

УДК 17.00.01

DOI: 10.17748/2075-9908-2015-7-6/1-79-86

ХУДЯКОВА Марина Ивановна
Российский университет театрального искусства –
ГИТИС

KHUDIAKOVA Maryna. Ivanovna,
Russian University of Dramatic Art – GITIS

ТРАДИЦИИ АВАНГАРДА В СПЕКТАКЛЯХ КРИСТОФА МАРТАЛЕРА

TRADITIONS OF AVANT-GARDE SHOWN IN THE PERFORMANCES BY CHRISTOPH MARTHALER

Цель данной статьи – проанализировать, как в творчестве современного швейцарского режиссера Кристофа Марталера проявляются традиции и формы театрального авангарда, в частности экспрессионизма и дадаизма, а также элементы театра абсурда.

В статье проведен театроведческий анализ таких спектаклей Кристофа Марталера швейцарского периода, как «Пики вверх, пики вниз, вперед!», «Действительно», «Фауст. Субъективная трагедия», «Блюз XX века», которые позволяют судить о его творческой индивидуальности, взглядах на мир и отражении различных проблем времени. Также эти спектакли считаются одними из успешных швейцарских театральных постановок Марталера, в которых в полной мере прослеживается уникальность его режиссерского почерка. Выявлена центральная тема каждого спектакля, которая заключается в размышлениях режиссера об одиночестве современного человека, а обращение к формам авангарда трансформирует эти размышления в сценическую игру.

The purpose of this paper was examining the way traditions and forms of avant-garde in dramatic art, in particular Expressionism and Dada, as well as elements typical of the Theater of the Absurd, have manifested themselves in the work pieces by the contemporary stage director from Switzerland Christoph Marthaler.

The paper carried out a theater expert review of Christoph Marthaler's performances of the Swiss period, as «Stäggeli uf, Stäggeli ab, juhee!», «Indeed», «Faust. Ein subjektive Tragödie», «XX Century' Blues», that enabled the spectator's judging from the creative personality of Marthaler, his outlook on the world and reflection of various issues of time. These performances were also considered to be of the most successful Marthaler' performances in Switzerland having fully traced his unique stage director' style. The study revealed the mainstream topic of each performance, which consisted of director's reflections about loneliness of a contemporary human being, and reference to avant-garde' forms converted these reflections into the stage play.

Ключевые слова: театральный авангард, экспрессионизм, театр абсурда, дадаизм, Кристоф Марталер.

Key words: avant-garde in stage performance, Expressionism, Theater of the Absurd, Dada, Christoph Marthaler.

Статья посвящена швейцарскому режиссеру Кристофу Марталеру, который в течение более двух десятилетий не только продемонстрировал особенности национального театрального искусства, но и занял видное место в европейском театре этого периода. Режиссерский почерк Марталера отличается соединением различных традиций и принципов театрального искусства XX в., широким спектром выбора текстов для постановки, используя приемы смежных искусств.

Целью данной статьи является рассмотрение тех режиссерских работ Марталера, которые наиболее ярко и последовательно характеризуют его режиссерский метод и принципы обращения к различным традициям, в первую очередь, к практике и программам театрального авангарда. Для достижения заявленной цели приводятся описание и анализ тех спектаклей, в которых режиссер, стремясь донести до зрителя свой взгляд на проблемы современности, обращается к радикальным художественным направлениям, сочетая авангардные приемы с традиционными, предлагая собственную концепцию театрального времени и сценического пространства.

Марталер родился в 1951 г. в городе Эрленбах, кантон Цюрих. Его детство прошло в Швейцарии, среди дикой горной природы, в подростковом возрасте он переехал в Цюрих. Здесь родители Кристофа Марталера управляли студенческим общежитием, живя в котором будущий режиссер познакомился с людьми, ставшими впоследствии его соратниками на театральном поприще.

У Кристофа Марталера с раннего возраста проявилась любовь к музыке. Он учился играть на гобое, флейте и оригинальных инструментах XIV–XVIII вв. Благодаря своим музыкальным способностям он много подрабатывал в студенческих клубах, прежде чем в конце 60-х гг. уехал учиться в Париж к Жаку Лекоку.

В Париже будущий режиссер осознал свою принадлежность к швейцарской истории, государству и национальной культуре. Как утверждает ведущий швейцарский германист, ученый и литературный критик Петер фон Матт, «дистанция по отношению к отечеству, похоже, для многих авторов играет роль некоего оптического инструмента, который позволяет отчетливее увидеть пространство, где они родились» [4, с. 94]. Поэтому с полной уверенностью можно сказать, что Кристоф Марталер относится к такому типу творческих личностей: ведь только за границей режиссер понял, что он до мозга костей швейцарец. Также этот факт существенно повлиял на европейское признание Марталера, как режиссера из Швейцарии, ибо его постановки в немецких театрах и участие в Зальцбургском фестивале обозначили его принадлежность к наиболее радикальным тенденциям в современном европейском театре, что не исключало присутствия в его спектаклях примет гелльветического взгляда на жизнь.

В Париже Марталер расширил круг своих знакомств, в частности познакомился со спектаклями Роберта Уилсона (в дальнейшем некоторые принципы уилсоновского театра повлияли на марталеровскую сценическую идею «медлительности» – «Langsamkeit»).

После возвращения в Швейцарию Марталер работал в передвижном цирке «Балаган» Петера Брогеля, а затем зарабатывал на жизнь в качестве театрального музыканта в цюрихском Ноймаркт-театре (Theater am Neumarkt) под руководством Хорста Цанкля, одновременно проходя актерскую практику на свободных экспериментальных площадках.

В середине 70-х гг. Кристоф Марталер с друзьями организовал музыкальную группу «Таро», которая пародировала французские и итальянские народные песни, а гавайские песни исполнялись в купальных шапочках и очках. Это были концерты, выдержанные в лучших традициях музыкальных кабаре и мюзик-холла. В эти представления включались пантомимические эпизоды, сопровождавшиеся самой разнообразной музыкой – от Эрика Сати до Джона Милтона Кейджа.

В 80-х гг. Марталер начал создавать самостоятельные театрально-музыкальные постановки, среди которых его первым театральным проектом стал перформанс «Действительно» («Indeed»), поставленный в 1980 г. на сцене альтернативного культурного центра г. Цюриха «Красная Фабрика» («Rote Fabrik»). В 1988 г. Марталер был приглашен Франком Баумбауэром в театр Базеля, в котором окончательно выработался его собственный режиссерский стиль. В этом театре Кристоф Марталер познакомился со своими будущими соратниками – сценографом Анной Фиброк и драматургом Стефанией Карп, с которыми он образовал настоящую творческую команду.

Первой работой Марталера в театре Базеля стало театральное обозрение под труднопереводимым названием «Stägeli uf, Stägeli ab, juhee!» («Пики вверх, пики вниз, вперед!») (1990), сыгранное в буфете на Базель-Бадишен-Банхоф и посвященное 700-летию образования Швейцарской Конфедерации, ведущей свою историю от «Клятвы на Рютли» 1 августа 1290 г.

Уже в этом представлении проявились особенности режиссерской манеры Марталера: выбор нетрадиционного помещения, монтаж различных текстов и дробление на эпизоды, а также использование приемов авангарда 20-х гг., прежде всего дадаистских, что вполне объяснимо, так как именно в Швейцарии возникли первые манифесты и первые опыты дадаистов, которые на современном языке можно обозначить как перформансы с элементами алогизма и абсурда.

Спектакль, посвященный национальному юбилею, подтвердил приверженность Марталера приемам театрального авангарда, наследование формам и традициям цюрихского «Кабаре Вольтер». Дадаистская программа достаточно эклектична, но в период Первой мировой войны театрализованный цинизм и ставшее основой представлений разрушение всех норм во всех видах искусства оказались своевременными и уместными, несмотря на эпатаж и расшатывание традиционного понимания границ художественности. Характерно, что подобное явление возникло именно в нейтральной Швейцарии, деятели искусства которой имели возможность оценить происходящее на европейском континенте со стороны, не стремясь заметить трагизм событий, а считая все, что случилось, злым и глупой игрой, над которой можно посмеяться. Этот циничный смех дадаистов был и своеобразным способом бегства, ухода от отчаянных жалоб, свойственных другому направлению, возникшему в тот же период, – экспрессионизму. Дадаисты на свой лад иллюстрировали недавний лозунг известного кабаре Берлина «Пропади все пропадом». Участники дадаистских эскапад в своих перформансах сумели показать всю бессмысленность современных им событий: Гуго Балль, Тристан Тцара, Гастон Арп, Марсель Янко и Рихард Гюльзенбек, читая отрывки стихов, как своих, так и принадлежащих классикам (которые они вызывающе коверкали), забрасывая зрителей кусочками бумаги с буквами, не складывающимися в слова, поливая пол краской, выстукивая синкопированную мелодию на пустом ведре, предлагали соотечественникам забыть о страданиях европейцев, жить сегодняшним днем, придумывая и демонстрируя новые нелепости и издевательства над здравым смыслом. Дадаисты имели собственную программу, хотя последовательно их идеи не были зафиксированы. Однако очевидно, что все положения поэтики и эстетики прошлого (от Аристотеля до Гумбольдта) темпераментно опровергались. Естественно не признавались никакие каноны и нормы, и в дадаистских опытах царили цинизм, разочарованность и вызов какой-либо логике и рациональности. Как показало дальнейшее развитие подобных идей, в подтексте всех этих циничных и просто хулиганских действий присутствовало жестокое разочарование и вывернутое наизнанку отчаяние. Именно этот подтекст, выраженный в столь необычной форме, и привлек впоследствии многих художников XX в. – не все они разделяли взгляды дадаистов, но форму их выступлений восприняли и развили, в частности Кристоф Марталер, посвятивший одно из своих интервью проблемам дадаизма: «Интересно, как зародился в Швейцарии дадаизм? Дадаизм просто не мог выжить в Швейцарии. Как инкубатор исключительных явлений и странностей,

Швейцария оказалась благоприятной почвой. Я вижу это по себе» [5, с. 20]. Действительно, век дадаизма оказался кратким: одна из групп дадаистов переехала в Берлин и присоединилась к сторонникам политического искусства, а другая – перебралась в Париж и включилась в движение сюрреалистов. Берлинская группа широко использовала приемы дадаизма, коллажа и монтажа, но теперь это не было демонстрацией бессмыслицы бытия, а служило утверждением левых политических идей в плакатах Джона Хартфилда и в некоторых эпизодах спектаклей Эрвина Пискатора, то ли воспринявшего от дадаистов жанр театрального обозрения, то ли посчитавшего подобный жанр наиболее подходящим для демонстрации собственных политических взглядов.

Нельзя с уверенностью утверждать, что Марталер использовал приемы, возникшие в политических обозрениях Пискатора, скорее всего, швейцарский режиссер обращался к национальному опыту, и характерные для его работ принципы монтажа ведут свое начало от дадаистских опытов.

Как и дадаисты, Марталер стремится к созданию особой театральной структуры, противопоставляя и в то же время сочетая формы и приемы оперного и драматического театра, балета, пантомимы, обращаясь к опыту не только театральному, но и музыкальному. Его спектакли становятся театрально-музыкальными обозрениями, напоминающими структуру симфонии, но не Моцарта либо Бетховена, а современных авторов, таких как, например, Лигети. Этот музыкант, подобно Марталеру, часто обращался к опытам дадаистов, создавая музыкальные коллажи и стремясь к новому синтезу.

Создавая свои спектакли, в частности упомянутое выше обозрение, Марталер так строит сюжет своего действия, чтобы зритель воспринимал происходящее, как монтаж эпизодов, каждый из которых не вытекает из предыдущего, а имеет свой самостоятельный смысл. Именно так действовали дадаисты, стремясь заставить публику испытывать разные ощущения, именно так поступают композиторы-авангардисты, отказываясь от кантилены, а часто предлагая публике не последовательность звуков, формирующих мелодию, а отдельные фрагменты.

Кристоф Марталер является тем режиссером, который не имеет завершенной программы собственного театрального творчества, что свойственно не только ему одному. К режиссуре Марталера можно применить высказывание одного из апологетов дадаизма Тристана Тцара: «Я против всякой системы. Наиболее приемлемая система – не иметь никакой системы» [1, с. 83]. Тем не менее, при знакомстве с творчеством Марталера от первых режиссерских опытов до работ, появившихся недавно, в том числе постановок оперы, можно сформулировать те художественные принципы и пристрастия, те традиции, которые для постановщика наиболее важны. Современная режиссура, используя иногда прямопротивоположные традиции, приемы и формы различных эпох, сформировала особую театральную лексику – ее можно описать, но затруднительно определить какие-то главные особенности. Затруднительно еще и потому, что концепция и картина мира у режиссеров нового тысячелетия сходны и зачастую не лишены цинизма, разочарования и пессимистического взгляда на жизнь. Опору предлагает само творчество, очень разнообразное, богатое интересными мыслями, позволяющее «считывать» различные знаки, характеризующие отношения к современным событиям.

В 90-е гг. Марталер начинает ставить спектакли на сценах Германии. Одновременно работает в Фольксбюне на площади Розы Люксембург в Берлине и в немецком Шаушпильхаузе в Гамбурге. Продолжая ощущать себя швейцарцем, режиссер в эти годы поставил те спектакли, которые сделали его имя известным не только немецкой, но и европейской публике. В этом контексте очень важны такие работы, как постановка чеховских «Трех сестер» (1997) и «Убей европейца!» («Murx den Europäer!») (1993). В этих спектаклях Марталер проявил себя как режиссер-интеллектуал, что не отменило фрагменты пародийные, эпатирующие, идущие вразрез с традициями театра Германии, несмотря на то, что немецкая публика знала и свой авангард, принципы монтажа и пародии. Работая в Германии, Марталер, естественно, оказался в среде малознакомой и предполагающей конкуренцию с немецкими режиссерами. Для того чтобы эту конкуренцию выдержать и занять свое место в ином, чем ранее, театральном пространстве, Кристоф Марталер должен был продемонстрировать собственный стиль, отличный от стиля руководителей театра Фольксбюне Франка Кастрофа, своего соотечественника Люка Бонди, часто работавшего в Германии, Клауса Паймана, переехавшего из Вены в Берлин – список можно продолжить. Каждый из конкурентов Марталера имел собственные программы функционирования обновления современного искусства и, в отличие от швейцарского режиссера, с этими программами выступал, публикуя свои размышления о театре в прессе. Разумеется, в немецких спектаклях пристрастия Марталера проявлялись в полной мере, и фрагменты, напоминающие о дадаистских предпочтениях, были представлены публике немецких городов. Но немецкого зрителя мало интересовали швейцарские комплексы и ментальность нейтральной страны. Они воспринимали Марталера как «режиссера европейской национальности», что под-

твердили дальнейшие факты марталеровской биографии: его работы были оценены в театральных сообществах разных стран, разных национальных и культурных традиций.

За активную театральную деятельность в 1996 г. Кристоф Марталер получил Народную премию Конрада Вольфа Академии искусств Берлина; в 1997 г. вместе со сценографом Анной Фиброк – Баварскую театральную премию и Премию Фритца Кортнера; в 1998 г. – Европейскую театральную премию «Новые театральные реальности»; в 1999 г. Марталеру заслуженно достались одновременно премия имени Фридриха Люфта и итальянская премия Убю; в 2004 г. режиссер был удостоен Берлинской театральной премии, а в 2007 г. – Международной премии имени Константина Станиславского. Кроме того, Кристоф Марталер дважды признавался «Режиссером года», правда не в Швейцарии, а в Германии, (1994 и 1997). В 1997 г. Кристоф Марталер был назначен художественным руководителем театра Шаушпильхауз Цюриха, и дважды этот театр был признан Театром года (2001 и 2002).

Начиная со своих первых театральных опытов, Марталер не только предпочитал обращение к различным традициям, но использовал опыт тех направлений, что были свойственны разным театральным культурам. В театроведении закрепилось мнение, что театр абсурда возник во Франции в 50-е гг. XX в., однако опыты по воссозданию абсурдной вселенной на сценических подмостках имели место и раньше: в 30-е и даже 20-е гг. в театре и драме восточно-европейских стран и в России. Ставя свои спектакли, Марталер априорно воспринимает современный мир как вселенную тотального абсурда, но это его индивидуальная философия, а существуют еще выработанные режиссерами и драматургами особые приемы, позволяющие создать такую вселенную на сцене. К тому моменту, когда Марталер наряду с дадаистскими приемами стал использовать принципы европейского театра абсурда, подобного типа театр распространился повсеместно, и оказалось трудным сохранить при усвоенных абсурдистских приемах собственную индивидуальность.

Как в театре абсурда, так и в спектаклях Кристофа Марталера все действия и поведение персонажей бессмысленны, алогичны, не имеют цели и не приносят удовлетворения. Для того чтобы воссоздать такую картину мира, столь же повсеместно используются приемы клоунады и цирка, а также имеет место обращение к формам фарса и буффонады. Безумный мир населяется безумными персонажами. Все это можно трактовать как одно общее место, но спектакли Марталера волей этого режиссера не утрачивают индивидуальности, и элементы абсурда в его постановочных решениях оказываются уникальными: помогают продемонстрировать собственный режиссерский почерк, фантазию, особую иронию, парадоксальное сочетание отстраненно объективного и крайне субъективного взгляда на мир. И тогда характерные для современной режиссуры принципы и мотивы обретают своеобразие и самобытность: пародийные фрагменты и политическая сатира, сочетание несочетаемого оказываются не просто распространенными приемами, а именно его, марталеровскими.

В европейском театральном искусстве в некоторые периоды снова и снова возникает интерес к так называемым зонам молчания, той самой медлительности, о которой уже упоминалось. Уникальность режиссерского почерка Кристофа Марталера связана еще и с тем, что он умеет создавать «зоны молчания» внутри сценического действия, демонстрировать неподвижность как метафору остановившегося времени. В конечном итоге такие эпизоды могут приобретать как трагическую, так и комическую направленность. При этом спектакли Марталера не лишены динамики, а, напротив, иногда ускорение действия, чего режиссер успешно добивается, лишь подчеркивает пустоту и бесперспективность современной жизни. Абсурд по-марталеровски призван утвердить представление о многократной повторяемости событий в существовании различных персонажей, и повторяемость превращается даже в своеобразный ритуал – режиссер окрашивает подобные эпизоды отчасти индифферентной иронией.

Все перечисленные особенности абсурдизма по-марталеровски нашли отражение в спектакле «Действительно» («Indeed») (1980). Эта работа, что свойственна намерениям режиссера, ознаменовала вызов современному традиционному театральному искусству Швейцарии, представленному, в первую очередь, Оскаром Вельтерлином. В это время у Марталера был заключен контракт с Норбертом Швинтеком, который был заинтересован в нем как в музыканте. Однако Швинтек дал возможность Кристофу Марталеру попробовать себя в качестве театрального режиссера.

Спектакль «Действительно» был сыгран на сцене «Красной Фабрики» («Rote Fabrik»), бывшего кирпичного завода на берегу озера в Цюрихе. В постановке приняли участие молодые начинающие музыканты и актеры, некоторые из них по сей день являются сподвижниками Марталера.

При анализе этого спектакля следует вернуться к дадаистским пристрастиям Марталера, заметным в его творчестве на всех этапах, но именно «Действительно» стал утверждением дадаистских приемов на швейцарской сцене. До этой работы казалось, что краткое существова-

ние дадаистов в «Кабаре Вольтер» и их эпатажные выходки давно забыты. При работе над спектаклем Марталер напрямую обратился к творчеству дадаиста Курта Швиттерса, заинтересовавшись идеей мерц-театра [1, с. 365-368] и его поэтическим творчеством, в частности стихотворением «К Анне Блюме».

Очевидно, что в этом спектакле Кристоф Марталер воспринял призывы послания «Ко всем театрам мира» Курта Швиттерса: «Я требую создания мерц-театра. Я требую объединения всех художественных сил с целью создания совокупного художественного продукта. Я требую принципиального равноправия между людьми полноценными, идиотом, свистящей проводочной сеткой и насосом для перекачивания мыслей. Я требую полного освоения всех материалов от двухрельсового сварочного аппарата до скрипки в три четверти. Я требую добросовестнейшего насилования техники до полного проведения объединяющего объединения».

Я требую абстрактного применения критиков и неделимости всех их сочинений об изменчивости декорации и недостаточности накопленного человеком опыта вообще» [1, с. 365-366].

Эта экспериментальная постановка Марталера неожиданно стала возвращением дадаистского мерц-театра в современный театральный обиход. Режиссер представил публике уже забытые стихотворения Швиттерса с характерным для дадаистских опытов сочетанием гласных и согласных, при сохранении заданного ритма, а также следуя дадаистским требованиям апологии случайности и преодоления существующих границ. Однако главную роль в этой работе сыграла музыка.

Музыкальное оформление спектакля создал одаренный клавесинист Петя Кауфманн, стилизуя старинную музыку эпохи барокко. В спектакле были использованы фрагменты из музыкальных произведений Баха, Гайдна, Генделя, а также композитора XX в. Эрика Сати. Текстовую основу составило стихотворение Курта Швиттерса «К Анне Блюме», которое актер Норберт Швинтек читал на немецком языке, Жан Шлегель – на французском, а Грэм Ф. Валентин – на английском. Подобное сочетание классики и авангарда будет характерным принципом режиссуры Марталера и окажется неизбежным и программным практически во всех спектаклях.

В целом спектакль стал настоящей музыкально-театральной импровизацией, которая была придумана за одну ночь. Помимо стихотворения «К Анне Блюме», в сценическое действие были включены национальные швейцарские песни, в том числе и уже упоминавшаяся песня «Stägeli uf, Stägeli ab, juhee!».

Актеры, одетые в черные смокинги и котелки, в спектакле держались группой, сидя вокруг журнального стола. Зрители также сидели за столами и могли себе заказывать напитки. В зале играла музыка, а три главных героя, они же три докладчика, сидели за разными столами и время от времени выходили из зала. Для зрителей было в новинку, что Марталер позволил себе прибегнуть к еще одному приему мерц-театра, не столь привычному для публики 80-х гг. XX в., – включение в действие зрителей.

Для публики оказался неожиданным монтаж различных текстов: фольклора, лирики, фрагментов из энциклопедии и постоянного повторения названия спектакля.

По воспоминаниям актеров, участвовавших в этой постановке, в спектакле было много эпизодов, где действие балансировало на грани дозволенного. В этих фрагментах участвовал сам постановщик. С непривычки к подобным шалостям актеры стыдились появляться на улице, сам же Марталер считал, что цель создания эпатажного действия достигнута и дадаистские хулиганства вернулись на сцену, предлагая свободный взгляд на мироустройство, пренебрегая общепринятыми устоями. Фактически Марталер повторил и воспроизвел на сцене основные требования всех авангардистов и мог считать себя включенным в длинный список создателей антитрадиционной культуры.

В 1992 г. на малой сцене театра Базеля Кристоф Марталер продолжил свои режиссерские эксперименты, обратившись на этот раз к вечному и едва ли не центральному сюжету европейской культуры – к «Фаусту». Что было предсказуемо – основой для постановки стала совсем не трагедия Гёте, а одноименная драма в стихах португальского поэта и драматурга XX в. Фернандо Пессоа (у Марталера спектакль назывался «Фауст. Субъективная трагедия»).

Судя по всему, Марталера заинтересовал не сам фаустовский сюжет, а факты биографии Пессоа, которые были связаны с интересом поэта к мистике, масонству, астрологии, нумерологии, каббале, розенкрейцерам и гетеронимам. Постановщику захотелось углубиться в тему гетеронимов и попытаться понять, что такое подлинное «Я» не только португальского поэта, но и каждого человека. Известно, что на протяжении всей своей жизни Пессоа искал свое настоящее «Я» посредством мистификации и своих наиболее известных гетеронимов – Рикардо Рейса, Альваро де Кампоса и Альберто Кайеро.

В своем спектакле Кристоф Марталер Фауста представил в облике Фернандо Пессоа, а сценические двойники Фауста-Пессоа – воплощение трех гетеронимов поэта, выглядевших в точности так, как португальский писатель на одной из своих известных фотографий в темном

костюме, белой рубашке, демисезонном пальто, шляпе, круглых очках, черной бабочке и с коротко подстриженными усами. По сути это отдельные индивидуумы, у каждого из которых собственная драма, но при этом Марталер показал, что они составляют некое единство, ибо это деперсонализация человека, пребывающего в состоянии экзистенциальной растерянности или глубокой тоски.

Действие спектакля разыгрывалось в сверкающем винном баре Лиссабона со стойками, мужскими писсуарами слева и маленькими раковинами справа. О Фаусте напоминали имена участников действия: на авансцене стояли четыре стола, за которыми работали Фаусты-поэты, позади находилась табачная лавка и лотерейный киоск Гретхен. По периметру сценического пространства были расположены триста семьдесят бутылок, которые стали основой для воссоздания пивного паба, но в то же время вызвали ассоциации с общепринятым представлением об образе жизни современного художника, что, естественно, выглядело иронично.

С большой точностью режиссер воспроизводил детали повседневной жизни, всегда связанной с мелкими неудачами и нелепостями. К примеру, кончик карандаша у одного из поэтов постоянно ломается, а водопроводный кран время от времени начинает брызгать водой. Но невзирая на то, что четыре персонажа (Фаусты-поэты) Пессоа сосредоточены на своем творчестве. Любое намерение изменить окружающий мир приводит к тому, как считает Пессоа, что одинокие люди решают отказаться от своей принадлежности миру реальному. Станным оказывается тот факт, что персонажей выбивают из колеи не великие бедствия и вечные вопросы о смысле жизни, а мелкие бытовые неурядицы, часто непредсказуемые.

В этом спектакле прямого использования форм театра абсурда было не столь много, однако сама ситуация, связанная с деперсонализацией, и обращение к такому «культурному герою», как Фауст, придавали действию иррациональный характер. Создание иррациональных миров с применением различных театральных и внетеатральных приемов постепенно превратилось в одно из главных составляющих индивидуального стиля постановщика.

В 2000 г. Марталер поставил спектакль в театре Базеля «Блюз XX века», что стало своеобразным подведением итогов уходящего столетия.

Работа над этим спектаклем проходила в сотрудничестве с художником-сценографом Анной Фиброк, благодаря которой режиссер достигал единства постановочного и оформительского решения в каждом спектакле, и «Блюз XX века» не исключение. Этот творческий союз оказался длительным и продуктивным.

Действие в спектакле «Блюз XX века» происходило в пустом пространстве, окруженном высокими стенами. Когда-то на стенах висели картины и предметы искусства, от которых сейчас остались лишь светлые прямоугольные островки. На выступе стены лежал заметный слой пыли. На стене были заметны мелкие трещины. Эти трещины будут расти, и однажды из-за них голые стены рухнут. К финалу спектакля пространство перестанет быть пустым, будет заполнено обломками и окончательно превратится в нежилое, смутно напоминающее один из залов исторического музея в Базеле с черными пятнами на стенах. Старый грузовой лифт, который транспортировал персонажей вверх-вниз, был единственным пока еще действующим элементом строения.

«Блюз XX века» – название песни, написанной английским драматургом, актером, композитором и режиссером Нозлем Пирсом Кауардом (1899–1973) для спектакля «Кавалькада». Кристоф Марталер использовал текст песни в качестве литературного материала для постановки, а ее автор стал главным героем спектакля.

Любимый актер Кристофа Марталера Грэм Ф. Валентин, родом из Великобритании, сыграл Кауарда. Он медленно передвигался в пустом пространстве и рассматривал место, в котором отсутствовала жизнь. Затем он отходил немного назад, чтобы снять верхнюю одежду, прятал руки в карманы брюк и начинал петь свою песню низким голосом.

Герой Валентина пел песню, наполненную тоской, свойственной XX веку. Песня стала поводом для воспоминаний одинокого человека о давно минувшей эпохе, поэтому она звучала в спектакле шесть раз, в том числе и в исполнении оркестра, возникая то между «Застольной песней о горести Земли» Густава Малера, то «Поэмой для ми» Оливье Мессяно, то «Японским романсом» Дмитрия Шостаковича, то «Тремя поэзиями японской лирики» и «Двумя поэмами» Игоря Стравинского.

Основной акцент был сделан на актерские работы вокалистов Розмари Харди (сопрано) и Кристофа Хомберга (тенор), танцоров Альтеа Гарридо и Томаса Сташе, а также драматических актеров Грэма Ф. Валентина и Маркуса Вольфа.

Шесть персонажей, которые ходили в пространстве музея, были родом из 20-х или 30-х гг. XX в. Первая мировая война оставила заметный след в душах людей, а страх перед началом Второй мировой войны действовал на них, как опасный яд. Восприятие этих лет нашло отражение в музыке, исполненной Базельским симфоническим оркестром под руководством Юрга

Хенненберга, а также в сценографии, созданной Кристофом Марталером совместно с Анной Фиброк. Симфонические композиции (выбраны те, которые включают песни) и песни мюзик-холла начала XX в. не могли вселить в души этих людей радость и гармонию. Персонажи спектакля слишком опустошены, поэтому актеры у Марталера становились похожими на статуи или на плохо управляемых марионеток, что усиливало общее впечатление разрухи.

В центре спектакля «Блюз XX века» – две женщины и четверо мужчин. В то время как героиня Розмари Харди стояла в стороне от всех с баяном в руках, героиня Альтеа Гаддио, помня об извечной борьбе полов, издевалась над мужчинами, дергала их за галстуки, пыталась вступить с ними в половую связь против их воли. Никто из мужчин не сопротивлялся, но корчились, извиваясь, как черви на земле. Как и Розмари Харди, персонаж Кристофа Хомберга одинок. Уже в самом начале спектакля он стоял, облокотившись на стенку, и напевал «Застольную песню о горести Земли». Хомберг не мог допеть до конца песню. Его лицо искажалось гримасой, тело актера снова и снова теряло равновесие, и он, стараясь держаться за стену, просто падал.

В постановке «Блюз XX века» тела актеров подвергались многочисленным деформациям. Так, например, Маркус Вольфф привязывал свою ногу так, будто он ее ампутировал. В другой сцене руки персонажа Альтеа Гарридо буквально приросли к плечам. Подобные эпизоды указывают на связь Марталера уже не с дадаизмом, а сюрреализмом. Достаточно вспомнить полотно Дали.

В этом спектакле Кристоф Марталер попытался показать жизнь как остановившуюся, используя падение как фиксацию движения. Актеры, лежавшие на полу, словно мертвые на поле боя, создавали образ войны, смерти и разрушения, о которых режиссер напомнил на пороге нового тысячелетия. Тела застыли еще до смерти, спины изогнуты, рты открыты, словно после последнего вздоха.

Сам Кауард в исполнении актера Грэма Ф. Валентина постоянно оглядывался на гору мусора и сваленные доски, из-за которых он вначале повредил спину во время своего появления из-под сцены. Из этих досок он сделал себе небольшое убежище и стал жить, как бродяга. Другой персонаж остался один среди руин и, сложив руки в молитве, напоминал богобоязненного еврея. Остальные персонажи лежали в светлых островках паркета, как мертвые в невидимом стеклянном гробу.

Используя тело актера, Марталер пародировал культ тела нацистов: персонаж Грэма Ф. Валентина был одет только в черные чулки и ботинки, а также в белые трусы и протягивал руку в нацистском приветствии. Другие персонажи носили только белые трусы, сгибали верхнюю часть туловища и победно поднимали вверх кулаки. Альтеа Гарридо замыкал эту композицию из людей, стоя на голове. Персонаж Гарридо носил черный маскировочный костюм, протягивал от себя руки и ноги, как при замысловатых гимнастических упражнениях. Руки были сжаты в кулаки, глаза смотрели бесстрашным взглядом в будущее. Кристоф Марталер представил картину из оголенных тел, чтобы доказать, насколько тоталитарная идеология национал-социализма XX века деформировала не только души и разум, но и человеческие тела. Так, режиссер показал, что человеческое тело в XX веке – это тело искаженное.

В конце спектакля ритм ускорялся, увеличивалось количество выходов участников спектакля на сцену. Молодая посетительница музея в туфлях на платформе стояла перед голой стеной. Она шла дальше, но и там не на что было смотреть. Затем она сосредоточенно созерцала пустоту перед тем как исчезнуть в лифте. Но как только молодая женщина покидала зал, она снова входила, уже через дверь. В драматическое действие были включены трюки, что становилось очевидным постепенно. Трюк заключался в использовании близнецов, благодаря которым Кристоф Марталер ускорил выходы на сцену. Но из-за такого стремительного темпа различия между участниками действия исчезали. Таким образом, режиссер подчеркивал, что на пороге третьего тысячелетия люди оказались похожими друг на друга. Руководствуясь собственными жизненными наблюдениями, Марталер заявил, что современная эпоха отмечена противоположными тенденциями: с одной стороны, современники режиссера не отличаются яркой индивидуальностью, а с другой – оказываются сосредоточенными на собственном «Я», не замечая того, что это «Я» воспроизводится в геометрической прогрессии.

Под конец спектакля на первый план вышел персонаж Розмари Харди, как грустный клоун, который в течение всего спектакля комментировал эпизоды и образы насилия и разрушения. В конце действия Харди разбирала на сцене аккордеон, снимая кнопки и клавиши. Отдельные части музыкального инструмента она складывала друг с другом, продолжая иллюстрировать мотив разрушения. Действие шло к безысходному финалу, мрачная картина XX века не предвещала ничего хорошего и в XXI веке.

В итоге можно утверждать, что центральной темой каждой постановки Марталера становятся размышления об одиночестве современного человека. Несмотря на повторяемость моти-

вов спектаклей, режиссерские приемы не повторяются, каждый раз художественный пессимизм рождает новые образы и метафоры.

Вопреки грустным и драматичным выводам в спектаклях Марталера присутствует эстетическая завершенность. Пессимистическим взглядам на современное бытие противостоит режиссерский профессионализм и стремление создать зрелище, не лишенное красоты. Темный мир с повторяющимися персонажами, забывшими о движении времени, погруженные в однообразие повседневности, неожиданно обретает качество художественного совершенства, чему во многом способствует использование музыки, в том числе классической. Отсутствие катарсиса сюжетного компенсируется катарсисом эстетическим – в результате зритель погружается в ситуации хаоса, изображенного средствами, от хаоса далекими. В этом Марталер наследует большим традициям искусства: изображение безобразного и мрачного не должно лишаться эстетического качества. Конечно, сценические картины режиссера отличаются от произведений прошлых эпох, воссоздающих драматические события, но признаков искусства и художественности при этом не теряют. А обращение к формам авангарда у швейцарского режиссера часто превращается в своеобразную игру, что всегда было свойственно истинному художественному творчеству.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы под ред. К. Шуман. – Пер. с нем. С.К. Дмитриева. – М.: Республика, 2001. – 599 с.
2. Ключковский Г. Фернандо Пессоа [Электронный ресурс]: статья. URL: <http://pessoa.ru/> (дата обращения: 21.09.2014 г.)
3. Мартин Эсслин Театр абсурда. Пер. с английского Г. Коваленко – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – 528 с.
4. Петер фон Матт Литературная память Швейцарии. Прошлое и настоящее. Пер. с немецкого Т.А. Басковой – М.: Центр книги Рудомино, 2013. – 464 с.
5. Klaus Dermutz Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen. Residenz Verlag – Salzburg und Wien, 2001. – P. 222.

REFERENCES

1. Dada in Zurich, Berlin, Hannover and Cologne: Texts, images, documents [Dadaism v Zurich, Berline, Gannovere i Kiolne: Texti, ilustrazii, documenti] edited by K. Schumann. Russian translation by S. K. Dmitrieva. *Moskva: Republic*, 2001. 599 p. (in Russ.).
2. Klochkovsky G. Fernando Pessoa Available at: <http://pessoa.ru/> (accessed: 21.09.2014). (in Russ.).
3. Martin Esslin The theatre of the Absurd [Theatr absurda] Russian translation by G. Kovalnko . *Sankt-Peterburg: Baltic seasons*, 2010. 528 p. (in Russ.).
4. Peter von Matt Literary memory of Switzerland. Past and present [Literaturnaya pamiat Shveizarii. Proshloe i nastoyashee] Russian translation by T.A. Bascova , *Moskva: Book center Rudomino*, 2013. 464 p. (in Russ.).
5. Klaus Dermutz Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen. Residenz Verlag – Salzburg und Wien, 2001. P. 222.

Информация об авторе

Худякова Марина Ивановна Российский университет театрального искусства – ГИТИС, Малый Кисловский переулок, д. 6, 125009, г. Москва, Россия
mkhoudiakova@gmail.com

Получена: 27.05.2015

Information about the author

Khudiakova Maryna. Ivanovna, Russian University of Dramatic Art – GITIS, 6, Maly Kislovsky pereulok, 125009, Moscow, Russia
mkhoudiakova@gmail.com

Received: 27.05.2015