



Смешно, как часто именно колпак шута определяет собой ту цену, которую мы платим за сладкие реминисценции, вдумчивые анализы прошлого, просто воспоминания... И вот странная история — я еду в такси по скоростному шоссе прочь от Авиньона и вижу теперь повсюду эти полосатые сачки-колпаки (поклон Набокову с его бабочками, что вот так, не глядя, охотно залетали в эту марлевую сетку где угодно на свете). Полосатый оранжево-белый колпак, который надувается случайным порывом... Показывает направление ветра, определяет силу его напора: простейшее приспособление, его можно увидеть на метеорологических сайтах. Тот сачок, который указывает нам вектор — и тихонько шурша, шепчет о том, что мы еще можем предпринять вот в этих, данных, скучных условиях.

Я уже рассказывала здесь, в «Вестнике Европы» о начале этого последнего авиньонского периода. О храбрых усилиях, предпринятых тогда командой новых директоров Фестиваля — Венсаном Бодрийе (Vincent Baudriller) и Ортанс Аршамбо (Hortense Archambault). Они пришли в Авиньон сразу же после знаменитой забастовки «интермиттантов», то есть работников «живого театра», имеющих право на творческий отпуск (в 2003-м Авиньонский фестиваль был попросту сорван театральными техниками и второразрядными актерами); девять лет назад Венсан и Ортанс были молоды, по тридцати с небольшим, и главное — они были сердиты и хотели реальных перемен. Тогда как-то вдруг возникло общее смутное недовольство: стало ясно, что сам Авиньонский фестиваль, всегда имевший внятные педагогически-воспитательно-пропагандистские функции, постепенно утратил витавший над ним изначально, со времен Жана Вилара,

# ярмарка закончилась — шарманщик устал...

АВИНЬОНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ



Наталья ИСАЕВА

дух эксперимента, что он перестал пугать, перестал изумлять, перестал мучить вопросами и недоумениями. Недоброжелатели говорили: фестиваль превратился в рекламную площадку, облегчающую прокат спектаклей и будущие гастроли; серьезные исследователи, вроде Жоржа Баню (Georges Banu), с горечью замечали: в этой машинке в какой-то момент намертво заело кнопку риска... Вот эта новая команда решила развернуть не только огромную махину фестиваля, но и — в какой-то мере — само восприятие театра во Франции, где постепенно всем стало очевидным угасание драматического искусства... Куда ни глянь: либо благородное искусство театральной рецитации, которое так по душе вербализованной донельзя, риторической французской культуре, — либо уж визуальные спектакли, из которых почти начисто исключен текст, а вместо этого зритель радуется форме: чистому движению, чистому декору, свету, марионеткам, где сам актер становится всего лишь движущимся трехмерным объектом в подкрашенном и декорированном пространстве... Венсан и Органс попробовали свернуть в иную сторону, предложив для начала некое «искусство композиции» — своего рода собственную мета-режиссуру, режиссуру общей концепции, отбирая в Авиньон иные спектакли и пропагандируя иной театральный язык. Прежде всего они мечтали о каком-то новом сплаве театра слова и театра движенья, им хотелось инициировать дискуссию о самом будущем драматического театра во Франции. Они хотели также вернуть фестивалю публику — не приличных обывателей, охотно посещающих престижные фестивальные площадки, но скорее студентов, леваков, молодых художников, то бишь нормальную питательную среду искусства, а также изменить сам характер отношений с прессой — так, чтобы вместо вежливых высококолых рецензий в газетах и специальных журналах информация о фестивале передавалась скорее в наэлектризованном поле постоянного ожидания скандала, ожидания сенсации — короче, носила бы характер настоящей «новости». Этому же служило и принципиальное решение организаторов: брать себе в помощники на каждый следующий год нового «ассоциированного художника» («*artiste associé*») — известного человека театра (не обязательно француза), личность крупную и вполне пристрастную, художника, который должен был оставить отпечаток своей личности на очередном фестивальном сезоне. Мы видели как это происходило в самом начале: тут был и Ян Фабр, с его скандальной «Историей слез» («*Histoire des larmes*»), и целый

сезон, посвященный Томасу Остермайеру и немецкоязычному театру...

Так вот: девять лет назад, когда руководители Авиньонского фестиваля Органс Аршамбо и Венсан Бодрийе были еще молоды, — девять лет назад, когда они еще делали рискованные жесты, пытались уйти от французской национальной забавы — фигурного катания на льду безжизненной литературной рецитации — я сама писала пространственные тексты, пытаюсь угадать, куда свернем. Всё, кончилось, приплыли. В Папском дворце, на глазах у двух тысяч счастливых зрителей нынешний ассоциированный художник Авиньона — Станислас Норде (Stanislas Nordey) ставит длинную, монологичную вещь Петера Хандке «Через деревни» («*Par les villages*» — «*Über die Dörfer*»), растянувшуюся на пять часов кряду. Горький сарказм и меланхолия Хандке, его намеренный вызов публике (сама пьеса составляет часть тетралогии, начатой австрийским автором почти сорок лет назад, она и задумывалась как заведомо скандальная «пьеса для слушания») очень занятно переплетаются тут с почтенной французской традицией театральной читки... Станислас, поставивший спектакль и играющий в нем изгнанного из семьи работяг «блудного брата», ставшего художником, рассказывает вечерний птичий щебет Авиньона своим традиционным «актерским» голосом, рубит воздух четкими каденциями и умело обработанными интонациями... И ведь это наш Стан, который несколько лет назад играл у Васильева в «Терезе-философе», наш Стан, умевший так ловко и непосредственно как бы споткнуться в громоздкой фразе, вовсе не отработавший пафосные восклицания, а растивший откуда-то изнутри, поверх пустой шелухи риторики, и собственное живое чувство и насмешливые, ироничные повороты полупорнографической, либертинской прозы Буайе д'Аржанса! Ему кажется теперь, что довольно уж умения четко выговаривать слова, немного смещать акценты — и вот она, знаменитая Васильевская вербальная техника! Печально видеть хорошего актера, тонущего в болоте традиционной риторики, печально следить за усилиями молодого режиссера, который расставляет персонажей на сцене, опираясь на чуть разбавленную гимнастикой симметрию, — режиссера, что механически отработывает те четыре с половиной бойких жеста, которые и призваны всё оживлять... Спектакль становится чуть интереснее к концу, когда «деревня» разворачивается наконец в сторону «кладбища». Мы и так догадывались, что

наши работяги попросту один за другим уходят туда, за белую рифленую стену, туда, куда ведут нас главные ритуалы и главные слова... Деревня и кладбище, сцепленные в одной связке, урча передают друг другу жильцов и постояльцев: то одних туда, то других (всех, даже тех, кому еще только суждено родиться и включаться в эту адскую машинку, стать частью этого колеса) — этих других — пока сюда. Пожалуй, один образ, который остался в памяти от общей довольно бедной визуальной картинки: трое мужиков в черных сюртуках и котелках, чем-то напоминающие персонажей Магритта, по очереди влезают на стремянку, чтобы уже с нее увидеть через стену кладбища — что там, как там... Вот так, без всякой надобности, без ритуала — просто, чтобы вдруг подглядеть или нечаянно подслушать... Как говорит Ханке: «когда Бог показывает тебе чудо, ты должен, приняв его, как можно скорее забыть о случившемся»...

Что еще приключилась в эти несколько первых дней разгульной фестивальной жизни? После жесткого и блестящего стаж в Гренобле, где мы с Васильевым отработали целый месяц, так сладко было бродить тут под платанами и акациями, по этой благословенной земле, засыпанной окурками и лепестками неведомых цветов, программками и флаерами: всей той радостной мишурой, что и мусором-то назвать нельзя. Сплошные карусели, легкие летние зонтики и шляпки, перья и блестяшки! Вот наш прежний знакомец Фабр (Jan Fabre) показывает в Оперном театре еще один бесконечно долгий спектакль (зрители высидели представление почти до двух ночи). Смешное, вызывающее название: «Сила театральных безумств» («Le pouvoir des folies théâtrales»). Ах, как мне нравилась когда-то на Авиньоне памятная «История слез»! Да и прочие большие спектакли фламандца были куда как неплохи! Тогда казалось, что стоит вот немного поозорничать, чуть-чуть придумать и изобрести, взять внутреннее, живое зерно человеческой природы, а не ее заглаженную риторическую поверхность — и театр уйдет наконец от этих бесконечно иссушающих ораторских упражнений! Ну, предположим, в танец, в пластику — этот театр ушел, в какой-нибудь цирк, в марионетки — ушел еще как охотно, а вот от самого драматического театра остались во Франции рожки да ножки... Только фламандец Фабр и продолжает выручать: перформанс, пластика, возобновление старого спектакля 1984 года, но все это нанизано на некий драматический каркас, который все же ближе драме, чем прочие, еще бо-

лее абстрактные опусы чистых «движенцев». Фабр разыгрывает всё действие на повторах, на замкнутых, циклически организованных движениях (вот актеры в черных костюмах и белых рубашках с галстуками раздеваются, вот они так же дружно одеваются, бегут куда-то, всё быстрее и быстрее...). Вот танцуют двое голых мужчин, вот двое других сидят друг напротив друга, изредка обмениваясь легкими пощечинами... Толстая деваха всё пытается взобраться на театральную сцену, она уже перепробовала все приемы и способы, но ее продолжают безжалостно сталкивать вниз... А настойчиво повторяющийся, пародийно акцентированный текст продолжает перечислять знаменитейшие театральные события конца девятнадцатого, а потом и двадцатого века (понятно, что заканчивается эта театральная история самим Яном Фабром — дальше ему перечислять некого)... Иллюзия театра, то, что на фламандском будет звучать как «theater-lijk» — «театральное подобие», «совсем как в театре» — понятие, имеющие и более макабрическую коннотацию — прямо-таки «театр-кадавр» со всеми атрибутами похоронной службы... Все эти излюбленные приемы, которые так поистерпались и поиздержались в долгом пути... И в самом конце голые, крепкие мужчины, — ну, скажем, та телесная сторона современного театра, которая от тоски и скуки подалась в танец и пластику, — эти мужики всё выносят и выносят на авансцену одетых в мужские костюмы девушек, которые пока еще трогают театр с иного бока — со стороны слова и формы... Девушки падают на пол, но раз за разом возвращаются к своим партнерам, которые уже устали их таскать, они картинно и чуть жеманно вскидывают руки и снова поднимаются в танцевальном движении... То, что французы называют словом «décalage» — то фатальное расхождение не только между массовыми клише и высокими, авторскими образами, но и попросту — расхождение между телом и словом, между грубой, живой, энергетически наполненной материей и изысканным, литературным, но каким-то полувысохшим словом.

И наконец, те живые спектакли, которые определили собой всю вторую половину фестиваля. Лауерс — Варликовский — Кэти Митчелл. Они даже как-то вытягиваются в единую цепочку, они даже чем-то похожи. Вот Ян Лауерс (Jan Lauwers), который со своей группой «Needcompany» («Компания нужды»), после прежней трилогии «Печальное лицо / Веселое лицо», растянувшейся в Авиньоне на целых восемь лет, показал здесь в Обители кармелиток но-

вый спектакль «Рыночная площадь, 76». («Place du marché, 76»). Крошечный провинциальный городок (как говорит сам Лауерс — что-то типа Догвилля), который проходит сквозь четыре времени года. Обычная жизнь (в которой, правда, слишком часто гибнут дети): вот почтальон и чиновник, дворник и безработный, дама, оказавшаяся в инвалидном кресле, несколько «понаехавших» восточных горожан, вроде бы вполне вписавшихся в здешнюю жизнь. Живая музыка трех разных композиторов, исполняемая прямо на сцене, причем среди музыкантов и сам режиссер, виртуозно играющий на гитаре. Оркестрик вдохновенно лабает всё — от классики до попсы пополам с экспериментальным авангардом... И все это идет аккомпанементом ко всевозможным несчастьям, которые только могут свалиться на этих вроде бы нормальных буржуа, на этих вроде бы примерных обывателей. Взрывы и самоубийства, педофилия и вторжение инопланетян с целым космическим кораблем резиновых надувных акул... Артисты Лауерса составляют единый ансамбль, многие из них играют в «Needcompany» уже больше двадцати лет, они умеют и впрямь прожить для нас на сцене собственные свои тайные пристрастия и неожиданные капризы. Сам Лауерс в последнем интервью ничуть не смущаясь говорил: «Я пишу прямо на коже моих актеров, поскольку для меня это и есть кожа мира». И куклы, превосходнейшие куклы, играющие детей (параллельно с актерами): эти куклы, такие хрупкие в сочленениях, так картинно изгибающиеся в крике о помощи, — как бы заведомо поломанные еще до того, как их употребили, еще до того, как с ними поиграли...

Похожая история — у Кшиштофа Варликовского: (Krzysztof Warlikowski) «Варшавское кабаре» («Kabaret Warszawski»), где переплетаются два разных текста — «Я — снимающая камера» Джона фан Друтена (это своего рода парафраз романа Кристофера Ишервуда «Прощай, Берлин!» — романа, который был положен в основу знаменитого фильма «Кабаре» Боба Фосса) и «Благоволительницы» Джонатана Литтелла. Вообще, для завсегдатаев Фестиваля именно Варликовский и стал той центральной звездой, тем манком, на который радостно стягивались и обычные зрители, и искушенные критики. Опять-таки мы видим перед собой на сцене мирок обывателей, вроде бы нормальных людей... С одной стороны — Веймарская республика, где все более настойчиво и нагло подымает голову антисемитизм

(фашизм распознают позже, вот бы самое время остановиться — да некому!), а с другой — наши дни — Америка до и после 11-го сентября. И всё нам — и зрителям, и персонажам — пустяки, надо всем посмеяться: подумаешь — евреи! Известно же, что они кого хочешь достанут! А тут вот сейчас проблемы куда более животрепещущие: нынешнее удовольствие, нынешнее самовыражение! И чудная дамочка, консультирующая партнеров по поводу сексуальных расстройств, старается всячески ободрить гомосексуальную пару: главное — стремиться к правильно организованному и научно спланированному оргазму, всё остальное приложится.

Где прилагается, как прилагается, мы видим прекрасно у Кэти Митчелл (Katie Mitchell), которая привезла в Авиньон свой спектакль, основанный на немецком тексте Фредерики Майрюкер (Friederike Mayröcker) «Путешествие сквозь ночь» («Reise durch die Nacht»). Здесь Кэти работала вместе с киношником Лео Уорнером (Leo Warner); правда, весь фокус в том, что это не просто существование нескольких видеовставок внутри театрального спектакля. Всё, что снимается — снимается вживую, у нас на глазах, семеро одетых в черное членов съемочной команды здесь — полноправные участники действия. Подобно артистам — рабочим сцены в восточном театре, подвижные фигурки, целиком одетые в черное, бегают тут с ручными камерами, подползают снизу к ногам артистов, успевают вовремя отскочить, когда драматическим актерам нужно быстро пройти... Года полтора назад этот же прием был блистательно использован Франком Касторфом (Frank Kastorf) в спектакле, где первой частью шла неожиданно обрусевшая (и даже игравшаяся по-русски) «Дама с камелиями», а вся вторая часть опиралась на «Задание» Хайнера Мюллера, причем порнографические сцены, реально игравшиеся актерами, были видны зрителям лишь частично, сквозь дыры и щели, перегородок, однако при этом они полностью — вживую — выводились на большие мониторы. Здесь же, у Кэти, перед нами — в полную величину — муляж вагона пассажирского поезда, где многие купе частично открыты нашему взгляду (только позднее мы заметим, что кое-где в этом железнодорожном составе представлены вполне бюргерские комнатки и гостиные, оклеенные обоями, уставленные вазочками и тарелками). Женщина, слегка помятая, с размазанной тушью под глазами, едет ночным поездом на похороны отца. Ночью у нее вдруг случается ненужный и слу-

чайный роман с проводником поезда... Ночью же она попытается вспомнить то, что забыла, то, чего как бы не было вовсе, что не могло случиться в относительно нормальной и благополучной бургерской жизни ее детства. Ах, отец был так гладок и хорош — совсем как нынешний муж, который аккуратно чистит зубы, старательно развешивает свои вещи, который столь заботлив и правилен (даже морду бьет правильно тому самому проводнику, не забывая потом вежливо подать пальто супруге!).

Три истории на этой рыночной площади бургерского городка... Проще всего тут — Варликовский. Он наряжен и красочен. Новое место репетиций и спектаклей — авиньонская «Фабрика» — подошло ему как нельзя лучше: немного цирка, немного сожалений о недостатке терпимости и гуманизма, пожелание жизни как приятного времяпрепровождения (где временами все же приключаются отдельные беды и неприятности...). Радикал же Лауерс бесстрашно заявляет: и тот насильник, что держит два с лишним месяца в заточении девочку-подростка, и тот муж, что душит меховой подушкой свою калеку-жену, потому что не способен любить ее как прежде (поклон Ханке!), и та вьетнамская проститутка, у которой перебывало все местное мужское население — все они любят. Как могут, как получается, насколько хватает сил... Ободранные, странные, играющие в страшные и причудливые игры на экранах мониторов, складывающие крест-накрест руки-ноги своим куклам, своим же детям: почти все они ближе к концу постепенно передеваются в оранжевую форму чистильщиков и дворников, для Лауерса это повод подать нам знак: пусть даже пройдя через смерть — они стали наконец свободны, потому что хотя бы попробовали любить... И для героини Кэти Митчелл, которая вспомнила странные манипуляции отца с куклами-пупсами, которая вдруг узнала его, своего кумира, в нынешней внезапной агрессии другого мужчины, которая бесстыдно и до конца рассказывает нам, как голой бежала перед ним на четвереньках маленькой девочкой, пытаясь хотя бы поймать скучающий или презрительный взгляд, — только сейчас ей становится ясно, что за любовь порой приходится платить страшную цену. Наверное, она того стоит. В общем, все эти три спектакля берут нас «на живца», актеры видны тут до доньшка, до последнего осадка... И только живое человеческое чувство бежит по мутной стенке этого стакана: совсем как у Васильева — где в более совершенном, в куда менее небрежном и «грязном»

антураже вдруг вспыхивал тот огонек, который один лишь согреет нас на Рыночной площади — когда уж совсем стемнеет...

Одним из интереснейших событий фестиваля стал своеобразный «Мемуар» — оммаж «Экспериментальной Академии Театров» («Académie expérimentale des theaters») и ее бессменной руководительнице — Мишель Кокосовски (Michelle Kokosowski), озаглавленный ею «Похвала беспорядку и власти мастерства» («Éloge du désordre et de la maîtrise»). На сцене была сама Коко, все тот же Станислас Норде и Анатолий Васильев (ну и я еще приютилась как переводчица). Непрерывный марафон, в котором только публика сменялась каждые два-три часа, а участники так и продолжали вспоминать, длился весь день, закончившись далеко за полночь. На экране проходили кадры совершенно потрясающих архивных материалов (все они принадлежат Академии, прекратившей свое активное существование несколько лет назад, но продолжающей незримо присутствовать в открытых театральном-архивных центрах по всему миру). Великие мертвецы, столько сделавшие для театра, пытавшиеся на французской земле развернуть жесткий каркас французской практической словесности и словесной практики в сторону живого дыхания, в сторону спонтанного творчества... Пазолини и Хайнер Мюллер, Кольтес и Тадеуш Кантор, Гротовский и Анри Мешонник — все они были преподавателями Академии, все руками, штучно, выделяли своих учеников, все были «мастерами» в том старом — ремесленном, восточном значении этого слова. И Васильев на сцене, один из немногих зубров, кто еще остался гулять на этих вольных лугах и плёсах. Васильев, срывавший аплодисменты после каждого рассказа, примера или «теоретического анекдота», что всегда в чем-то сродни дзэнскому коану — парадоксальному диалогу мастера с учеником...

Эти архивные радости Мишель Коко продолжились и на следующий день специальным фильмом Васильева, приготовленным как подарок — под занавес всем этим воспоминаниям, в пандан этой ностальгии прощания с прежним Авиньоном. 2006-й год: Васильев тут обласкан и признан, он привез на фестиваль «Илиаду» и «Моцарта и Сальери», — и только он один знает, что решение по московскому театру уже принято, что на родине его ждет судьба отщепенца и изгоя... Выставка «Фотокинез» Васильева-фотохудожника в сердце фестиваля — оте-

ле «Миранда», тут собрались все друзья, тут Ортанс Аршамбо и Венсан Бодрийе, Жан-Пьер Тибода и Жорж Баню, вот только скрипка Татьяны Гринденко звучит мучительным, рвущим душу диссонансом, только она отравлена предчувствием. Часовой фильм, скомпонованный из четырех фрагментов, равно связанных и с самим Васильевым, и с фестивалем... Они идут в обратной хронологической последовательности — после вернисажа кусок из спектакля «Дон Жуан мертв» — последней работы мастера на Сретенке, потом — та самая «Илиада» и наконец — «Шесть персонажей», с которых началась история его приездов и показов, его европейской известности... Считая с этим приглашением — шесть раз (спектаклей-то гораздо больше) — вначале под крылом Алена Кромбека, потом Бернара Фэвра д'Арсье, а потом уж — и нынешней нашей пары директоров, сдающих в сентябре свои полномочия Оливье Пи. В конце фильма — расходящиеся зрители, картинка, переходящая вдруг в монохром, в черно-белый ряд, запинаящаяся, спотыкающаяся в нескольких стоп-кадрах, пока не остаются лишь пустые ряды кресел, полузадернутая шторка занавеса и одинокий актер, глядящий всем нам вслед...

Простите еще за одно очень личное отступление: играя перед зрителями в Папском дворце, старательно отбарабанивая свои нескончаемые монологи, и сам Станислас на самом деле стоял где-то на той страшной лесенке из своего спектакля — в Париже в это время умирала его бывшая жена, актриса Валери Ланг (Valérie Lang), дочь Жака Ланга, которая играла со Станом, которой тот во многом обязан своей театральной карьерой... Каждый божий день он мотался в Париж, чтобы побыть немного с Валери — и каждый вечер находил в себе силы выходить на огромную площадку *Cour d'honneur*, чтобы тащить на себе этот неподъемный вес пятнадцатичасового спектакля... Валери умерла через несколько дней после закрытия фестиваля — и это волей-неволей подвело под происходящим еще одну черту. Видно было, как постепенно гаснут те круги на воде, что поднялись было девять лет назад, в начале директорского мандата Ортанс и Венсана. Самые живые, на мой взгляд, спектакли нынешнего фестиваля — работы Фабра, Лауерса и Кэти Митчелл — оказались теперь сдвинуты на обочину, в загончик экспериментального, полумаргинального зрелища. Пропасть между вербальным и физическим театром ничуть не сократилась, а отношения между словом и визуальным трюком так и остались в грани-

цах церемонных реверансов и неуклюжих попыток приспособиться друг к другу.

Клод Режи (Claude Régy), один из известнейших французских режиссеров, говорил в своем интервью еще в июле 2001 года: «Подумайте, что мы видим на улицах Авиньона на протяжении печальных недель, пока длится это чудовищное действо, именуемое фестивалем, — действо, больше похожее на ярмарку или балаган, чем на что-то, имеющее хоть какую-то связь с искусством. Впрочем, нам следовало бы вообще закрыть Авиньонский фестиваль на несколько лет, чтобы сама эта инфекция забылась вовсе, и мы смогли бы придумать, как реконструировать на этом месте нечто совсем иное». Но театр ведь — и это было прекрасно видно по лучшим работам нынешнего сезона — так и остается по сути ярмарочным балаганом. Сакральным балаганом. И вполне себе — зрелищем... При этом для драматического театра слово — неотъемлемый элемент, вероятно, даже самый важный элемент, вот только использовать его нужно как-то иначе. У слова иные повадки, оно противится голой читке и рецитации. Но если не будет конструкции, которая в основе своей, еще в наметках, выстраивается именно словесно, если не будет слова, которое одно лишь способно соединить метафизику с чувственностью (вернее, само слово и есть та рыба, которая — поперек природе — плавает, красуясь светлой метафизической спинкой и темным чувственным брюшком, которая легко скользит, и прыгает, и куврыкается в толще всей зрелищной стихии), визуальные картинки всегда будут напрасны. Их наметёт, как сухих листьев, немерено, — и некому будет даже сгрести их и сложить в кучи и стога. А потом все устанут, всем надоест, потому что приемы окажутся уже вытрачены, употреблены... Без слова ничего не сохраняется — без слова зачем сохранять? Для кого? Без слова не только высший Зритель (Господь) уходит (потому что он и есть та самая рыба-логос), но и просто зритель/субъект рассыпается. Остается одно только визуальное поле, которое постоянно технически воспроизводится и обновляется (новыми технологиями, ухищрениями и, по возможности, новыми приемами). Такое ощущение, что его никто специально не придумывает и на него уже никто не смотрит. насыщение образами происходит быстрее, чем насыщение словами — как раз потому, что слова передают нечто лишь отчасти, наполовину... А вторая половина словом же ограждается от полного проникновения. Визуальный образ не имеет такой встроенной защиты. Он весь — от-

дается (или потенциально может отдаться, даже если это чистый «сюр», предполагающий загадку).

И еще одна сторона, которая бросается в глаза на фоне этой проигранной военной кампании фестиваля. Если за что-то мы особенно благодарны, если чего-то нам явно недостает — так это просто человеческого присутствия на сцене, внутреннего переживания — всего того, от чего французский театр заведомо отказался. У нас в России еще сохраняется некая стародавняя штучная выделка в театральном образовании, эта опора на архаику в психике, приводящая к особой связи между учителем и учеником, в конечном счете — к гораздо большей власти эмоций. На Западе говорят об «аффектах» там, где я сказала бы о страсти... В сфере культуры в той же Франции сложилась довольно четкая установка: всякие там чувства, эмоции прочно сдвинуты в область масс-культуры (в дешевые, популярные мелодрамы, мыльные оперы, комедии). И напротив, высокое, элитарное искусство гораздо сильнее интеллектуализировано, создаваемое произведение там — это чаще всего объект для созерцания. Высокое наслаждение как абсолютно бесстрастная контемплация... И всё «настоящее», авторское искусство стремится к этому. А в России — в силу неуклюжести, запаздывания в развитии и сохраняющейся архаики в самих образовательных связях (непреренно из руки в руку, в личном прикосновении пальцев учителя и ученика) — как-то застряла и сбереглась компонента чувственности в самых абстрактных материях. Я не очень люблю слово «эмоция», скорее сказала бы — «переживание», «опыт», который подразумевает именно умение чувственно разделить нечто с другим (с учеником; со зрителем; с ведóмым). Даже абстракция тут существует с отпечатками и следами невытравленной фигуративности, как если бы мы не могли получать полного наслаждения от одних лишь формальных игр, от чередования форм, красок, ритмов...

В том же Авиньоне западные режиссеры, которые во многом уже утратили вкус к работе с актером «изнутри», но все еще чувствуют смутную потребность дать вот такое «человеческое» измерение, часто используют живое видео с немедленным выводом

картинки на экран... Просто, чтобы дать крупный план, как бы нынешние, сиюминутные эмоции, некое отражение психологии. Поскольку в основном они не знают, что делать с актером, чтобы его расколоть, — на экран попадает (в лучшем случае) надрыв мыльной оперы... А к примеру, тот же Васильев (который, конечно же, вышел из позднего Станиславского периода «физических действий» и из Михаила Чехова) знает прекрасно, что эмоции нужны только как первичный материал. Васильев может и не читал Кьеркегора, но он понимает, что эмоции нужно непременно раскалывать вглубь, чтобы добраться до чего-то совсем иного. Правда, тут все же нужна некая первичная материя — эта самая эмоция, это реальное переживание. Потом его можно так перекрутить, так вывернуть (не наизнанку, но до отказа), чтобы оно надорвалось, пошло трещинами и тем самым указало нам просвет, вывело к духу. Интеллект и созерцание (интеллектуальное созерцание) к духу не выводит, нет тут этой дорожки. Я, во всяком случае, ни разу не наблюдала, — мне кажется, даже Платон подразумевал некий иной способ восхождения. И голая абстракция в театре, по большей части, ничего не вычищает и не просветляет, — она просто иссушает.

Пока — такой вот итог, подведенный правлению Ортанс и Венсана; Венсан примет на себя руководство театром «Види» в Лозанне, а взамен сюда, в Авиньон, явится Оливье Пи (Olivier Py). Как с сарказмом написал только что Жером Гарсэн (Jérôme Garcin), обозреватель «Нувель обсерватёр», по случаю выхода в свет книги Пи «Тысяча и одно определение театра» («Les mille et une définitions du théâtre»), в данном случае число «пи» определяет отношение окружности эго автора к диаметру эго мегаломании... Эта толстая книжка в ярко-красной обложке по идее должна была бы дать читателям представление о будущей художественной программе Авиньона; на деле, это в лучшем случае попытка представить достаточно беспомощную коллекцию оксюморонов и слабеньких парадоксов: «театр — это точные часы, которые не дают представления о времени», «верблюд без горбов», «зебра без полосок», «ледяное иглу посреди Сахары»... Тоже своеобразный балаганчик, но эта ярмарка, пожалуй, будет подешевле...

© Текст: Наталия Исеева