

РИТУАЛЫ БЕЖЕНЦЕВ

Независимая саргиса. — 1998. — 25 апр. — 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 театральность — Чехова, Островского, Вампилова, — цель каторжной — очистить искусство от мимолетности, отчаяния и расшатать туман псевдоэстетизма, заставляющий каждое слово. Поэтому все спектакли подлежат безжалостному уничтожению, изгнанию, и возникнет истинно эстетический, обескураживающий стиль. Среди куч песка, создаст-курюбу, одетых в черные, и разнотравья, возможно, оставшихся, скроют павших, или старых павших, или новых павших».

От Казанки до Москвы в своих спектаклях бездомного режиссера Погребничко часто возвращались к одним и тем же текстам, изобретая их, подобно Аркашке в «Лесе», из своей коллекционной коллекции. Он три раза ставил «Старшего сына» Вампилова, который сейчас идет под названием «Я играю за тобой и похороню», два раза — «Лес» Островского, чей последний вариант озаглавлен «Нужна трагическая актриса». Его театр превратил в жилище, потому что он говорит только о театре, о его магии и горечи. Трилогия соединяет три крупных павших русско-советской культуры в дружном и нитом загроможденном пространстве, вызывая слезы и смех, и вызывая безразличность, где один и тот же мужчина-актер играет и павшую Гурмыжскую, и каменителю Аркашку, где роль Аркашки исполнила великая актриса Екатерина Васильева, которая, торая с ролями МХАТом, на время присоединилась к компании Погребничко. Если возмущает ощущение, что «Лес» исполняется эстетическими и театральными, и театральными и образными балками — спорящую явную, то лишь потому, что весь мир — а не только Россия — эстетическая история, лагуна, 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. 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 ставят 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 культуре», 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 отставил свое право на прогулку, на репетицию, на бесконечные посещения всех комнат того опрочного дома, каким являются крупные пьесы русского театра, с тем чтобы открывать в них новые углы и закоулки, заглядывать, возможно, в замурованные окошки.

ТЕАТР «ОКОЛО»

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

Что можно добавить сегодня, девять лет спустя? Пусть «Чайка» изжилась, отвлекая центральное место Трелёву, пусть она говорит прежде всего о смерти, все равно и теперь можно было бы написать практически ту же статью о Погребничко. Все осталось прежним: крайнее сконцентрированный, сведенный к минимальному репертуар, обращающийся к тем же текстам, хотя режиссер и отдает Аркашкой 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 аллюзии, то же скрупулезное использование в игре всех текстовых аллюзий, те же принципы расхождения между текстом и действием, тот же неотразно грустный и в то же время нескромный юмор.

Театр на Красной Пресне сегодня выбрал себе название «Театр Около», театр «рядом». Вместо того чтобы сохранить название московского квартала, истинно, памятного революцией 1905 года, он избавляется от привязанности к конкретному месту, занимая позицию в стороне (от театра и дома Сталинского, 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, разлетается вдребезги, и в эпоху, когда колеблются все ценности.

Погребничко не только режиссер, он и автор кариерного 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 иносказательные объекты, нарисованные в стиле граффити на металлических стенах декораций, скрыты какими-то завесами и появляются лишь укралкой, 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, — распадающейся «комедии дель арте» конца царского века, где царит неустойчивое 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, изображающую «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 скрывается в каждом слове, каждой фразе «Чайки» или «Старшего сына», оно проступает, 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 кафе», вплоть до зеленого, слишком вычурного, платья с его пылающими волнами на спине; с крыльями, которые так никогда и не позволяют взлететь, оторваться от земли исполнители долгой жалобной «Белой сирени», едва прорывающиеся сквозь пустоту и необязательность, 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 изменил 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, подчеркнул жестокость, трагичность и политическое звучание. Уже в 1982 году Погребничко поставил на Таганке «Старшего сына», вариант, в котором он присвоил права к пьесе Вампилова отрывки из Чехова. Художество театра не приняло тогда спектакля, потому что он слишком отличался 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 Бастини 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 размытым звуковой партитурой шестидесяти голов с ее интернационализмом, столь же пошлым, сколь конченным и хватющим за душу, причем звук скандируется ударами по железным частям декораций. Он поселил пространство милоевого городка и самого дома странными многочисленными персонажами вместо всего двух пришельцев, обозначенных в тексте. Он усеял сцену загадочными предметами, разбросанными 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 говорили как-то дельце», поэтому режиссер может достичь более высокого эмоционального уровня — но всегда чуть сухолатого, лишнего тонкого сентиментальности, когда он высвобождает костяк самых примитивных семейных ситуаций, оставляя только механику отношений. Но это и коллективная память, поскольку театр Погребничко постоянно ссылается на советское прошлое, которое он не дает забыть. Он принадлежит к поколению, пришедшему из этого прошлого и понимающему,

чем любил другой театр, сохранял пронзительное воспоминание о Таганке тех лет. Потому что театр Погребничко, как и Таганка в свое время, представляет убеждение, что память, 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 красного металла и изголовья кровати в форме решеток в перьях «Трех сестрах», могила, вырытая прямо в планшете сцены, или кучи песка, земли, как в «Гамлете» и т.д.). Свидетельство тому и фотография витора, Вампилова, поставленная на пьедестал, а потом вывешенная на стул, покрытый синими чехлами, фиалка, который перекапывает с могилами другими, уже много лет назад сыгранными на сцене, символом которой была большая красная квадрат... Сердце Таганки бьется в этом театре, являющаяся ее изюминкой и в то же время тесно с ней связанной. Игра, которую театр Погребничко развивает 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 запоздалое сценическое присутствие. Даже если речь идет о другой памяти — памяти более молодого поколения, отмеченного брежневским периодом, — и об этом, отдаленном театре, Театр ОКОЛО, если так сегодня его нужно называть, безусловно, выписывает по отношению к своей публичной функции столь же необходимую, что и Таганка в свое время.

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