

**О постановках классических пьес на немецкой сцене**

Впечатления, которые легли в основу данной статьи, датируются 2000-2003 годами, и не исключено, что за истекший период что-то могло измениться. В то же время многое из увиденного производит впечатление достаточно устойчивых тенденций современного немецкого театра. Частично данный материал был опубликован в сборнике «Поэтическое перешагивание границ» 2000г, в статье «Берлинская сцена 2000 глазами российского зрителя», однако в данном случае мы сосредоточимся на одной составляющей немецкой сцены – постановках классических пьес.

В целом театральная жизнь Германии, в частности ее столицы, представляет собой яркое и причудливое явление. Здесь так же, как и в самом Берлине, сосуществует старое и новое, классика и постмодерн, традиции и новаторство. Каждый театр имеет свое неповторимое лицо: академично-суховатый *Дойчестеатр*, где до сих пор живы традиции Макса Рейнхардта и Станиславского – традиции психологической драмы; театр Брехта *Берлинский ансамбль*, развивающий эстетические принципы своего великого основателя, утративший, однако, свое прежнее новаторское лидерство; шокирующие, эпатажные *Шаубюне* и *Фольксбюне*, каждый спектакль которых вызывает жаркие споры; театр Горького - *Горкитиатр*, удачно сочетающий авангардность и традиционность. Не менее разнообразен и репертуар, однако в нем неизменно присутствуют классические пьесы как немецких, так и зарубежных драматургов, в том числе и русских, безусловным лидером среди которых является Чехов. Вполне понятно, что каждый раз, обращаясь к классическому наследию, постановщики ищут новые подходы, новые формы, делают свои акценты, приближающие пьесу к современности. Желание увидеть в классике то, что не утратило актуальности и в наши дни, во многом обуславливает и выбор пьес. И здесь на первом месте стоят пьесы, в которых затрагиваются проблемы тоталитаризма, власти и насилия, позволяющие

вспомнить о недавнем прошлом Германии. В качестве примера можно назвать постановки *Дон Карлоса* Шиллера и *Царя Эдипа* Софокла (*Дойчестеатр*), и *Ричарда II* Шекспира (*Берлинский ансамбль*). Постановщики сделали все, чтобы максимально приблизить происходящее в пьесах к современности – спектакли играют в условных декорациях и современных или предельно стилизованных костюмах. При этом активно педалируется все то, что может быть ассоциировано с современностью. Такой подход еще раз убеждает в том, что многие реалии XX века имеют прямые аналогии в истории. Создатели этих спектаклей нарочито идут в разрез с традициями постановок костюмных пьес, противопоставляя блеклые минималистские декорации прежним парадно-бутафорским спектаклям. В то же время сценография современных спектаклей значительно обогащается за счет введения современных технических средств. Так, очень удачно в постановке *Царя Эдипа* (*Дойчестеатр*) использован экран – хор, который играет в трагедии чрезвычайно важную роль, появляется в виде лиц, показанных крупным планом на экране, что создает эффект роковых сил, влияющих на судьбу главного героя. Также на экране показан ключевой эпизод прошлого, когда молодой Эдип убивает своего отца. В целом берлинские театры прекрасно оснащены технически – подвижные разноуровневые платформы, люки, плунжеры, легкие, мобильные станки и т.д. позволяют вести действие параллельно на нескольких площадках, обеспечивая почти кинематографическую динамику. В то же время в спектаклях этого типа наблюдается определенное однообразие – видимо, чтобы создать обстановку, соответствующую тематике, постановщики навязчиво используют грязноватые тона, некрашенные доски, мешковатые ткани. Вызывает удивление именно однообразие подобной сценографии, так как современная минималистская эстетика также может быть достаточно разнообразной.

Очевидно, тенденция постановок классических пьес в современной политизированной трактовке сложилась в Германии достаточно давно. В этой связи хочется вспомнить постановку *Марии Стюарт* на сцене КБДТ 1989 года, осуществленную режиссером из Германии Михаэлем Манделем. В первые

минуты, когда открылся занавес, зрителям, наверное, показалось, что произошла замена спектакля, и они по ошибке вместо «Марии Стюарт» попали на «Крутой маршрут», шедший тогда к качаловском театре. На сцене – голая кирпичная стена, женщины-арестантки в тюремных робах, окрики ВОХРЫ, молодые люди-конвоиры с автоматами в руках... Но, как выяснилось позже, это не Бутырки и не Лефортово, а типовая женская колония строгого режима времен королевы Елизаветы, так во всяком случае увидел замок Фотрингей, где томилась Мария Стюарт, немецкий режиссер. Дальше-больше: во втором действии появился суперзанавес с изображением самолета, на сцену спустились парашютисты-десантники и выбежали солдаты в маскировочных костюмах, старательно демонстрируя приемы восточных единоборств. Но, в конце концов, все это внешние аксессуары, какая разница, в каком веке происходит действие, если речь идет о вневременных категориях, таких, как власть, долг, честь, любовь? Сам по себе такой замысел вполне оправдан и не оригинален, так как в конце 20-го века театральные постановщики только тем и занимаются, что выискивают параллели и аналогии с веком нынешним и там, где они есть, и там, где они вовсе отсутствуют. Но ведь и для Шиллера исторический материал не был самоценен, недаром он и в этой, и в других исторических драмах допускал немало погрешностей против истории. История нужна была ему, прежде всего, для того, чтобы поставить волновавшие его нравственно-философские вопросы. Что же касается Михаэля Манделя, то он не просто искал аналогий с современностью, но прямолинейно и однозначно транспонировал ситуацию в наши дни, давая, таким образом, тому, что могло быть многозначным и символичным, буквальное и, я бы сказала, вульгарно-социологическое толкование. Это, к сожалению, нередко происходит при буквальном переносе классического произведения в современность. И здесь все зависит от художественного чутья и чувства меры постановщика.

Я вспомнила об этой постановке немецкого режиссера потому, что то, что в начале 1990-х еще могло восприниматься как нечто достаточно авангардное,

сейчас, судя по всему, превратилось в немецком, (да в скобках замечу, и российском) театре в устойчивую и даже порядком надоевшую тенденцию

Данная тенденция коснулась даже оперы – наиболее консервативного вида искусства. Так, в постановке *Нормы* Беллини на сцене *Штатсопера* горный народ очень напоминает современных чеченцев или афганцев – в маскировочных костюмах и с автоматами в руках.

Помимо тех пьес, в которых аналогии с современностью напрашиваются сами, постановщики стремятся везде, где только можно, ввести политические аллюзии. Например, в постановке *Привидений* Ибсена на сцене *Фольксбюне* Фру Алвинг с сыном смотрят семейную кинохронику, в которой появляются вожди Третьего Рейха. Все это очень напоминает российскую сцену в первые годы после перестройки, когда все средства были хороши для того, чтобы расквитаться с прошлым.

Другая, не менее характерная тенденция современного немецкого театра – это, если можно так выразиться, «сексуализация». Здесь я имею в виду не современные пьесы, где сексуальные взаимоотношения играют очень существенную роль, но, опять же, классические пьесы, в которых они далеко не всегда стоят на первом плане. Однако современные постановщики столь же рьяно, как они выискивали возможные политические аллюзии, ищут возможные и невозможные сексуальные мотивации поступков героев. Это зачастую приводит к тому, что режиссеры произвольно дописывают или переиначивают текст пьесы, что, как правило, приводит к искажению конфликта, а, следовательно, и всего авторского замысла. Именно это происходит в вышеупомянутых *Привидениях* Ибсена на сцене *Фольксбюне*, где проблема Освальда носит сугубо сексопатологический характер, для решения которой он производит достаточно откровенные манипуляции с Региной на глазах у изумленной публики.

Если нет возможности вставить откровенную сцену, то уж, по крайней мере, всегда найдется возможность раздеть кого-нибудь из актеров. Интересно, что на немецкой сцене чаще раздевают мужчин, видимо, это дань феминизму,

который много лет твердил об эксплуатации женского тела в искусстве. Иногда это может быть достаточно остроумно, как, например, в постановке *Тартюфа* в *Берлинском Ансамбле*, где в кульминационной сцене разоблачения Тартюфа, святоша, буквально полностью разоблачается, демонстрируя мускулистое тело с мигалкой на причинном месте. В других случаях это, по меньшей степени, странно, как, например, в чеховской *Чайке*, поставленной в *Горкитеатр*, где Треплев старательно стягивает с себя штаны, рассказывая матери о романе Нины с Тригориным. Справедливости ради следует сказать, что Аркадина натягивает их обратно.

Между тем, этот спектакль в целом, безусловно, заслуживает внимания. В нем есть целый ряд интересных находок, позволяющих в нетрадиционной форме донести авторский замысел. Так, неожиданной и интересной мне показалась сценография - все зеркало сцены затянуто мелкой сеткой, как вольер, сквозь которую зритель наблюдает за происходящим на сцене, а сам образ клетки становится ключевым в спектакле. Нина здесь не просто актриса – она балерина, что вызывает оправданную ассоциацию с чайкой. В целом и актерская игра, и оформление, и музыкальное сопровождение позволяет говорить о бережном и в то же время творческом подходе к Чехову. Разочарование у меня вызвала только Аркадина. Вместо стареющей, но в то же время очаровательной женщины она предстает вульгарной старухой. Это вызывает недоумение, так как интерпретация образов и сюжетных линий чеховской пьесы не изменены, и спектакль в целом следует традиционной трактовке. Впрочем, это еще одна специфическая черта современной немецкой сцены – на ней очень редко можно увидеть красивые лица, особенно женские. Дело не в том, что в Германии нет красивых женщин, а в том, что на сцене актрисы делают все, чтобы не выглядеть привлекательными, это проявляется не только в отсутствии косметики и красивых платьев, но и в мимике, жестах, нарочито резкой, срывающейся на крик манере говорить. Трудно сказать, чем это обусловлено, - данью ли феминизму, или своего рода протестом против старого театра красивых лиц и ярких костюмов, но в классических пьесах,

поставленных с сохранением общего авторского замысла, это производит странное впечатление, так как во многих из этих пьес красота героини является знаковым атрибутом.

Еще один пример удачной постановки русской классики – это постановка комедии Островского «Волки и овцы» на сцене того же *Горкитеатр*, в котором вообще часто ставят классические пьесы, и еще два спектакля, о которых речь пойдет ниже, также были поставлены в этом театре.

Островский – один из наиболее национально специфичных русских драматургов. Но постановщики, на мой взгляд, совершенно правомерно отказались от стремления воспроизвести на сцене национальный колорит. Спектакль поставлен в стилизованной форме без нарочитого осовременивания, с ненавязчивыми знаковыми деталями, как, например, малиновый пиджак на Беркутове. Тем не менее, текст Островского, точно донесенный актерами, позволяет и без лобового педалирования понять, что речь идет не только о «тогда», но и о «сейчас», а, возможно, и о «всегда».

Выше я уже говорила о «сексуализации», это также проявляется и в эксплуатации гомоэротических мотивов. Причем, опять же, речь не идет о тех пьесах, где они хотя бы латентно присутствуют. Больше всего в этом повезло Вильяму нашему Шекспиру. В современном театре, видимо, считается, что без гомоэротики Шекспир не Шекспир, хотя при всех гипотезах нет ни одного достаточно точного свидетельства о гомосексуальных склонностях автора. Тем не менее, современные постановщики зачастую поступают так, как будто были очевидцами. Один из примеров – постановка *Ромео и Джульетты* в *Горкитеатр*. В целом это очень интересный, яркий и очень современный спектакль, хотя играется он в приближенных к эпохе костюмах – еще одно подтверждение того, что для современного звучания классического произведения его совершенно необязательно переносить в наши дни. Его создатели удачно подчеркнули жизнерадостную атмосферу пьесы, ничуть не погрешив против оригинала, изящно представили ее фарсовую составляющую. В то же время одна из инновационных находок вызвала у меня, мягко говоря,

недоумение. В сцене перед приходом кормилицы, когда Ромео, Меркуцио и их друзья дурачатся, режиссер не нашел ничего лучшего, как заставить актеров достаточно натуралистично имитировать гомосексуальные акты. Я отнюдь не против того, что образ Ромео лишается традиционного романтического пафоса, напротив, это как раз то, что приближает образ к современности, позволяет понять, как под воздействием глубокого чувства мальчишка-шалопаи становится героем высокой трагедии. Однако подобный ход не только ничего не проясняет в психологии образа, но производит впечатление эпатажа ради эпатажа, что, как мне кажется, нередко имеет место на современной и в том числе на немецкой сцене.

Еще одна заметная тенденция в постановках классических пьес – это смена гендерных ролей, то есть, когда роли персонажей мужчин исполняют женщины. Так, в частности, происходит и в *Ромео и Джульетте*, где роль Меркуцио, надо сказать блестяще, играет актриса. Но, если в данном случае это хотя бы как-то оправдано откровенно показанными на сцене гомосексуальными наклонностями, то совсем не понятно, почему в спектакле того же театра по пьесе Горького *На дне* женщиной становится Лука, причем в данном случае безо всякого эротического подтекста. Поначалу я думала, что подобный ход приведет к кардинальным изменениям в трактовке образа и его роли в развитии конфликта, однако этого не произошло, и подобное режиссерское решение осталось для меня загадкой.

Многие из отмеченных мною тенденций в постановках классических пьес – акцентирование, часто в гротескной форме, эротических и гомоэротических мотивов, смена гендерных ролей, феминистские акценты, нарочитое снижение романтической ситуации, дописывание и переписывание авторского текста – являются характерными атрибутами постмодернистского театра в целом. В то же время в чисто постмодернистском спектакле все это абсолютно оправдано, так как основная его цель – деконструкция канона. Художник-постмодернист подобен ребенку, который разбирает игрушку на детали и играет с ее отдельными частями без намерения собрать ее заново. Именно так происходит

в *Привидениях* Ибсена на сцене *Фольксбюне*. И поэтому, в данном случае все претензии относительно целостности замысла, оправданности того или иного приема теряют смысл. Что же касается всех остальных рассмотренных спектаклей, то ни в одном из них не было полной деконструкции классической основы - все основные темы, мотивы и конфликты были сохранены, и именно поэтому отдельные эпатажные ходы не только не давали ничего нового для понимания пьесы, но оставляли ощущение слепого следования моде. Во многом это может объясняться, как и в российском театре, многолетними эстетическими и идеологическими запретами, эйфорией от обретенной свободы, неосознанным желанием наверстать упущенное. В целом же обзор спектаклей берлинских театров позволяет убедиться, что классика не утратила своего значения для современного немецкого зрителя, и в Германии, безусловно, есть немало талантливых режиссеров способных вдохнуть новую жизнь в классический репертуар.