

Спектакли Штутгартского театра
на Чеховском фестивале

Коварство без любви

Тут уже не до дискуссий: каким быть театру XXI века — каким быть веку и быть ли ему, вот в чем вопрос! Запутавшись с частной собственностью, человечество истово взялось за разрушение семьи, ну как уцелеть после всего этого главному его институту — государству?..

“Арабская ночь” молодого немецкого драматурга Роланда Шиммельпфеннига своей конструкцией радиодрамы напоминает одновременно “Монологи вагины” и “Ночь на пороге лесов”, еще один спектакль штутгартской программы. Монологи пяти действующих в “Арабской ночи” персонажей произносятся параллельно; герои, находясь буквально рядом (на кожаном диване и вокруг него, куда остроумно сведено все действие спектакля, поставленного Самуэлем Вайссом), оказываются то на мотоцикле, то в застрявшем лифте, то в знойной пустыне, то на балконе многоэтажного дома, а то и в ванной комнате под душем. Пять ракурсов одного и того же действия постоянно меняются. В состоянии “публичного одиночества” здесь оказываются не только актеры, но прежде всего их герои. Они максимально приближены друг к другу, но контакты между ними предельно ослаблены. Они рядом, но не вместе.

Именно в “Арабской ночи” мужчины и женщины существуют в неких мало и редко пересекающихся мирах: коллизию современной жизни — вновь ожесточившейся схватки полов. С течением века мужчины, похоже, сделались еще слабее. А может, это женщины просто стали еще сильнее?..

Гёте Готфрид, героиня “Бременской свободы” Райнера Вернера Фассбиндера, — женщина абсолютной силы, чего никак по ее внешнему виду не заподозришь. Всем своим поведением Гёте крайне резко настаивает на превосходстве женской расы как единственно верном устройстве жизни. Отсюда и эскалация женского расизма, осуществляемая героиней с обескураживающей последовательностью и, что того страшнее, искренностью. Леди Макбет рядом с этой героиней может показаться едва ли не милым существом.

Фассбиндер вывел на авансцену страшного своего сюжета трагедийную героиню мещанской драмы. Коварство без любви представлено здесь едва ли не с вагнеровским размахом. При этом спектакль Жаклин Корнмюллер, до края наполненный страстями, отнюдь не кипит ими. Это очень холодные, крайне расчетливые страсти. Тут гармония всецело поверяется алгеброй, как и

положено в сюжетах о верховодстве зависти. Тут и цветовые включения в черно-белую сценографию — чистые, сильные, яркие, страшные. Тут и стеклянная клетка с кроликами и крольчихами, способными, как известно, размножаться до бесконечности, присутствует неким немим укором героине, напоминая о неподвластных ей пока параллельных сферах. Тут, наконец, и мерцающий экран медицинского аппарата УЗИ, куда сканируется живое до поры изображение плода. Некрасивость Гёте (Геди Кригескотте) носит принципиальный характер. Режиссер и актриса “Бременской свободы” являют нам женщину, напроцх лишенную женственности, и делают это в высшей степени выразительно. Сильный пол в лице неистовой Гёте не имеет права, да и не хочет быть слабым. Обратная сторона эмансипации — лесбиянство. Однако в обществе “розовых”, каких наряду с “голубыми” всегда немало у Фассбиндера, Гёте тоже делать нечего. Вообще она — не “человек без свойств” (вспомним Роберта Музиля), а уже свойства без человека, некое синтетическое, химическое существо, существующее исключительно энергией уничтожения.

Революционные, антибуржуазные порывы, охватывающие некоторых “сотых” бюргеров после сытного обеда, равно как и терзания по поводу несвободы в “свободном мире”, похоже, не мучают создателей этого весьма крепко сделанного, стильного спектакля, а уж наш зал в теперешнем его виде и “опущенном” положении — тем более. Голотрудная фрау мало напоминает Свободу, ведущую народ, на полотне Делакруа. В очереди на баррикады уже давно не пишутся по ночам. По ночам, как свидетельствуют спектакли штутгартской программы, мужчины отдаляются от женщин, а женщины — от мужчин.

Этот слабый сильный пол

Ранняя монодрама Кольтеса “Ночь на пороге лесов” — прекрасный материал для современного театра, материал трудный. Постановщик спектакля Жаклин Корнмюллер в крохотной “Коробке” поступил просто и гениально: буквально распахнет четвертую стену павильона и таким образом напрямую соединит театр и улицу. Оттуда, из-за деревьев, придет герой на сцену; время от времени он будет “выпадать” в пограничье между театром и улицей; туда же, в глубину околмохатовского сквера, он в конце концов и удалится, оставив зрителей наедине с собой.

В предисловии к своей пьесе “За-

падная пристань” Кольтес написал: “...я сам не знаю, действительно ли существует настоящая жизнь, не оказываются ли в конце концов персонажи, покинув эту сцену, на какой-то иной сцене, — и так до бесконечности”. Спектакль Корнмюллер — убедительнейшая иллюстрация данного тезиса. И это, собственно, не монолог, а диалог героя с каждым из зрителей, диалог прямой и сокровенный, который с честью выдерживают исполнитель и зал. Достигается такая-то невероятная, максимальная степень соучастия, в диалог включаются и зевачи, случайно оказавшиеся рядом с “Коробкой”. Но все это оставалось бы театральной экзотикой, если бы не высокое режиссерское и исполнительское мастерство, в результате чего данная театральная миниатюра становится образом для подражания.

Безымянный герой ранней монодрамы Кольтеса — человек, выпавший из толпы, бродяга, изгой, чужой. Существа, подобные ему, не чужаются людей, но и не спешат приближаться к ним — они ищут встречи с ангелом в человеческой плоти, они жаждут их ангельского участия и тем живут, наполняя бесцельное прозябание в реальности все новыми и новыми смыслами. Вот к чему и сквозь что мучительно пробивается герой спектакля, вот чем завораживает, гипнотизирует нас взыскующий его взор. Петер Вольф, с необыкновенным тщанием и максимальной духовной наполненностью проживающий каждую секунду сценического бытия своего персонажа, — пока самая яркая актерская удача Чеховского фестиваля.

Конечно, велик соблазн примерить на наших отечественных актрис роли говорящих Вагин (для полноты счастья им, видимо, только этого и не хватало). С другой же стороны, есть чему поучиться нашим мастерам у того же Петера Вольфа.

На фоне привычных фестивальных оваций привычным и явно творчески подуставшим фестивальным кумирам два спектакля Жаклин Корнмюллер выделяются истинным своим своеобразием и, что не менее важно, завидно высоким мастерством. Корнмюллер, кстати, оказалась единственной, кто сделала героями своих спектаклей совершенно неожиданную женщину (“Бременская свобода”) и вырвавшегося из плена банальности мужчину (“Ночь на пороге лесов”).

Слабый пол бросил дерзкий вызов полу сильному. Но сильный пол остался таковым даже в неприкрытой своей слабости. Надо ли говорить, что одержать победу им суждено только вместе.

Не в сильном или слабом полах, в конце концов, дело, а как раз в сильной или слабой воле. У того же Стриндберга действовали герои сильной воли — и мужчины, и женщины; у Чехова — герои воли слабой. Иное дело — знаменитая старая пьеса Гарольда Пинтера “Сторож”, где под личиной слабости скрывается совсем даже недюжинная воля. Речь идет о Дэвисе, ключевой фигуре мужского “треугольника” пьесы. Однако вынесенная на штутгартскую сцену режиссером Эрихом Зидлером, она играет так же, как сочинения современных немецких авторов: с опорой только на текст как таковой, с уравниванием любых реплик в чинах, с невниманием ко множеству пауз, в которых не меньше смысла, чем в словах; с педантичным однообразием в построении “треугольных” мизансцен. Возникает ощущение, будто здесь игру в домино выдают за игру в шахматы, отчего крайне напряженный внутренний сюжет абсурдистской драмы спрямляется, скукоживается; “минута спустя” проживается так же, как “две недели спустя”; выбор Дэвисом (Питер Лот) то одной, то другой пары обуви остается всего лишь примеркой ботинок; а разница между вторым и третьим актами подчеркивается опять же новыми деталями костюма Мика, а не решительными изменениями в психологии персонажей. Пинтеровские Астон и Мик, которые скорее все же не столько братья, сколько бывшие любовники, одним словом, ехали педики на велосипеде, свои взаимоотношения с “третьим лишним” Дэвисом строят, надо полагать, с учетом и данного обстоятельства тоже...

Спектакль заметно обкрадывает пьесу, но вместе с тем ясно, что у артиста Питера Лота есть все потенциальные возможности сыграть своего Дэвиса так, как это сделал его коллега Петер Вольф в “Ночи на пороге лесов”, увидевший своего героя в “мучительной попытке очеловечиться”.

Как только мы окончательно научимся выводиться из пробырки, вопросы пола отойдут наконец на задний план. Детям новых поколений, которые выбрали пепси, уже не надо будет украшать заборы надписями слов из трех и пяти букв. И ничего. Жил же Робинзон Крузо исключительно с Пятницей, безо всяких там женщин. Проживем и мы — хотя бы до понедельника. Так кажется сегодня — на странице газеты, выходящей по четвергам.

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

Фото Михаила ГУТЕРМАНА



Сцена из спектакля “Бременская свобода”

Когда в Александринском театре Санкт-Петербурга с грандиозным триумфом проваливалась чеховская “Чайка”, на смену Ибсену в роли Тригорина на литературную и театральную сцену заступал невообразимо странный Стриндберг в роли, соответственно, Треплева.

И если в его уста вложить треплевские слова о “новых формах”, то под ними будут подразумеваться не столько новые формы искусства, сколько новые формы взаимоотношений персонажей, различаемых, конечно, по социальным, сословным, но и непременно по половым признакам тоже. А если еще и вспомнить научный бестселлер рубежа прошлых веков — “Пол и характер” Отто Вейнингера, то, отталкиваясь от этого названия, можно сказать так: вначале пол, а потом уже характер — характер вытекает из пола и в немалой степени формируется им.

Краткий курс акушерства

Не стоит говорить о пощечине общественному вкусу, нанесенной “Монологом вагины” — скандальным гвоздем штутгартской театральной программы, заявленной как коллективный эксперимент в рамках Чеховского фестиваля. Во-первых, необходимо иметь в наличии этот самый общественный вкус. А во-вторых, решенный в жанре Театра doc, опус эмансипированной американки Ив Енсен с бауэровской непосредственностью и апеллирует к этому самому отсутствию вкуса — и, отметим, весьма успешно. Отечественная демократия торжествует окончательную победу: с последними штанами снято последнее табу, половому органу даровано наконец сказать свое веское и терпкое слово “про это”. И мы счастливы как дети, пока нас, упоенных этой безусловной победой, не одолевают заботы предстоящего существования в образовавшемся голом пространстве. Не мучают мысли, как нам предстоит лавировать между Вагиной и Фаллосом, этими Сциллой и Харибдой современной массовой культуры, явно обренившей (от слова “бренд”) на прокладывании новых путей в старом мире товарно-денежных отношений...

Ничто не ново, однако, под луною: как был когда-то краткий курс истории ВКП(б), так появился сейчас краткий курс акушерства и гинекологии Ив Енсен. “Монологи вагины” — типичная “производственная драма” из нашего недавнего прошлого, с той небольшой разницей, что там делились наболевшим и сокровенным сталевары и секретари парткомов, а тут — интимные части тел. С юмором, правда, воспринимаются “сценическая площадка” штутгартских “трех сестер” по женскому несчастью, состоящая из полутора десятков матрасов, горкою сложенных один на другой, и висящее на стеночке пенсне: оно деликатно напоминает об эмблеме Чеховского фестиваля и выстреливает в нужный момент, как чеховское ружье.

Вообще отношение к женщине в спектаклях штутгартской программы принимает самые неожиданные, резко контрастные очертания: в “Сладком Гамлете”, например, режиссер Себастьян Нюблинг выводит Офелию в виде... пакетика чая, предоставляя таким образом мужчине право при необходимости “заваривать” женщину или, напротив, “расчленять” ее, рассыпать на крупицы без употребления. Другое дело, что эта Офелия, если опустить ее в кипяток, не утонет, а как бы, напротив, отдаст всю себя другому, буквально растворится в нем. Данная метафорическая загадка, применительно к говорящим вагинам или делающей свое черное дело Гёте из еще одного спектакля штутгартского театра “Бременская свобода”, может увести нас дальше: дедушки Фрейда куда-нибудь чуть ли не к дедушке Крылову, но факт остается фактом: на рубеже XX и XXI веков мужчины и женщины, кажется, окончательно ополчились друг против друга.