

Кристина МАТВИЕНКО

КИНОФИКАЦИЯ ТЕАТРА: ОЧЕРКИ ИЗ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

Взаимоотношения театра и кино в творчестве А.В.Эфроса

После плодотворных 1920-х, эпохи рождения и расцвета кинофикации, к ней не возвращались вплоть до 1950-х гг. Но в творчестве отдельных режиссеров она сохранялась, сказываясь в монтажной структуре спектакля и вещественном оформлении. Правда, она перестала быть только способом расширения границы театральной коробки и разрушения условности. Театр уже пользовался заимствованными у кино монтажом, крупным планом, принципом показывать общее через частное. Органичные для кино приемы в театре стали «остранняющей» условностью, которую зритель, воспитанный на оптической культуре кино, теперь уже легко прочитывал.

Практически все театральные режиссеры 1960-х–1970-х гг., так или иначе, были связаны с кино и не раз размышляли о его роли в современном спектакле. Кинофикация стала новой условностью, диктовавшей театру новую лексику и новые структуры повествования. Однако в той же мере это воздействие можно считать дополнением к комплексу приемов, из которых театральный художник строит свой мир.

В этом смысле показателен кино- и телеопыт А.В.Эфроса, пришедшийся на 1960-е—начало 1980-х гг.

Кино, телевидение и театр Эфрос закономерно считал искусствами с разной фактурой и разными типами художественного мышления. Если

кино и привлекало Эфроса своей «натуральностью», то только поначалу, когда он находился под впечатлением от Сергея Герасимова и Михаила Ромма. Правда, именно с М.И.Роммом он вступил в полемику относительно разной природы условности у кино и театра.

Дискутируя со знаменитой статьей Ромма о «смерти театра»¹, Эфрос писал: «И вообще, что такое “лучше”? Подробнее, натуральнее? Конечно, театр никогда не сможет быть столь же натуральным и достоверным, как кинематограф, но разве эта кинематографическая натуральность и достоверность—единственный и обязательный критерий отражения жизни в искусстве?»² Задаваясь вопросом о «достоверности»—не бытовой, а психологической, Эфрос с огорчением замечал, что ее добиваются не в «нашей скучноватой, академической школе», а в очередном фильме итальянских неореалистов, натуральном и резком в своей жизненности³.

Говоря о неореалистах, Эфрос признавался, что со временем там, где он видел подлинность и возможную только в кино правду, стала очевидной высокая театральность. Но в своем кино он вслед за неореалистами отказывался от монтажа и «образных» планов в угоду непрерывности, длительности показываемой жизни.

В этом смысле представление Эфроса об «идеальном кино» восходит к тенденции, описанной Андре Базеном в статьях конца 1940-х—начала 1950-х гг. Условно разделив режиссеров на тех, кто верит в образность, и тех, кто верит в реальность, Базен замечал, что монтажом и выразительностью кадра кинематограф не исчерпывается. Не менее важными являются и открытия Э. фон Штрогейма, Ф.-В.Мурнау и Р.Флаэрти, доказавших, что значение плана определяется не тем, что он добавляет к реальности, но тем, что он раскрывает в ней.

Влияние этой тенденции на творчество Эфроса очевидно. Кинорежиссеры-современники присутствуют в качестве невидимых собеседников на страницах его книг (одна из которых названа в созвучии с фильмом А.Рене «Хиросима, любовь моя», другая—по аналогии с фильмом М.Антониони «Профессия—репортер»). «Феллини строит свои картины так, что каждый кадр есть образ <...> Содержание, сюжет, все взаимоотношения людей— всё выражается через блестящее своеобразнейшее видение»⁴. «В памяти все время всплывают отдельные кадры из фильма Висконти. Пустой пляж, пустые кабинки <...>»⁵. О «Профессии—репортер» Антониони: «А на экране окно, и десять минут все то же окно. За ним машина, мальчишка бросает камни, старик сидит далеко у стены, проходит женщина. Ни музыки, ни лишних звуков <...> Но в зале тихо и напряженно, потому что все знают: сейчас должна решиться судьба»⁶. О «Скромном обаянии буржуазии» Л.Бунюэля: «Это был гротеск, но совсем неизвестный по другим фильмам, не комедийный, впрочем, и не драматический, а выраженный <...> через абсолютно серьезную обворожительную нормальность»⁷.

Размышляя о специфике восприятия кино «ухом и глазом» одновременно, Эфрос отказывался от прямого изложения сюжета в пользу «разрезанного воздуха», превращающего в мысль не только главное, но и служебное. Той же эскизности, незаконченности он добивался и в театре. В кино она была залогом возможности, о которой говорил Базен применительно к

не-монтажному способу повествования, который, не дробя мир, раскрывает потаенный смысл вещей.

Эфрос снял четыре полнометражных художественных фильма: «Шумный день» (1961, совместно с Г.Г.Натансоном), «Високосный год» (1962), «Двое в степи» (1963), «В четверг и больше никогда» (1978); сделал целый ряд телеверсий театральных спектаклей: «Борис Годунов» (1970), «Марат, Лика и Леонидик» (1971), «Платон Кречет» (1972), «Всего несколько слов в честь г-на де Мольера» (1973), «Человек со стороны» (1974), «Милый лжец» (1975), «Острова в океане» (1978), «Дальше—тишина» (1979), «Месяц в деревне» (1983); и несколько оригинальных телеработ: «Страницы журнала Печорина», «Таня» (1974), «Фантазия» (1975).

Использовал Эфрос кино и в театре—так, в спектакле «В гостях и дома» по А.М.Володину (1960) на трех экранах, установленных на сцене, показывался праздничный бал в большом официозном зале. А на сцене в это время героини-линотипистки танцевали друг с другом без кавалеров.

Но именно теле- и киноопыты Эфроса обнаруживают «особость» взгляда режиссера на искусство кино, которое для него отнюдь не являлось факультативным по отношению к театру. Эфрос-кинорежиссер, дававший человека в прихотливо развивающемся нравственном движении, соизмерим с Эфросом-режиссером театральным не только в своей главной теме, но и в методах работы: с актером, с материалом пьесы или прозы, с пространством и временем.

Для кинодебюта Эфроса—«Шумного дня»—В.С.Розов переписал в сценарий свою пьесу «В поисках радости». Скрытую кинематографичность пьесы находили в неброской, лаконичной манере показывать жизнь в ее естественной протяженности, не исключаяющей непримиримых конфликтов.

Форма эта, по-видимому, близка тому типу кинематографа, который в терминологии Базена не был ни монтажным, ни «образным», но охватывал событие полностью, в его целостности, а время—в его длительности. Если изначально, считал Базен, кадр соответствовал четвертой стене, то в «немонтажном» кино «режиссер и оператор, предусмотрев каждую деталь, превратили поверхность экрана в настоящую шахматную доску, на которой разыгрывается драматическое действие»⁸. Смысл считается не из порядка и способа расположения кадров, а из расположения предметов «на шахматной доске». Событие не анализируется по частям, а воспроизводится в своем физическом единстве, что особенно важно в случае стилистической завершенности произведения.

В военной драме «Двое в степи» по рассказу Э.Г.Казакевича (1963) достигался контраст между общим и частным. Заседание в избе трибунала, на котором должна была решиться судьба героя, показано на фоне веселой, яркой жизни. Крупные планы глаз двоих мужчин, вынужденного конвоира и приговоренного к смерти, чередовались с тревожными пейзажами степи, вклинивавшимся в рассказ о людях. Главное же опять было сосредоточено в лицах, «отражающих» войну, чужую смерть, жестокие обстоятельства военной жизни, и—что выглядело иногда чужеродно—в дикторском голосе, читающем закадровый текст.

На крупных планах актеров построены и телеспектакли Эфроса. Лица актеров Эфрос снимал, не давая им возможности играть, но давая нам возможность всмотреться в человека. Так же построены «Страсти Жанны д'Арк» (1928) К.-Т.Дрейера, фильм, воспринимаемый как документальный фильм о человеческих лицах, в котором «движение морщины, сжатие губ равнозначны сейсмическим толчкам»⁹. Вот и Эфрос, понимая, что на телевидении по-настоящему работает только крупный план, вглядывался в лица с небывалой пристальностью, использовал внутрикадровый монтаж и подвижную камеру. Крайний индивидуализм такого телетеатра Эфроса позволял разглядеть жизнь человеческого духа в максимальном приближении. Телевизионный крупный план позволял ощутить присутствие актера и возмещал потерю живого контакта, возможного только в театре.

В том, как Эфрос понимал роль камеры и крупного плана в передаче бесконечности человеческой души,—важнейший момент пересечения театра и кино. Именно на экране актер, его лицо может стать главной движущей силой драмы.

Словно в подтверждение бергмановского призыва работать прежде всего с человеческим лицом («актер—наш самый ценный инструмент, а камера лишь запечатлевает его реакции»)¹⁰, Эфрос обращался к лицу, взгляду актера. Но его пристрастие к крупным планам и план-эпизодам большой протяженности не столько конкретно «дрейеровское», «уайлеровское» или «бергмановское». Крупный план у Эфроса был реализацией мечты театрального режиссера, хотевшего, чтобы за мельчайшим движением неподвижно сидящего человека наблюдал огромный зал. Только так можно было осуществить в кино то, что составляет суть театральной постановки, отказавшись при этом от возможностей света и декорации и ограничившись исключительно актерами и текстом. И тут кроется секрет телегении эфросовских спектаклей на экране. На телевизионном экране нужно было не «решать» кадр и не превращать его в сцену, а выстроить взаимоотношения актеров. «Не кино было адекватной формой его выражения,—считает М.И. Туровская, работавшая с Эфросом над сценарием «Двое в степи»,—и, может быть, даже не театр. Адекватной формой выражения для него было телевидение»¹¹.

Типичное для эфросовских телеспектаклей обращение рассказчика в камеру—будто бы через головы зрителей к кому-то еще—сознательно нарушало театральную иллюзию и наделяло действие ритмом рассказа, идущего от первого лица, от лица наблюдателя. Тот же эффект созерцания производили и финалы телеспектаклей, когда камера медленно уходила, отдаляя зрителя от героев, плавающий ритм и субъективное движение камеры, следящей, как вокруг нее меняется пространство. Так в телетеатре, искусстве наглядного, режиссер пытался показать невидимое.

О «настойчивой игре портретами» в тропининском и рокотовском духе писал в связи со «Страницами журнала Печорина» К.Л. Рудницкий, отмечая сознательный отказ режиссера от декорации: роль фона в «Печорине» выполняют «чьи-то спины, плечи, руки, костюмы»¹². Благодаря естественной мобильности такого фона зритель «читал» журнал Печорина, глядя на воображаемую среду его глазами.

Эфрос подчеркивает литературный и театральный характер «Печорина». Иначе и быть не может, если исходным моментом является уважение к тексту оригинала, который, в свою очередь, определяет манеру и стиль представления. Так, анализируя экранизацию У.Уайлером «Лисичек» Л.Хеллман, Базен отмечал, что кинематографическая специфика раскрывалась в фильме в той мере, в какой режиссер не пытался маскировать театральное происхождение сценария. Другое дело, что именно камера помогла ему преодолеть ограниченность театральной рампы и сосредоточить действие в актере. Экранизация не может быть чем-то, кроме парадоксальной формы театральной мизансцены. Над поиском этого непрямого соответствия и размышлял Эфрос-телережиссер.

Специфику кино Эфрос понимал как движение. Добиваясь непрерывности жизни в театре, в актерском существовании, он и в кино был против «заковывания» жизни в рамку кадра, когда актеры как бы позируют. Важно же самое трудное—процесс движения, который надо уметь чувствовать, и момент полной выраженности действия, что в театре, что в кино.

Замысел так и не снятой киноверсии «Чайки» говорит об Эфросе как о кинорежиссере, хотя ее начало он представлял себе вполне по-театральному: в заброшенном осеннем парке, где среди деревьев прячется пустая сцена, а перед усадьбой растут цветы, дурачатся Треплев и Сорин. Но один эпизод выглядит в его описании кинематографическим: Нина после взволновавшего ее разговора с Тригориным. «Она бесцельно оглядывается и устало усаживается в качалку. И раскачивается. Вначале перед ней нет никого. Только дерево ходит то вверх, то вниз. Затем у дерева появляется Треплев. Он то уплывает вниз из кадра, то возвращается вверх. Сперва появляется и уходит часто, затем все плавнее и реже. Наконец качалка остановилась. Поставив ружье на ящик из-под крокета, Треплев оперся рукой и подбородком о дуло и насмешливо, в упор смотрит на предательницу. Она смущена. Он начинает довольно спокойно бить ее фразами. Но женщины быстро приходят в себя. И вот она уже снова раскачивается, и снова Треплев становится неустойчивым и плывет вверх, а потом вниз и наконец совсем исчезает из кадра»¹³. В описанном фрагменте—способность видеть сцену, ее ритм и пластический рисунок как бы через объектив камеры. В театре зритель видел бы одновременно и Нину, и Тrepлева, а зритель фильма, снимки его Эфрос, видел бы происходящее именно так, как описано.

Другой кинозамысел: «Если бы вдруг пришлось снимать фильм по “Месяцу в деревне”, то вовсе не надо было бы переносить на экран наш разработанный театральный диалог. <...> Я сижу у реки и вижу на противоположном берегу палатку. <...> Лес <...> стоит стеной, и в то же время я могу различить, даже так издалека, стволы и ветки дерева <...> Возле палатки несколько людей в пестрой одежде и бегают собаки. А над всем этим такое большое и такое синее небо, что в какую-то минуту начинает казаться, будто все это нереально»¹⁴. В театре пространство и время содержат в себе нечто другое, чем в кино.

В фильме «В четверг и больше никогда» по А.Г.Битову Эфрос, вернувшийся в кино спустя 14 лет после фильма «Двое в степи», предпринял попытку поэтического кино, приняв условную природу экранного изображе-

ния как закон, благодаря которому возможно дополнительное абстрагирование.

«Он был все-таки театральным режиссер, но когда стал снимать “В четверг и больше никогда”,—вспоминала Н.А.Крымова,—говорил мне, он что-то все-таки ухватил <...>. По-моему, имел в виду движение камеры, которое раньше никак ему не подчинялось»¹⁵.

Именно эта картина вызвала наибольшее количество упреков в «некинематографичности». Претензии вызывал язык картины.

И в «Четверге», и в своих более ранних киноработах Эфрос стремился снимать на натуре, что справедливо казалось ему прерогативой кино. Интересовала сама возможность снять натуру, воздух, природу и сочетание человека с настоящим пространством. Но в «Четверге» выход на натуру только усилил степень условности: эффект «пьесы на пленэре» раздражал критиков, преданных «стилевой вере» советского кино второй половины 1970-х—эпохи «нового прозаизма». Герои же Эфроса были помещены не в конкретное время, а во время вообще: с этой точки зрения у него и не могло быть подлинности как гарантии истинности в кино.

В «Четверге» театр и кино столкнулись напрямую, образуя «молекулу» нового языка. Вклад кинематографа в данном случае сводился к усилению театральности.

В сценарии Битова (название повести—«Заповедник») рассказывалось про молодого перспективного хирурга, приехавшего навестить мать, которая живет и работает в природном заповеднике. Хирург, которого играл О.И.Даль, портил природу, убивал косулю, вынуждал девушку сделать аборт, наконец, терял мать и, опустошенный, уезжал обратно в город. Сценарий был эскизной оригинала: реплики обрывались на полуслове, ситуации не разрешались, оставались в подвешенном состоянии.

Актеров Эфрос одел в почти театральные костюмы—свитера грубой вязки, расшитые кофты, расклешенные джинсы. Пространство тоже было лишено бытовой конкретики. Антуражу придавалось свойство знака. Это, как и «абстрактный психологизм», Эфрос пытался перенести из своего театра в свое кино. С одной стороны—живая природа, воздух. С другой—жесткая организация и выстроенность «натуры». У Битова в сценарии было сказано: «пьеса на траве» с сохранением трех единств. Эфрос довел эту формулу до крайности, сняв спектакль на природе, театрализовав каждый кадр.

Театр и кино сталкивались в одном кадре, в одной сцене: так, во время встречи Сергея–Даля с егерем первый играл на грани эксцентрики, а второй—по-бытовому конкретно. На таком контрасте стилистически окрашенной игры и естественно-натуральной жизни строились основные коллизии фильма—не только стилистические, но и смысловые. Квинтэссенцией режиссерского метода стала сцена встречи матери и сына, выстроенная на общих планах и в чуть замедленном времени. Вместо ожидаемых объятий зритель видит сначала только сына, потом—только мать, потом их вместе, но на расстоянии друг от друга. Так режиссер осуществляет внутренний монтаж мизансцены—когда иллюзию взаимодействия персонажей, вещей, природы дает специфическая работа камеры и склейка планов в пространстве.

Глубинная мизансцена, когда камера не отождествлялась с каким-либо зрителем, но организовывала действие, помогла сохранить единство драматического пространства и времени, заложенное, как было сказано, в сценарии Битова. Композиция фильма была построена в соответствии с классическим «рондо». В начале камера наезжала на героя, в конце—отъезжала, оставляя позади него заповедный пейзаж. М.Гуревич писал, что перед съемками Эфрос смотрел «Blow up» М.Антониони и был увлечен поэтикой «фотоувеличения»¹⁶. Театральное триединство, воплощенное в фильме на уровне формы, дало в итоге ощущение особого пространства и времени человеческого существования.

Расфокусированность оптики «Четверга»—когда фон и действующее лицо, постороннее и главное соотносятся партнерски—у Базена называется «симультанной мизансценой», это было использовано в 1930—1940-е гг. Ж.Ренуаром, У.Уайлером, О.Уэллсом. Оператор В.И.Чухнов у Эфроса пользовался длиннофокусной оптикой, что позволило дать образ общего, в котором персонаж как бы впечатывался в среду.

Свой фильм Эфрос ценил как пример театральности в кино: «Мои фильмы были театральными, но в каком-то убогом смысле слова. Я не очень их ценю. Быть может, уважаю только один—“В четверг”. Там я осознанно театризовал кадр, останавливал его, делал плоскими картины, снимал с одной точки, почти не пользовался крупными планами, чтобы создать общее, целостное, как спектакль на природе»¹⁷. Кино давало Эфросу возможность иначе взглянуть на привычные категории—пространство и время.

Работая в кино, Эфрос не забывал о театре, но за верностью театральным формам скрывалось их эстетическое преобразование. В этом—актуальное для его времени влияние театра на кино и наоборот.

И все же, то и дело возвращаясь в мыслях и творчестве к кино, Эфрос отстаивал преимущество театра: «Да, конечно, в фильме “Дон Жуан” нам покажут и улицу, по которой прошел герой, и землю, на которую ступила его нога. И мы разглядим его лицо, возможно, лучше, чем если бы сидели в театре на галерке. Возможно, все это будет даже очень хорошо, но дело в том, что это будет совсем другое. <...> Театр—это определенная форма художественного отображения и осмысления жизни»¹⁸. Эфрос принадлежал к тем художникам, для которых кинематограф был дополнительной театральной формой—возможностью осуществить современную постановку такой, какой они ее чувствуют и хотят видеть.

Кино и театр в фильмах и телеспектаклях Эфроса вступали в новые, неизведанные еще отношения. Находившийся в постоянном диалоге с современным ему западным кино, А.В.Эфрос положил начало диалогу отечественной театральной режиссуры с европейским кинематографом, что оказало воздействие на более поздние театральные формы—в первую очередь, на сценический язык спектаклей А.А.Васильева—«Взрослую дочь молодого человека» В.И.Славкина (1979) и «Серсо» (1985).

Современная кинофикация в лицах

В определенные моменты истории сценическое искусство начинает снова активно призывать кино: так, сначала в 1930-х, а потом в 1950-х ки-

нофикация откликнулась в творчестве Н.П.Акимова; не остался равнодушным к кино Н.П.Охлопков; отдали дань своему мастеру—Мейерхольду—Н.В.Петров, В.Н.Плучек и С.И.Юткевич, поставив в 1950-е кинофицированные «Баню» и «Клопа»; пользовался кино экс-трамовец Б.И.Равенских во «Власти тьмы» (1957); о кино говорили применительно к режиссуре Ю.П.Любимова и технике таганковских актеров. Так или иначе, монтаж, способ игры, новые формы восприятия реальности, да и сам воздух свободы советский «послеоттепельный» театр «подглядывал» у западного кинематографа. Но лишь в конце 1990-х годов кинофикация действительно захватила подмостки, став больше, чем пристрастие отдельного режиссера.

Новый всплеск кинофикации, продолжающийся и до сих пор, в европейском театре пришелся на конец 1990-х гг., когда кино, видео или проекции слайдов стали привычным элементом спектакля. Известный с 1920-х гг. прием вернулся на сцену в новом качестве, ведь время потребовало от театра почти невозможной мобильности и проникновения в разные сферы жизни. Если кинофикация 1920-х—времени ее рождения и расцвета—находилась в русле тогдашних увлечений, связанных как с традиционализмом, так и с комплексом футуристических идей, разрабатывавшихся теоретиками и практиками театра и кино от Адр.Пиотровского и Вс.Э.Мейерхольда, до И.Г.Терентьева, ФЭКСов и С.М.Эйзенштейна, то кино и видео в театре рубежа XX–XXI веков—уже элемент хорошо освоенного языка.

Для зрителя 1920-х кино было образом будущего технократического мира. Философ, автор концепции Пролеткульта и технократической доктрины А.А.Богданов рассматривал новаторство в искусстве как «расширение средств художественной техники», имея в виду не внутреннюю технику самого искусства, а «обогащение с последующей заменой традиционного искусства новейшими техническими изобретениями—фотографией, стереографией, кинофотографией, спектральными цветами, фонографией и пр.»¹⁹.

В эпоху электронных СМИ «напророченное» Богдановым будущее наступило, достоверным зрителю кажется лишь то, что «пропущено через технику, что передано по проводам и выведено на монитор»²⁰. Кино в театре, как и «документ» на сцене, в определенном смысле, стало обязательным антуражем. Задачи же, которые ставят перед собой театральные художники конца 1990-х—начала 2000-х, зачастую схожи с теми, которые преследовали новаторы 1920-х, сочинявшие на сцене кинофицированные спектакли по принципу «монтажа аттракционов». «Обычная драматическая фабула не была способна вместить всего размаха действительности, ее темпа и ритма, остроты и множественности ее конфликтов,—пишет М.И.Брашинский,—и режиссер не преодолевал драматургию, но пересоздавал ее заново, заменяя фабулу панорамой событий, а линейное построение действия—принципом коллажа»²¹.

Кинофикация искусств, впервые теоретически обоснованная идеологом ТРАМа (Театра Рабочей Молодежи) филологом, искусствоведом, режиссером и критиком А.И.Пиотровским в одноименном эссе 1929 года²², была полна политического и социального пафоса, который постепенно исчез, оставив, тем не менее, серьезный «сдвиг» в эстетике. Но именно на новом своем витке, в 1990-х—2000-х гг., и политика, и социальная проблематика снова стали частым атрибутом кинофицированного спектакля.

Эссе Пиотровского дает ответ и на вопрос о сегодняшнем увлечении кинофикацией. Кино он считал искусством с более высокой технической организацией и структурой, нежели театр, и потому более приспособленным к новым реалиям. Дело было не только во внешней технике—хотя у Пиотровского подробно описаны все возможные способы использования экранов, проекций, а также результат такого «разрушительного» по отношению к театру способа монтировать время и пространство, условное и безусловное, театр и «натуру». Главное же, что актуально и по сей день и что во многом объясняет пристрастие современных театральных режиссеров к кино, Пиотровский называет «субъективностью» кинематографа. Раньше, в докинематографическую эпоху, «художник был связан однолинейностью последовательного развития». Теперь руки у него развязаны, и благодаря универсальному кинометоду, применимому и к музыке, и к литературе, и к театру, художник может эстетически обновить любое из искусств—настолько, насколько это позволяет «момент внешней техники и преодоления материала»²³. Преобразование в театре реальности с помощью кино—до сих пор самая захватывающая «статья» кинофикации, вместе с фотогенией, динамизмом и монтажом. Художники, активно использующие в том или ином качестве кино в театре, чувствуют недостаточность линейной реальности—вот что толкает их к разрушению театральной условности посредством кино. В результате мы все равно имеем дело с театром.

Для Пиотровского кинофикация, в частности, в спектаклях петроградского ТРАМа и И.Г.Терентьева, была не только набором приемов, но и философским, социальным процессом, изменившим зрительскую функцию в театре—из сопереживания в волевую реакцию (как чуть позже у Эйзенштейна в кино, а потом—у Брехта в театре). Вслед за структурными изменениями в драме и изменением характера связей между спектаклем и зрителем изменился способ существования актера на сцене. Добавим, что и здесь по-прежнему находится «болево́й» узел кинофикации, безусловно, требующий от актера новых техник, в том числе—предельной достоверности.

Активно внедряя кино и видео в спектакль с конца 1990-х гг., театральные режиссеры «множат» человека, заглядывая ему в глаза, подробно рассматривают его тело, словно пытаясь добиться эффекта максимальной реальности. Современный театр не боится разрушительной силы кино, потому что наиболее удачно изучает как раз деконструкцию действительности. «Соприкасаясь, кино и театр взаимоостраняют друг друга, открывая зону “чистого” присутствия, где никакая реальность не может быть обеспечена нашим восприятием, и мы остаемся один на один только с игрой (в театре) и, что почти то же самое, только со следом отсутствующей реальности (в кино)»²⁴. Пересекаясь на рубеже XX-XXI веков, кино и театр, безусловно, обогащают друг друга, но это не прибавляет зрителям чувства «реальности», а, скорее, заставляет думать о ее нехватке.

Франк Касторф: классик современной кинофикации

Спектакли Франка Касторфа фиксируют важные тенденции кинофикации конца 1990-х. Ныне интендант берлинского «Фольксбюне», Касторф возглавляет театр с 1992 г., когда он сформировал свою команду и вывел те-

атр из кризиса, создав свой театральный стиль, подкрепленный социальной программой. Сам режиссер добавляет, что не берет на себя ответственность за существующие проблемы, предпочитая решать собственно театральные. «Театр, которым я пытаюсь руководить, очень открыто реагирует на то, что происходит в повседневной жизни. Но то, что я на самом деле делаю, не отличается от того, что делают все режиссеры. Я занимаюсь театром»²⁵.

Кино и видео в театре Касторфа присутствует постоянно—усвоенные на уровне структуры и игры с мифами. Вместе со своим постоянным художником Бергом Нойманном Касторф поставил уже не один спектакль так, что большая часть действия проходит в закрытых помещениях, прямые съемки из которых зритель наблюдает на установленном на сцене экране. Пробовал он и собственно кино, за десять дней сняв на пленку свой спектакль по «Бесам» Ф.М. Достоевского (2000).

Ранние опыты кинофикации у Касторфа отличались агрессивнее по отношению к зрителю—прием использовался для того, чтобы зритель потерял границу между виртуальностью и сценической условностью. В «Террордроме» (2001) компьютерная игра с бесконечными убийствами проецировалась на экран, отражая тягу современного человека к насилию. Виртуальные герои постепенно переставали быть виртуальными, а реальные артисты казались сошедшими с компьютерного монитора. В финале «Террордрома» смертельно раненный репортер вползает в редакцию и на ходу диктует эффектный репортаж—это и становится его последним предсмертным делом.

В своих спектаклях Касторф, отталкиваясь от текста, часто меняет названия, структуру, контекст. Непременным условием работы с текстом на сцене для Касторфа является кинофикация, так или иначе используемая им в постановках. Герои спектакля «Конечная остановка—Америка» (2003) по «Трамваю “Желание”» Теннесси Уильямса—мигранты из бывших стран соцлагеря. Один из них держит рекламную фирму, и это дает возможность поставить на сцене телевизор и видеокамеру, которая в нужные моменты фиксирует жизнь обитателей квартиры (чтобы это использовать для рекламных клипов), позволяет героям приходить домой в маскарадных костюмах, показывать ролики по телевизору. Кинофикацию режиссер оправдывает на уровне сюжета.

Тотально был видеофицирован спектакль «Мастер и Маргарита» (2002): по сцене ходил оператор с камерой и заглядывал туда, куда зритель заглянуть не мог—скажем, в комнату Маргариты, где она, голая, натиралась желтой мазью, или в помещения «исторической» части булгаковского романа, например, в комнату, где лежащий в ванне Пилат (Мартин Вуттке) беседовал с Иешуа (Александр Шеер).

Большая часть действия происходит «за закрытыми дверями». Стеклашка, в которой долго сидят Бездомный и Берлиоз (Йоахим Томашевски) и спорят: «есть Он» или «нет Его», наглухо закрыта—слышны только обрывки разговора да стук пивных кружек. Комната наверху—где встречаются Маргарита и Мастер—тоже закрыта. Виден силуэт мечущейся Маргариты, а потом—съемка крупным планом их бедного быта, кастрюльки на маленькой плите, таблетки, которые они принимают, чтобы вместе «уйти» из

реальности. Видео в спектакле Касторфа делает прозрачными все стороны болезненной и взвинченной жизни героев. Чтобы показать лихорадочные приготовления к балу Маргариты, обликом напоминающей уличную девку, камера следует за ней, убегающей наверх. Своей «незаметностью» камера дает актрисе возможность не играть, а быть самой собой—вплоть до сцен эксцентрических выходов на балу и тихой истерики при встрече с Мастером, когда актриса играет в фарсовой манере. Сцену их свидания мы видим глазами камеры. Мастера выпустили из больницы тихим, с коробкой конфет и красными розами. Маргарита приходит в ужас от его вялого, замедленного спокойствия и понимает, что произошло непоправимое. «Что они с тобой сделали, что они с тобой...»—повторяет она без умолку, поцелуями утешая Мастера. Эти двое готовятся к смерти.

Чтобы попасть в ершалаимскую часть романа и обратно—в московскую, режиссер придумал эффектный ход: на экране больной Пилат в ванной, он ласкает исполинского дога мраморного окраса, в какой-то момент собаке надоедает слоняться и она уходит в одну из дверей императорского дворца. Напротив, на сцене, одна из дверей—из подсобки бара—открывается, и собака входит, «отмечая» тем самым, что оба мира рядом, стоит сделать шаг. Одновременность действия принципиальна для структуры спектакля—и это тоже своего рода знак реальности. Касторф «расщепляет» горизонты зрительского внимания.

В «Мастере и Маргарите» использованы всевозможные способы кинофицировать зрелище: от размытых, со сдвинутым фокусом съемок параллельно происходящих сцен, до документальных съемок «капиталистической» Москвы. Хоум-видео приближает к зрителю жизнь героев, но и иронически отстраняет ее—как в сцене полета Маргариты, бьющей стекла в ненастоящих домах. Становятся неправдоподобно близкими и сцены с Пилатом—когда они сняты в торопливой манере, с подробностью крупных планов. Касторф не собирается воспроизводить исторические эпохи. С помощью деталей, неизбежно попадающих в поле камеры, «историческая» реальность как будто дискредитируется, превращаясь в еще одно измерение нынешней. Все это рождает эффект течения жизни в ее сюрреалистическом измерении.

В «Forever Young» (2004) по «Сладкоголосой птице юности» Теннесси Уильямса была использована мифология голливудского кино. Актёры играли не столько конкретных персонажей пьесы Уильямса, сколько иронически поданных героев знаменитых фильмов: «Катрин Ангерер в развевающейся юбочке и блондинистом парике напоминает о Мэрилин Монро. Мартин Вуттке напоминает сразу многих»²⁶. Режиссер пользуется клише массовой культуры: по Касторфу, все они не что иное как способы заговорить реальность. Название спектакля и появляющаяся в конце на электронном табло надпись «Life is very long»—тоже звучат как заклинания. В конце спектакля, в отличие от пьесы, героев ждет «киношный» хеппи-энд—они выходят на авансцену с искренней верой в счастье и молодость.

В спектакле снова был использован экран, на котором в режиме реального времени показывается то, что снимает в данный момент оператор на видео. Камера вездесуща: если в прежних постановках, включая «Мастера и Маргариту», она снимала только то, что происходило за кулисами или за

декорациями, то теперь «слежка» стала тотальной и не прекращающейся на глазах у зала. Фирменный прием режиссера дополнен электронным табло снизу, на которое бегущей строкой транслируются ключевые фразы пьесы или объявления: «Happy Hour» или «Opening Night».

Как и раньше, актеры Касторфа играют сразу и на экране, и вживую, в разных планах—крупном и общем. Посредством кинофикации устраняется дистанция, традиционно установившаяся между зрителем и актером. Касторф предан театру, и за границы театра—при всей экстравагантности выбранных средств—его спектакли не выходят. Технически они кинофицированы сверх меры, но кинореальность, введенная на сцену, не разрушает театр, а разнообразит и пополняет арсенал его средств. Кино присутствует тотально и сверх меры, но это уже если не синтез, то специфический способ сосуществования на равных с театром, с живым актером.

«Крум»: театральный «киноопыт» Кшиштофа Варликовского

Наследует традициям кинофикации и «Крум» Кшиштофа Варликовского (2005, копродукция театра TR Warszawa и краковского Театра Стары), давая хорошо усвоенному приему новый объем и содержание.

С предшественниками-кинофикаторами Варликовского роднит стремление с помощью видео шагнуть в нетеатральную реальность. Из «окна в мир» (что само по себе увлекательно) кино в его спектакле превращается в средство выразить мысль режиссера о месте современного человека в мире.

Кшиштоф Варликовский—один из знаковых режиссеров поколения 40-летних; считает себя учеником Кристиана Люпы, стажировался у Питера Брука, ставил Шекспира, современные пьесы, оперы.

До «Крума» Варликовский работал над документальным спектаклем об американском терапевте Менделе. Это должна была быть цепочка диалогов со счастливыми семейными парами, и режиссер боялся, что окажется «в клетке, из которой не выйти <...>, в лабораторной работе, которая все глубже и дальше уходит от фиктивной, воображаемой природы театра»²⁷. Пьеса Ханоха Левина, написанная в 1975 г., стала для режиссера тем вызовом, который он не смог не принять.

Герой пьесы возвращается домой из долгой американской эмиграции и находит все скучным и пустым. Здесь, на родине, он чувствует, что потерпел полный человеческий крах. Для Варликовского этот момент важен—он сам был эмигрантом. У героев его «Крума» нет национальности—они могут жить в какой угодно стране и говорить на любом языке. Да, это провинция, но не в географическом смысле. Варликовский, проживший в эмиграции 20 лет, тоже обременен «польскостью»: ему казалось, что это ужасная страна, и история Крума помогла ему рассказать о том, как, забывая, люди сами себя вытаптывают.

Варликовский переписал пьесу Левина в некое подобие сценария, выкинув весь еврейский колорит, присутствующий в оригинале на уровне бытовых деталей, языка и описания характеров. Он не изменил сюжет, развивающийся в мерном темпе семейной хроники, в которой все происходит само собой—свадьбы, роды, болезни и похороны. Для него эти люди, валяющиеся на велюровых диванах-«раскладушках», курящие сигареты одну

за другой, балующие себя джин-тоником и тянучками Haribo, читающие прошлогодние газеты и тоскующие от непонятной болезни,—ваши соседи, но еще больше вы сами. «Все актеры, которые играют в моем спектакле, одиноки, отрезаны от своего прошлого. Мы не вошли в эту жизнь такими, как надо, мы остались в ней стареющими аутсайдерами, с тоской по миру, который устроен по-божески—где есть мать, есть надежда на то, что ты кем-то станешь, где есть молодой энтузиазм, который разбивается, но все же он есть. Думая об этом, я невольно оторвался от лабораторных поисков, жизнь стала доминировать над театром»²⁸.

Герметично устроенный спектакль консервирует атмосферу запустения человеческой жизни и нездоровья социума в целом. То, что здесь активно задействовано видео, не только не нарушает эту атмосферу, а работает на нее. Конечно же, это все прямо противоположно основной интенции кинофицированных зрелищ эпохи 1920-х—там кино было результатом стремления режиссера «отхватить» кусочек всамделишной жизни. В «Круме» используется любительская съемка города, в котором происходит действие. Трафик, велосипедисты, витрины, случайные лица—среда, которая окружает квартирный мир спектакля. Но воспринимается эта реальность как контрапункт к реальности сценической, отрезвляя и пугая одновременно.

Замкнутое пространство спектакля, отрезанное с боков низкими стенами, с задника—тоже стеной, но снабженной окнами в потрескавшихся старых рамах,—аналогично устройству кинокадра. Практически ничего в «Круме» не происходит за пределами этого «кадра»,—разве что иногда боковые стены высвечиваются таким образом, что становятся прозрачными, и зритель видит, как Крум целует упирающуюся в стекло красавицу Трудю, или как герои идут по ночному городу. «Вообще кинематограф,—замечает критик Алена Карась,—его миражи и поэтика—сильно воздействуют на это сочинение Варликовского. Возможно, не в меньшей степени, чем на спектакли его учителя Кристиана Люпы. И там и там тоскуют по подвижности кадра, по проницаемости кинематографического изображения, и там и там ходят и смотрят “сквозь стены”, и там и там игнорируют “окна” и “двери”, все преграды физического мира, чтобы создать единственно достоверную психологическую реальность»²⁹.

В «Круме» дает о себе знать и скрытое синефильство режиссера. «Публика, сидящая амфитеатром в малом зале Старого театра, точно перед входом в узкую трубу, чувствует себя как в киношке. Окончательно образ кинематографа выдает себя, когда Крум—бедный фрустрированный сорокалетний малый, вернувшийся домой из эмиграции с фразой: “Я ничего не добился, ничего не заработал, не женился, не привез тебе подарка”,—сидит со своими приятелями, такими же одинокими и потерянными, в кинотеатре и комментирует этот поход: “Тьма кинозала—тьма, в которой ты наедине с собой и иллюзией, сияющей с экрана”. Публика, сидя напротив, сама превращается в иллюзию, в экран и радуется этому двойному преобразению театра в кино»³⁰.

Используется видео и как способ показать внутренние переживания героя. Над сценой, планшет которой закрыт старым, потертым паркетом, а сверху подвешены вентиляторы с вращающимися лопастями, гоняющими

воздух внутри замкнутого помещения, висит экран. Спектакль, построенный как ретроспекция, начинается с пространного, сбивчивого монолога Крума в камеру. «Твоя мать умерла два часа назад»—первые слова спектакля. Дальше герой Яцка Понедзялека «откручивает» действие назад—в то время, когда мать еще была жива, и он только вернулся домой. А в финале садится за свой ноутбук и пытается начать писать роман. Первой фразой романа, который, вероятнее всего, не будет написан, стали те же слова: «Твоя мать умерла два часа назад». И на экране появится опустошенное лицо Крума–Понедзялека. Кольцевая композиция работает на расширение частной истории до истории мифологической. Кроме того, стык между начальным монологом и последующим живым сценическим действием—в чистом виде смена средств коммуникации, одно из которых—кино, другое—театр.

Кино в «Круме» присутствует и на онтологическом уровне: как искусство индивидуального переживания, которое испытывает каждый в отдельности. «Один мой приятель-кинорежиссер сказал,—говорит Варликовский,—что когда его мать увидела эту надпись, она стала гладить его по спине, как бы жалея. Эта человеческая перспектива оказалась в том хаосе, который царит в Варшаве, здоровым и теплым взглядом, при всем нездоровье, что мы показываем в спектакле»³¹. Говоря с публикой об аутсайдерах, режиссер наладил с ней коммуникацию. Сознаваясь в своих слабостях и подходя к слабостям актеров, иных людей, он стал рассказывать о слабых. И вдруг оказалось, что в Польше есть для этого податливая почва, что все хотят признаться в комплексах, говорить о табу—о ненависти, страхе, о гомосексуализме.

Жизнь героев «Крума» не насыщена событиями, но ее трагизм очевиден. Главное происходит в самом начале—Крум вернулся. Дальше—его отношения с матерью, тихо сетующей на бездеятельность сына, который никак не может сесть и писать роман; с юношеской любовью по имени Труда, с которой тоже ничего не выйдет, потому что герою нужна абсолютная неприкосновенность, невмешательство в его жизнь; с другом Тугати—замысленным типом, круглые сутки напролет пытающимся решить дилемму: заниматься зарядкой по утрам или по вечерам, а в конце умирающим от скротечного рака. Актеры Варликовского проживают эту жизнь в режиме «настоящего продолженного времени», они действуют, чувствуют и думают здесь и сейчас. В этой системе координат видео как нельзя к месту. Так, в сцене с гостями, собравшимися отметить помолвку, параллельно действию сценическому демонстрируется действие, запечатленное камерой.

По периметру сцены стоят три старых дивана, на каждом—по паре: Труда и Крум справа, Жопа и Тугати прямо, старинная подружка Жопы—гламурная красотка—с любовником-итальянцем. Все шестеро явно испытывают дискомфорт, натужно смеются, а Крум еще и пытается заигрывать с красавицей-гостьей. Единственный, кому глубоко наплевать на происходящее,—это неопрятный и серьезно больной Тугати, которому не до праздников. Контрапунктом к жизни небогатых людей, в гости к которым пришел сам «успех», режиссер дает двух изнемогающих от скуки гостей. Они сидят, развалившись, шепчут друг другу сальности. Зритель видит их со спи-

ны. Лица же—красивое женское и хмельное мужское—показаны крупным планом на экране.

Кульминацией сцены, в которой театр сосуществует с видео на равных, становится финальный привет публике, издевательский взгляд красотки и ее бой-френда в камеру, как бы говорящий этой самой публике, что ее они тоже ни во что не ставят. Вот он, социальный портрет современности, в которой сегрегация по доходам происходит так быстро, что искусство едва поспевает зафиксировать изменения.

Видео в данном случае еще и выполняет функцию «четвертой стены». Так кинофикация становится важнейшим элементом режиссерского высказывания.

Кино и видео в спектаклях Кшиштофа Варликовского, мыслящего новыми пространственно-временными категориями,—не стремление разрушить четвертую стену, а вопрос языка.

Жозь Помра: сочинитель документальных историй

Жозь Помра ставит спектакли с 1990 г., когда им была создана собственная труппа—«Компани Луи Бруйяр». Помра работает как приглашенный «резидент» на разных сценах: «Полюсы» (1995) были поставлены в Национальном драматическом центре Оверни, «Мой друг» (2001)—в Театре Пари-Виллет, «Что мы сделали?» (2003)—в Национальном драматическом центре Нормандии, «К миру» (2004) и «Торговцы» (2006)—в Национальном центре Страсбурга. С 2004 года, после успеха спектакля «К миру», «Компани Луи Бруйяр» активно гастролирует. В 2006 на Авиньонском фестивале показывают три спектакля Помра—«К миру», «Красная шапочка», «Торговцы». В 2007 Помра получает Гран-при в области драматургии за пьесу «Торговцы» и становится резидентом возглавляемого Питером Бруком Театра Буфф дю Нор.

Помра—режиссер-драматург, сценарист собственных спектаклей. Он выстраивает хрупкие, парадоксальные истории, используя в качестве «кирпичиков» не только слова, но свет, движение актерского тела (лицо, по признанию Помра, его меньше интересует). Ему тесно в рамках уже кем-то написанной пьесы, потому что часто драматургия просто не оставляет пространства для тех вещей, которые происходят между телами, между существами. Помра вообще считает себя преимущественно писателем, но поскольку он имеет дело с театром, ему приходится придумывать и сценическое воплощение для своих сочинений. Его сценический «язык»—мизансценирование. «Как автор, в течение многих лет я уделял много внимания слову. Когда ты являешься писателем, первое, что приходит в голову,—это заставить людей говорить. Я думаю, что даже в театре можно писать, не заставляя людей говорить. Можно рассказать что-то, просто показывая людей, которые живут, двигаются, действуют. <...> Дать слово просто для того, чтобы объяснить необходимое»³². В самом деле, в двух спектаклях Помра люди живут, двигаются, действуют и роняют слова тогда и там, где без этого не обойтись. Это напоминает фрагмент заснятой на черно-белую пленку чужой жизни, которую комментирует невидимый рассказчик. Словом, эпитет «кинематографичный» к постановкам Помра подходит как

нельзя лучше—и это не только внешнее, визуальное впечатление, но и особенности структуры, выбранной фактуры и способа рассказывать истории.

В «Торговцах» история одной безработной женщины из французской провинции рассказана другой женщиной—подругой героини, ее соседки и счастливой обладательницей рабочего места на оборонном предприятии. Сценическое пространство—темная коробка со светящимся задником-экраном, и рассеянный свет, делающий нечеткими очертания человеческих фигур, превращают героев «Торговцев»—обитателей многоквартирных домов—в подобие плавающих в аквариуме существ. Эпизоды, отделяемые друг от друга затемнением, представляют зрителю скупые сцены бытования людей, в жизни которых произошло самое страшное—закрыли завод.

Вот героиня сидит у телевизора, и на ее лице—только световые тени от него. Вот она же и ее более благополучная сестра стоят у двери, и сестра отказывается дать в долг денег, которые нужны героине, чтобы заплатить за квартиру. Вот она же и мужчина, она привела его в дом и называет своим старшим сыном. Короткие, разрозненные фрагменты человеческой жизни видны, но почти не слышны—актеры лишь лопочут что-то так быстро, что не разобрать, а то и вовсе молчат.

Смысл происходящего мы узнаем из «закадрового» комментария, который читает актриса, посаженная среди зрителей и снабженная микрофоном. Спокойный, размеренный голос актрисы Светланы Камыниной, переводившей спектакль в Москве, «предъявляет» нарратив—вот это я, а вот это моя подруга, а вот сын моей подруги, и с нами случилось то-то и то-то. В этом комментарии нет нарочитой условности—то есть с самого начала не предлагается сыграть в игру «рассказчик—зритель». Здесь другое—рассказывается немного косноязычно и спокойно история, которую можно услышать и от соседки, и от человека, у которого берут показания. Ровный тон предполагает, что, возможно, вы и слушать-то не станете, развернетесь и уйдете. Безучастность спектакля Помра к своим зрителям, отказ от какой-либо попытки манипулировать чужим сознанием заставляет еще больше вслушиваться и вглядываться. На вопрос, имеют ли его спектакли отклик среди публики на родине, режиссер отвечает: «Я думаю, люди обескуражены—им непривычно видеть такой театр. Но все-таки спектакли с успехом идут уже три года, и зал всегда полон. Не знаю, объясняется ли это тем, что людям действительно нравится спектакль, или тем, что им просто любопытно»³³.

В случае с художественным миром спектаклей Помра приходится размышлять о кинофикации как о приеме, не столько расширяющем границы жизненного пространства, сколько, напротив, сужающем их до частной истории, поданной в деталях, в фактуре и в ритме, максимально приближенных к реальным.

Работа—главный сюжет «Торговцев». Пару раз за спектакль нам даже показывают эту работу—несколько женщин исполняют ритуальный танец под названием «работа». Соседка героини—никак не может устроиться ни на завод, ни куда бы то ни было еще, и оттого страдает—материально и психически. У нее квартира в дорогом 21-этажном доме, за которую

ей все труднее платить. И однажды, наученная родителями-призраками, являющимися к ней постоянно, она решает совершить акт жертвоприношения—выкидывает своего мальчика из окна. Первый раз он выживает, второй—разбивается насмерть. Об этом диком поступке подруга героини рассказывает в той же отрешенной манере.

Город ужасается детоубийству, но еще больше город тоскует по работе, потому что, считает Помра, свою жизнь современный человек продает работе, и когда работы нет, человек отказывается жить. Когда мать-убийцу, которая всем объясняет, что сделала это из любви к ним, отправляют в больничную палату спецтюрьмы, правительство выпускает указ—снова открыть завод. И в палату к заключенной приходят благодарные письма со всей округи.

Сочиняя истории на документальном материале, режиссер в данном случае работает не только со словом, но и с компонентами театрального действия. «В момент письма—когда ты придумываешь, изобретаешь пьесы—воображение совершенно свободно. А мизансцены стараются реализовать это воображаемое. Постановка мизансцен необходима, но для меня не особо приятна»³⁴. Понимая, что для того, чтобы сказать о новой действительности, нужен новый язык, Помра вырабатывает его в «промежутке» между документальной точностью и жизненностью сюжетов, с одной стороны, и безупречной формой, с другой. Актеры выбраны по принципу типажа и по-киношному точны в мимике, пластике, интонациях. Но пространство, в котором они существуют, условно. Жюэль Помра балансирует на грани между «кинематографической» точностью деталей и поэтической условностью целого.

Робер Лепаж: нарушитель границ

На свой лад продолжает и развивает традиции кинофикации канадец Робер Лепаж—сценарист, актер, кино- и театральный режиссер в одном лице. В двух спектаклях созданной Лепажем компании *Ex Machina*—«Обратная сторона Луны» и «Липсинк»—кинофикация явилась в своем новом обличье.

Кино не случайно занимает существенное место в театральной практике Лепаж: с конца 1980-х он снимает фильмы и снимается как актер, исследует возможности кинолексики, монтажа и экспериментирует с повествовательными структурами. Проницаемость границ—тоже интересующая Лепаж особенность «параллельных» миров. В «Обратной стороне Луны» (*The Far Side of the Moon*, 2000) в кадр вдруг входит уже умершая мать героя, и ее появление становится поводом для детских воспоминаний. Смешанные краски на стене с помощью монтажа превращались в костюм японского актера в телевизоре, спящий человек, свернувшийся калачиком,—в ребенка в утробе матери. В одноименном спектакле монтажно осуществлялись и пространственно-временные превращения (из прошлого в настоящее и наоборот), и чисто визуальные—так окошко стиральной машины, в котором видно, как вертится белье, на глазах зрителей становилось иллюминатором космического корабля. И в том, и в другом случае Лепаж строит цепочку «кадров» на основе изобразительного и звукового сходства. В

кино это оборачивается театральностью сюрреалистического толка, а в театре—высоко технологическими фокусами с пространством и временем.

Не прошел Лепаж и мимо синефильских забав: в фильме «Исповедальня» (1999) в качестве персонажа появляется Альфред Хичкок, останавливающий съемку возгласом «And... cut!», а в следующем кадре в ванной сидит парень с бритвой в руке.

Сюжет фильма с говорящим названием «Possible Worlds» (2000) построен по принципу расходящихся тропок—так Лепаж декларировал свою веру в наличие параллельных миров и относительность объективной реальности.

Очевидна потребность Лепажу рассказывать в театре сугубо личные сюжеты. Для кино это привычно. Так, отправной точкой для «Детекторки» (Polygraphe, 1997) стал тяжелый опыт Лепажу в качестве подозреваемого в убийстве актрисы; «Семь течений реки Ота» (The Seven Streams of the River Ota, 1994) был снят по следам поездки в Хиросиму, гидом был выживший после взрыва житель города. Но и в театре Лепаж не ставит чужих пьес, вместо этого он, как справедливо замечает критик, «сделал сочинение историй <...> базовой ценностью своей режиссерской системы»³⁵.

В «Обратной стороне Луны» Лепаж возвращает нас в свое квебекское детство, к дню с долгим ожиданием в прачечной, потом перекидывает в юность и во взрослую жизнь двух родных братьев, один из которых—ученый-неудачник и гомосексуалист, а другой—успешный бизнесмен и семьянин. Неудачнику, естественно, не везет—кульминацией «лузерства» становится его опоздание на научную конференцию в Москве из-за того, что он забывает про разницу в часовых поясах между Россией и Канадой. Путешествуя по странам и временам, рассказчик—он же герой—погружает нас то в прошлое, то в будущее именно что с киношной легкостью. Но сделан этот ретроспективный монтаж вполне театральными средствами.

К воплощению своих увлекательных, то житейски-сериальных, то фантастических сюжетов Лепаж подходит с неслыханной для театра точностью. На службу своему театру он поставил технику самого разного толка—от простейших теневого фокусов до высоких технологий. Важнейшей частью сценического оформления «Обратной стороны Луны» было огромное зеркало, которое в финале преломляло задник таким образом, что герой оказывался в Космосе, о котором он мечтал всю жизнь. Трансформации пространства из прачечной в комнату, из лаборатории—в конференц-зал производились с помощью двенадцати панелей, покрытых черной краской с добавлением алюминия, из-за чего панель превращалась в экран, особым образом отражающим электрический свет.

Еще более изощренной стала имитация кино театральными средствами—а именно к этому принципу сводится кинофикация у Лепажу—в девятичасовом «Липсинке», показанном на Чеховском фестивале в 2009 году. «Липсинк» / lip synch—в переводе означает озвучку или дубляж. Взяв киноприем за образец, Лепаж свел в разнообразных комбинациях голоса героев, раскиданных по всему миру и говорящих на разных языках. Любимая режиссером тема—взаимосвязи всего со всем, всех со всеми—здесь воплощена последовательно и на разных уровнях.

По принципу взаимосвязи одного с другим построена прежде всего структура многосоставной истории: один блок цепляется за другой прямым или косвенным образом, второстепенный персонаж одной «серии», названной по именам героев, становится главным в другой. Сюжет, рассказанный в начале, откликается в конце. И так до конца, пока все девять историй—с усыновлением оперной певицей ребенка темнокожей «секс-рабыни», с превращением этого самого ребенка в кинорежиссера, решившего снять о своей настоящей матери фильм, и так далее, и так далее—не сложатся в замысловатый пазл из человеческих судеб. Подлинны истории или сочинены «сценаристом» Лепажем, не важно. Важно, что склонность к подобной «рикошетной» структуре, напомнившей критику «Вавилон» А. Иньяриту³⁶, говорит о Лепаже как о кинематографисте.

В «Липсинке» все готово к постоянным трансформациям: истории, герои, время, пространство. С последним Лепаж работает особенно замысловато: с помощью панелей, которые приводят в движение монтировщики сцены, салон самолета превращается в поезд метро со стоящими на платформе пассажирами, в офис авиакомпании; фасад книжного магазина (из которого мы не слышим ни звука) меняется на его же интерьер. Как тут не вспомнить лакированные движущиеся стены из «Д.Е.» (ТИМ, 1924) Вс.Мейерхольда.

Монтажное время «Липсинка» позволяет мгновенно перескакивать из прошлого в настоящее: сначала мы видим как, сидя в поезде, приемная мать укачивает младенца; в этом же эпизоде младенец превращается в десятилетнего мальчика; наконец—во взрослого сына. Время—едва ли не единственное, считает Лепаж, что отличает театр от кино: «Время в театре—эластично. Оно сделано из материала, который сжимается и расширяется. Наша работа—авторов, режиссеров, актеров—играть с этой эластичностью, сделать так, чтобы в какой-то момент время потеряло всякую значимость»³⁷.

Жанровая неопределенность «Липсинка» тоже тяготеет к кино: Лепаж играет с жанрами, и часть из них действительно кинематографична: это «мерцание» критик Алена Карась справедливо называет пародией—то на мыльную оперу, то на Альмодовара³⁸.

В этой системе координат логично и кинематографически точное, без театральной броскости существуют актеры *Ex Machina*. Дело, возможно, еще и в том, что им приходится играть персонажей, обладающих конкретным социальным статусом, профессией (от синхрониста до оперной певицы и нейрохирурга). Поэтому так важна их убедительность в деталях, работающая на узнавание. Эффект, конечно, театральный, но «подсмотрен» у кино.

Кинофикация у Лепаж не самодостаточна—она воплощает мысль о «множестве измерений, в которых протекает всякая жизнь»³⁹. Не случайно эти совпадения ритмизованны—истории, рассказанные в «Липсинке», не столько трогают сердце, как замечает О.Зинцов, но точно попадают в такт⁴⁰.

Кино, его специфика—в том числе фильмопроизводство—в «Липсинке» присутствует зримо. С помощью заявленного в названии дубляжа героиня одной из новелл намеревается озвучить старое хоум-видео, запечатлев-

шее уже умершего отца. Правда, «перевод» пожилой синхронистки ее не устраивает, и тогда она сама повторяет за отцом слова. Наложение голосов мы слышим все время—точно сидя в студии звукозаписи. Показывают нам и процесс дубляжа, и съемок неудачливого режиссера с софитами и бесчисленными дублями, и даже тонирующий период. Наконец, Лепаж устраивает трехмерный фокус из дощечек перед объективом видеокамеры—пример синхронизации театра и кино.

Элементы традиционной видеофиксации в «Липсинке» совмещены с чисто театральными «фокусами». В одном из эпизодов на экран проецируется человеческий мозг, который вдруг замещают фрагменты Сикстинской капеллы, расписанной Леонардо. В другом эпизоде на экране синхронно показывается происходящее на сцене. Последняя история содержит псевдодокументальный фильм о том, как изнасиловали настоящую мать героя. Одета актриса сидит на стуле, и проекция падает на нее так, что кажется, будто по телу ползают десятки рук. Параллельно перед камерой сидит полудетский актер и гладит вместе с множеством чужих рук, видимых опять же благодаря проекции, тело девушки. Так Лепаж, увлекающийся наукой, играет с оптикой, так с помощью кино он добивается чисто визуальных театральных фокусов.

То, что Робер Лепаж очарован кинематографом, его технологиями и образной системой, очевидно. Еще в своем большом open air проекте Tectonic Plates (1998—1990 г.) он превратил «фасад» зернового элеватора в гигантский экран, на который проецировались короткие фильмы из прошлого, настоящего и будущего канадского города, ко дню рождения которого был приурочен проект. Лепаж свободно обращается с высокими технологиями, понимая, что они быстро устаревают и что именно в театре, казалось бы, самом не-технологичном из искусств, их применение производит особый эффект. Но его увлечение кино—родом не из «технологий». Имитируя кино на сцене, Лепаж заставил вновь поразиться богатству языка театрального.

Алвис Херманис и техника документального театра

Латвийский режиссер Алвис Херманис занимается поисками новых возможностей на стыке между документом и вымыслом, начиная с «Долгой жизни» (2004). Тогда актеры Нового Рижского театра, которым Херманис руководит с 1997 г., начали искать материал для спектакля вне театра—встречаясь с реальными людьми и сочиняя персонажа, находящегося где-то посередине между прототипом и исполнителем. В «Долгой жизни» результатом таких поисков стала реконструкция жизни пенсионеров в коммунальной квартире. Несколько молодых актеров играли стариков в по-киношному «подробном» пространстве художницы Моники Пормале. У них не было грима, не было париков и толщинок—только собственная психофизика и умение «снять» с объекта наблюдения все: от нечаянных жестов до манеры говорить. Сыграна эта старость натуралистически точно и вместе с тем—с немалой долей отстранения. Вот пара стариков собирает-ся на кладбище—навестить умершую дочку—и делает это мучительно долго, тщательно и совершенно беспомощно, так что, когда к концу ритуала муж старушки вдруг как-то подозрительно обмяк в кресле и замолчал, она

не на шутку испугалась—а вдруг умер? Комический эффект, но поскольку речь идет о крайней беспомощности и дряхлости, то куда сильнее эффект сострадания.

В основе «Долгой жизни» множество этюдов, которые сочиняли и предлагали актеры, предварительно досконально изучившие своих потенциальных героев. Поэтому выверены до миллиметра движения и звуки—покашливания, побряхтывания и постанывания, поэтому так убедительна атмосфера жизни в законсервированном во времени пространстве. Херманис исповедует веру в историю, детали жизни отдельного человека, сохранившиеся в евро-мире.

«Сейчас есть такое кино, которое работает на границе документального и художественного,—говорит режиссер.—Во всем мире талантливые люди работают на этой границе между документальным и художественным. Там происходят по-настоящему интересные вещи. <...> Мы как раз и пытаемся этим заниматься, только в театре. Зачем снимать, если это можно сделать на сцене? Уточню, речь идет не о социально-политических проблемах. Я не верю, что сейчас есть большие страсти в этой сфере. Но всегда есть достаточно страстей в частных историях»⁴¹. Частными историями увлечен Херманис в спектаклях «Латышская любовь» (2006) и «Звук тишины, или Концерт Саймона и Гарфункеля, не состоявшийся в Риге в 1968 году» (2007). Его пристальное, словно под микроскопом, рассматривание интимной человеческой жизни, близко тому сорту кинодокументалистики, которая стремится запечатлеть фрагмент жизни обычного человека.

Поводом для сочинения «Латышской любви» стали объявления о знакомствах, которые публикуют за деньги любые желающие на последних полосах газет. Актеры Нового рижского театра выбрали себе по несколько таких текстов и начали работать с ними: сочинять этюды на тему «как это могло быть», что произошло бы, если бы люди встретились на самом деле. Вся «Латышская любовь» состоит из коротких эпизодов, демонстрирующих, как правило, с разной степенью комизма то, что происходит в жизни людей. Стариков здесь играют молодые актеры, как и в «Долгой жизни». Этюды сделаны фактически по технологии неигрового кино, которая явлена в фильмах Кинотеатра.doc: «Новый жанр, в котором материал, взятый в реальной жизни, монтируется и выстраивается по законам художественной образности, что придает ему объем, глубину и высокую степень убедительности»⁴².

По сути, в «Латышской любви» актерам дано задание на импровизацию в рамках эпизода. Они проигрывают воображаемые встречи людей разных возрастов, разного социального положения и «объема» пережитых разочарований. Вот этюд на тему женского кокетства и подростковой озабоченности, превращающийся в трогательную и смешную историю первой любви. Вот бывшая семейная пара встречается на пустом балтийском побережье. Она, извиваясь как змея, пытается надеть новый купальник, незаметно оторвав ценник. Он изощряется и так, и сяк, чтобы переодеть трусы на непелевые плавки. В конце концов, уже под хохот зала, оба в дурацких купальниках поворачиваются друг к другу и медленно бредут к холодному морю, зябко поддергивая плечами. Море у художницы Моники Пормале занимает

только небольшой прямоугольник ширмы и озвучено криками чаек и шумом накатывающих на берег волн «за кадром». В том, как выбрана «натура» и типаж—документализм. В использовании «фотореалистической» ширмы—ирония.

«У меня есть закон никогда не готовиться к репетициям,—комментирует Херманис свою любовь к работе с актерскими наблюдениями.—<...> Большая часть работы происходит вне театра, а потом мы встречаемся на репетиции, чтобы собрать все вместе. <...> Мы только показываем друг другу то, что наработали. Очень важно, чтобы актеры проводили в театре как можно меньше времени. Сидеть в театре и курить или затягивать депрессивные репетиции—вредно. Пусть актеры больше ходят по улицам, общаются с реальной жизнью. А то получается, что целые театры живут какой-то виртуальной жизнью, в которой нет связи с сегодняшним днем»⁴³.

Для «Латышских историй» (2004) актеры искали героев в уличной толпе. Херманис поставил перед ними задачу—за лето найти себе персонажа, подружиться с ним, заставить рассказать тебе то, что никому бы не рассказал, и получить разрешение на показ в театре личной истории. Общая идея была—показать нынешний срез общества и его настроение. У каждого из актеров сохранилась тетрадка с расшифровкой речи человека, и с пометками про его «повадки».

Гундарс Аболиньш для «Латышских историй» нашел старого моряка, живущего в Колке, на самой северной точке Латвии. Он единственный, кто позволил окружить себя предметами быта, выгородкой кухни скромного дома. У Аболиньша—шесть-семь часов интервью с его героем, и каждый раз он волен менять текст своей истории в зависимости от того, как реагирует зал, и что именно всплывает в памяти из многочисленных рыбацких историй. «Конечно, все это сделано и с моим отношением—оно в отборе деталей, я же не все рассказываю, что узнал. <...> У меня информации больше, чем входит в спектакль. Это как детский калейдоскоп—голубое стеклышко, красное, беленькое, а как они совпадут, никто не знает, и я не знаю»⁴⁴. «Латышские истории» сделаны лабораторно, для актеров—с тем, чтобы сломать привычную инерцию и заставить прислушаться к жизни, которая вокруг, понять. На вопрос, зачем актерам брать интервью, Гундарс Аболиньш отвечает, что «это единственный, трудный, но верный путь подобраться к человеку». И советует внимательнее вглядываться в людей на эскалаторе: «Сколько он едет? Две минуты? Так вам навстречу московская история проходит. Фильм»⁴⁵.

Метод, которым пользуется Алвис Херманис в целом ряде своих работ, представляет собой одну из трансформаций кинофикации и демонстрирует сдвиг в мировоззрении театрального режиссера, который пытается языком театра воплотить модели, присущие кино. Вопрос преобразования реальности в театр во многом сводится к проблеме актерского мастерства. В попытке ухватить реальность через воспроизведение ее на сцене выражена еще и позиция Херманиса-художника. «Для нас источник—частная жизнь. Мы свой путь выбрали и медленно по нему движемся. <...> Театральный режиссер ведь все время неосознанно смотрит вокруг, что украсть можно. И вот нечего украсть. Этот мир так унифицирован. Все едят одни и те

же продукты, все одеваются одинаково... Значит, надо сконцентрироваться на частном человеке»⁴⁶.

Кино в спектаклях Херманиса—на уровне технологии, симультанности действия, методологии работы с актерами—внедряется с тем, чтобы дать «крупный план» человеческих отношений.

В «Звуке тишины» Херманис вместе с актерами реконструирует миф конца 1960-х, придуманный хиппи, самым емким девизом которых были слова «секс, наркотики и рок-н-ролл». Во всю ширину сцены Музея театра, находящегося в пролетарски-промышленном, совсем не туристическом районе Риги, художницей Пормале выстроена череда общежитских комнат. Кое-где облезли обои, потек потолок, проржавели трубы, но всюду—жизнь, причем насквозь пропитанная эротикой, наркотиками, которые в спектакле целомудренно заменены на молоко, и рок-н-роллом.

В «Звуке тишины» использован коллаж—на сцену проецируются слайды с изображением юных хиппи, населяющих Ригу лет сорок назад в большом количестве, а затем показывается фрагмент любительского фильма, на котором мужчина и женщина занимаются любовью. Но самый главный эффект Херманис приберег на конец—когда актеры выходят на поклон, из зала вытаскивают на сцену немолодую пару—он по-прежнему волосат, она эксцентрично одета. И весь зал с замиранием сердца понимает, что эти двое—и есть те самые хиппи, которые только что появлялись на экране. В условную природу театрального зрелища вмонтирована запечатленная на пленку документальная жизнь, а потом—жизнь конкретных людей.

Есть в спектакле и чисто синефильская цитата. В одной из сцен тремя актерами воспроизведена сцена из «Фотоувеличения» М.Антониони, когда к фотографу приходят две настырные модельки и, срывая с себя одежду, устраивают в его студии дебош. У Херманиса молодой парень-фотограф тоже «покупается» не на соблазнительные прыжки девушек, раздевающихся до белья (образца 1970-х), а на то, как эффектно можно снять плещущее в банке молоко.

Киноцитаты здесь—своего рода опознавательный код, по которому «свои», единомышленники признают себя в героях «Звука тишины», в довершение ко всему берущих в руки фото- или кинокамеру. Режиссер играет, работает с кинематографом как со второй реальностью, в которой есть свои герои и узнаваемые сюжеты.

В «сквоте» живут, развлекаются и любят друг друга сразу несколько человек в разных углах плоского, вытянутого в длину пространства. Фактически это одна фронтальная мизансцена, внутри раздробленная на несколько «кадров» по принципу «всюду жизнь». С помощью монтажных стыков Херманис пытается натренировать периферийное зрение зрителя, которое в обычном театре не работает. Художница Пормале делает пространство документально точным, состоящим из предметов реального быта—старых, износившихся, но сохранивших «память тела». Зрителю напоминают о прошлом, вводя в обиход не театральные предметы, а приемники «ВЭФ», дерматиновые портфели и прочий хлам, который оживает на сцене и заставляет подключаться эмоционально к истории, в которую театр Алвиса Херманиса вглядывается с пристрастием кинодокументалиста.

Документальный театр конца 1990-х—начала 2000-х гг.

Проблема «реального» в современном театре и кино активно обсуждается с конца 1990-х гг. Тогда речь шла об отсутствии устойчивых кодов обыденности, о невозможности «считать» фотогению времени⁴⁷. Дискуссия развернулась среди кинокритиков. О театре в этом плане говорить пока было не о чем.

Однако вслед за кино и театр стал обращаться к «частным хроникам» действительности. В образцах документального театра, мода на который началась в конце 1990-х гг., обнаружилась «социальная и экзистенциальная протяженность»⁴⁸, о которой пишет критик в связи с кино. Документальный театр—следствие стремления искусства к достоверности не в миметическом, но—онтологическом смысле. Ведь главные трагические сюжеты в начале XXI века разыгрываются на поле социальной жизни человека. Кино тут пришлось как нельзя кстати.

Еще в 1920-е гг. теоретики ЛЕФа призывали художника быть ближе к факту, а не сочинять «тенденции», собирать детали, а не писать эффектные «буафорские повести», выводить «живых людей», а не их формулы методом «эстетической дедукции»⁴⁹. В новом качестве эта идея реанимирована на территории документального театра. И если «лефовцы» были озабочены в первую очередь утилитарностью и злободневностью темы, то нынешние театральные документалисты пользуются «материалом жизни» ради того, чтобы вернуть театру вкус к жизни, хотя и подвергают этот материал авторской «обработке»—в компоновке разнородных кусков. Отправившись на завод, к вокзальным обитателям или офисным работникам, драматург обнаруживает характеры, сюжеты, речевые характеристики, которые другим способом ему, по всей видимости, было не открыть. От того, насколько драматург смог наладить контакт со своими «донорами», зависит качество собранного материала. Опыт, однако, показал, что документальная пьеса может и не содержать ничего шокирующего. Куда важнее сам факт обращения к методике «что вижу, то пою», повлиявший не только на эстетику конкретных театров, но и отозвавшийся в актуальных тенденциях развития игрового и документального кино. После удач и неудач почти десятилетнего существования документального театра, его «проводники» подводят промежуточные итоги: «Нужны сюжет, характеры, развитие, динамика и прочие элементы классического искусства. Беда только в том, что в своем классическом, базовом, уже освоенном виде они не подходят к новому материалу. Взять основы построения сюжета и попробовать с их помощью рассказать историю о сегодняшнем человеке—получится та же фальшь»⁵⁰. Сила документального театра—не в копировании жизни, но в поиске новых способов ее отражения в искусстве.

Английские драматурги изобрели технологию «вербатим», когда к власти пришла Маргарет Тэтчер: первые документальные пьесы и спектакли были ответом на ужесточение государственных рычагов управления, а авторами их были театральные документалисты, последователи «молодых распрощенных». Очень скоро их опыт стал популярным: причем зрителя, распрощавшегося с идеалами социального переустройства мира, интересовала не только сама история про то, как чернокожий из неблагополучного района избил белого полицейского, но и краски речи, словесный мусор и коли-

чество мата, манера двигаться. В этом как бы необработанном потоке жизни зритель мог сам строить свой сюжет, решать, на чьей стороне правда.

Темы первых документальных пьес, как правило, были социально окрашены. Моноспектакли Анны Девере-Смит начала 1980-х гг. создавались из интервью с участниками расовых беспорядков в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе и рассчитывали на терапевтический эффект: по окончании действия зрители, изначальные враги, мирились друг с другом. Так в британском документальном театре 1970-х преобразуется выдвинутая в 1920 г. идея Н.Н.Евреинова о театротерапии—«комплексе позитивных театральных мер, врачующих преобразованием (самовнушением, мысленным вживанием в образ другого)»⁵¹. Евреинов предлагал рецепт «оздоровления человечества»⁵² через театр; документальный театр дает возможность перенести очень личное, полученное в интервью высказывание об острой проблеме напрямую в публичное пространство сцены. Зритель становится объектом воздействия человечески убедительной «информации», облеченной в искусство театра и освобожденной от отчуждающей информационной среды, от привычных способов подачи.

Были пьесы о приватизации британской железной дороги, о смерти британских солдат в военном госпитале, о ввязывании страны в иракскую кампанию бывшим премьер-министром Тони Блэром. Так реализовалась извечная тема культурного авангарда—связь с социокультурной фондой.

«Вербатим» (переводится как «дословно») — так называется технология создания драматургического текста, а затем и спектакля, основанная на расшифрованных и обработанных интервью с реальными людьми. Попав на российскую почву в 1999 г., когда режиссеры и драматурги из лондонского театра «Ройял Корт» провели в Москве серию семинаров и рассказали о методике сбора материала, она сильно видоизменилась. Вербатимная пьеса, а вслед за ней и спектакль, считают адепты «документального театра» в России,—это «технологически продвинутое произведение зрелищного искусства, связанное с новой драматургией, содержащее шокирующие элементы, касающееся социально окрашенной реальности, отражающее нестандартный синтаксис разговорной речи, этически неравнодушное»⁵³. В 2000 г. в Москве прошел первый фестиваль документального театра, а в 2002 г. открылся Театр.doc, ставший плацдармом для творческих амбиций театральных «документалистов».

После ройялкортовского семинара артисты кемеровской «Ложки» собрали интервью у шахтеров кузбасского города Берёзовский и на основе абсурдного текста об устройстве шахт сделали спектакль «Угольный бассейн» (2000). «Их документ—чистая симуляция. Они только пользуются реальностью для того, чтобы извлечь из нее “маски”, устойчивые системы клише, за которыми человек превращается в продукт идеологической обработки массового сознания»⁵⁴. На сцене сидели трое простых на вид мужчин и рассказывали байки, деля несценично длинные паузы или, напротив, проглатывая половину слов.

У нынешнего российского документального театра немало прямых предшественников. Среди них—агиттеатр 1920-х гг., документальная публицистика на сцене советского театра 1960-х гг., анти-театр Р.-В.Фассбиндера.

Называют в качестве предшественников и К.С.Станиславского. На деле с мхатовской практикой начала прошлого века документальный театр конца 1990-х гг. роднит разве что определенный социальный пафос, да и он различен: в отличие от мхатовцев, у нынешних практиков театрального «дока» куда короче дистанция между собой, то есть автором, и субъектом, даже если этот субъект—маргинал.

Есть и другое, куда более существенное различие: артисты Московского Художественного ездили за впечатлениями и исторической правдой в Суздаль и Ростов («Царь Федор Иоаннович», 1898), играя Шейлока, имитировали еврейский акцент («Венецианский купец», 1898), но это все было приспособлениями, вкраплениями в общую, отнюдь не документальную художественную систему. Этнографией и современным бытом мхатовцы интересовались из любви к правде жизни, но ее сценическое воплощение понимали в рамках искусства. Когда Станиславский впервые увидел спектакли мейнингенцев, его потрясла не столько историческая точность обстановки, сколько психологическая достоверность характеров. Именно эту достоверность он и добывал разными путями—в том числе прибегая к походам на Хитров рынок. Создавая иллюзию течения жизни, в МХТ не претендовали на фиксацию жизни в ее материальном, предметном измерении. Тогда как документальный театр конца XX века интересуется фактура жизни и зафиксированная в речи индивидуальность человека.

Истоки документального театра можно обнаружить в платформе натурализма второй половины XIX века. Концепция натуралистов (Андре Антуана в Свободном театре, Эмиля Золя—в литературе) предполагала, что судьба и жизнь героя детерминирована средой. Герой этот, как правило, происходил из социальных низов. В представлении натуралистов человек находится в тесной связи с вещами, его окружающими, и через эти вещи характеризуется как персонаж. Документальный театр использует в качестве таких «вещей» речь персонажа—рассыпанные в ее нестройном, захлапленном или, наоборот, бедном течении крупинки индивидуальности. Из них и складывается картина мира.

Опора на документ, социальный пафос и тяга к информационным открытиям, приятие шоковых тем—эти свойства документального театра существовали и в прошлом. Но в вербатиме есть техническая сторона, делающая его новым направлением. Единица документальности для вербатима—не факт, а слово. Драматург монтирует речь людей, редактируя не их речевую индивидуальность (если она есть), но последовательность блоков и фраз, выстраивая свою, авторскую логику. Приоритетное направление вербатима—речь.

Здесь документальный театр парадоксальным образом наследует обэриутам, для которых слово, речь тоже были приоритетом. Причем и те, и другие фокусируются на странности (обэриуты предпочитали «заумь»—обыденному смыслу), нестандартности речи. Но, говоря про речь, обэриуты имели в виду речевое творчество. Вербатим же—чисто техническое средство, фиксирующее чужую речь. Возможность технической фиксации речи приводит к тому, что меняется позиция художника—для театральных документалистов она заключается в наблюдении, в отстраненном созерцании

того, что создано не ими самими. «Вербатиму нужны новые слова, ответы, которые человек никогда не говорил; первая формулировка того, что живет в его личности. Есть позитивная цель, направленная на умножение мира, его возобновление: с помощью вопроса создать новое. Вербатим-пьеса— это сохранение и раскрытие художественности этого приращения»⁵⁵.

При удачном использовании технологии «вербатим» драматург становится ближе к герою. Натуралисты, разумеется, не пользовались диктофонами, и речь их героев не документальна. Детальная точность в воспроизведении обстановки, в которой жили герои пьес натуралистов, а дальше—революция, совершенная в театре Андре Антуаном, не была самоцелью. На сцену выводился новый герой, социально неблагополучные условия его жизни и в целом—трагическая коллизия неравенства и неблагополучия. Героями вербатимных пьес могут быть разные люди, от начальников пиар-агентств до бомжей, их действие всегда развивается непредсказуемо, с вынужденными пустотами и недоговоренностями или, напротив, обилием слов. У вербатимной пьесы может не быть финала. Но с натурализмом вербатим роднит социальная острота.

Прямой родственник документального театра—документальное кино, точнее, его разновидность—«действительное» или «реальное» кино, как предлагает его называть документалист Виталий Манский. «Реальное кино» дает возможность «приблизиться к человеку, наблюдать за его жизнью, не изменяя ни жизнь, ни человека»⁵⁶. Хотя присутствие режиссера очевидно и в этих фильмах: это его глазами мы видим отдыхающих на пляже или девочек, готовых продать невинность в обмен на шанс попасть в реалити-шоу.

Как и итальянские неореалисты 40–50-х, нынешнее действительное кино выбирает себе в качестве героя негероического человека. Герои режиссеров Кинотеатра.doc—жильцы панельных многоэтажек, городских окраин, глухих деревень и далеких поселков. Выстраивая сюжет из прихотливого течения чужой, как правило, закрытой для сторонних наблюдателей жизни, авторы этих фильмов, в отличие от неореалистов, отказывают своим героям в сочувствии. На невмешательстве и внимании к жизни, к своим потенциальным героям строит свой метод обучения режиссер Марина Разбежкина, выпустившая несколько поколений молодых документалистов.

Документальному театру свойствен интерес к маргинальным героям: в неблагополучной жизни находят драматурги следы «неинфицированной» реальности, речевой индивидуальности и свободы волеизъявления асоциальных героев. Именно такие герои действуют не по принуждению, живут, как умеют и как хотят—так, как заключенные из женской колонии в спектакле Галины Синькиной «Преступления страсти» (2002), бомжи из «Песен народов Москвы» Георга Жено, Александра Родионова и Максима Курочкина (2002), подростки из проекта Елены Ковылиной «Театр беспризорной молодежи» (2004).

Документалист в «действительном» кино и драматург в театре выступает провокатором, а его камера или диктофон—всегда условность. Реальный герой в таких обстоятельствах—всегда персонаж. Но в кино эта мера условности зрителю не видна, потому что зритель, хоть и следует за жизнью, послушный воле режиссера и оператора, но не осознает этого в полной мере. Ему может казаться, что изображаемое на экране—и есть сама жизнь. В театре иначе.

Попадая на сцену, документ ощущается как предмет искусства. Документальный театр остается театром, просто с иной степенью и качеством условности. Связь документального театра и «действительного» кино в том, что для того, чтобы зритель поверил герою, актеру нужно играть как в «действительном» кино. Или же быть реальным героем—как во вrocławском спектакле Яна Кляты «Трансфер» (2007), где свои личные воспоминания о Вроцлаве, во время Второй мировой войны переходившем из немецких рук в русские, рассказывают старики—участники и свидетели тех событий. В таких опытах узнаваема интенция кинофикаторов 1920-х гг. с их идеалистическим устремлением изменить мир с помощью театра.

Попадая на сцену или пленку, документ меняет свое качество. «Как только заработает камера, то и я, и герой—мы попадем в ситуацию не-реальности, в ситуацию образа. Вы думаете, что вы, имея в руках дешевую камеру, сможете увидеть реальность?—спрашивает документалист Виктор Косаковский.—Не надейтесь. <...> И то, что вы смонтируете,—будет неправдой»⁵⁷. Точно так же и диктофон не дает драматургу гарантии получить хорошую документальную пьесу. Из собранного материала нужно уметь выстраивать действие, динамику чувств и настроений героя—всем этим занимается автор. Важен правильно выбранный момент, хорошо выбранная точка, умение увидеть то, что другие не видят.

Для вербатима важна не только притягательность истории, но и энергия разговора, обмен вопросами и ответами, и то, что неизвестен конец беседы, потому что соавтором становятся реальное время, реальное пространство, реальная связь причины и следствия. Идеологи документального театра утверждают, что пьесы, созданные «диктофонным» способом, намного ближе к законам реального мира, чем текст авторский. Дело еще и в скорости «записи»: текст авторской статьи, пьесы, скорее всего, читаешь в темпе реального чтения, а писался он намного дольше. Текст вербатимной пьесы всегда существует в близком к реальному временном измерении. Вербатим—едва ли не единственное в нашем быту применение интервью, позволяющее не выбраковывать ничего, что заденет интервьюера. Вербатим—искусство, которому безразлично, была ли в ответе целевая информация и сказана ли в ответе правда. Вербатиму важно только одно: творческое качество ответа.

Документальный театр так близко подошел к границе между театром и жизнью, что заставил сомневаться: а нужен ли театр, чтобы сказать со сцены о том, что волнует в современной жизни?

В «Преступлениях страсти» (2002) режиссер документального театра Галина Синькина не только сняла кальку с языка женщин-заключенных, но и скопировала на сцене их манеру говорить, двигаться, реагировать на собеседника. Весь спектакль—это диалог двух женщин, одна из которых, как становится ясно по тексту, убила двух мужей, а вторая—интервьюер. Опыт Синькиной важен как пример создания сценического образа на основе документального материала. «В какой-то момент ее героиня начинает импровизировать в заданном направлении, и это столь же убедительно, сколь и воспроизведенная речь прототипа. Обращение к чужому и в своем роде экзотическому опыту учило, во-первых, вниманию к услышанному <...>, во-вторых, находить для эксплуатации подходящие формы»⁵⁸.

«Война молдаван за картонную коробку» (2003) Александра Родионова изначально была построена как импровизация на заданную тему. Группа режиссеров под руководством Михаила Угарова взяла за отправную точку пьесу-либретто про «чужих» в городе. Выбирая актеров, Угаров руководствовался главным принципом: обстоятельства их жизни в Москве должны совпадать с обстоятельствами жизни героев пьесы. Затем актерам было дано задание для импровизации. Скажем, в пьесе один из героев, приезжий молдаванин, погружается в юношеские воспоминания. Актеру нужно было убедительно выдать свое личное воспоминание за опыт персонажа.

Предметом интереса критиков в случае с «Войной молдаван» стала не только методология, последовательно соблюденная, но и тема разговора. «Великое переселение народов—логичная и позитивная энергия, заставляющая нашу империю бешено крутиться после своего распада. С этой позиции соглашаются как создатели “Коробки”, делающие свое скромное дело, так и информированные социологи»⁵⁹.

Правда жизни стала условием игры и в «Большой жрачке» (2003) Театра.doc. Материал для спектакля был собран методом «промышленного шпионажа»: о том, как делаются известные телешоу, авторы знали не понаслышке. В спектакле была воспроизведена форма копируемого зрелища: «Жрачка» построена как телешоу, только в «прямом эфире», то есть вместе со всем мусором, который выбрасывается при монтаже, и с тем, что происходит за декорациями. Если телешоу подсматривало за реальностью, то в «Большой жрачке» нам показали, как можно подсматривать за телевидением. Был в спектакле и отчетливый момент рефлексии: «ощущение жизни, рождающейся на твоих глазах театральности поражает того, кто привык к настоящему, репертуарному, работающему с драматическими текстами театру,—техника verbatim возвращает театр к его истокам»⁶⁰.

Материал для документального проекта «Мотовилихинский рабочий» (2009) Театра.doc драматурги Александр Родионов, Михаил и Вячеслав Дурненковы, Юрий Клавдиев собрали на пермском заводе, где провели неделю, задавая вопросы рабочим разных цехов, женщинам из кадровых служб, начальникам и подчиненным. Проблема—как важно задать правильный вопрос—на этот раз была краеугольным камнем. Ответ на вопрос «Как работа на заводе изменила ваше тело?» был совсем не смешным—один из рабочих поднял вверх беспалую руку.

Мотовилихинский «вербатим» преподнес неожиданные результаты: из обрывков разговоров, из признаний и отказа от признаний возник образ «мужского монастыря», героического и жалкого, лирического и сурового, вышла вполне метафизическая картина.

Возможности вербатима—как способа познавать реальность и создавать художественное целое—не исчерпаны. Сам факт общения с документальными текстами повлиял на тип работы с пьесой-«фикшн» и тип актерского существования. Именно это стало результатом экспансии вербатима на сцену. В связи документального театра и «действительного кино»—очередная и перспективная трансформация взаимовлияния кино и театра.

1. См.: *Ромм М.* Поглядим на дорогу // Искусство кино. 1959. № 11. С. 116–131.
2. *Эфрос А.* Репетиция—любовь моя. М.: Фонд «Русский театр», изд-во «Панас», 1993. С. 203.
3. *Эфрос А.* Репетиция—любовь моя. С. 141.
4. *Эфрос А.* Профессия—режиссер. М.: Фонд «Русский театр», изд-во «Панас», 1993. С. 289.
5. Цит. по: *Эфрос А.В.*: Сборник статей и воспоминаний / Сост. М.Зайонц. СПб.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 21.
6. *Эфрос А.* Профессия—режиссер. С. 100.
7. Там же. С. 292.
8. *Базен А.* Эволюция киноязыка // *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 92.
9. *Базен А.* Театр и кино // *Базен А.* Что такое кино? С. 180–181.
10. *Бергман И.* [Б.н.] // Сюжет в кино: сборник статей. М.: Искусство, 1965. Вып. 5. С. 218.
11. *Туровская М.* «Возвращаясь к давнему спору...» Разговор после фильма «Двое в степи». 1998, июнь // Киноведческие записки. № 39 (1998). С. 369.
12. См.: *Рудницкий К.* Игра портретами // Советский экран. 1975. № 20. С. 7.
13. *Эфрос А.* Репетиция—любовь моя. С. 201.
14. *Эфрос А.* Профессия: режиссер. С. 303.
15. *Крымова Н.* «Он не любил, когда выгаптывают живое» / Интервью Б.Боймерс // Эфрос на «Свеме»: К 75-летию со дня рождения А.В.Эфроса. М., 2000. С. 7.
16. См.: *Гуревич М.* Пространство и время человеческого существования // Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания, статьи / Сост. М.Г.Зайонц. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 365.
17. *Эфрос А.* Последнее интервью // Советский экран. 1988. № 1. С. 17.
18. *Эфрос А.* Репетиция—любовь моя. С. 203–204.
19. См.: *Титова Г.В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: СПГАТИ, 1995. С. 25.
20. *Должанский Р.* Франк Касторф омолодил голливудскую мечту // Коммерсант. 2004. 3 марта.
21. *Брашинский М.* К проблеме кинофикации театра. Из опыта БДТ // БДТ им. М.Горького. Вехи истории. СПб., 1992. С. 42.
22. См.: *Пиотровский Адр.* Кинофикация искусств. Л.: Издание автора, 1929.
23. *Пиотровский Адр.* Кинофикация искусств. С. 13.
24. *Аронсон О.В.* Кино—театр // Киноведческие записки. № 39 (1998). С. 12.
25. *Касторф Ф.* «Кто приходит, того я и лечу» / Интервью А.Соломонову // Газета. 2003. 14 апреля.
26. *Должанский Р.* Франк Касторф омолодил голливудскую мечту.
27. *Варликовский К.* «Не прятать наших дибуков» / Интервью А.Карась // Театр. 2006. № 4. С. 49.
28. Там же. С. 50.
29. Там же. С. 48.
30. Там же.
31. Там же. С. 51.
32. *Помра Ж.* Продавец реальных снов / Интервью К.Матвиенко // Время новостей. 2007. 26 ноября.
33. Там же.
34. Там же.

35. Давыдова М. Следите за губами // Известия. 2009. 28 июля.
36. См.: Хохрякова С. Не одинокий голос человека // Культура. 2009. 30 июля.
37. Ленаж Р. «Я популярен, когда мне этого хочется» / Интервью С.Поляковой // Культура. 2009. 6 августа.
38. См.: Карась А. Обратная сторона Земли // Российская газета. 2009. 27 июля.
39. См.: Там же.
40. См.: Зинцов О. О звучании // Ведомости. 2009. 27 июля.
41. Херманис А. «Шекспир сегодня бы работал в Голливуде» / Интервью Д.Годер // Время новостей. 2007. 4 апреля.
42. Солнцева А. Немного оптимизма среди зимнего сумрака // Время новостей. 2007. 10 декабря.
43. Херманис А. «Не надо пугать зрителя» / Интервью О.Коршаковой // Петербургский театральный журнал. 2007. № 2 [48]. С. 52–53.
44. Матвиенко К. Как это делалось: интервью с актерами «Латышских историй» // Время новостей. 2008. 23 апреля.
45. Там же.
46. Херманис А. «Шекспир сегодня работал бы в Голливуде» / Интервью Д.Годер.
47. См.: Добротворский С. «В реальности нет ничего» / Беседа с З.Абдуллаевой // Абдуллаева З. Реальное кино. М.: Три квадрата, 2003. С. 306.
48. См.: Абдуллаева З. Реальное кино. С. 8.
49. См.: Брик О. Ближе к факту // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000. С. 85; Третьяков С. Живой «живой» человек // Там же. С. 252.
50. Обращение организаторов 5 фестиваля действительного кино Кинотеатр.doc // Буклет фестиваля. 2009, апрель.
51. См.: Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Евреинова / Автореф. дисс. СПб., 2007. С. 12.
52. См.: Евреинов Н.Н. Театротерапия. Quasi-paradox Н. Евреинова // Евреинов Н. Оригинал о портретистах / Сост. и подготовка текста Т.С.Джуровой, А.Ю.Зубкова, В.И.Максимова. М.: Совпадение. 2005. С. 262.
53. Родионов А. «Вербатим»—реальный диалог на подмостках // Отечественные записки. 2002. № 4–5. С. 276.
54. Карась А. Досье на сцене // Российская газета. 2002. 21 марта.
55. Родионов А. «Вербатим»—реальный диалог на подмостках. С. 277.
56. Абдуллаева З. Искусственные птицы / Беседа с Виталием Манским // Абдуллаева З. Реальное кино. С. 326.
57. Косаковский В. Болевая точка / Интервью Л.Аркус и К.Шавловскому // Сеанс. 2007. № 31. С. 110.
58. Солнцева А. Новое погружение в реальность // Время новостей. 2003. 19 августа.
59. Руднев П. Мы не рабы? Рабы не мы? // Культура. 2003. 4–10 сентября.
60. Шимадина М. Ток-шоу для ток-шоу // Коммерсант. 2003. 21 февраля.
-