

Василий Еленкин

11 класс, гимназия №1514, Москва

Рецензия на спектакль «Гаргантюа и Пантагрюэль» (Театр Наций)

Где грань между телом и душой, чувствами и желаниями, плотским и возвышенным? В спектакле «Гаргантюа и Пантагрюэль» Константин Богомолов исследует природу человеческого тела. Его цель – погружение зрителей в ощущение телесности, которое находится вне стыда. Потому что у Рабле нет стыда.

Примерно это вы сможете прочесть в программе к «Пантагрюэлю». Красивые повторы и претенциозные цели. Однако является ли тело и рефлексия над ним доминантой в спектакле? Вот с этого сомнения и начну я задаваться вопросами о спектакле Театра Наций, поставленном одним из самых модных режиссеров в нашей стране.

Спектакль – сплошной постмодернизм и трэш. Постмодернизм «сшивает» в единый текст «Пантагрюэля» и Бритни Спирс¹, а трэш – это жанр, который из этого «сшивания» получается (к такому жанру Богомолов относил и «Идеального мужа», поставленного им в МХТ). Но этот метод, по-моему, не вытекает из заявленной цели режиссера – поговорить о теле. Действие происходит в каком-то непонятном пространстве. Это дом престарелых, где находятся Пантагрюэль и Панург, вспоминающие молодые годы, слепой рассказчик Гомер Иванович, рассказывающий их историю, «все остальные»(?), очень комично поющие песню Никитиных «Когда мы были молодыми». Вообще тональность спектакля необычайно меланхоличная: Пантагрюэль вспоминает, насколько лучше была в прежние годы еда, дерьмо, производительные органы... И в это время в исполнении Первой Какашки Пантагрюэля звучит песня Ласкового Мая «Детство», под которую все дружно танцевали и играли в советские игрушки. В свою очередь, декорации Ларисы Ломакиной должны были антикварной советской обстановкой погрузить в ностальгию и самого зрителя спектакля². Зачем-то всем присвоены русские имя и отчество, а одного проходного персонажа даже назвали бывшим работником ГУМа, что зал очень рассмешило. К чему этот ностальгический мотив в спектакле, мне предположить сложно. Но, судя по финальной фразе рассказчика, «Все великаны умерли», и завершающей песне «Маленькая страна» Наташи Коро-

¹ <https://esquire.ru/wil/bogomolov>

² <http://www.youtube.com/watch?v=TRP0uNtzlCE> Вопрос к Л. Ломакиной: почему второе отделение оформлено зеркально по отношению к первому? Это что-то значит?

лёвой, весь спектакль вообще – огромная ностальгия по каким-то временам великанов, которые нам уже давно не доступны. И это уже тянет на большую социальную тему, как раз в духе Богомолова, а не на какую-то невнятную рефлексию над телом (глубокого понимания карнавальности, телесного верха и низа в спектакле все-таки я не увидел).

С текстом Рабле Богомолов обращается очень вольно (подзаголовок – «сочинение Богомолова по роману Рабле»). Он оставляет в спектакле из романа только Панурга и Пантагрюэля, «перекидывает» на них роли других персонажей (к примеру, Эпистемона или студента-латиниста). Но режиссер вводит и новые роли – Какашки, Целителя, излечивающего отрубленную голову Панурга и других.

Зачем бесконечные музыкальные вставки – я просто недоумеваю. Проплывая мимо оттаивающих слов, Пантагрюэль слышит песню Марка Бернеса «Темная ночь»; умирая, мать Пантагрюэля танцует под песню Бритни Спирс «It should be easy», а Божественная Бутылка в финале пьет стопками водку и затягивает «Поле-полюшко» (после заветного «тринк», конечно). А в тот момент, когда по тексту романа описывается некое «живое место», руководящее женщиной и делающее её бесконечно похотливой, на сцену входит женщина в платье. Ей подставляют микрофон на уровне ниже пояса и «Звезда Ивановна» исполняет *Casta Diva*. Возможно, это довольно глубоко («Нормой тоже руководит один только этот живой орган», к примеру), но зал такое исполнение только смешит, а я начинаю упиваться Беллини и голосом Каллас. Но эта вставка о женской природе обыграна очень хорошо: во время песни школьница пристает к однокласснику, а потом жеманно бежит от него. Сцена с Панургом и «дамой его сердца» стоит в параллели к этой пантомиме (актеры те же).

С поэзией ситуация примерно такая же. Она, в основном, несет травестирующие функции, но все равно неясно, что она значит (если такая постановка вопроса корректна). В сцене «любви» Панурга к некоей даме, во время того как Панург сыплет на нее внутренности собак, она читает его письмо. Это оборачивается напряженным, пиететным чтением песни Натали «Ветер с моря дул». Еще примеры: Гаргантюа, читающий с характерным «р» и носовыми интонациями Бродского эпитафию Гаргамелле, «Печаль», переводящая сказанные на фонарном языке слова Панурга, как «Ночевала тучка золотая...», некий дед, читающий сыну стихотворения о подтирках...

Эмоции актеров в спектакле сглаженные, Гомер Иванович (Сергей Епишев) вообще произносит свой текст как можно отстраненней и скорее. Есть персо-

наж-персонификация метафор. Фразы «Пришла Тоска» и «Пришла Тьма» прочитываются автором как приход, друг за другом, Тоски и Тьмы.

И еще назову пошлый, на мой взгляд, режиссерский жест. После рассказа о лисе, обмахивавшем хвостом срамные места старухи, которые были кем-то разодраны, женщина, которой эту историю показывал Панург, уходит со сцены в зал, крича «Халтура! Похабщина! В центре Москвы, как вам не стыдно!». Вот уж чего-чего, а такого я не ожидал.

Вещи, которые я отметил, не все и не очень-то наталкивают на размышления о телесности. Понять режиссера и каждый штрих спектакля в рамках какой-то определенной «концепции действительности» я просто не могу, хотя мне очень бы хотелось понимать современное искусство. Возможно, проблема в том, что я задолго до просмотра вдумчиво читал роман Рабле и знаменитую работу Михаила Бахтина, в деталях знал, что описано в «Гаргантюа и Пантагрюэле». Режиссер не продвинулся дальше самого Рабле, не то, что Бахтина, никакого переосмысления сюжета и концепции романа не произошло. А если это настроено на шокирование никак не подготовленного зрителя и на воспроизведение несколько видоизмененного и подчищенного текста романа, одобренного поп-музыкой, то и спектакль этот делать не надо было.

Понятней, продуктивней и важней, на мой взгляд, исследование зрителя. Именно на социологическом аспекте театра, наверное, стоит сосредотачиваться во время таких спектаклей. И задаваться вопросами, почему зал смеется, зачем приходит на спектакль и что может в нем понять. Тогда это, наверное, приведет к очень интересным выводам о роли и значении такого странного театра в жизни человека.

Рецензия на спектакль «Любовь к трем апельсинам» (Московский музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко)

Раскрытие «четвертой стены» между зрителем и актерами – задача, стоящая перед многими режиссерами и по-разному ими достигаемая. Эта «стена» – не внутренне присущее театру явление, а скорее появившееся в Новое время. В традиции площадного театра, карнавальная культура были представления, открытые зрителю, в которых к нему активно обращаются, актеры позволяют себе выход, отстранение от условности, в которой они находятся. В творчестве Шекспира, например, эти традиции вполне себе живы. И обращение к этой традиции сегодня – хороший вариант коммуникации со зрителем.

Но как быть с оперой? Можно ли и тут позволить себе шутить, отстраняться от условности и общаться со зрителем? Задача очень сложная, потому что музыкальный театр – чистейшее воплощение синтетического искусства. Как тут не возникнуть «стене» между нормальными людьми и выпевающими или вытанцовывающими слова артистами?

Свежее и забавное решение предлагает Александр Титель в постановке оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Опера во многом посвящена размышлениям о театре, об оперных штампах, об эстетических предпочтениях (комедия, трагедия, фарс). Логично, что часто эту оперу ставят, громоздко оформляя сцену как театр в театре: устанавливают вторые подмости, ставят дополнительный «зрительный зал», как при постановке пьесы «Кот в сапогах» драматурга начала XIX века Людвиг Тика. Но экспериментальный интерес таких решений во многом так и остался в эпохе романтизма, и в этом спектакле завязка – «рушение» квадрата Малевича и появление на сцене толпы людей в разных униформах. Тут есть и укладчики плитки, и полицейские, и, конечно, журналисты, которые это столкновение освещают в средствах массовой информации. Хоть и не театр в театре, а выглядит это в целом пошло. Однако вот такие представления у авторов о хулиганском спектакле и уличной комедии дель арте, которую пытался переосмыслить и обновить итальянский писатель Карло Гоцци, по пьесе которого и было написано либретто.

Над сценой висят 4 табло, которые становятся проводниками режиссерской мысли зрителям. Точнее, с одной стороны представляют собой реакцию среднего зрителя на то, что происходит на сцене, а с другой стороны – рефлексию над своей работой создателей спектакля, их обращение к зрителю. Активно комментируется на этих табло как раз художественное решение оперы. «А кто художник?», вопрошают табло, когда на сцене стоит валящийся сарайчик и пара шаров на заднем плане. «Девушка на шаре?», «ПИКАССО?»; «Апельсины квадратные?», «Японцы делали?»; «Птицу ваще не видно», «А это еще кто такие?», – такого рода комментарии появляются перед зрителем.

Также на табло весело комментируется и содержательная сторона оперы. Когда навлечение злой колдуньей на принца в качестве заклятия любви к трем апельсинам сопровождают такие фразы: «Почему апельсины?», «Почему три?», и в качестве заключения: «БРЕД БРЕД БРЕД». Тут включается как бы функция «общения с телевизором»: когда отец пытается заставить принца жениться на подменённой колдуньей принцессе, этот зритель отвечает:

«САМ ЖЕНИСЬ!», а приближенного короля, который предложил помиловать заговорщиков, саркастично называет «гуманистом».

И выглядит это очень органично. Ведь к такому решению текст оперы Прокофьева, в котором присутствуют персонажи-зрители, предрасполагает. И сама опера – пародия на оперу и оперные штампы. Тут гиперболизированные моменты всеобщего горя существуют попеременно с моментами всеобъемлющего счастья, а персонажи любят и искали друг друга всю жизнь, хотя и разглядеть друг друга не успели. «Моя любовь, мой апельсин!», – пропевает Принц в главной «лирической» сцене оперы. И как же это напоминает «Моя любовь! Моя морковь!» из пародийного советского мультфильма «Пиф-Паф». В обоих случаях так сильна вопиющая условность и заезженность романтического музыкального штампа, что невозможно не засмеяться, вспомнив при этом грустную сцену из «Евгения Онегина» Чайковского.

«Я хочу написать произведение, которое было бы предназначено столько же для глаза, сколько для уха. Теперь, когда прошло время старомодных арий – неподвижных номеров, прерывающих действие, я чувствую, что публику нужно держать заинтересованной в том, что она видит, точно так же, как и в том, что она слышит», – писал Сергей Прокофьев о своей опере. В этом высказывании уже можно увидеть упование автора на режиссуру, художественность постановок этой оперы. Внимание зрителя здесь держит, как странный сюжет и угловатая задорная музыка оперы, состоящая по большей части из речетативов, так и режиссерские комментарии к спектаклю, его художественное оформление.

Решение художника интересное, условное и супрематическое, с налетом 20-х годов прошлого века и с прямым указанием на современную Москву. То есть на сцене черный вначале и оранжевый в конце квадраты, разные фигуры перемешиваются с катками и вагонами, многочисленными лестницами и людьми в спецодежде, будто с намеком на «прозодежду» из постановок Всеволода Мейерхольда, который участвовал в написании либретто оперы. И в эту толпу еще лезут с камерами журналисты.

Спектакль получился действительно хулиганский. Но и очень близкий к авторскому замыслу. Именно на этот лад настраивает и зрителя, и создателей спектакля одна из замечательнейших комических опер «Любовь к трем апельсинам».