

ПОЛИТИЧЕСКИ
ТИП

10

СТЕРЖИЩА,
КОТОРЫЕ
ПОТРЯСЛИ МИР

Театр выбрал десять самых важных политических спектаклей, поставленных с момента окончания Второй мировой войны и до конца XX века, и выяснил, что география политического театра простирается от США до Грузии, а эстетика — от суровой эпики Бертольта Брехта до ироничных опусов Кристофа Марталера.

Текст —
Алла Шендерова,
Ада Шмерлинг

«Мамаша Кураж и ее дети»,
режиссер Бертольт Брехт,
Deutsches Theater, Берлин, 1949



Бежавший из фашистской Германии Брехт писал эту антивоенную пьесу накануне Второй мировой войны, сидя в нейтральной Швеции. Пока сочинял, представлял, как сразу в нескольких столицах Старого Света она будет поставлена и прозвучит громогласным предупреждением всем, кто рассчитывает на войну как на средство поправить свои дела. Но Брехт опоздал. Премьера «Кураж» состоялась в 1941-м в Швейцарии, когда в Европе предупреждать было уже некого, ну разве что самих швейцарцев, которым в истории про маркитантку времен Тридцатилетней войны все равно привиделась лишь новая версия трагедии о Ниобее. Чтобы найти адекватную публику для своей пьесы, Брехту пришлось ждать до 1948 года, когда ему предложили поставить ее в берлинском Deutsches Theater.

Премьера в Берлине состоялась в 1949-м. Лохмотья, которыми обозначалась на сцене разоренная многолетней войной Европа XVII века, очень походили на лохмотья в зрительном зале. Публика в этих обстоятельствах получала возможность полностью идентифицировать себя с главной героиней спектакля. Поэтому Брехт, который ждал от зрителей не эмоций, но размышлений, частично изменил текст пьесы и применил целый ряд дополнительных режиссерских приемов по усилению эффекта отчуждения. Помогла ему в этом и Елена Вайгель, исполнительница заглавной роли, чья сухая манера игры не дала публике ни одного повода для сочувствия мамаше Кураж.

Пацифистский пафос был самым очевидным в берлинской постановке и самым актуальным в условиях надвигающейся холодной войны. Однако помимо антивоенной составляющей в «Мамаше Кураж» 1949 года была серьезная заявка на тему об экономических причинах войны и необходимости разоблачения военных преступлений, связанных не только с захватнической идеологией, но и с финансовой подоплекой военных действий. По сути, Брехт заявил о том, что война является предпринимательской деятельностью. Из чего следовало, что и бизнес является войной.

Берлинская премьера состоялась за 9 месяцев до провозглашения ГДР и связанного с ним разделения Германии. Зрительский успех берлинской «Мамашы Кураж» был ошеломляющий, однако единства в оценке не было. Представители высшего руководства советской оккупационной зоны Берлина приняли спектакль с энтузиазмом и даже всерьез озаботились финансированием труппы Брехта, впоследствии

получившей статус государственного театра с соответствующей финансовой поддержкой. Но критика в адрес спектакля все же звучала. Камнем преткновения, разумеется, стало несоответствие пьесы канонам соцреализма. Конфликт брехтовского эпического театра с постулатами официального стиля станет в дальнейшем главной причиной сложного отношения к Брехту в соцлагере.

В каплагере воспринимать великого драматурга адекватно (а не исключительно сквозь призму социалистической идеологии) тоже удавалось немногим. Однако парижские гастроли брехтовского «Берлинер ансамбль» в 1954 году и лондонские 1956-го года прошли с триумфом. Ролан Барт, потрясенный увиденной тогда «Мамашей Кураж», четко отрефлексовал ее главную тему как «радикальную непродуктивность войны и ее меркантильных причин» и открыто заявил о революционном значении этого визита брехтовской труппы в Париж. Ада Шмерлинг

«Brig»,
режиссеры Джудит Малина и Джулиан Бек,
Living Theatre, Нью-Йорк, 1963



Living Theatre, основанный в 1947 году актрисой Джудит Малина и поэтом и художником Джулианом Бекем, сегодня считается одной из старейших некоммерческих театральных компаний США. С самого начала театр создавался как творческий коллектив, чья деятельность направлена на преобразование общества путем воздействия на него средствами искусства.

По сути, это всегда был политический театр левого толка, чьи эстетические поиски находились в сфере импровизационного театра и прямого взаимодействия с публикой посредством разрушения «четвертой стены». Политические взгляды «ливингов» представляют собой смесь пацифизма с анархизмом, а эстетика базируется прежде всего на театральных идеях Антонена Арто, а также на теории и худо-

жественной практике футуризма, дадаизма, сюрреализма и театра абсурда. В 1950-х они были первыми, кто поставил в Америке Брехта, Кокто, Элиота и Гертруду Стайн. Стилистически были близки битникам. В 1960-х находились под большим влиянием Джона Кейджа и других модернистов из числа идеологов и практиков хеппинга. Поэтому в эстетическом отношении театральные опыты 1960-х годов, самого яркого периода в творчестве Living Theatre, были ближе всего к этой традиции.

Из классических признаков хеппинга в их представлениях 1960-х можно обнаружить практически все:

1. импровизационную основу действия с активным участием публики;
2. отказ от «четвертой стены» и стирание границ между искусством и реальностью;
3. прямой физический контакт с публикой;
4. превращение тела актера в самоценное средство выразительности;
5. карнавализацию действия и интервенцию карнавала в обыденную действительность;
6. отказ от связного повествования, диктата постановщика, профессиональных актеров, декораций и прочих атрибутов традиционного театра;
7. отказ от классического театрального здания со сценой-коробкой и перенос театрального действия из зала на улицу.

«Vig», наиболее известный политический спектакль Living Theatre, базировался на пьесе бывшего морпеха Кеннета Брауна, об одном дне из жизни узников военной тюрьмы морской пехоты США, в которой сам автор в 1950-м отсидел месяц за самоволку. В 1963-м паци-

фистский пафос спектакля был связан с войной во Вьетнаме. В 2007-м, когда было завершено расследование по делу о пытках над заключенным в американской военной тюрьме Абу-Грейб, Living Theatre поставил «Brig» с учетом новых политических реалий. Римейк, как и оригинальный вариант спектакля, был поставлен в традициях уличного театра.

В 1964-м, уже после выпуска «Brig», создатели Living Theatre отправились в добровольное изгнание в Европу, превратившееся в длительные гастроли, сопровождавшиеся громкими скандалами. Основные работы «ливингов» этого периода — адаптации «Антигоны» и «Франкенштейна», а также «Paradise Now», который был построен на принципе импровизации с вовлечением в действие части аудитории. Участники этого спектакля неоднократно подвергались арестам за «непристойное обнажение». В 1968-м группа вернулась в США, а в 1971-м отправилась на гастроли в Бразилию, где все по тому же обвинению в непристойности получила несколько месяцев тюрьмы.

Living Theatre многократно становился лауреатом Obie Awards, главной награды для офф- и офф-офф-бродвейских театров. Причем за «Brig» Living Theatre получил Obie дважды — и в 1963-м, и в 2007-м, когда Джудит Малина отметила 60-летие своего театра выпуском новой версии спектакля и посчитала необходимым показать его не только в Нью-Йорке, но и в Европе. Ада Шмерлинг

**«Марат/Сад»,
режиссер Питер Брук,
RSC, Лондон, 1964**



Пьесу Петера Вайса о двух героях эпохи Великой французской революции впервые поставили в берлинском Шиллер-театре в 1964 году. Тогда же ее увидели лондонцы в постановке Питера Брука. Годом позже Брук подхватил у немцев и «Дознание», поставив его почти одновременно с Пискатором.

Для английского режиссера, активно выказывавшего левые взгляды в спектаклях того времени (достаточно вспомнить хотя бы антивоенный «US» 1966 года) бесспорно была привлекательна политическая составляющая текстов Вайса. Однако «Марат/Сад», появившийся за четыре года до майских событий 1968 года и свидетельствующий о надвигающемся социальном катаклизме, стал настоящей театральной бомбой не только потому, что содержал в себе

сильнейший политический заряд. Новаторская пьеса, наследовавшая традициям театра абсурда и театра жестокости, позволила Бруку создать спектакль, в котором идеи абсурдистов и Антонена Арто впервые были адекватно и убедительно реализованы на сцене. А включив в спектакль серию зонгов, специально написанных по заказу Королевского шекспировского театра (RSC), Брук обозначил в спектакле и преемственность с традицией Брехта.

В отличие от традиционного формата мюзикла, столь популярного в лондонском Уэст-Энде, в спектакле «Марат/Сад» песни не служили раскрытию характера персонажа. Музыкальные номера Брук использовал как перебивки действия. Зонги содержали исторический или политический комментарий и не имели прямой связи с персонажем, которого играл исполнитель зонга. Это и создавало брехтовский эффект отчуждения.

Зимой 1965-го спектакль отправился на гастроли в Нью-Йорк, где был показан на сцене бродвейского Martin Beck Theatre 145 раз, что для экспериментальной некоммерческой постановки признак абсолютного зрительского успеха. В 1967-м Питер Брук снял знаменитую киноверсию спектакля. Ада Шмерлинг

«Добрый человек из Сезуана»,
режиссер Юрий Любимов,
Театр на Таганке, Москва, 1964



В действительности спектакль был поставлен не в 1964-м, а годом раньше. В 1963-м Любимов начал репетировать его с третьим курсом Щукинского училища. Пьеса не предвещала никакой крамолы — Брехт считался другом СССР. В 1957-м перевод его «Доброго человека из Сезуана», сделанный Ю. Юзовским и Е. Ионовой, был опубликован в журнале «Иностранная литература». В 1962-м ее поставил ленинградский Театр имени Пушкина, но этот спектакль быстро исчез из репертуара. О постановке же Любимова молва пошла после первых прогонов.

Любимов смонтировал два брехтовских зонга, первокурсники Борис Хмельницкий и Анатолий Васильев (тезка режиссера А. А. Васильева) написали к ним мелодию. Когда студенты, одетые в лохмотья нищих, сидя в ряд и отбивая

ритм руками по коленкам, запели: «Шагают бараны в ряд, бьют барабаны, кожу для них дают... Сами бараны» и почти без паузы: «Власти ходят по дороге... Труп какой-то на дороге. Э, да это ведь народ!» — зал разразился аплодисментами, требуя повтора. «Если городом правят несправедливо, город должен восстать» — плавился раскаленный крик Зинаиды Славиной, и зал вновь захлебывался аплодисментами, позабыв осторожность. Итогом этого показа стал приказ ректора училища Бориса Захавы, в котором старшему преподавателю Любимову указывали: «Никакие двусмысленности, призванные возбуждать ассоциации с нашей советской действительностью, в этом спектакле совершенно неуместны».

Уникальное стечение обстоятельств и заступничество критики (в частности Константина Симонова в «Правде») позволило «Доброму человеку...» не только уцелеть, но и стать началом нового театра. Революционность этого спектакля таилась, конечно, не только в «крамольных» зонгах и даже не в том, что Любимов иносказательно объявлял общество развитого социализма эксплуататорским, а прежде всего в острой, новаторской форме, шедшей вразрез со всем, что ставилось тогда на советских подмостках.

1. Вместо реалистичных декораций Любимов предложил условность и аскетизм оформления. Столы, стулья, нарисованные тушью вывески, сбитое из реек дерево и портрет Брехта — вот и вся декорация.
2. Целые сцены заменялись пантомимой. Репетируя, он учил студентов идти от внешнего (формы) к внутреннему (содержанию), что противоречило всем принципам тогдашней театральной школы.

Позднее историки театра узнают в походке Шен Те (Зинаида Славина) знаменитую поступь Жан-Луи Барро из фильма «Дети райка». Рядовой зритель этого не считывал, но от «Доброго человека...» веяло европейской раскованностью.

3. По-своему развив брехтовский прием отчуждения, Любимов разрушил святая святых советского театра — «четвертую стену», позволив исполнителям обращаться в зал. Прямой контакт с публикой потребовал от актеров не только глубокого осмысления происходящего в пьесе, но и открытого проявления гражданской позиции, без которой, как доказывал Любимов, Брехта играть нельзя.
4. Никакого занавеса, пышных париков и сложного грима в спектакле не было, зато были точно выверенные мизансцены и четко выстроенный ритм. Эта жесткая режиссерская конструкция позволила спектаклю просуществовать около полувека.

Остается добавить, что это был первый самостоятельный спектакль 46-летнего артиста Любимова. К юношескому темпераменту и шестидесятническому свободомыслию его исполнителей примешивался личный опыт режиссера: память о репрессиях, об уничтожении традиций Мейерхольда и Таирова — все это таилось в спектакле, придавая ему силу взрыва.

Споры о том, было ли выгодно власти сохранять таганский «Гайд-парк», служивший доказательством того, что в СССР существует свобода слова, идут по сей день. Но факт остается фактом: буквально за пару лет нетеатральный район Таганки стал театральным центром, и не только Москвы. Алла Шендерова

**«Дознание»,
режиссер Эрвин Пискатор,
Volksbühne, Берлин, 1965**



Вернувшись из эмиграции, классик политического театра 1920–30-х Эрвин Пискатор инициировал в послевоенной Европе новую волну интереса к сценической документалистике. В 1963-м в Volksbühne вышел его «Наместник» по Рольфу Хоххуту, в 1964-м — «Дело Оппенгеймера» Хайнера Киппхардта, в 1965-м — «Дознание» Петера Вайса. Все три постановки отличались крайней политической актуальностью.

Спектаклем по Хоххуту Пискатор обратил внимание общества на факты, свидетельствующие о причастности Римской католической церкви и лично папы Пия XII к преступлениям нацистов, следствием которых было массовое уничтожение людей. Настроения эпохи холодной войны нашли отражение в постановке по Киппхардту, сюжетной основой которой стал суд над американским

физиком Робертом Оппенгеймером, занимавшимся разработкой водородной бомбы. Однако главным достижением позднего периода в творчестве Пискатора считается постановка «Дознания» Петера Вайса, написанного по материалам суда над нацистскими управленцами Освенцима.

Суд как драматургическая матрица всех трех пьес, выбранных Пискатором для послевоенных режиссерских опытов, свидетельствовал о времени, но куда больше о месте постановок: еще болели незажившие военные раны, и немцы пытались залечить их судебными разбирательствами и справедливым наказанием преступников. Основной пафос «Дознания» был направлен на опровержение популярного в 1960-е годы аргумента защиты, сводившегося к тому, что обвиняемый лишь исполнял приказ.

Надо сказать, что все немецкие политические спектакли, возникшие в тот период, были обращены в прошлое. До майской революции 1968-го оставалось совсем чуть-чуть, но ни в постановках Пискатора (ему это было прощительно в силу возраста), ни в свежих пьесах немецких документалистов не присутствовало настоящее время.

Тем не менее новаторские драматургические приемы немецких документалистов, в первую очередь Петера Вайса (монтаж текста из отрывков реальных протоколов допросов, полифоническая структура, реконструкция событий по стенограммам, письмам, высказываниям в прессе и т. п.), были быстро переняты другими авторами. В частности, в США они применялись для создания спектаклей, посвященных остроактуальным темам расовой дискриминации или войны во Вьетнаме. Ада Шмерлинг

«Разбойники»,
режиссер Петер Цадек,
Theater Bremen, Бремен, 1966



В 1933-м, после прихода к власти Гитлера, вся еврейская родня Цадека перебралась в Англию, так что выросший там будущий режиссер если и был немцем, то с сильным британским акцентом. Даже левые взгляды и стойкий марксизм у него — из английских библиотечных книжек и анархистских кружков оксфордских активистов. С таким политическим бэкграундом он и приехал в Германию в 1958 году.

Немецкий театр конца 1950-х Цадека сильно расстроил. Артисты в лучшем случае просто читали текст по ролям, а режиссеры просто разводили их по углам, никак не сообразуясь со смыслом происходящего в пьесе. Конечно, еще был жив Пискатор, но общую унылую картину театральной жизни Германии это не меняло.

Не меньшее удивление вызывал репертуар, державшийся в основном на отечественной классике и мещанской драме. А у Цадека за плечами был уже опыт постановки «Балкона» Жана Жене в Лондоне (и даже история с пистолетом, которым Жене прилюдно угрожал режиссеру, обещая застрелить при первой же возможности).

Получив право на постановку в Германии, насквозь англизированный Цадек начал, разумеется, с Шекспира. Многократные опыты постановки «Венецианского купца» на протяжении всей его карьеры — общеизвестная история. И первой же из них — в Ульме в 1961 году — он прославился. За провокационную трактовку образа Шейлока, который, по мнению немецкой критики, получился в его спектакле жестокосердным злодеем, режиссера заподозрили в антисемитизме. В ответ Цадек обвинил в том же всю Германию, едко бросив: «До тех пор, пока немцы не перестанут бояться говорить плохо о евреях, они не начнут бороться со своим антисемитизмом».

Следующим запоминающимся политическим высказыванием Цадека стали «Разбойники» Шиллера, поставленные в Бремене в 1966 году и теперь квалифицируемые биографами режиссера как предсказание майских событий 1968-го.

Критика писала, что на премьере «Разбойников» атмосфера была такой, будто дело происходит в эпоху Шиллера, а в театр пришел сам автор.

На пленке спектакль зафиксирован не был, остались лишь рецензии и видеоотрывки, снятые для теленовостей. Тем не менее можно понять, чем Петер Цадек так потряс публику.

1. Вместо задника был использован увеличенный фрагмент рисунка из серии комиксов Роя Лихтенштейна. Это позволило перевести ходульность романтического сюжета в плоскость поп-арта и сделать текст созвучным времени не только по существу, но и стилистически.
2. Костюмы в целом соответствовали времени постановки, но использовался агрессивный грим: например, Бруно Ганц, игравший Франца Моора, напоминал Калибана.
3. Артисты вели себя так, будто играют кино-вестерн made in DDR — с сюжетом из Карла Мая и ряжеными индейцами из Югославии.
4. Герои Шиллера, вписанные в систему жанровых и стилистических координат масскульта 1960-х, были так похожи на тех, кто родился в эпоху киностудии DEFA и Роя Лихтенштейна, что у публики захватывало дух. Хотя никто тогда не мог представить, на какие баррикады взойдут юные робины гуды 1960-х, наглотавшиеся комиксов и вестернов, и чем все это кончится, когда придет время «Красных бригад».

Историки театра обычно путаются в показа-ниях о том, какой спектакль Цадека был самым резонансным в общественно-политическом плане. Кто-то считает более важным спектакль по роману Ганса Фалады «Каждый умирает в одиночку» (1980, Берлин). Кто-то — «Гетто» (1984, Берлин, Гамбург). Однако мы выбираем «Разбойников», которые символизируют в творчестве Цадека бременский период, один из самых ярких не только в его биографии, но и в истории немецкого театра: тогда в Бремене вместе работали молодые Цадек и Петер Штайн, и даже возник термин *Bremer Stil*. Ада Шмерлинг

«1789»,
режиссер Ариана Мнушкина,
Théâtre du Soleil, Париж, 1970



Ариана Мнушкина, которая всегда жестко держалась левых взглядов и даже начинала в режиссуре с постановки горьковских «Мещан», в революционном 1968-м, как ни странно, поставила вполне аполитичный «Сон в летнюю ночь» и годом позже «Клоунов». А до политического спектакля-манифеста, ставшего ответом на майские события 1968-го, дело дошло как раз тогда, когда большинство активистов молодежного бунта либо сидело за решеткой, либо ушло в подполье — кто в политическое, кто в психологическое.

Представление, посвященное Великой французской революции, артисты Théâtre du Soleil начали репетировать в парижском Дворце спорта 15 июля 1970 года, сразу после Дня взятия Бастилии. Спектакль создавался методом

коллективных импровизаций. Работали группами и в одиночку. Ни пьесы, ни сценария не было. Чтобы быть в теме, труппа часами просиживала в библиотеке и синематеке, занималась с историком Элизабет Бриссон.

В ходе репетиций был придуман стиле- и структурообразующий принцип постановки: история рассказывалась как бы от лица бродячих артистов, живших в эпоху Великой французской революции. Каждый день совместно проигрывалось по 10–15 импровизаций. Из них в итоге было собрано представление, хронометраж которого зашкаливал за 20 часов. Было решено сохранить все эпизоды, но разделить спектакль на две части. Премьера первой, включавшей события 1789–1792 годов, состоялась 12 ноября 1970 года. В финансировании спектакля участвовал стрелеровский Piccolo Teatro, поэтому первые показы состоялись в Милане. Успех был оглушительный, однако после возвращения в Париж стало ясно, что бездомной труппе Théâtre du Soleil негде играть. На аренду Дворца спорта денег не осталось, а для спектакля нужна была площадка не меньше баскетбольной.

С этого момента и началась театральная история Cartoucherie. Здание бывшего оружейного завода, который Théâtre du Soleil арендовал под склад, было отремонтировано руками артистов всего за месяц. Сразу после Рождества дали первое представление. Показатели бокс-офиса поражают и сегодня: с 26 декабря 1970-го по 14 июля 1971-го, когда «1789» был показан в Париже последний раз, спектакль посмотрели 281 370 зрителей. «1793», вторая часть дилогии, которую показывали в следующем сезоне, собрала 102 100 зрителей.

Понятно, что интерес к спектаклю обеспечивала тема, но не настолько, чтобы публика поехала на окраину Парижа ради сюжетов из школьного учебника и согласилась сидеть на полу в неотопливаемом зале. Поводы для ажиотажа были следующие.

1. Спектакль ставился не по заранее написанному тексту, что для Франции с его литературоцентричностью было радикально. Более того, история рассказывалась с использованием простонародной лексики, а трактовки давались с точки зрения современников событий. Для только что переживших новую революцию французов опыт предшественников был важен как никогда.
2. Действие шло одновременно на нескольких сценических платформах, располагавшихся в разных частях зала. Это, с одной стороны, подчеркивало идею о возможности разных точек зрения на историю, с другой — создавался эффект присутствия публики сразу при нескольких событиях. Для литературы и кино подобные приемы были уже не в новинку, но театр в этом явно отставал.
3. Отсутствие рампы и расположение сценических площадок внутри зрительного зала отменяло принцип иерархичности, который обычно действует в театрах при рассадке зрителей. При таком расположении сцен ни один из рядов нельзя было считать первым или последним, а галерка оказывалась даже в более выгодном положении, чем публика в партере. Этот принцип организации театрального пространства не только соответствовал демократическим настроениям эпохи, но и создавал новые возможности для контакта актеров с залом.

4. Зрители, находившиеся в непосредственной близости от актеров, которые разрушали принцип «четвертой стены» постоянными выходами в зал, могли включиться в действие. То есть могли оказаться в роли либо свидетелей, либо соучастников событий, но точно не сторонних наблюдателей.
5. Исполнение двойной задачи, которой следовали актеры, играя одновременно бродячих артистов конца XVIII века и исторических персонажей эпохи Великой французской революции, позволяло труппе Théâtre du Soleil отказаться от декламационной традиции французского театра, а также от навыков условно реалистической школы и обратиться к брехтовской традиции эпического театра.
6. Эти особенности мизансценирования и актерского исполнения закрепляли в революционной диалогии Мнушкиной, ставшей театральным итогом социального бунта 1968 года, всю сумму эстетических достижений, подаренную сценическому искусству майской революцией. Но прежде всего они подтверждали, что после 1968 года театр возможен где угодно — в шахте и в школе, на заводе и на вокзале, в помещении и на улице. Для театральных компаний, практиковавших в 1960-х годах захват уличных пространств, это было само собой разумеющимся, но для Мнушкиной оказалось недостаточно просто выйти на площадь: она перенесла законы улицы в театральный зал и тем самым отменила вообще всякие театральные законы как для зала, так и для улицы. Ада Шмерлинг

«Ричард III»,
режиссер Роберт Стура,
Театр имени Шота Руставели, Тбилиси, 1978



Роберт Стура стал фактически первым в истории театра (и не только советского), кто поставил трагедию Шекспира «Ричард III» как трагифарс. Через пару десятилетий критики уточнят: фарс этот был явно антисоветским. Но если обратиться к отзывам современников, покажется, что прямых политических аллюзий в спектакль заложено не было — приученный к иносказаниям советский зритель сам вчитывал их в этот черный карнавал.

Несколькими годами ранее Стура поставил «Кваркаре» — пьеса Поликарпа Какабадзе в его руках превратилась в грузинскую версию «Карьеры Артуро Уи». Рамаз Чхиквадзе в роли пройдохи Кваркаре, возвысившегося благодаря темным инстинктам толпы, в описаниях очень напоминает брехтовского Артуро. После «Кваркаре» Стура берется уже за самого

Брехта — ставит «Кавказский меловой круг» (1975) с Чхиквадзе в роли Аздака. Парадокс в том, что в этом спектакле, вопреки Брехту, политика уступила место тотальному карнавалу. Недаром в ту пору сам Стуруа (его слова приводит Константин Рудницкий в статье «Грузинские мотивы») признавался, что в Грузии сильны традиции «карнавальных праздничных представлений», а ему самому в режиссерском самоопределении помогает книга Бахтина о Рабле.

Именно после успеха «Кавказского мелового круга», когда Чхиквадзе, превративший роль «неправедного» судьи Аздака в феерический аттракцион, стал народным любимцем, — Стуруа берется за «Ричарда III». Роль царственного выродка, достается, разумеется, Чхиквадзе.

«Избрал я роль злодея», — доверительно сообщал залу одетый в черную шинель Ричард-Чхиквадзе, усаживаясь на простой стул с высокой спинкой. Художник Мириан Швелидзе поместил героев Шекспира в условное, почти пустое пространство, обрамленное линиями, цвета застиранной крови холстами. Хрестоматийный монолог о том, что он обделен природой, стройный Чхиквадзе произносил, только чуть припадая на правую ногу — словно в танце. Всем своим видом он показывал, что Ричард прежде всего лицедей, для которого главное — не конечная цель, а стихия игры.

«...Подобно магу, он мигом выворачивает наизнанку любую ситуацию, побуждая жертву, как бы по ее собственной воле и инициативе, сделать гибельный шаг. Каждое новое убийство замышляется и совершается напоказ — как творческий акт, как удивительный фокус. <...> В его изощренной жестокости ощутима некая смесь

артистизма и садизма» — так описывает Ричарда Константин Рудницкий («Театральные сюжеты». М. 1990. Стр. 339–340). Оставленный им подробный разбор спектакля убеждает: целая галерея артистичных злодеев новейшего театра вышла из шинели Ричарда Стуруа-Чхиквадзе.

Каждое преступление, будь то очередное убийство, или совращение леди Анны, которое Стуруа превращал в откровенный гиньоль (никаких страстей, сплошная похоть под звуки рэгтайма), совершалось в присутствии или при помощи безмолвных статистов. «Людишки в пиджачках швейной фабрики “Большевичка”, напишет о них Рудницкий, и мы сразу понимаем, кого напоминали эти «слуги просцениума» в брежневские, а потом андроповские времена, когда в любой группе советских граждан обязательно находились свои «искусствоведы в штатском».

В этом, вероятно, и таился главный секрет: вместо пафосного зрелища, традиционного для театров Кавказа, режиссер предлагал карнавал о психологии властолюбцев. Вовлеченный в него зритель сам «доигрывал» остальное, узнавая под масками шекспировских злодеев кого-то из мелких тиранов своего времени.

Антитоталитарную подоплеку спектакля считывали не только советские зрители. В 80-е годы «Ричарда» приняли в Европе, где критики писали о «беспощадном нигилизме» спектакля Стуруа. И о том, что предложенная в спектакле «смена костюма от викторианской накидки и наполеоновского плаща к черной шинели вермахта предполагает повторяющееся присутствие таких фигур, как Ричард, в истории человечества» (John Jowett. *The Tragedy of King Richard III*. Oxford, 2000. P. 104). Алла Шендерова

«Разбойники Шиллера»,
режиссер Франк Касторф,
Volksbühne, Берлин, 1990



Хотя Франк Касторф был назначен худруком Volksbühne в 1992-м, именно с его «Разбойников», поставленных в 1990-м, началась новая история театра на площади Розы Люксембург. Премьера состоялась за 11 дней до объединения Германии. Берлинская стена пала, конец ГДР был предрешен, оставалось лишь провозгласить общей для всех немцев Конституцию ФРГ.

Для Volksbühne это был тяжелый момент: всерьез обсуждалась тема закрытия главного театра ГДР и передачи здания какому-нибудь коллективу современного танца. Приглашенный на постановку Касторф застал труппу Volksbühne, полностью исключенной из современного смыслового контекста, в состоянии глубокого уныния. Впрочем, апатия была тогда общей для большинства восточных немцев. Пережив эмоциональный

подъем осенью 1989-го, через год они выглядели так, будто им хотелось остановить время. Это настроение — растерянности, меланхолии, депрессии — и стало в итоге отправной точкой спектакля.

В «Разбойниках» Касторфа все было против законов революционной романтики и все не по Шиллеру: пылкий предводитель благородных разбойников Карл Моор был похож на партийного функционера средних лет, которого больше всего интересует урожай грибов в ГДР, а подлый Франц, которому давно надоело злодействовать, меньше всего походил на исчадь ада или хотя бы просто на человека с активной жизненной позицией. Ни добро, ни зло в такой интерпретации Шиллера не обладало витальной силой.

Сегодня этот спектакль и историки театра, и сам Касторф квалифицируют как реквием по погибшей ГДР. Тем не менее никаких признаков ностальгии в нем не было: в 1990-м никто еще не мог соскучиться по прошлому. Как подчеркивал Касторф во всех интервью, это был именно реквием — печальное прощание с дорогим сердцу покойником.

Отпевали умершего на разные лады. Например, под громовые раскаты рок-гитары анархистскими предложениями типа: «У кого деньги, тот и прав». Однако среди разнообразных музыкальных апартов главным была *Das Moorsoldatenlied*, песня, написанная в 1933-м политзаключенными первого немецкого концлагеря, созданного сразу после прихода Гитлера к власти.

Понятно, что Касторфу песня пришлась по душе не только из-за совпадения фамилии главных

героев Шиллера с названием антифашистского гимна. В ней задавалась точка отсчета для раскрытия общей идеи спектакля: новейшая история Германии отсчитывалась от триумфа Гитлера и заканчивалась с падением Берлинской стены.

Кроме того, в *Die Moorsoldaten Liede* содержались дополнительные коннотации. Впавшее в апатию большинство восточных немцев, чья воля была парализована неспособностью быстро найти себя в новых обстоятельствах, напоминало, как говорил сам Касторф, тоскливое болото. Этот образ в спектакле рифмовался с образом реального болота, куда нацисты отправили гнить авторов *Die Moorsoldaten Liede* и их товарищей.

Протестный марш политзаключенных болотного лагеря звучал в «Разбойниках» Касторфа в миноре. Известная мелодия, подправленная в 1935-м Гансом Эйслером, казалась почти неузнаваемой. Однако текст песни, в отличие от текста Шиллера, был оставлен без изменений, так что артисты имели возможность спеть знаменитую песню без купюр и закончить фразой: «Зима не может быть вечной. Когда-нибудь мы скажем: “Родина, ты снова моя!”».

Ничего героического, кроме этой песни, Касторф героям «Разбойников» не оставил. Он лишил их всего, что было от Шиллера: романтической внешности, сильных чувств и желания действовать. В рамках такой трактовки сюжета весьма показательной была первая сцена спектакля, когда Карл Моор и Мориц Шпигельберг устраивали шуточную дуэль, но не на мечах, а с кружками пива в руках. Как было сказано тогда в рецензии *Die Zeit* с примечательным заго-

ловком *Deutsche Demokratische Räuber*, намекающим на гэдээровскую аббревиатуру DDR: «Если немец делает революцию, то в лучшем случае это пивная заварушка» (*Wenn der deutsche Mann Revolution macht, dann wird allenfalls ein Bierkampf daraus*).

Намеренно состаренные герои юношеской драмы Шиллера создавали диссонанс с романтическим сюжетом пьесы, и это активно работало на жанр политической сатиры, в котором был поставлен спектакль. В дополнение к этому активно использовались брехтовские приемы, и эту традицию, агрессивно вклинивавшуюся в романтическую, Касторф смело соединял с традициями театра абсурда. Что подчеркивалось радикальной сценографией, отсылающей воображение зрителей к образам то ли циклопической фабрики-кухни, то ли долины гейзеров. Вызывающие сцены вроде физических пыток, которые устраивал каналья Франц своему отцу, или встраивание посторонних текстов в сильно распотрошенный и купированный шиллеровский оригинал, разумеется, сильно возмущали ревнителей классики.

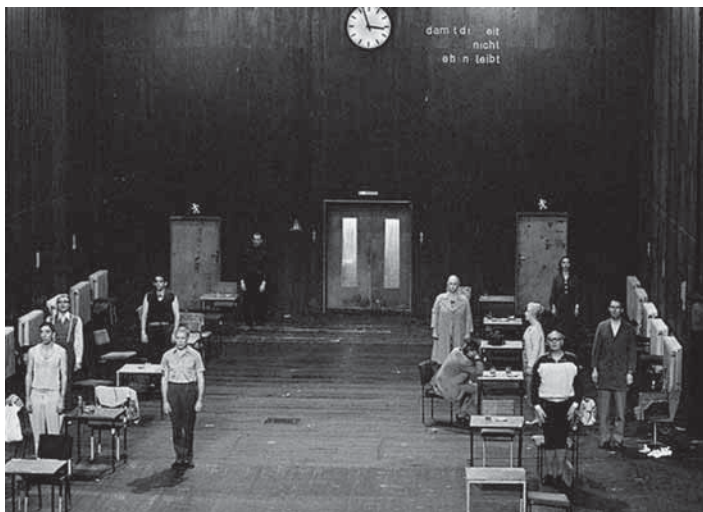
Полемичность спектакля состояла, однако, не только в непочтительности к Шиллеру или в критическом отношении к восточным немцам, которые, по словам Касторфа, как будто «совсем не хотят выбраться из того дерьма, что накопилось за последние сорок лет». При всем раздражении, которое могли вызывать перепуганные гэдээровцы, политический пафос «Разбойников» Касторфа был направлен вовсе не на близких ему от рождения «осси». Было очевидно, что, несмотря на всю «моральную изношенность» социалистических идей, марксизм и «власть Советов» были намного

ближе большинству восточных немцев, чем победившая новая власть. И на то были причины, связанные не только с инерционностью сознания «осси». Полки магазинов, в одночасье заполненные товарами с иностранными этикетками, не сделали немцев счастливее, и это сигнализировало о том, что марксизм все-таки скорее жив, чем мертв.

В ситуации, когда до официальной смерти ГДР, а вместе с ней, казалось бы, и всех левых идей, оставалось 11 дней, поставить в главном театре ГДР такой радикальный по форме и столь левый по сути спектакль означало для Volksbühne победу. Театр, которому еще недавно грозило закрытие, вспомнил, что такое восторженные рецензии, знаменитости в зале и толпы интеллектуальной молодежи, штурмующие кассу. Вполне логично, что в 1992-м Франк Касторф был назначен худруком Volksbühne. Для обновления репертуара он пригласил целую группу молодых режиссеров, в том числе Кристофа Марталера, в 1993-м выпустившего в Volksbühne знаковый для Германии начала 1990-х спектакль «Убей европейца!».

Характерно, что в том же 1992-м у Volksbühne появился новый логотип — колесо на ножках. Этот знак, разработанный сценографом Бертом Нойманом, взят из спектакля «Разбойники». В Средневековье он использовался разбойниками как тайный символ, которым они предупреждали друг друга об опасности. Как утверждают специалисты, он означает: «Осторожно, поджигатели!». Ада Шмерлинг

«Убей европейца!» («Murx den Europäer!»),
режиссер Кристоф Марталер,
Volksbühne, Берлин, 1993



Полное название спектакля, после которого 42-летний швейцарец стал культовой фигурой европейского театра, звучит так: «Убей европейца! Замоchi его! Пристукни его! Прикончи! Патриотический вечер Кристофа Марталера». Впрочем, как и большинство названий спектаклей Марталера, это название было основано на сленге, так что первое слово — *murx* — можно перевести как «трахни»: «Трахни европейца! Иди и трахни его...»

Музыкант по образованию, Марталер провел юность в Париже, в театральной школе Жака Лекока, куда поступил в 1968-м. Кажется, ничего из увиденного тогда в Париже не проявилось в его спектаклях, однако Марталер не зря повторяет, что «делает театр из своих жизненных впечатлений». Его поста-

новки похожи на разные серии одного и того же сериала, тема которого — обреченность и вымороженность европейской цивилизации. Сюжеты и жанры могут различаться — от трагической «Защиты от будущего» (2005, Вена) до едкой антиклерикальной сатиры «Папперлапапп» (2010, Авиньон), но принципы постановок остаются неизменными. Человеческие слабости и заблуждения достигают у Марталера вселенского масштаба, герои (неважно, 20 лет им или 70) похожи на беззащитных, но очень агрессивных детей, а местом действия по воле художницы и постоянного соавтора Марталера Анны Фиброк становится отчужденное от человека казенное пространство, что-то вроде чистилища. Это может быть вокзал, заброшенная фабрика, гимнастический зал, холл гостиницы, высокогорный санаторий, лингафонный кабинет, сумасшедший дом.

Театр Марталера тотален в том смысле, что подыгрывать ему начинает само окружающее сцену пространство (так было в «Папперлапаппе», где «играли» даже древние стены Папского дворца). А законы, по которым существуют персонажи, каким-то образом распространяются и на зал: зрители, хотя бы они этого или нет, понемногу начинают вести себя так же, как герои спектакля. Впервые эти принципы постановок Марталера ярко проявились в «Убей европейца!». Действие разыгрывалось в огромном зале ожидания (метафора постгэдээровской Германии), часть которого была превращена в столовую. Герои чинно сидели за столиками, подпевая звучащим из недр огромных электрокаминов социалистическим песням. На стене висели массивные часы, рядом с ними красовался какой-то лозунг: то ли социалистический слоган «Время — вперед!», то ли рекламное «Чтобы время не остановилось».

Разобрать в точности было трудно: обветшалые буквы одна за другой отваливались и со стуком падали на пол, а стрелки на часах застывали между тремя и четырьмя часами и практически не двигались. Страна исчезла, люди застряли между жизнью и смертью, погрузились в безвременье.

Спектакль «Убей европейца!» Кристоф Марталер поставил по предложению Франка Касторфа, к тому времени уже несколько лет возглавлявшего Volksbühne и превратившего театр, расположенный в бывшем ГДР, в центр радикальных экспериментов. Зная о предыдущих спектаклях Марталера, в которых едко высмеивался швейцарский национализм, Касторф, по словам одного из исследователей, попросил режиссера «помедитировать на тему о национальной идентичности» только что воссоединившихся немцев (Marvin A. Carlson. *Theatre is more Beautiful than War: German Stage Directing in the Late 20th Century*. Iowa City, 2009. P. 119).

Старомодно одетые, неопределенного возраста герои «Убей европейца!» бодро распевали, потом замолкали, по гудку заводской сирены строились, мыли руки, угрюмо молчали или громко хохотали; хватаясь за причинные места, бежали в туалет, дразнили друг друга и почти дрались. Словом, вели себя как дети, оставшиеся без присмотра учителя. Но кому захочется присматривать за старыми, необаятельными и довольно злобными детьми?

Эти же неприкаянные, застрявшие между жизнью и смертью марталеровские фрики перекочают потом в «Три сестры», а дальше будут кочевать еще, и еще, и еще. Их нелепое существование всегда будет контрастировать с изысканным

пением — поют в спектаклях Марталера виртуозно. В «Убей европейца!» сидевший в углу пианист без конца играл незамысловатую песенку, с каждой новой строфой повышая тональность. Солист сбивался на фальцет, остальные отчаянно напрягали связки, а зал, как всегда бывает в самые горькие моменты спектаклей Марталера, помирал со смеху. До тех пор, пока не приходило осознание: все, происходящее на сцене, — это и есть новейшая история Европы. Другой не дано.

Убей европейца, замочи его, пристукни, прикончи — лишь бы перестал маяться в этом страшном, смешном, бесконечном и беспросветном лабиринте безвременья. Алла Шендерова

1. «Мамаша Кураж и ее дети»,
режиссер Бертольт Брехт,
Deutsches Theater, Берлин, 1949
2. «Brig»,
режиссеры Джудит Малина и Джулиан Бек,
Living Theatre, Нью-Йорк, 1963
3. «Марат/Сад»,
режиссер Питер Брук,
RSC, Лондон, 1964
4. «Добрый человек из Сезуана»,
режиссер Юрий Любимов,
Театр на Таганке, Москва, 1964
5. «Дознание»,
режиссер Эрвин Пискатор,
Volksbühne, Берлин, 1965
6. «Разбойники»,
режиссер Петер Цадек,
Theater Bremen, Бремен, 1966
7. «1789»,
режиссер Ариана Мнушкина,
Théâtre du Soleil, Париж, 1970
8. «Ричард III»,
режиссер Роберт Стура,а,
Театр имени Шота Руставели, Тбилиси, 1978
9. «Разбойники Шиллера»,
режиссер Франк Касторф,
Volksbühne, Берлин, 1990
10. «Убей европейца!» («Murx den Europäer!»),
режиссер Кристоф Марталер,
Volksbühne, Берлин, 1993