

[Ася Волошина](#)

Студентка театроведческого факультета СПбГАТИ. Окончила Институт журналистики и литературного творчества. Работала на телевидении, печаталась в сетевых изданиях. Живёт в Петербурге.

«ЕСТЬ СТЕПЕНЬ УГНЕТЕНИЯ, ПРИНИМАЕМАЯ ЗА СВОБОДУ»

Фестиваль «Хайнер Мюллер: Опыт русской сцены» в Театре Поколений «Хайнер Мюллер по определению не может прижиться на нашей нынешней почве» — с едва заметным вызовом и нескрываемой грустью говорит Элла Венгерова — германист, переводчик семи пьес драматурга. Не приживется, потому что современным театром не востребованы сложносочиненные и многословные интеллектуальные тексты, провоцирующие, прежде всего, на активизацию мыслительного процесса. Владимир Колязин — специалист по немецкому театру из ГИТИСа, тоже много лет переводивший Мюллера, — безрадостно соглашается. В отсутствии интереса убеждались многократно. Пьесы восточно-германского интеллектуала, режиссера театра «Берлинер Ансамбль» и одного из самых глубоких западных драматургов второй половины XX века были переведены тринадцать лет назад, но полноценный сборник появится только грядущей осенью. Список российских спектаклей по Хайнеру Мюллеру выйдет недолгим. Самые известные из них — «Квартет» и «Медея» Теодора Терзопулоса с Аллой Демидовой, две постановки «Гамлет-машины»: Андрея Могучего и Кирилла Серебренникова. Хотя художественный руководитель Театра Поколений Данила Корогодский не притязал на то, чтобы опровергнуть пессимистический прогноз о Мюллере в России, но все же захотел прояснить: «почему к нам это не прилипает?». Для этого потребовалось прикоснуться к эстетике и мировосприятию автора. Четыре дня на территории Театра Поколений проходил фестиваль «Хайнер Мюллер: Опыт русской сцены», на который приехали молодые немецкие театральные режиссеры, кинорежиссер Томас Ирмер, создатель документального фильма о драматурге, и два выдающихся германиста из Москвы, лично знавшие писателя.

Ответ на вопрос «почему нет?» кажется очевидным, когда слушаешь, например, текст пьесы «Медея-материал». Для своих произведений Мюллер чаще всего брал известные мифологические сюжеты, возводя «вторичность»



в принцип, и полагая, что это удел драматурга. В данном случае архетипическая история, столько раз рассказанная на стольких языках, повторяется. Бегло познакомившись с блестящим ритмизованным текстом, российский режиссер неизбежно спросит: отчего Хайнер Мюллер? А не Еврипид, не Сенека? Сохраняющий без изменения и фабулу мифа и характеры действующих лиц, Мюллер оказывается даже ближе

к классическим интерпретациям, чем, например, Ануй, написавший свою «Медею» в 1946 году. Но если вслушаться в строй этой речи, станет ясно, что новаторство заключено в самой словесной ткани. Мюллер как будто пропускает через себя каждое обстоятельство жизни Медеи, а после дает героине слова из своего запаса — слова, которые родились в сознании искушенного постмодерниста благодаря варварке из Колхиды.

Рассказывая историю Горация, убившего сестру, которая не приняла честной, одержанной во имя Рима победы брата над ее женихом, Мюллер создает абсолютно гипнотическое произведение. Убирая авторскую оценку, строит историю о долге и чувстве на дихотомических повторах: одни и те же вопросы римляне задают друг другу относительно Горация-убийцы и Горация-победителя. И получают диаметрально противоположные ответы. Эта простая, совершенная в своей симметрии конструкция как будто сакрализирует текст, делает его зловещим и «древним».

Элла Венгерова говорит о Мюллере: «В сущности, его сферой был не театр, его сферой был немецкий язык». Действительно, во многих своих произведениях Мюллер, прежде всего, поэт для сцены. По бессмертному определению Бродского, поэт — «орудие языка». Поэт, творящий для театра — проводник между языком и подмостками; для второй половины XX века явление редкое. В текстах Мюллера заключена образность, которая сама по себе может породить свежую театральную эстетику. Наследуя немецким

экспрессионистам, он будто сдергивает оболочку традиционно-поэтических, приличных в избранном обществе слов и из сырого, кровоточащего материала лепит новые метафоры. Из своего подсознания исторгает самые дерзкие, хлесткие, отталкивающие сравнения. В его стихах много анатомии, в них срам и телесность, и чувство экзистенциальной вины за сладость порока. Лучше всего распробовать вкус неделикатной поэзии Мюллера можно было в пьесе «Квартет», читка которой прошла в первый день фестиваля. В основе текста — «Опасные связи» Шодерло де Лакло. Вновь симметричная структура: два виртуозных соблазнителя, от усталости доводящих игры до апогея цинизма. Две жертвы — одна павшая с высоты нравственности, другая от излишней невинности не умеющая отличить нравственность от греха. Лиана Жвания и Данила Корогодский играют маркизу де Мертей и Вальмона, которые начали капитулировать перед временем. И потому герои изначально кажутся не бездушными охотниками, а игрушками в лапах природы, своевольно распалюющей и обуздывающей их непомерные желания.



Как будто дразня своего vis-a-vis, маркиза начинала играть с ним сцену соблазнения мадам де Турвель, говоря сиплым голосом от его имени. И только когда он совершенно серьезно отвечал за разгневанную красавицу, становилось понятно, что обмен ролями здесь — закон действия. Этот текст по проблематике не имеет ничего общего с романом — самым фривольным из предостережений против опасных связей. Рассказана история о власти тела, которая здесь и отдельная от человека машина для наслаждения, и его, человека, хозяин. Как бы ни были персонажи пленительны в своем имморализме, как бы нейтрально не относился к ним автор, куда-то в сердцевину рассказа он вшил собственное неисповедимое чувство вины. «Мышление связано с виной», — говорил Хайнер Мюллер. Переводчик

Владимир Колязин убежден, что это некая доминанта мировоззрения драматурга.

Естественно, субъективная вина любого человека дополняется и сопровождается виной общественной. Мюллер обращался к социальным темам и на аллегорическом уровне (например, в пьесе «Филоклет» речь идет о политическом изгнании), и напрямую. Так, в поэтическом тексте «Волоколамское шоссе» главный герой — советский командир — убивает дезертира, чтобы мобилизовать свой батальон. По сути, он берет на себя грех убийства, спасая своих солдат от будущего греха бегства. При этом осознает, что чувство вины уже никогда не отпустит его.

Показательно, что питерских зрителей интересовал вопрос: «Почему „Волоколамское шоссе“»? Зачем драматургу было брать этот материал? Для нашего театра осмысление исторической вины не характерно. На Западе постпамять (неологизм, обозначающий фантомную боль от ужасов прошлого) порождает целый пласт искусства. Вероятно, еще одна причина, по которой Хайнер Мюллер в России — *terra incognita*.

В третий день фестиваля эту блокаду попытались пробить: были показаны четыре эскиза по одноактовкам и по отрывкам пьес. И Валентин Левицкий, и Евгения Сафонова решили избранные ими пьесы («Медея-материал» и «Гораций») минималистскими средствами. Как будто опасались перенасытить образностью влекущий и истово сопротивляющийся текст. У Евгении Сафоновой трое актеров «Этюд-театра» и одна актриса Театра Поколений выходили «украшенные» пустыми чехлами от бейджиков и медленно погружались в историю Горация. Как будто стараясь вообразить каждую сцену, происходящую на римском форуме, и, подключившись к этим событиям, заставить персонажей преодолеть свою безымянность и потерянность. «Медея» фактически была сделана в формате читки, в которой Елена Полякова явила спокойное достоинство последнего предела отчаяния.

Немецкие режиссеры оказались гораздо более раскованными. Маттиас Бернхольд и Хеннинг Бохерт показали спектакль по короткому абсурдистскому тексту про то, как персонаж (человек, про которого известно, что, возможно, он — кукла), оторвал себе руки и ноги, лишился глаз, и в итоге обрел рот. Режиссеры анонсировали: первая часть — текст, вторая — текст и действие, третья — действие без текста. И зрители увидели концептуальное костюмное представление, в котором гротескному войлочному существу, надетому на актрису Наталью Пономареву, со вкусом выкалывали пенопластовые глаза, чтобы впоследствии оно закричало человеческим ртом.

Том Кюннель поставил фрагмент «Волоколамского шоссе». Герои пропевали текст в манере дворового блюза, демонстрируя вместо страха, который, по Мюллеру, может быть убит только ужасом, залихватское бесстрашие. Пока Викторию Некрылову, играющую дезертира, совершившего самострел, не втолкнули к герою Сергея Мардаря. Пока она, дрожа, не стала рисовать на руке рану. Пока веселой компании с гитарами не пришлось превратиться в убийц перед непроницаемым лицом страдающего командира.

Нельзя назвать этюды, поставленные за три дня, основным художественным итогом. Они, несомненно, украсили программу и в полном согласии с названием фестиваля дали возможность увидеть тексты Мюллера на сцене. Но в действительности, как в классической пьесе, главным событием стало узнавание: соприкосновение с миром драматурга, известным в России до смешного узкому кругу лиц. Хайнер Мюллер говорил, что он писал пьесы XXI века (касательно географии уточнений не делал). Век покажет.

Комментарии (1)

1. *Владимир Колязин* (14.07.2011 в 12:39):

Шлю вам статью, которую я написал для Независимой газеты, где я от случая к случаю печатаюсь много лет. Все же, несмотря на этот факт публикации, кто-то из питерцев советовал мне отправить вам статью для блога, что не считается нарушением этических норм. Если это так, если это как-то поможет делу, которому я служу как германист и как критик, я буду очень благодарен.

В мире таких фестивалей (масштабом, правда, покрупнее) прошло уже пять... а может быть, уже и семь. У нас попытку пробиться к сердцевине сложной и разветвленной мюллеровской драматургической системы, сложившейся, как говорил писатель, при жизни «меж двух диктатур», на переходе от традиционного реализма к эстетике постмодерна, на сочлениии мысли, стиха и мифа делали только Алла Демидова, некогда блистательно сыгравшая в «Квартете» у Т.Терзопулоса целую «ролевою карусель», да Кирилл Серебренников, поставивший в конце позапрошлого года в рамках одноразовых «экспериментальных вечеров» на Малой сцене МХТ свою версию «Гамлет-Машины» вместе с восемью (!!!) композиторами. Даже энтузиастам издания сборника поэтических драм и эссе Мюллера, переводчикам Мюллера, на протяжении 13 лет неутомимо боровшихся со разными – дичайшими – препятствиями на пути издания готовой рукописи (книга выйдет – теперь уже определенно можно сказать – через несколько месяцев в издательстве РОССПЭН при поддержке Гёте-института) – в голову не могло придти, что где-то найдется кучка молодых чудаков, которые отважатся на свой страх и риск затеять своего рода студийный эксперимент – попробовать подобрать ключ к разгадке феномена мюллеровской драмы и втянуть в свой круг небольшую толику публики, не лишившуюся потребности в интеллектуальной драме, в размышлениях о форме и содержании современного философского театра, в то время как в остальном огромном сегменте русского театра правит бал коммерция, жажда

развлечений при полном отсутствии напряжения размягченных пафосом нашей гнилой эпохи мозгов. Между тем такие чудачки существуют под крышей Театра поколений на Лахтинской улице, «бедного театра» в бруковском понимании термина, живущем посреди Бог знает когда брошенных прежними хозяевами трущоб вдалеке от Невского проспекте, от золотого, серебряного – да хотя бы медного дождя, который как-то удастся спровоцировать иным богатым театрам. ТП хотя и не собираются орать как петух на весь свет, но дерзят, ищут, часто сами сочиняя для себя пьесы, философствуют – авось и разбудят одну-две колонны мещан в глухой спящей округе (кукарекающий бойцовский петух на фоне красного квадрата – эмблема театра).

Кто ж руководит-то этим «карманным театриком», играющим в полупустом полуказарменного с виду помещении из доисторического необработанного, едва подкрашенного кирпича площадью метров 40 на 60 с простыми стульями, ну точно списанными завхозом какой-нибудь допотопной советской школы? Рулит им объездивший уже немало стран и попробовавший много разных хлебов, и сладких, и горьких, хваткий, энергичный, не по летам сосредоточенный и мудрый Данила Корогодский, много задатков унаследовавших у своего знаменитого (быстренько у нас забытого) отца. Данила – дитя эпохи ментальных пересечений начала XXI века. Где-то судьба счастливым образом столкнула его с беспокойными молодыми немецкими (а еще и американскими...) режиссерами, для которых идеал – не гостеатр с убаюкивающими дотациями, а кочевье по Европе с «карманными театрами». Видимо, они-то и заразили беззвездную (антизвездную) труппу Данилы «болезнью Мюллера», указав на значение Мюллера для европейской и мировой сцены и нераскрытость его у нас. Вместе и придумали проект, целиком положившись на внутреннюю открытость и готовность актеров ТП: 1) чтение одной из самых экзотичных и «постмодерных» по форме пьес Мюллера «Квартет» с участием н.а. Ирины Соколовой, 2) семинар по творчеству, философии и эстетике Мюллера, с показом и обсуждением документально-биографического фильма Томаса Иррмера – лучшего из медийных портретов драматурга, 3) серия дискуссий о путях пересечения/непересечения восточно- и западноевропейских театральных традиций и гносеологических исканиях молодежи в потемках пошатнувшихся мировых цивилизаций, 4) блиц-репетиции четырех «минидрам» Мюллера (взяли «Медею-Комментарий», «Горация», одностраничную «Ночную пьесу», первую часть «Волоколамского шоссе») и 5) публичный показ этого эксперимента в финале фестиваля. Большинство пьес шло в переводе Эллы Венгеровой, одного из лучших наших переводчиков с немецкого. Она же была застрельщиком многих дискуссий фестиваля, этаким возмутителем спокойствия, словно бы посланная с небес самим Мюллером.

Соответственно постановку срежиссировали Валентин Левицкий (прочли-продекламировали «Медю» в лицах, опираясь на мюллеровское богатое и емкое Слово, в сторону «раздражающей» стих пластики решив не двигаться), Евгения Сафонова (размеренно и строго подняли «Горация» до уровня актуальной экзистенциальной драмы, опалив стих Мюллера своей пламенной страстностью, затеяв дискурс о демократии и о сущности «вождизма»), Маттиас Бернхольд и Хеннинг Борхерт (элегантно разыграли пьесу в трех вариантах – поначалу прочли как остужающий своим четким метром стих, затем соединив стих с «экшн», а в конце подвели черту одним только остротеатральным «экшн»), наконец, Том Кюннель (сыграли драму необагранных еще под Москвой кровью солдат, которым пристрелить первым суждено было своего, слабака-дизертира, да не просто сыграли – спели под гитару с бешеным внутренним напором, доведя партитуру мюллеровских ритмов до совершенства, и прежде всего с помощью мелоса и гитарного чудотворчества, а гитара тут – все равно что русский орган!). Посмотрел бы Хайнер Мюллер в мелкоскоп, как его не имевшие при жизни шанса попасть на русскую сцену опусы питерские левши подковали в Санкт-Петербурге...

К слову сказать, биографический фильм о нем Томаса Иррмера надо бы показать на нашем ТВ – судьба Мюллера, всю жизнь сражавшегося с «кентаврами» соцбюрократии, мучавшегося своей ролью циника-мудреца, который застрял «меж двумя диктатурами» – гитлеровской и сталинской и совершившего подвиг в своем творчестве, до сих пор у нас недооцененный, во многом перекликалась с судьбами советско-русских драматургов, пусть и страдавших по-другому, и писавших по-другому. Мы были убеждены, что нам, русским, почерпнуть из мюллеровской трактовки бековского «Волоколамского шоссе» нечего и что ставить его в России никто и никогда не будет (чего это нам, победившим, глядеть на то, как видели и понимают сегодня войну те, кто ее проиграли, станут тут яйца курицу учить) И вот после маленького по масштабу эксперимента ТП видим свершившееся и понимаем: как был прав драматург, когда говорил: стоит и должно нам мучиться дальше нашей общей виной, искать способы поддержки друг друга, ибо мы, русские и немцы, навеки связаны Добром и Злом.

В иных наших дискуссиях о всяческих (в том числе и культурных) революциях века философская мысль не пульсирует так, как пульсировала она в дискуссиях Ведущего Корогодского и его соучастников, в предельно остро, напряженно, смело воспринятых актерским сердцем и умом «мозговых» минидрамах Мюллера. Народу в зале было маловато (да, мы все так же, если не больше, ленивы и нелюбопытны), но первый шаг к постижению драматургической и

театральной системы Хайнера Мюллера сделан. Хотят знать – что так привлекало Мюллера в романах забытого Бека, « которого читать невозможно», чего он такого увидел в «примитивном «Цементе» Гладкова, и как ему удалось из этих второсортных вещей создать свои классические адаптации – нет, сверхоргинальные классические драмы. И многим ясно стало, что Мюллера невозможно обойти, как невозможно было обойти Брехта.

Дай Бог, чтобы за этим первым «урожаем» последовали другие, более обильные, чтобы открытый мюллеровский театр публичного мышления, замешанный на стихии стиха и постмодернистской театральной формы, занял свою, пускай и скромную, нишу в многотрудных исканиях молодой русской сцены. Лихая беда начало... Урок питерской мастерской, давшей фору москвичам, еще и в том, что совместные театральные искания немецкой и русской театральной молодежи – не блажь, не показуха, а давняя насущная потребность, которую следует лелеять и поддерживать. Молодые новые русские очумело рвутся на Запад, молодые европейцы протерев очки рвутся в наше болото, и отчего-то у них здесь открывается второе дыхание. Этим исканиям под силу опровергнуть выводы о крахе мультикультурного проекта. Что политикам кажется смертью, то для молодежи жизнь и страсть, пусть и в малом питерском культурном проекте, в будущность которого после сшибки и уравнивания противоречий в ходе дискуссий так хочется верить.