

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 792.2

ББК 85.334

Н. З. Башинджагян,

*Государственный институт искусствознания,
Козицкий пер., д. 5, 125000 г. Москва, Россия*

ТЕАТР ТРЕВОГИ НАШЕЙ

Аннотация: Статья посвящена некоторым проблемам, точнее «болевым точкам», польского театра последних лет. Цель статьи — рассмотреть на конкретных примерах спектаклей ведущих режиссеров сегодняшней польской сцены — Ежи Гжегожевского, Кристиана Люпы, Кшиштофа Варликовского, Гжегожа Яжины, Майи Клечевской, Яна Кляты — успешное воплощение классики и современной драмы или, напротив, эксплуатацию «модных» экспрессивных приёмов (вплоть до безграничного разлития сценической крови или немотивированной «голизны» на сцене) мирового театра, рассчитанных на невзыскательного зрителя. Рассматриваются разные трактовки мировой (Шекспир, Чехов), национальной классики (Выспянский) и современной пьесы.

Ключевые слова: польский театр, режиссерские мизансцены, польская драма, зрительское восприятие, экспрессивный образ, традиция, новаторство.

Дата поступления статьи: 02.08.2016

Информация об авторе: Натэлла Захарьевна Башинджагян — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания; заслуженный деятель культуры Республики Польша. E-mail: karaamatuni@mail.ru

«Я, Орфей...»

Юлиуш Словацкий

...В полной темноте пробираемся в зрительный зал. Нам помогают актёры: ведут за руку, рассаживают по местам. Но сами актёры какие-то странные, неживые, с глазами провальными, волосами белесыми...

Посреди огромного зала бликуют металлом высоко подвинченные каталки, на них горбятся голубовато-белые простыни, их заливают такой же голубовато-белёсый свет. И вдруг (кликнул оператор по свету) по низам нехороших каталок прокачивается — волной — широкая кровавая полоса... Нам объяснили: мы в колоссальном морге, отекающем кровью.

У этого спектакля вроцлавского театра «Капитоль» нельзя не признать впечатляющего начала. Оно вылеплено разом: во множестве объектов, как многофигурная композиция; оно высветлено диахромно — двумя резко конфликтующими красками и потоками света.

Мы не сразу обнаружим героев: есть только простыни, стынувшие на телах, которых, слава Богу, не видно. П о к а ч т о не видно. Потом актёры спрыгнут с каталок

и начнут рассказывать нам некую подлинную историю, приключившуюся давным-давно, в начале XIX в., в отсталой французской деревушке, где озверевшие односельчане ночью убили целую семью из 3-х или даже 4-х человек. Прецедент был столь вопиющим, что, не в пример нынешним временам, оставил глубокий след в памяти ближайших потомков.

И вот здесь и начинается то, что не может не настораживать и что стало в сегодняшнем театре пугающе-модным: у м н о ж е н и е с м ы с л о в.

У м н о ж е н и е проходит по нарастающей, в ощутимой прогрессии, но, заметим, в прогрессии почему-то исключительно арифметической, что само по себе небезопасно. В описываемом спектакле «Я, Пьер Ришар...» актёры, соскочив со зловещих каталок, заполняют зал целой толпой. Из троих невинно убиенных история превращается в резню тридцати трёх и даже, согласно сценарию, чуть ли не сорока четырёх персонажей: постановщица не знает пощады. К тому же по её мнению и согласно суждениям прессы, нашим дням, т. е., современности, «больше к лицу» не е д и н и ч н о с т ь, а м а с с о в о с т ь.

Этот главный и, безусловно, ударный приём задевает крылом, т. е. вектором замысла, всё, что положено в основу спектакля, — сюжет и события; темпо-ритм и участие звука; костюмы (одежду крестьян либо её интригующее отсутствие) и световые эффекты. Умножается всё, что призвано по законам театрального жанра двигать действие, оживляя и посилено проясняя характеры всех тех, кто собрался в тот вечер на сцене — как кровопийц, так и, разумеется, жертв.

Но странным образом агрессивное умножение событий ни к чему не приводит. Разъярясь всё больше, жители деревушки («масса»?) расталкивают с лязгом каталки. По залу с трезвоном колесит, сидя на низеньком табурете со своим «ундервудом» (в начале XIX в.?) толстая машинистка... Но, может быть, это сатира на вечный бюрократизм?

Мы задаём слишком много вопросов. Мы будто забыли, что в сегодняшнем театре с м е ш е н и е — смешение стилей, жанров, эпох — такой же инструмент манипуляции вниманием зрителя, как и умножение смыслов.

Разрастаясь количественно, прописанные режиссёром действующие лица могут предстать совершенно неожиданно во плоти. Семья, которой надлежит быть убитой, в какой-то момент предстаёт в центре зала совсем нагишом. Выпукло высветленные направленным светом, они все вместе жмутся в прозрачной кабине, похожей на душевую. И не то важно, что такой кабине неоткуда было взяться в захудалой французской деревне двести лет назад, а то важно, что использование прозрачных кабин — и мокрых, под брызгами, и вовсе сухих — давно уже стало «общим местом» в лексиконе современного театра, отыгранной фишкой, хромающим символом нежелательного стеснения, всем опротивевшей несвободе.

Одно утешает: спектакль поставила молодая женщина. Она пошла на поводу у моды, но будем к ней милосердны. Не удалось прояснить, относится ли Агнешка Дуда-Грач, постановщица шумного, перенаселённого и намеренно пугающего зрителей спектакля «Я, Пьер Ришар» к известной в Польше семье художника, но зато на одной из зрительских дискуссий, проходивших после спектаклей, она прямо заявила: «Я известна тем, что всегда бунтую». Что поделать, женская режиссура в последние годы в польском театре борется за себя, за своё место под солнцем со всею серьёзностью, хотя с переменным успехом.

Что же касается театральной крови, не первый год заливающей доски пола, фанеру и ткани кулис и, наконец, лица, тела, одеяния самих персонажей, то она уже давно почти не мешает актёрам. Но и зрителей не потрясает. Кровавая сценическая тавтология жизни в радужном поле спектакля растворяется, не убеждая. Она лишь делает отчётливее и невыносимее явный просчёт каждого сочинителя кровавого зрелища, так и не вырастившего за долгие тысячелетия после Эсхила п о н о в о м у глубокую и весомую мысль о несовершенстве нашего мира.

Но стоит ли удивляться так упорно аффектируемым на сегодняшней сцене театральным жестокостям, если уже сочинён (и, может, со дня на день войти в обиход) особенный термин, предложенный, к слову сказать, не журналистикой, а наукой, расположенной в непосредственной близости к области театра, — психологией. Этот термин — «коэффициент кровопролитности» [1, с. 44].

Здесь мы вынуждены задержаться подольше. Сегодняшняя польская сцена уже несколько лет обладает режиссёром-психологом. Не в смысле «мастером психологического театра» (было бы, вероятно, неплохо, но само это понятие в сегодняшнем театре основательно профанировано), а психологом-психоаналитиком по профессии, т. е. по роду и месту основного занятия.

Майя Клечевска в этом отношении уникальна. Польская сцена знала многих режиссёров-актёров (назовём из них только Юлиуша Остэрву, Тадеуша Ломницкого, Яна Энглерта), режиссёров-художников (ими были Конрад Свинарский, Тадеуш Кантор, Юзеф Шайна), режиссёров-кинематографистов (Анджей Вайда), даже режиссёров-геологов (Мечислав Лимановский, соратник Остэрвы). Но психотерапевт на подмостках — согласитесь, несомненное приобретение.

Не удивительно, что любимый приём этой многообещающей постановщицы — обнажение психоаналитической подоплёки происходящего. А поскольку магический кристалл любого психоаналитического аспекта повернут к нам стороною скорее тёмной, чем светлой, открывается поистине безграничное море возможностей. И, пока Эй-мунтас Някрошюс долго и трудно думал над концепцией своей постановки шекспировского «Макбета», на польской сцене, почти в то же самое время, Клечевска быстро поставила «Макбета» как бандитскую мелодраму. Добавим, что три ведьмы в спектакле были «модно-продвинутыми»: два трансвестита и одна проститутка. В спектакле, однако, оказалось намного больше прямого и простого насилия, чем вытекающей из него крови. Позднее спектакль «Вавилон» Майи Клечевской эту недостачу подправил, обильно оплывая красною краской везде, где показывался — и в Москве, и в Варшаве.

Впрочем, все психоаналитические интерпретации необходимо (т. е. неизбежно) облегчены. Так считал Карл Юнг, ученик, сотрудник, а впоследствии оппонент доктора Фрейда.

Может быть, именно поэтому намного сложнее обстояли дела с шекспировской «Бурей»?

...Я смотрю на давнюю, 1940 г., фотографию великого английского актера Джона Гилгуда в роли Просперо в «Буре», с его огромными в пол-лица глазами счастливого и несчастного мага, книжника-чародея, одолевшего бурю, и вспоминаю Просперо — Ежи Трелю из «Бури» польского режиссёра Гжегожевского (2004 г.). Они не могут не быть разными: их разделяет жизнь двух поколений, может быть, даже трёх — смотря как считать. Но и мудрость, и грустное, прощальное, предсмертное чародейство неотменимы — в обоих. И в высоком, тощем и слабом Гилгуде с длинными, скрытыми под

хламидой ногами (которые, как он сам признавался, порою плохо ему подчинялись), и в большеголовом, мускулистом, сильном польском актёре. Неотменимы очистительная, живительная сила и мощь пронёсшейся шекспировской бури.

В спектакле Майи Клечевской нет не только бури, пусть символической, нет даже малого сквозняка. Но нет и Просперо (вернее, он, вероятно, есть, но вспомнить его невозможно, да и не нужно). Это была, оказывается, как явствует из комментария самой постановщицы, «временная буря». От всего спектакля в памяти сохранились две самые острые, с точки зрения режиссёра, мизансцены: чей-то проскок с голыми «вверх ногами» в угол дивана (действие происходит частично в квартире) и — в той части, где действие протекает на улице, — назойливая Уличная Девица с раздувшимися, видимо от удара, и размазанными по лицу ярко накрашенными губами.

Шекспир редко удаётся сегодняшней польской сцене, как не удаётся он и сцене российской. Ничего удивительного: как он может «удаться», если драматизм события давно заменила дворовая склока, а трагизм — истеричность?

Волшебная сказка Шекспира, одна из его лучших пьес, потеряв обаяние, не приобрела ничего. Целеустремлённость жестокого, а быть может, и саркастичного замысла (хотя напрашивается вопрос: зачем? против кого?) разминувшись с волшебством интуиции гения.

В спектакле той же постановщицы «Зимнее путешествие» (2014), в основу которого легли тексты австрийской писательницы Эльфриде Елинек, нельзя не признать, умело срежиссированы несколько психологически сложных сцен. Действие происходит в больнице, где наконец-то встречаются дочь и отец... Радость от встречи тем не менее оказывается преждевременной: мир, который мог бы для них, как и для всех остальных, стать нормальным, валится на глазах. Тут на подмогу и приходит самое модное (хотя в то, чем занимаются специально «выгодно» освещённые голая толстая Мать и прилипшая к ней чуть менее корпулентная Дщерь, лучше не вглядываться...). В финале актёры выносят на сцену полные ведра. С водой, разумеется. Но на этот раз не только с красно-красной, но и с синей, и с голубой. Смешиваясь на досках сцены, облепляя тела барахтающихся актёров, красная краска-кровь становится той самой «трупной», «синюшной» кровью, которая так нужна постановщице.

Что стоит за кровавыми и голыми вакханалиями Майи Клечевской? Эстетизация зла? Бывает такое неодолимое стремление (у некоторых постановщиков почему-то простительное). Но театральная кровь — несерьёзное зло. Она слишком фальшива, и зрители об этом знают. А разбрызганная буквально «в лоб», не оставляет зрителю *свободы* выбора взгляда, закрывает возможность *личной* интерпретации события.

Здесь скорее не укрупнение, усиление — демонизация зла, а его измельчение, опущение «ниже пояса». Идея и м м о р а л и з м а давно пустила глубокие корни в искусстве. Подчёркиваем, не а-моральности (избави Бог!), а просто — *вне всякой морали*. Это что-то совсем другое, это *удобнее*. Недаром поколение молодых режиссёров 2000-х гг. раздражённая польская критика — конечно, не вся, и, конечно, не во всём справедливо — прозвала «поколением порно». До демонизма тянуться не дотянуться, а вот что-то более близкое, что-то «ползучее», из знакомой стилистики глянцевого, как это ни парадоксально, журнала...

Гламурная кровь — истинное открытие современного театра.

В 1969 г. в польском журнале «Театр» появилась редакционная статья заслуженно авторитетного в те годы критика Ежи Кёнига под названием «Молодые, спо-

собные». Автор статьи перечислял наиболее ярких представителей поколения, вступившего на польскую сцену в самом конце 1960-х гг.: среди них были и Мацей Прус, и Изабелла Цивиньска, и Хельмут Кайзар, и самый многообещающий среди них Ежи Гжегожевский. Автор статьи не ошибся: 1970–1990-е гг. прошли под знаком наиболее примечательной черты того поколения: нежелания следовать в фарватере тех, кто уже занял к тому времени свою нишу, — Эрвина Аксера, Казимежа Деймека, Адама Ханушкевича, Кристины Скушанки и Ежи Красовского. Молодые, способные 1980-х гг. могли в самом деле посеять надежды.

Впрочем, каждое двадцатилетие приносит своих «молодых и способных». Заметим, в скобках, что, в отличие от российской сцены, не досчитавшейся, по мнению критиков, целого поколения 1980–2000-х гг., польская сцена таких драматичных провалов как будто не знала.

Однако, оставшись в мрачноватые 1990-е гг. без жертвенного саморазрушения Гротовского и опыта его всемирно необходимой Лаборатории, без просветлённого стоической горечью романтического театра Конрада Свинарского, без рукотворного баланса красоты и уродства в театре Studio Юзефа Шайны, без непостижимой притягательности вечной Смерти и вечной Тризны Тадеуша Кантора и, наконец, без интеллектуальной архитектуры спектаклей Аксера и Яроцкого, польский театр стал проседать.

Он по-прежнему котирировался на международных театральных торгах (в частности, весьма и весьма в России), но это происходило, скорее, за счёт всё ещё действовавшего кредита доверия. Кредита, полученного трудами и славой ушедших.

В 2004 г. в Варшаве проходил Фестиваль под названием «Планета Гжегожевского»: в течение десяти дней было показано много спектаклей, хороших и разных. Серьёзный репертуар воплощал на сцене выдающийся режиссёр. Он работал, как надлежит Мастеру: возводил здание так, чтобы оно не хромало и не колебалось; отсекал лишнее, а не достраивал к структуре спектакля, долепляя горстями, «находки»- примочки; выверял и координировал переключку актёрского тела — движения — жеста со сценографией; цвет, свет, музыкальный звук вплетал в действие тщательно и оправданно, а не так как придётся.

Он не всегда соглашался с драматургом, которого ставил, а тем более с тем шаблоном, который прилип к телу драмы под видом главенствующего визуального образа. Так, например, в его постановке «Свадьбы» Выспянского не было ни вихревого танца гостей, ни вообще персонажей, летящих на обратном сценическом круге, так обаявшем в своё время зрительный зал Москвы в гастрольном спектакле Адама Ханушкевича.

Вместо эффектного самопоказа было другое: сумрачное скопление в общий круг всех, кто пришёл на необычную свадьбу. И званых (живых), и незваных (мёртвых). Стеснившись плечом к плечу, их сумрачный круг (древнее «хоро»?), тихо и неэффектно притоптывая, жил своей жизнью в дальнем углу сцены, пытаясь теплотой тел (если не единением мысли) сотворить, хоть на миг, единение нации.

Призраки грозной истории равноправны с живыми в мифопоэтике драматурга Выспянского. Постановщик почувствовал, что в истории нации есть моменты, когда миф ценнее, чем факт. Таково было *тайное знание* о жизни Выспянского — самого застенчивого и вместе с тем едва ли не самого амбициозного из польских художников. Можно было надеяться, что у его отдалённых потомков это знание напитается новыми знаниями, пусть не тайными, а явными (ведь сегодня знание генерирует всё, что явлено, публично: газета, телевидение, Интернет). Метаморфозы знания дей-

ствительно состоялись, но их результат исчисляется от противного: ощущение мифа мельчает, амбиции разрастаются.

В 2004 г. очередной номер одного из лучших польских толстых журналов, освещающих историю, теорию и современное состояние сценического искусства «Театральные заметки» (“Notatnik Teatralny”) вышел с ироническим эпиграфом-посвящением — тем, «Кто помоложе, кто поспособнее» [3, s. 1]. Что это было? Переключка со всё еще памятной статьёй 45-летней давности или желание ухватить суть сегодняшней театральности? Мост между поколениями или парабола от эпатажирующих исканий одних — к ещё более хлёткому эпатажу других?

Поколение, бывшее в конце 1990-х гг. почти молодым, сейчас отошло в категорию «основополагающих» и «ведущих»: всем им уже за пятьдесят. Тем не менее разговор о них вполне правомочен.

Ярче и едва ли не раньше всех среди этих «других» заявил о себе Гжегож Яжина. В преддверии нового, XXI в., он буквально заставил польскую критику говорить о себе и даже писать, поставив в Варшаве свежо, раскованно, мальчишески-увлечённо основательно затуманенную за давностью лет комедию Александра Фредро «Девичьи обеты» (написанную в 1832 г.) под её вторым названием «Магнетизм сердца». Спектакль был разыгран звонко, бравурно, задиристо: мелькали девичьи юбки и полы юношеских сюртучков, звенели тарелки и ложечки... Молодой постановщик лихо использовал режиссёрский приём — не новый, но если им пользоваться умело, то безотказный — протащил известных зрителям хрестоматийных персонажей сквозь все три акта спектакля как сквозь три разные эпохи. В первом акте — начало XIX в., кружевные панталончики барышень, взбитые коки кавалеров: салон и галантность. Эпоха, знакомая только самому драматургу. Затем — незаслуженно подзабытые 20–30-е гг. И, наконец, самое близкое сердцу сегодняшнего зеваки — мерцающий луч удачно схваченной в магазине электронной игрушки.

Соответственно и темп спектакля все ускорялся. «Самый быстрый в городе Фредро» — так оценила польская критика явление весёлого режиссёра. Но финал спектакля, по велению постановщика, оказался печальным: исчез тот самый «магнетизм сердца», который одушевлял героев. Он бледнел, истаивая под ядовитыми лучами новой — виртуальной — реальности.

В дальнейшем Гжегож Яжина основательно посерьёзшел. Он стал частым гостем на зарубежных сценах; стал прибегать ко множеству псевдонимов (Сильвия Торш и целых три Хорста — Хорст д'Альбертис, Хорст Лешчук и Брокенхорст — это тоже Яжина). Его спектакли становились всё жёстче, из них уходила поэзия, хотя и прикрываемая цинизмом. Его настигала участь «своего поколения»: одержимость патологией и психозами.

Нельзя сказать, что в сегодняшнем польском театре «пусто». Отнюдь нет. Некоторые спектакли стараются восполнить обнаруженные лакуны в истории своей страны — оживить героев её науки, искусства, громкой общественной деятельности. На популярность могут рассчитывать биографические истории, тем более биографии прославленных женщин: появился моноспектакль о Марии Кюри-Склодовской, написана пьеса о жизни Габриэли Запольской. Существует и театр, который, хотя и с большой натяжкой, можно назвать театром публицистической злободневности, а иногда театром документа. О так называемом «политическом» театре лучше умолчать: его эстетические, равно как и политические плоды, более чем скромны. Опытный и авторитетный театральный критик, многолетний главный редактор журнала «Диалог» Яцек Серадзкий называет этот театр, это смущающее зрителей явление, «театром маятника

и нервов» [4, s. 97]. Не первый год звенят на сценах Вроцлава, Торуня, Быдгощи, Щецина и самой Варшавы бесплодные, расписанные на театральные голоса политические дискуссии о давно ушедших событиях и персонах, а когда дело касается злободневности, то сцена охотно, как пишет Серадзкий, «съезжает на дно неловкостей и конфузов: в идиотические рукоприкладства, в дешевую сексуальность, в рассуждения об импотенции одного из героев, оставляя зрителю удовольствие отгадывать — кого именно» [4, s. 98].

Все чаще на сцене появляются неживые, неподвижные, искусственные люди, посланцы и полномочные представители нерукотворного машинного мира. Манекены на сцене стары как мир, едва ли менее чем маски¹. Манекенность в качестве подпорки, замены и даже двойника живого актёра — экспрессивный сценический приём, если уметь им пользоваться.

Некоторые режиссёры умеют. Кшиштоф Варликовский именно такой режиссёр. В спектакле «(А)поллония» Варшавского Нового театра (2009), в эпизоде нацистской оккупации Польши, большие куклы-манекены малых детей беспомощно, молча сидят среди живых взрослых. Но разве не вполне взрослые «тёти и дяди» приговорили их к смерти?

В более позднем спектакле «Французы» (2014), построенном на сценической адаптации романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», Варликовский прорисовывает манекенность героини, Альбертины, более тонко. Живое тело актрисы почти незаметно проходит путь неумолимой, неотменимой «стылости» движения, дыхания, жеста. Кажется, что всё остаётся по-прежнему, нет визуальной замены на двойника-манекена — но есть приговор жизненной анемии трагичного «остывания». Ей, без вины виноватой.

Самый сердитый из поколения наиболее известных — режиссёр Ян Клята, человек в длинном, тёмном, полувоенном плаще, с ирокезом на выбритой голове. Если в своём движении он когда-либо и оглядывается, то только «во гневе». Клята считает сцену вполне пригодной стать лобным местом, со стоящим в центре столбом позора и пучком соломы у его основания. Он готов хлестать, без малейшего намёка на исторические детали *давно прошедших времён* забуревших в своих кабинетах высоких чиновников коммунистической эпохи, которую поляки называют «комунной» («Ревизор» Гоголя); он требует проговорить во весь голос полную правду о негодных средствах переселения немцев с западных земель, обрётённых Польшей после войны («Transfer»). Он не приглядывается к психозам и патологиям разнообразных мастей — его возмущают бедность и неполное равноправие. Его можно было бы назвать режиссёром социального бунта, но на самом деле он не так однозначен.

В спектакле «Дело Дантона» (2007), поставленном по пьесе Станиславы Пшибышевской (дочери писателя), Клята расправляется с легендой о возможности всеобщего социального блага и благоденствия, делая это в присущей ему манере: возвышенное принижая, пафосное приглушая. Он не только разыграл полный драматизма диалог двух вождей революции, Дантона и Робеспьера, как громкую перебранку двух соседей, взбравшихся на крыши своих неказистых домов-сараяв. Но он и всю революцию представил как результат действий рассорившихся «шаек», как деяние нечистое, неряшливое, хаотичное и бесполезное. И если правда, что фильм Анджея Вайды «Дантон» с Жераром Депардье в главной роли (а это была едва ли не лучшая его роль) вы-

¹ Об «ортопедической» жёсткости речь пойдёт впереди, пока же напомним, что, например, в польской драме конца 1920-х гг. манекены готовы были пуститься в пляс уже в пьесе Бруно Ясенского «Бал манекенов».

звал недовольство президента Франции Франсуа Миттерана, видимо, за «развенчание» вождей французской революции и он покинул зал, не досмотрев кино до конца, то это, думается, только потому, что он не видел спектакля Яна Кляты...

Отсутствие в сегодняшнем театре н о в ы х плодотворных идей — не вина театра, а его беда. Если нет плодотворных идей, на их место заступает бесплодие. Беда ширится, не зная границ.

Раз в год, ранней весной, московские сцены заливают половодье российских спектаклей: идёт «Золотая маска». В ней «есть свои постоянные герои, свои честолубцы и скромники, лидеры и лузеры» [2, с. 13]. Мы сознательно цитируем совершенно неакадемическое издание, популярную музыкально-информационную газету «Играем с начала»: ведь важно уловить сегодняшнее дыхание и повседневной, и фестивальной жизни театра. Рецензия высоко оценивает постановку моцартовского «Дон Жуана» экстравагантным дирижёром-постановщиком Теодором Курентзисом («культовая фигура!») и приглашённым режиссёром, аргентинкой Валентиной Карраско. Спектакль шёл — пишет газета — и «театр, изумляя, ни на секунду не переставал быть театром». Отчего же «не переставал»? Нам поясняют: «...все герои, кроме Дон Жуана, облачены здесь в разные ортопедические устройства — так обозначена несвобода людей от ими же введённых запретов». Странная, на редкость неуместная метафора в моцартовском контексте. Тем не менее всё ближе финал трагедии. «На пир к Дон Жуану из зала вдруг вваливается на сцену большая пёстрая группа вольных разгильдяев — здесь и трансвестит, и хиппи, и буддист, и девушка с надписью Femen на животе...» [2, с. 13]. Не правда ли, что-то знакомое? Мы всё ближе к так называемому уровню сегодняшнего мирового театра. И всё понятнее, что такое «свобода» — это группа вольных разгильдяев, которая вваливается... И зрители не замечают, что единственным *истинно свободным* лицом в этом сложносочинённом произведении остаётся Моцарт, а остальные оказываются служителями скоротечной театральной моды. Но, может быть, здесь ещё один типический случай у п р о щ е н и я в угоду зрителю, редукция сложного к простому, тому, что понятнее, «подемократичнее»?

Итог рассуждений о «Дон Жуане» вынесен в заголовок в виде вопроса: «Для знатоков или для зевак?» А ведь это — вечная дилемма театрального искусства, как и искусства вообще. Ни для тех, и ни для других. Театр — искусство для л ю д е й. Для р а з н ы х людей.

Случается, что лишённая смысла внешняя а к т у а л и з а ц и я может вас встретить в совершенно неожиданном месте, когда (ещё одна цитата) «традиционное пытаются сочетать с модернизмом разной степени смелости». Оставим в стороне так распространённую путаницу в понятиях («с модернизмом» — «с современностью» — «с радикальностью»). Признаем, что пересказ любого либретто может смешить. Но описание оперного спектакля «Аида», поставленного в Таллинне приглашёнными немецкими режиссёром и художником, всё-таки впечатляет. Итак, Радамес в скромном гостиничном номере уже сделал утреннюю зарядку. Зашедшая под утро уборщица оказалась Аидой. Затем в этот же «тесный гостиничный номер вломился царь Египта с царицей (придуманный персонаж), а также верховный жрец Рамфис в брючном костюме с бородой и крестом» [2, с. 13]. Это уже не набор «приколов» — это тенденция. Однако ещё остаётся главный эпатажирующий символ — песок ближневосточной пустыни. Из него ещё, видимо, не успели вылепить симулякр (знаковый персонаж постмодернизма), как «примчался израненный вестник с полей сражений и начал песок высыпать... Ближе к финалу вся сцена покрылась толстым слоем песка». В конце концов песок швыряет горстями «из своего рюкзака» и рассердившийся Радамес.

Надо признать, справедливости ради, что даже в самые худшие времена польская сцена такого глубокого дна не достигала.

Самый известный у нас современный польский режиссёр, вероятно, Кристиан Люпа. В 1998 г. он привозил в Москву свой спектакль «Кант», поставленный на сцене вроцлавского Польского Театра, с чьими актёрами он до сих пор очень любит работать. Потом были «Так говорил Заратустра», «Персона» (сценический триптих о Мэрилин Монро), «Фабрика» — да и мало ли что ещё было: Люпа — плодовитый, много и успешно работающий режиссёр.

В Санкт-Петербурге в Александринском театре он поставил чеховскую «Чайку» с бережной тщательностью, однако с неожиданными поворотами: мы не увидим «колдовского озера», но колдовская сила водной стихии проявит себя. Он обыграл, перебирая, как милые сердцу, старые снимки, все движения, шаги, шёпоты, крики, слова и вздохи «сквозь слёзы» всех обитателей милой усадьбы, и они настолько слились в жарко-прохладную, летнюю, «надозёрную» беззаботную жизнь, что за ними стала неслышной чья-то не очень важная единичная смерть. А ведь в спектакле этой Усадьбе уже было послано Предупреждение: где-то там, высоко, на чердаке или за углом крыши, уже глухо гудела огромная, пыльная цистерна с водой... Она долго была неподвижной. Она стала вращаться только тогда, когда доносящиеся снизу шумы благодущия и равнодушия достигли своего апогея. Вот тогда все случилось так, как у Чехова: с жизнью Нины и Треплева было покончено.

Кристиан Люпа не эпатирует зрителей, не размахивает перед ними руками: арсенал театральных средств он держит у себя под рукой. Владеет он этими средствами настолько свободно, что не нуждается в «усилителях». Крупная метафора, как неразгаданное послание, вписывается в тело его спектакля осмысленно и поэтому достигает цели. Он, как это ни странно звучит, реалист. Его глаз замечает не высосанные из пальца психопатические или патологические огорчения, а настоящее горе.

В спектакле «Убежище» (или «Пристанище»), поставленном как отзвук пьесы Максима Горького «На дне» с молодыми актёрами, он по ступенькам спустил всех действующих лиц из надземного ада (ночлежки) в подземный (сегодняшний переход под шоссе). Разумеется, все они натянули на себя заношенные джинсы и растянутые свитера. А об их горе и безнадёге нам рассказал постановщик и — снова, как это ни странно, — не «поперёк», а на близких путях с самой драмой.

Memento mori, всегда доносившее свой слабый голос сквозь густонаселённые спектакли этого режиссёра, может полнозвучным ударом неслышного колокола и сегодня колебнуть сцену.

В 2015 г. Кристиан Люпа показал во Вроцлаве на престижном Международном Театральном Фестивале «Диалог» свой новый спектакль со сложно переводимым названием «Выщипанка» (это слово означает по-польски и «вырезанный кусочек» чего-то, например, жизни, и «ажурное украшение пасхальных яиц»).

Спектакль — история смерти и история жизни молодой женщины, несчастливой в любви и, возможно, в профессии. Она добровольно уходит из этого мира, что потрясает и мучит угрызениями совести её бывшего возлюбленного. Всё могло бы пройти без особых последствий, как обычно бывает, но в памяти давнего виноватого друга они, эти двое, снова встречаются.

Вот когда наступает настоящий «конец света», «наш малый Апокалипсис», объявленный когда-то слоганом «нового» поколения. Не социальное, и даже не сексуаль-

ное неустройство, а чья-то малая незаметная смерть потрясает Вселенную. Медленно в полной тьме поворачивается гигантская машина-конструкция сцены Вроцлавского Польского театра. Высветляются, вспыхивают, лица двоих, когда-то влюблённых. Мгновенная мизансцена будто зависла в бездонном чёрном пространстве и тут же погасла. Что это было? Судный День для обоих. Это и только *это* имеет значение, это и только *это* весомо, «валидно» в театре Кристиана Люпы. И в театре вообще. Остальное — суета сует.

Иногда кажется, что из сегодняшнего театра уходит поэзия. Это неправда.

В городе Вроцлаве существует удивительный маленький театр со странным, не сразу понятным названием «Песнь козла». А ведь это и означает *трагедию* (в древнегреческом языке «трагос» — козёл). Театром руководит Гжегож Браль. Актёров немного, зал небольшой, сцена — простой пол, реквизит — волынки и дудочки, трапеции и канаты... Здесь живут архаичные дохристианские и даже доантичные песнопения и стихи (например, песни эпохи легендарного короля Лира); здесь актёрские тела тренированы так, что свободны для чувства и мысли. Здесь всё, как у Гротовского, *натуральное*, и нет *эрзац-заменителей*. Здесь зрителя неожиданно может встретить поэзия.

Вероятно, сама Поэзия стала другой. Она стала непримиримее, жёстче. «Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна, <...> Жрал хлеб изгнания, не оставляя корок», — написал Иосиф Бродский, поэт, сам о себе, без всяких сентиментов.

Нашу небольшую статью начинает совсем крошечный, в два слова, эпиграф из Юлиуша Словацкого: «Я, Орфей». Но пусть никто не подумает, что великий польский поэт, бывший к тому же не менее выдающимся драматургом, страдал манией величия. Его стихотворение кончалось словами, полными горечи.

Где нить моей жизни?

Где пряжа-плетёнка

Из слёз — из страданий — из одиноких мучений,

Из сердца <...> скачков²...

Мы допустили в стихотворении маленький пропуск. У Словацкого сказано: «эпилептических скачков». Но Словацкий никогда не болел эпилепсией. Откуда такая странная медицинская точность? Может быть, «скачки» — это просто метафора боли? На редкость *с о в р е м е н н а я* метафора, согласитесь. Метафора — и не более того. Но и не менее.

Немногие могут сказать о себе в сегодняшнем польском театре: «Я, Орфей». Но если ты не Орфей, то зачем ты слонялся в заповедных полях искусства?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Буровский А. М. Бытовой фон насилия. Литературные размышления историка // Историческая психология и социология истории. М., 2008. № 1. С. 33–49.
- 2 Играем с начала. М., 2016. № 2 (140).
- 3 Notatnik Teatralny. Wrocław. 2004. № 32/33.
- 4 Seradzki Jacek. Teatr wahadła i nerwów // Odra. Wrocław, 2016. № 9. S. 97–98.
- 5 Słowacki Juliusz. Ja Orfeusz. Liryki i fragmenty z lat 1836–1849. Warszawa. 1974. 186 s.

² Перевод автора статьи. Оригинал стихотворения на польском языке см.: [5, s. 21].

*Natella Z. Bashinjaghyan,
State institute of Art studies,
Kozitsky per., 5, 125000 Moscow, Russia*

THEATER OF OUR DISCONTENT

Annotation: The article is dedicated to a number of issues, or rather “sore spots” of Polish theater of the last few years. The object of an article is a case study based on a specific examples of leading directors of present-day Polish stage — Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Kshishstof Warlikowski, Gzhegozh Jarzyna, Maiia Kleczewska, Jan Klata — of successful realization of classics and modern drama or, on the contrary, the exploitation of “stylish” expressive moves (right up to spilling unlimited amount of stage blood or motiveless nudity) of the world theater, in reliance on groundlings. Various interpretations of the world (Shakespeare, Chekhov), national classics (Wyspjanski) and modern play are also under study.

Keywords: Polish theater, director’s staging, Polish drama, audience’s perception, expressive image, tradition, innovating.

Received: 02.08.2016

Information about the author: Natella Zakharyevna Bashinjaghyan — PhD in History of Art, leading research associate of Central Europe Art department, State Institute for Arts studies; Honored worker of culture of the Polish Republic. E-mail: karaamatuni@mail.ru

REFERENCES

- 1 Burovskii A. M. Bytovoi fon nasiliia. Literaturnye razmyshleniia istorika [Domestic background of violence. Literary reflexions of a historian]. *Istoricheskaiia psikhologiia i sotsiologiia istorii* [Historical psychology and sociology of history]. Moscow, 2008, no 1, pp. 33–49. (In Russ.)
- 2 *Igraem s nachala* [First positions!], Moscow, 2016, no 2 (140). (In Russ.)
- 3 *Notatnik Teatralny*. Wrocław, 2004, no 32/33. (In Polish)
- 4 Seradzki Yacek. Teatr wahadła i nerwów. *Odra*. Wrocław, 2016, no 9, pp. 97–98. (In Polish)
- 5 Slowacki Juliusz. *Ja Orfeusz. Liryki i fragment z lat 1836–1849*. Warszawa, 1974. 186 p. (In Polish)