

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

ВАЛЕРИЙ ФОКИН НАЗВАН лауреатом премии имени К. С. Станиславского за спектакль «Константин Райкин. Вечер с Достоевским»



В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ ХЕЙМАР-кет состоялась премьера спектакля «Лев зимой» по пьесе Дж. Голдмана в постановке Тревора Нанна



НА СЦЕНЕ ВАРШАВСКОГО ТЕАТРА Народовы состоялась премьера спектакля «Носферату» по мотивам романа Б. Стокера «Дракула» в постановке Гжегожа Яжины. В роли профессора Ван Хельсинга – Ян Фрыч



В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРА «ШАУБЮ-не» состоялась премьера спектакля «Евгений Онегин» по мотивам произведения А. С. Пушкина в постановке Алвиса Херманиса



В ЛОНДОНСКОМ театре «Donmar Warehouse» состоялась премьера спектакля «Ричард II» по пьесе У. Шекспира в постановке Майкла Грандейджа

ВРЕМЕННО ПРЕКРАЩЁН ВЫПУСК газеты Александринского театра «Империя драмы»



Тамара Колесникова (Фрёкен Юлле) и Мария Луговая (Гедда Тесман). Фото Е. Кравцовой

ПРЕМЬЕРА

СТЕКЛЯННОЕ БУДУЩЕЕ Г. Ибсен. «Гедда Габлер». Александринский театр. Режиссёр Кама Гинкас

Одинокая, голая и сухая — это Гедда Габлер, точь-в-точь дерево, поставленное художником Сергеем Бархиным на про-сцениуме. Дерево-близнец — единственная опора Гедды, её станок, её представление о красоте, её изломанное тело, её сук для тренировки суицида. Одинокая, голая и сухая — к этому надо прибавить «молодая» и «нервная» до судорог. И вот этакую «натуру» поселили в доме-аквариуме. Огромный новый дом ничуть не похож на особнячок некой покойной советницы конца XIX века. В нём не пахнет отжившим, старым, что так раз-дражает молодую хозяйку, он из разряда сегодняшних «самых интересных домов в мире». Весь стеклянный, прозрачный, где даже душ просвечивается насквозь, мебель почти невидима, а огромная четырёхугольная люстра покачивает звенящими стекляшками, из которых, когда надо, хлещет дождь. По дизайну этот дом — студия в пентхаусе, с трогательными тремя доисто-рическими печурками, совершенно необходимыми для сюжета и заодно играющими роль антиквариата, встроенного в гео-метрию архисовременного жилища. Гедда — узница этой про-зрачности, может быть, рыбка, одна из тех, что плавают в двух аквариумах — и по броскам темперамента Гедды было бы не удивительно, если бы эти аквариумы она сбросила, и рыбки плавали на стеклянном полу. Аквариумы уцелели. Зато цветы в жестяных ведёрках (похоже, из ближайшего цветочного киоска) под её острой ножкой действительно оказываются на полу — к священному ужасу прислуги.

Гедда — главное событие спектакля. Его послание. Об-острённое внимание направлено на эту молодую и беспок-ойную женщину. Внимание, уважение, любопытство — и не-которое содрогание. Авторы спектакля сочувствуют одиночеству и душевной опустошённости Гедды, а вот в зале сохраняется настороженность — героиня спектакля загадочна, как героиня ибсеновской пьесы. Холодная и нервная Гедда в зале ищет равных собеседников. Наклоняясь прямо в первый ряд, она отпускает язвительные реплики и кое-что поясняет, тоже с сарказмом и смешками. Залу, то есть нам, она доверяет. Почему? Кому нам? На премьерных показах, может быть, этого и не узнаешь: слишком специфическая публика. Потом? Поживём и увидим, как настоящие зрители расценят откро-вления одинокой, голой и сухой Гедды.

В исполнении Марии Луговой героиня Генрика Ибсена относится к целому ряду жертв *неправильного воспитания*,

домашнего и социального. Гедда — ближайшая сестра фрёкен Жюли из драмы оппонента и наследника Ибсена Августа Стриндберга. Неправильность, во-первых, относится к эпохе эмансипации. К открытой войне полов. К попытке свергнуть патриархат. Ксамостоянию женского характера. Это по-новому современная тема. Гедда носит на почти голом теле отцовскую генеральскую шинель, потом переодевается в красный костюм, напоминающий воинский комплект из галифе и рубашки. Самое женственное, на что она способна, — шёлковый халат, но в вос-точном, японском духе. В нём же она совершает самурайский подвиг во имя чести — застреливается. Во-вторых, неправиль-ность каким-то боком соприкасается с нынешними искривле-ниями в образе мысли молодых, ранних. С катастрофой миро-созерцания, если можно так обозначить хаос в головах наших детей и внуков. Дом и костюмы Гедды, а также её чёрная, как во-роново крыло, головка с короткой (модной) стрижкой — это эстетически единое целое, комплект признаков полного от-чуждения от среды, даже красота — стильная и... стерильная. Одно из наиболее сильно ощущаемых переживаний Гедды — брезгливость, приобретающая болезненный размах. Един-ственное за почти три часа прикосновение мужа к её плечам вы-зывает нескрываемое физическое отвращение. Так что и без признаний Гедды и догадок асессора Бракка понятно, что её брак не был счастливым. Название драмы укрепляет уверен-ность в том, что ничего не изменилось в состоянии Гедды. Она по-прежнему Габлер — не Тесман. Более того, факт брака со-мнителен, и сомнительны надежды тётушки, мужа и приятеля асессора на то, что Гедда — беременна. Естество природы для Гедды некрасиво, но её извращённое восприятие миссии мате-ринства отдаляется на второй план, хотя по тексту всё на месте и есть момент, когда Гедда готова сознаться, что ждёт ребёнка. Или нам это почудилось? Молодая женщина, которая говорит мужу после полугода замужества «никаких у тебя нет оснований ни для чего», вряд ли допустит такого мужчину до своей по-стели. И вряд ли вообще Гедда способна на постельные отно-шения — это становится ясным после объяснений с Левборгом, когда «привидение» их странной давней дружбы озвучивается: она чуть не застрелила его именно тогда, когда замаячил «се-рьёзный оборот». Фригидность не фригидность — но секса она

Продолжение на стр. 2

боится, как и всего мягкого, тёплого, горячего (дверцу печки с ненавистью отпихивает ногой). Ей снятся тяжёлые и нездоровые сны, её мучают разного рода муравьи и жирные мухи, оскверняющие чистую кожу (её-то она демонстрирует, оставаясь большую времени или совсем голой, или дезабилизе). Дерматологическое раздражение (или опасение) проецируется на духовную область; Гедда не переносит самой жизни, всех её проявлений: разнообразия и различий, характеров, возрастов, болезней, смерти. Все симптомы настолько ясны, что будь нужда в лечении, то для неё прямой путь не к психоаналитику, а к психотерапевту. Но Гедда неизлечима. Она, живущая в доме недавно скончавшейся советницы, сама — готовая покойница.

Образ агонизирующей брезгливости Мария Луговая создаёт внятно и чётко, как по нотам. Рубленые реплики Гедды, как бы разделённые пунктиром слова в каждом предложении, её сценически отлично поставленный голос (среди мастеров Александринки её слышно лучше всех), может быть, голос специально натренированный на идеальную слышимость; её резкое, вертлявое, извивающееся, прыгающее тело, её галофы и рысы, проделываемые непоседливыми и тоже брезгливыми ногами; её клоунада и буффонада (нарочно не смешная, болезненная), её взвинченность, взмахи чёрными перьями волос, истерически выпрямленные или напряжённые позы — всё это складывается в кукольную, автоматическую отработанность. Скрипка — свидетельство музыкальности героини, короткие фразы или бравурные пассажи, сводятся в конце концов к пиццикато бетховенского «Сурка» («По дальним странам я бродил, || И мой сурок со мною, || И сыт всегда и весел был, || И мой сурок со мною») — и звучат пунктирной насмешкой над идиллией человека с, так сказать, «сурком», то есть над маленьким, простым счастьем. Генеральская дочь, не умея воевать, умеет лишь бесцельно стрелять в воздух и злорадствовать при каждом моральном промахе ближних — так она отбивает ножкой мелодию торжества, когда Тесман пугается соперничества с Левборгом на ниве профессуры, и так она притворно ласковыми словами жалит Теа, вынуждая её признаться, что та просто сбежала из постылого дома.

Гедда в спектакле Александринского театра, как ей и полагается, феномен. В предыдущем обращении к этой пьесе режиссёр довольствовался характером достаточно обыкновенным, чуть провинциальной странностью Гедды (в исполнении Натальи Теняковой). Теперь же Гедда Луговой заглядывает к нам из будущего, из стеклянного прозрачного мира, она сверхмарионетка среди людей и актёров.

Окружение Гедды в себе ничего феноменального не несёт. Напротив, достаточно старомодная театральная среда в спектакле противопоставлена опыту новой сценической стилистики. Гедда — против жизни, Мария Луговая — против партнёров. Или, скажем так, партнёры существуют в своём органическом пушкинско-александринском исполнительском уюте, который нестерпим для сверхмарионетки Гедды. Для неё — готовой умереть от нетерпения, ежеминутно требующей свободы, красоты, смелого поступка и ежеминутно динамичной в духе какого-то рэпа — манеры Игоря Волкова и остальных, играющих «людей просто», должны казаться штампами. Объективно Тесману (Игорю Волкову) в этом спектакле досталось: пожалуй, никогда таким ничтожеством с научной и человеческой стороны муж Гедды не предстал. Он не только фиктивный муж, он чужак в кубе, традиционный беспомощный «специалист» — с каким презрением Гедда и Бракк выговаривают это слово, означающее убогое — на их взгляд — «призвание» Тесмана! (В предыдущем обращении к пьесе режиссёр по-своему возвысил и оправдал Тесмана с помощью Сергея Юрского.) Волков не жалеет Тесмана. Наивность и узость мышления, бытовая приниженность (из душа тот совсем не поэтически выходит с полотенцем на немолодом торсе, носит старую вязаную кофту с вытянутыми полами); суетливая домашность, полное непонимание Гедды (хотя у Юрского оно было частичным и оправданным подлинным научным духом) и полная недогадливость в первом акте ставят Тесмана настолько ниже Гедды, что в её жалость не верится. Она отвернулась бы от такого ползающего по ней червяка, не позволив ни фиктивного, ни реального сближения.

Ассессор Бракк в исполнении Семёна Сытника — деловитый фат. Сыграно без каких бы то ни было украшений. Ухаживание за Геддой и поставленная перед собой цель — добиться её близости — не требуют ухищрений. Бракк действует по накатанному и, главное, по шагам выверенному пути — ходить окольными тропами, разносить сплетни и ловить удобный случай. Экзотика Гедды не вызывает в нём никакого отклика. Она для него особь в бюстгальтере, трусиках, на каблучках. В прошлом году ходил по другому адресу, как язвительно замечает Гедда. О красоте не имеет никакого понятия. Дисциплинированный обыватель и тайный развратник без идеалов. Сытник, в последних ролях на александринской сцене показавший склонность к характерным ролям (в этом отношении очень успешными были профессор

Серебряков в «Дяде Ване» и сосед-дачник в «Изотове»), в «Гедде Габлер» играет чрезвычайно лаконично. Оно и понятно: это Ибсен.

Юлия Марченко — Теа как будто отступает от сценического ибсенизма и играет слегка комедийно. Однако эта «училка» по облику и образу жизни неожиданно вступает в треугольник Гедда–Левборг–Теа на равных с генеральской дочерью. Центр сдвигается — или расширяется. И перед нами две женские судьбы: в одной есть жертвенность и смысл, другая — эгоцентрична и бесцельна. Появление Теа, как её вводит в спектакль Марченко, это приговор Гедде. Гедда стремилась повелевать и устрашать; пальчиком приказывала сидеть или уходить; передразнивала мужа; раздевала Теа, вводя бедняжку в ступор; она требовала красивых поступков — и что же? Муж, этот глупый начётчик средневековых кустарных промыслов, отмахивается от неё: Гедда для Тесмана — случайно доставшаяся игрушка. Тесман готов всю жизнь посвятить восстановлению сожжённой Геддой рукописи Левборга. «Всю жизнь?» — ужасается Гедда. — «Ну, всё свободное время». В ответе Тесмана Гедде слышится нечто невыносимое. Вместо придуманной красоты — обычная порядочность. Гедда накопила каталог гламура, а в нём любимая картинка: увенчанный, как Вахк, виноградными листьями Эйлерт Левборг. Публика видит, как этот Вахк выглядит на самом деле: Левборг врывается к ней в разорванном пальто, расстёгнутой рубашке, без галстука. Весьма приблизительная порядочность, что взбесила Гедду во время первого визита Левборга (её герой опустился до костюма, предназначенного для визитов в гостиные), обернулась элементарной бомжеватостью, банальным похмельем выпивохи. Наконец, Бракк, под-

голик Эйлерт Левборг является в стеклянный отстойник приличий, как сам Лушин — актёр совсем не академических сцен — в этот театральный дом. Левборг–Лушин не имеет претензий на гениальность, венков ему не приготовили — и это тоже решение. Лушин–Левборг с его негромким голосом, наружностью рядового труженика, литератора, человека «с прошлым», которое проехало тяжёлым колесом по его карьере, — не тот, кого так страшилась некогда Гедда. Он и не провозвестник будущего, как думала Теа. Они обе выдумали Левборга. Они обе появились в эпоху Достоевского, Ницше и Фрейда. В Александринке родословные трёх главных героев забыты, стёрлись за давностью лет. Для александринского спектакля важнее последствия XX века — так сказать, Чапаев и пустота за ним. Забвение культурных и нравственных ценностей. Оплошности Гедды старообразны и по облику, и по назначению: Левборг — выпавший из традиции интеллигент, Теа — чудачка, как и Тесман, кормящаяся остатками культуры; сюда же надо прибавить по-советски кроткую старушку «из бывших» тётю Юлле (Тамара Колесникова) и двух типичных сценических служанок — мужиковатую в исполнении Ольги Калмыковой и «юморную» Елены Липец. Но Гедда, повторю, из грядущей пустоты, она чувствует перелом своим телом, особо чувствительной кожей. Ей интуиция подсказывает, что вместо книг (которые она терпеть не может), вместо семьи (чего ей не надобно), вместо человечности наступает какая-то голая новизна, прозрачность и холод.

Сегодня можно оспаривать суждение о *неправильном воспитании*. Ход XX века необратим, Гедда как тип давно состоялась и укоренилась, и прорывы в никуда, как у александринской Гедды, — экстремальный случай. Поэтому образ отчаяния и злобы, истерики и зависти, то есть образ Гедды Габлер, есть для нас предупреждение.

Я сознательно оставляю за текстом пространные исторические и аналитические выкладки о пьесе и драматургии Ибсена. Особенность современного театра состоит в том, что автор ныне — не указ для театра и режиссуры. Сетовать на какое-то «неверное» понимание Ибсена — глупо и старо. Достаточно того, что хотя бы один мотив, одна идея вдохновила режиссёра. Чтобы нашёлся хотя бы один персонаж, выделенный так, как выделена в Александринке Гедда. Остальное приложится в соответствии с беспощадной логикой Ибсена, акценты встанут на свои места, пьеса развернётся новыми сторонами, и за это драматургия (если в спектакле всё складывается удачно) может быть благодарной театру.

У нас редко и неумело ставили и ставят Ибсена. Причина скорей всего в «прямой речи» этого великого драматурга рубежа времён.

Но ведь и ружьё, и пистолет, которые должны выстрелить в конце, если они повешены в начале, изобрёл Ибсен. Когда Антону Чехову не доверяли, то аргументом было его сходство с Ибсеном. Чехову это не нравилось, ведь и сам он — из другого, чуждого Ибсену поэтического мира. Неудивительно, что Ибсена у нас старались смягчить и раскрыть. Напротив — хорошо, когда его переводят в разряд пророков.

Концепция спектакля основательно поддержана исполнением. Однако есть и прямые выходы режиссуры, особые указания и уточнения постановщика. Это монументальные, через всё зеркало сцены — на стеклянных пластинах, как на экранах, — клипы в начале первого и второго актов. Спектакль начинается с видеокomпозиции зачатия мира, с фрагментов сотворения живого — от микроорганизмов до человека. Во втором акте на видео в прологе показана заключительная фаза бытия — разложение, возвращение живого к неживому. Собственно, и путь Гедды — это слияние с мёртвым большинством, с водной стихией, из которой родилась на земле жизнь. Смерть её выпадает на время дождя, приближающего потоп, и закутанная в пластиковый дождевик Гедда под дождём падает, словно приносимая на алтарь будущего жертва.

Отдельный режиссёрский штрих — выловленная Геддой рыбка, над которой, бьющейся в сачке, героиня, пославшая Левборга на вечеринку к Бракку, многозначительно произносит: «Хоть раз в жизни хочу держать в своих руках судьбу человека».

Для режиссёра важен и эпизод с рукописью Левборга, которую Гедда сжигает. Он зарифмован с сюжетом ещё одним клипом — кадрами новорождённых, крупными планами их скрюченных тельцев, их уродливых лиц. Гедда, колотящая руками, как бы соскребающая видения с экрана, таким образом защищает свою трусость, свой ужас перед предстоящей ей участью продолжательницы рода — не рода Тесманов, а рода человеческого. Продолжать его она не желает, в этом суть её бунта, её стремления освободиться во что бы то ни стало. Свобода и красота, которой страдает сухая, голая и одинокая Гедда, всё-таки представляется преждевременно и справедливо опошленным «гарнитуром» чего-то настоящего. Но чем же этот «гарнитур» заменить нам?

Елена Горфункель



Мария Луговая (Гедда Тесман) и Семён Сытник (Ассессор Бракк). Фото Е. Кравцовой

кравшийся, как крыса, к свободе самой Гедды, в ответ на виноградные листья и восхищение свободой и смелостью Левборга (застрелился, хоть и не в висок) с холодным удовольствием объясняет, что виноградных листьев не было, а выстрелила Левборгу в живот, по всей видимости, шлюха.

Внутренние мотивы пьесы отлично акцентированы актёрами. Левборг, сорвавшийся с цепи назвал Теа, любит-то только её, думает о ней и из сострадания не говорит правды об их общем «ребёнке» — книге. Гедду он посвящал в грязные стороны своей жизни, а с Теа вёл «беседы» на высокие темы. Когда Гедда слышит, что рукопись можно восстановить, из её груди вырывается крик звериного отчаяния. Когда же она видит Тесмана и Теа, сидящих рядом над черновиками Левборга, слышит, что они собираются образовать на почве общей работы что-то вроде творческой дружбы, а от неё и ждаться-то нечего, — её крикливый истеричный комментарий напоминает, что в героях Ибсена, как говорил Александр Блок, идёт «страшная борьба демонических сил».

Грозная и красивая Гедда не может никем повелевать, её демонизм бесценен. Теа Юлии Марченко, напротив, при всей уязвимости, слабости, простодушии, имеет волю и силу, способные победить демонизм. У Марченко Теа обыкновенна до разочарования: несладкий брючный костюм, унылая учительская сумочка, зажатость в каждом движении. И всё же Гедда права, говоря сквозь зубы, что эта дурочка сумела запустить пальчики в чью-то судьбу. Теа достаточно было самоотвержения и любви, то и другое Гедде противопоставлены. Издевательство Гедды над Теа — мелкие уколы в сторону чистой и чистой плотной провинциалки, кстати, тоже совершенно несчастливой в браке. Эти уколы Теа выдерживает. Презрение Гедды Теа как бы проглатывает, и оно не имеет должного эффекта. Обычно Теа пребывает в тени главной героини. В спектакле Александринки, несмотря на то, что Теа находится в стане «александринцев» как исполнителей и среди чуждых Гедде персонажей, её образ приобретает, я бы сказала, моральную и художественную весомость.

Что же на этот раз Левборг, по традиции осеняемый ореолом гения? Александр Лушин — явление в Александринке знаменательное именно для этого спектакля. Слегка небритый, в поношенной и чуть великоватой, с чужого плеча (мужа Теа?) паре, исправившийся алко-

ОТ ШЕКСПИРА ДО ГЛАМУРА

«Белоснежка». Балет Прельжокажа — Национальный Хореографический центр в Экс-ан-Провансе (Франция). Режиссёр и хореограф Анжелен Прельжокаж

Привезти «Белоснежку» Анжелена Прельжокажа руководитель фестиваля «Дягилев. P.S.» Наталья Метелица задумала ещё два года назад. Но тогда только что созданный фестиваль не вписался в гастрольный план труппы, и Прельжокаж лишь прислал двух артистов, исполнивших на гала-концерте центральный дуэт балета. Зато на этот раз упущенное было навёрстано. «Белоснежка» дважды прошла в Петербурге в рамках дягилевского и александринского фестивалей.

Анжелен Прельжокаж (а точнее — Ангелин Прелёцай, потому что «Прельжокаж» — лишь французская транскрипция его непроизносимого албанского имени) — один из тех немногих, кто продолжает в наши дни ставить большие сюжетные балеты. Только они у него другого свойства, нежели обстоятельные танцевальные драмы XX века. Они словно впитали в себя концентрированную энергию короткого бесфабульного спектакля, и метафорический пласт в них всё же активнее нарративного.

Однако на этот раз он ставит сказку, а сказка требует не только метафор, но и конкретности. И он строго следует за её событиями — но подкладывает под них другую эстетическую подкладку, наполняя их совсем другой энергетикой и другими культурными ассоциациями, не имеющими отношения ни к фольклору братьев Гримм, ни к той мифологии «Белоснежки», которая сложилась в XX веке под влиянием диснеевского мультя. Часть из них связана с мифологемами классического балета, причём прежде всего через сюжет: именно он тянет за собой весь шлейф балетных образов.

Главная связь, конечно, со «Спящей красавицей», чей сюжет «Белоснежке» типологически так близок. И злая Мачеха у Прельжокажа оказывается феей Карабосс: и внезапное появление на балу, и нечистая свита (здесь — две чёрные кошки), и то, как она расправляется с придворными, и то, как, распугав всех, садится на трон, и ключевая сцена со смертоносным предметом, который она, закутавшись в плащ, даёт невинной принцессе (там — веретено, здесь — яблоко); даже элементы мизансцен и даже контуры пластического рисунка — всё отсылает к Карабосс. Только здесь она молода и дьявольски сексуальна, что, собственно, и составляет главный стержень спектакля — и включает «Белоснежку» в главную сферу интересов Прельжокажа. Потому что к какой бы тематике он ни обращался, всё равно его творчество вращается вокруг взрывоопасной человеческой сексуальности.

Туда же, к «Спящей», отсылает и структура танцев кордебалета, в четыре ряда заполняющего сцену, и мотив женихов. Их здесь трое, и Белоснежка сначала не выделяет никого из них — в отличие от нас, зрителей: мы-то сразу отметили принца в оранжевых подтяжках (эстетический кульбит дизайнера костюмов, знаменитого Жан-Поля Готье). Этот Принц, проникновенно сыгранный Серхио Диасом, не побалетному влюблён. Он робеет, пылает, исполняясь всё большей нежностью, и, в отличие от «Спящей», сердце ещё не проснувшейся для любви девушки в момент опасности всё же обращается к нему. Именно он, а не чужой принц другой эпохи, спасает её от смертного сна, здесь отнюдь не сказочного. И только он, без всяких добрых волшебниц, противостоит злу, которое здесь куда шире, чем в «Спящей», и коренится не во вздорной обиде или алчной зависти одной ведьмы, но в самом устройстве мира.

Спектакль начинается громовым ударом (музыка Малера, как и Моцарт в знакомом петербуржцам «Парке», оттенена электроникой с шумовыми эффектами). Тёмная сцена заполняется ползущим туманом. На эту тёмную сцену медленно выходит королева в чёрном, с затянутым чёрным гипюром лицом. Она беременна. Слова сказки «мать её умерла» у Прельжокажа оборачиваются долго и натуралистично показанными трудными родами, к финалу которых королева, дёрнувшись, затихает, а рядом с ней появляется голый бутфорский младенец. Король, тоже в чёрном, прячет младенца под полый мантии, а два его спутника уносят труп королевы. Такой пролог мало похож на начало детской сказки, как не похож на неё и весь спектакль, начиная от аскетичных декораций, мрачных и грандиозных (Тьерри Лепруст), и столь же мрачного освещения (Патрик Риу, Сесиль Джовансили и Себастьян Дуэ). Дворец, представленный задником из тёмных золотых плит; таинственный и страшный лес со стволами, не по-балетному заполняющими всё пространство сцены, так, что между ними можно скрыться; дверные проёмы, распахивающиеся в глухих стенах; плотный туман, стелющийся по полу. Так впору ставить Шекспира — причём речь даже не о «Ромео и Джульетте», хотя танец Принца с мёртвой Белоснежкой отсылает именно к ним, и не о «Короле Лире», хотя на мысль о нём наводят некоторые мотивы, связанные с изгнанием Белоснежки. Весь антураж мрачного действия — и в первую очередь образ Мачехи, не столько завидующей красоте и юности, сколько расчи-

щающей себе дорогу к власти, — заставляют думать о «Макбете». Вот она, разгадка: конечно же, Мачеха — леди Макбет! А Карабосс и все балетные связи — лишь внешнее, как и следование сказочному сюжету. «Белоснежка» Прельжокажа — шекспировский спектакль с хэппи эндом, но «невсамделишным», ложным, потому что вслед за диснеевским вальсом счастливых героев идёт истинный финал: мощная сцена казни Мачехи — пляски в раскалённых башмаках. И это, к слову, как раз та точка, где беззаботная жестокость фольклорной сказки вполне может сойтись с трагедийными жестокостями Шекспира.

В центре спектакля два шокирующих дуэта, где сексуальное смыкается со смертью. Первый из них — сцена убийства Белоснежки, где Мачеха не отравляет, но душит её яблоком. Драматургически сцена выстроена виртуозно. Сначала действует Белоснежка: сострадание к лежащей на земле незнакомке — узнавание — тревога; затем перелом — потеря воли (магия заставляет её двигаться вслед за яблоком), и, наконец, удар: Мачеха залепляет ей яблоком рот. Далее следует беспрецедентный дуэт, где и метафорическая власть убийцы над жертвой, и вся конкретность удушения воплощены в танце. Как это сделано? Очень просто: гуттаперчевое яблоко, вдвинутое ей в рот, артистка зажимает зубами, и дальше Мачеха, не выпуская его из рук, сладострастно манипулирует её телом. Руки жертвы свободны, но насилие неодолимо, а рисунок движений таков, как если бы её держали за горло, И всё это вписано в безупречно хореографичный текст. Второй такой танец — любовный дуэт Принца с мёртвой Белоснежкой: если там были манипуляции с живым телом, то здесь — с безжизненным. И он тоже поставлен и натуралистично, и метафорически одновременно.

Спектакль вообще балансирует между жёстким натурализмом и высокой условностью. Вот три егеря, подосланные резать Белоснежку (они одеты как «голубые береты»), ловят её в лесу и по-деловому приставляют нож к горлу — и тут же возникает абсолютно необычайный Олень. Такой олень, внезапно появляющийся в кустах и приносимый в жертву вместо девушки/юноши, — архетипический образ, он есть и в Ветхом завете, и в античном мифе, и в народной сказке, и у братьев Гримм. Иногда он сам падает замертво у ног «резника». В спектакле это существо заведомо сверхъестественное: механистично двигающаяся девушка в меховых штанах, в шапочке с рогами, с распущенными волосами и обнажённой грудью, куда на ленте прикреплено алое сердце — то самое, которое «десантники», потрогав мёртвого оленя сапогами, вполне натуралистично «вырежут» своей финкой, чтобы отнести Мачехе.

Волшебная сторона сказки тоже увлекла Прельжокажа не на шутку.

«Зеркальце» Мачехи представляет собой колоссальных размеров золотую раму, в которой отражается она и её кошки. Здесь блестяще использован старинный театральный эффект с двойниками: за чёрной тканью, затягивающей раму, вспыхивает свет, и становятся видны дублёры, повторяющие движения героев. Сцена сделана мастерски, иллюзия полная, не подкопаться, и тем сильнее эффект от появления там Белоснежки вместо Мачехи. Вдохновенно придуманы и гномы. Не карлики в колпачках, но подземные жители, вот такая составляющая легла в основу замысла: они здесь шахтёры с фонариками на лбу, и появляются наверху, у самых колосников, вылезая из дыр в отвесной стене задника — гигантского каменного свода. Фантастическая мизансцена строится не на горизонтальной, а на вертикальной плоскости: подвешенные на тросах, гномы свободно скользят по стене задника во всех направлениях и бегают по ней ногами, трансформируя её в вид «сверху». Всё это вписано в современную тенденцию использования в театре элементов цирковой акробатики — но не как динамичной эксцентриады и трюка, чем занимался когда-то Мейерхольд, а как театрального волшебства, основанного на запретной пластической свободе. Акцент здесь не на демонстрации техники, а на чарующей непринуждённости; это тот же подход, какой мы видели у Финци Паска в чеховской «Донке» или «Паяцах» Неапольского театра Сан-Карло. А явление матери к убитой Белоснежке соединяет это со старинным эффектом балетных «полётов»: мать приходит по воздуху, спускаясь с небес, и, обняв мёртвую дочь, приподнимается с нею над сценой. При этом тело Белоснежки повисает ногами вниз, а мать, держа её, вытягивает ноги вверх, заставляя вниз головой в неподвижном полёте.

Жанр «Белоснежки» обозначен как «балет для 26 танцовщиков». Это состав труппы Прельжокажа; в «Белоснежке» она занята вся, так что сегодняшний исполнитель главной роли завтра встанёт в кордебалет, и наоборот.

В известном фильме по этому спектаклю Белоснежку исполняет Нагиша Шираи, главная танцовщица Прельжокажа. Она всегда несёт свою особую тему. Она никогда не понятна до конца, всегда закрыта, в ней есть постоянная тайна — быть может, обусловленная тем, что она японка, носительница таинственной для европейца культуры (Прельжокажа с Японией связывают особые связи: он специально ездил туда изучать театр Но). Нагиша — крепкая, упругая, маленькая, с упорной внутренней силой при железной сдержанности. Её движения сильны и точны, но без всякой аффектации этой точности; она всегда сосредоточенно серьёзна — или с улыбкой на непроницаемом лице. Почему такая Белоснежка не даёт спокойно жить Мачехе Селины Галли — яркой, сексуальной, злой (её танец, напротив, весь построен на аффектированной, эксцентричной пластике) — вполне понятно.

Выступивший у нас состав был, кажется, попроще: Серхио Диас остался как был, но Белоснежка у Вирджинии Коссен стала «спортсменкой-комсомолкой» без особой тайны, да и садизм Мачехи у Гаэль Шаппаз был не столь сладострастным. Однако смягчились от этого лишь сексуальные мотивы; шекспировские остались на месте.

Отдельный сюжет — костюмы. Они, как мы сказали, разработаны Жан-Полем Готье, которого называют «enfant terrible» высокой моды. Это тот самый человек, что эпатировал бомонд, одеваясь в тельняшку с килтом, и тот, кто придумал для певицы Мадонны знаменитый остроконечный лифчик. Спору нет, одежды артисты изобретательно. Но вообще между тем, что делает в театре обычный художник по костюмам, а что — дизайнер-модельер, лежит пропасть. Всё просто: художник по костюмам работает над спектаклем вместе с другими его авторами, а дизайнер самовыражается, используя спектакль как повод, вот и весь секрет. Первый занят воплощением режиссёрской концепции, а второй — интерпретацией типа одежды. Что не мешает ему делать отличные костюмы, работающие на спектакль, почему бы и нет. Но кутюрье всё равно больше поглощён вопросами покроя и разработкой своих собственных тем, и некий «гламурный» привкус модного зрелища, дух подиума — всё равно остаётся. Другое дело, если спектакль так и задуман, как шоу с участием знаменитости — пикантность и особая рода театральность в этом тоже есть. В «Белоснежке» костюм злой Мачехи с её высокими каблуками является продолжением темы агрессивной сексуальности в коллекциях Готье; маски её свиты — двух чёрных кошек — как бы сплетены пауком, и эти мотивы у него тоже есть, а у кордебалета всё же главное то, как хитро обхватывает тело тесьма, и то, как хитро часть юбки проходит между ногами. При этом костюмы, даже довольно громоздкие, очень удобны для танца: в этом для дизайнера свой шик, своя виртуозность.

Наконец, одним из эпатирующих лейтмотивов костюма в спектакле (когда речь о работе модельера дизайнера, уместно говорить не о «костюмах», но о «костюме», как обобщённом целом) оказывается эротичная линия женского бедра: в момент смерти Королевы-матери бедро её обнажается до самой талии; так же сделан костюм Белоснежки, которая под белым хитом (состоящим из двух полос лёгкой ткани, спереди пропущенных между ног, а сзади образующих юбку) одета в стринги, так что с боков её тело обнажено до самых подмышек. Эта провокационная нагота в сочетании с программной невинностью образа составляет одну из пикантных «фишек» спектакля, тоже делая реверанс в сторону гламура.

Ирина СКЛЯРВСКАЯ

