понимании 14-летних и 40-летних,



Ромео — Гунтрам Браттиа, Джульетта — Анне-Мария Бубке.

щийся, кроме незавидного роста да круглых румяных щек до той поры, пока не коснулся сердца жар, но коснувшись, опять обрушил стихию комического: эти незадачливые прыжки на балкон, это распрямление груди перед публикой, это гансвурстовское брэнчанье на вздернутой вгору обнаженной ножке возлюбленной, эти почти фарсовые засыпания и фланирования голышом. Любовь, какой она бывает обычно? Ну уж нет, схватит вас за руку пересмешник Хауссманн и нарисует на фоне черного бархата тончайшие эскизы первой любви, а затем еще целый букет прелестных шалостей.

Язык трагедии. Он изначален, в подозрительно тяжелом шорохе то малиново-фиолетовых, то ядовито-карминных одежд (символично красок и форм явила художница по костюмам, доводящаяся режиссеру матерью Дорис Хауссманн). В невидящих взорах свиты Монтеки и Капулетти, клеймленной неизбытым праисторическим, животным соперничеством, в котором, на сегодняшний взгляд, ничего нового — так это воспеменяется, наливается и брызжет кровью и у нас, в наших не-Веронах, оставляя все меньше места чувствам, мысли, естественным страстям. Гул этой животной схватки и в лике карнавала, эти искаженных духах природы, в лике которого пожелала явиться и сама Джульетта (вот после начальной схватки, блистательно поставленной сцены смерти Меркуцио — Вольфганга Бауэра еще одна трагическая доминанта). Любовь уничтожает нечто бездумное,

например, — разные трагедии). Перед нами трагедия первого любовного порыва, только вышедшего из состояния трепета, убитого слепотой клановой мести, бессмысленной, потерявшей истоки.

Последние гастроль немецких театров жестоко поносили в нашей прессе за беспросветность и погружение на дно отчаявшейся души. И вот глоток юного театрального волшебства, где отраднее видеть в небольших ролях знакомых уже мастеров во всеоружии юмора и высшего драматического серьезности (Алоиса Штремпеля — Лоренцо, Маргит Кастерстен — Наня, Эдгара Вальтера — Монтеки). Спектакль мюнхенского театра лишний раз напомнил, что, кажется, мы как жили, так и живем в общем духовном и театральном измерении единой Европы, но, к сожалению, пребывающем в ином течении времен. То, что представляется естественным в восприятии умаленного стабильностью немецкого зрителя — неспешный 4-часовой расклад, обрамленный в прекрасную костюмную и карнавальную рамку (очаровательный дзанни и Назон Ральф Диттрих), в которой мы, кстати, узнаем и отзвуки приемов Роберто Стурца, кажется здесь непривычно расслабленным, не спрессованным до густка боли, крови и крика, какой воспринимается ныне трагедия на русских просторах. Но, может быть, это уже наши дела и мы еще не полностью расслабились для созерцания романтического Шекспира?