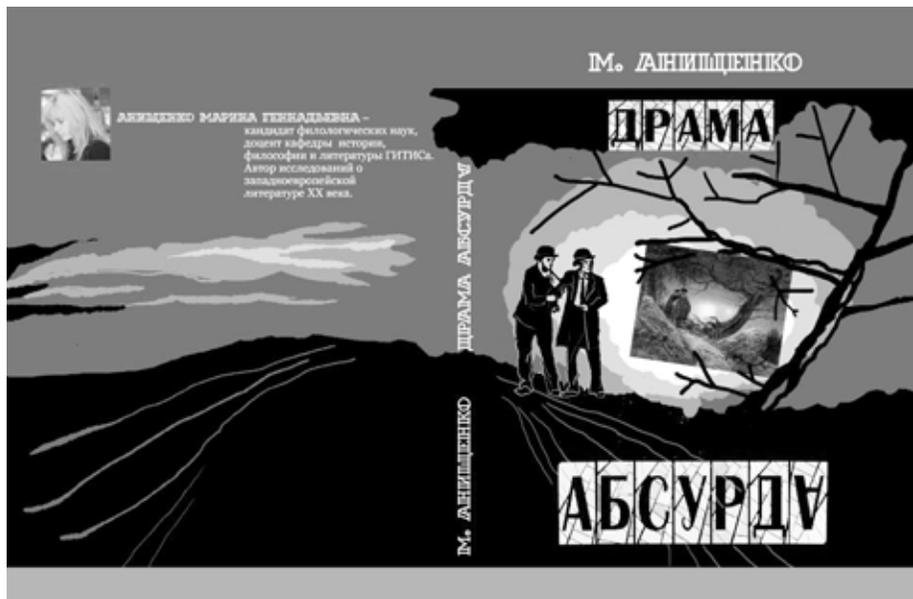


АБСУРД KING SIZE



О монографии
М.Г. Анищенко «Драма абсурда». — М.: ГИТИС, 2011. — 312 с.

В ноябре 2013 г. я побывала на открытии очередного фестиваля «NET». В Центр Мейерхольда на спектакль знаменитого швейцарского режиссера Кристофа Марталера пришло немало «профессиональных» зрителей — актеров театра и кино, режиссеров, театральных критиков, журналистов. Ведь в свой прежний приезд в Москву Марталер поразил нас минимализмом авангардистского толка в своей медитативной мистерии «Фама» на музыку Беата Фуррера. На этот раз он привез свою недавнюю премьеру — «King Size». На сцене, действительно, пятизвездочный гостиничный номер с постелью королевских размеров — полигоном абсурдистских эскапад. Поразительно — спектакль этот как будто возвращает театральное сообщество лет на шестьдесят назад, к театру абсурда Э. Ионеско, С. Беккета, А. Адамова, Ф. Аррабалья. Используются уже ставшие классическими абсурдистские приемы и ходы.

Как известно, на языке театра абсурда философско-эстетические идеи об абсурдности существования, выборе, пограничной ситуации, отчуждении, одиночестве, смерти нашли свое выражение в алогизме слов и поступков персонажей, их некоммуникабельности, пространственно-временных сдвигах, отсутствии причинно-следственных связей, приемах шоковой эстетики, связанных с эстетизацией безобразного. Пьесы самих абсурдистов сохраняют сегодня свой репертуарный потенциал и даже обретают новое дыхание — об их востребованности свидетельствует хотя бы то, что на фестивале «Сезон Станиславского» в октябре 2013 г. по пьесе Беккета «Последняя лента Крэппа» были поставлены два совершенно разных спектакля — в первом Крэппа играл выдающийся режиссер Р. Уилсон, во втором — знаменитый немецкий актер К.-М. Брандауэр.

В спектакле Марталера тоже есть свой Крэпп — это всегда не к месту появляющаяся на сцене пожилая швейцарская фрау со старомодным ридикулем, поначалу кажущаяся символом порядка в безумном хаосе происходящего. Но нет — ее бытовое поведение становится все более абсурдным: она тщательно расставляет пюпитры, на которых так и не появятся ноты, рожком для обуви выковыривает из сумки спагетти и жадно поедает их, клептоманически ворует гостиничный телефон и т. п. Однако к концу спектакля она все более напитывается экзистенциальной тоской Крэппа, становится своего рода знаком *temento mori*: с энной попыткой с огромным трудом забирается она на негнущихся ногах на табурет, чтобы попробовать открыть верхнюю полку шкафа, — все напрасно, ничего не получается. Остальным же персонажам это так или иначе удается, но предел их мечтаний — оказавшийся почти вне досягаемости мини-бар с соответствующими напитками. Их действия очень напоминают поступки Смитов и Мартинов из «Лысой певицы» Ионеско: часто переодеваясь на публике, актеры представляют нам все новые типажи, но генотип абсурдного героя от этого не меняется. Они постоянно поют о любви, в том числе и в постели, однако даже не пытаются не только прикоснуться друг к другу, но и вообще вступить в какие-либо человеческие контакты.

Вместе с тем есть в этом спектакле, конечно, и кое-что новое. Поставленный на стыке жанров — драмы и мюзикла, он вполне соответствует девизу нынешнего фестиваля NET: «от спектакля к перформансу». Как и «Фаме», главное у Марталера это, пожалуй, постоянно звучащая музыка, но совсем другая — фольклорная, классическая, салонная вековой давности, современная

попсовая, от Баха до «Битлз», от романсов Шуберта до Майкла Джексона. Она заменяет собой диалоги и связную фабульность, акцентируя внимание на режиссерском лейтмотиве — абсурдности существования во все времена, обезличенности персонажей. В этих абсурдистских «Шербургских зонтиках» актеры не просто поют на немецком и французском языках (что во многом меняет тональность и даже смысл пропетого), но пародийно-гротескно, посредством мимики и жестов подчеркивают бредовость как сегодняшних, так и старинных текстов, усугубленную манерой их исполнения, скажем, Хулио Иглесиасом и другими культовыми фигурами шоу-бизнеса. Действо, проникнутое духом постмодернистского иронизма, обрывается, разумеется, на музыкальном *non finito*... Правда, о его характере зрителей с юмором предупреждают еще перед началом спектакля, снимая предлог «не» с обычных в таких случаях запретов: здесь приветствуется включение мобильных телефонов, звучные поцелуи, покашливание и пр. И все это в совокупности, действительно, современный абсурд «King Size».

Я вспомнила обо всем этом, когда перечитывала книгу М.Г. Анищенко «Драма абсурда». Это чтение — настоящее интеллектуальное приключение, и весьма увлекательное. Автор поначалу предлагает нам монографические очерки (по сути, мини-монографии) о творчестве Эжена Ионеско («Драматургия инверсированного бытия»), Сэмюэля Беккета («Театр романиста. Драматургия в ожидании»), Артюра Адамова («Распознавание губительной явленности “всего”»), Фернандо Аррабалья («Панический театр»). Очищение мира от классических смыслов», а затем обращается к истории сценической жизни их произведений, анализу языка этих драматургов, характеристике их ключевых персонажей.

М.Г. Анищенко собрала, обобщила и концептуально осмыслила огромный драматургический, театроведческий, филологический, лингвистический, биографический материал. Ее книга, вполне академическая по жанру, написана легко, изящно, пронизана юмором, наполнена множеством любопытных деталей, связанных с творческими биографиями авторов, историей создания их произведений, перипетиями сценической жизни абсурдистских пьес. Так, режиссер П. Холл, искавший для постановки новую авангардистскую пьесу, совершенно случайно услышал про «Урок» Ионеско. Режиссер не знал французского языка и прочел пьесу по-английски, а потом сказал драматургу: «Да, я хочу поставить вашу пьесу, но мне нужен другой перевод, этот никуда не годится. Это невозможно. Вы не могли

такого написать. Текст совершенно бредовый, ваш переводчик ничего не соображает». Ионеско ответил: «Это текст бредовый. Я так написал нарочно».

Главное достоинство монографии заключается в том, что автор почувствовал и сумел донести до читателей то, что составляет сердцевину драмы абсурда — чувство безнадежности, отчаянную надежду и обреченность: «Наш театр — это театр, который подвергает сомнению человеческую судьбу, ставит под вопрос наше экзистенциальное состояние» (Ионеско). При этом М.Г. Анищенко ставит и решает целый ряд фундаментальных философско-эстетических и искусствоведческих проблем, важнейшая среди которых — соотношение театра абсурда с экзистенциализмом. Автор справедливо критикует тенденции отождествления этих мыслительных и художественных систем, предлагая корректную с научной точки зрения концепцию их соотношения. Она подчеркивает главное: в пьесах экзистенциалистов ощущение иррационализма и абсурдности человеческого удела выражено в очень ясной и логически аргументированной форме, тогда как создатели театра абсурда стремятся акцентировать бессмысленность жизни и невозможность рационального подхода к ней, создают инновационные драматургические модели, в которых новые идеи и формы сведены воедино.

Действительно, театр абсурда обладает собственной художественной спецификой, отличающей его от экзистенциалистской театральной эстетики. Если в интеллектуальном театре А. Камю и Ж.-П. Сартра человек предстает мерой всех вещей, целостной личностью, акцент делается на человеческом достоинстве, логике мысли и действия, стоическом сопротивлении абсурду, то в большинстве пьес Ионеско, Беккета, Адамова, Аррабаля абсурду ничего не противостоит. Театр абсурда сосредоточен на кризисе самой экзистенции, «неумении быть», безличии личности, ее механицизме, рассеивании субъекта, отсутствии внутренней жизни. Человек здесь утрачивает четкие личностные очертания, «растекается», homo теряет свою *sapientia*, перестает быть *sapiens*, а вместе с этим лишается и возможности осознанного жизненного выбора. По мнению Ионеско, само утверждение о том, что мир абсурден, также абсурдно, нелепо. Его пьесы манифестируют концепцию распада личности и ее связей с другими людьми и миром, свидетельствуют об автоматизме обесмысленного языка, «трагедии языка», утратившего информационные и коммуникативные функции. Театральные реплики приходят в беспорядок. Неумение говорить связано с неумением

мыслить и чувствовать, тотальной амнезией. Простые истины, которыми обмениваются персонажи, оказываются безумными при их сопоставлении. Слова превращаются в звуковую оболочку, лишенную смысла, персонажи утрачивают психологические характеристики, мир — возможность истолкования: происходит крушение реальности.

В этом контексте М.Г. Анищенко предлагает детальный разбор специфики мужских и женских персонажей абсурдистских пьес — гротескных антигероев, жертв насилия, калек, по существу — деперсонализованных антипсихологичных марионеток, для которых жизнь — не трагедия, а фарс, гиньоль, клоунада, лишенные логики и причинно-следственных связей.

Как профессиональный литературовед и лингвист автор книги тонко анализирует ключевую для драмы абсурда проблему языка. На множестве примеров отбора личных местоимений, синтаксических деформаций, пауз, безадресных диалогов, языковых клише она приходит к обоснованному выводу о том, что языковые эксперименты абсурдистов демонстрируют отвержение миметической репрезентации мира, предложенной классическим искусством. Свержение языка с его высокого трона, отмена постулатов классической художественной повествовательности свидетельствуют о новой стратегии языковой игры, в основе которой лежат эмпирико-позитивистские правила пользования речью, не желающей хранить преданность традициям нарративной словесности.

Кстати, о традициях. Этой теме в книге также уделено существенное внимание. Драматургия абсурда возникла, разумеется, не в безвоздушном пространстве. М.Г. Анищенко прослеживает спектр влияний на нее от Ф.М. Достоевского до Ф. Кафки, от экзистенциалистов до Л.-Ф. Селина. Она совершенно справедливо ссылается в этом плане на творчество Стриндберга и Метерлинка — ведь атмосфера тягостного бесплодного ожидания в метерлинковских «Слепых», сама коллизия пьесы и реплики персонажей так напоминают беккетовское «В ожидании Годо» (кстати, в книге предлагается интересный семантический разбор слова «Godot»: сопровождение имени Бога уменьшительным французским суффиксом «ot» создает иронический оттенок; другой вариант: «Godot» — это маленький личный Бог каждого человека, который позаботится о том, кто утратил всякую надежду на заботу).

О переключках с классикой свидетельствует и признание Беккета в том, что визуальная идея пьесы «В ожидании Годо» была навеяна картиной знаменитого немецкого художника

Каспара Давида Фридриха, написанной в 1824 году. На его картине мужчина и женщина созерцают луну. И у Беккета пейзажным акцентом заканчивается каждый из двух актов: в лунном свете Эстрагон и Владимир стоят около дерева. Эта переключка эпох запечатлена на обложке рецензируемой книги: беккетовские протагонисты с удивлением и испугом взирают на зацепившуюся за ветку сухого дерева картину Фридриха. Уже при первом взгляде на обложку ощутимо игровое начало, намек на то, что в театре абсурда может поехать не только крыша, но и буквы: в слове «абсурда» последняя буква перевернута. Книга в целом с большим вкусом художественно оформлена.

Рецензируемый труд носит фундаментальный характер, он будит мысль, инициирует новые исследования. Совершенно очевидно, что творческий потенциал автора будет развиваться, тематический и концептуальный поиск найдут продолжение. Так, в будущем стоило бы обратиться к анализу специфики драматургии таких создателей театра абсурда в Англии, как Г. Пинтер и Н. Симпсон (пьесы первого — один из репертуарных хитов московского театра «Около дома Станиславского»). Небезынтересен и опыт постановки абсурдистских пьес на российской сцене. Специальная тема — драма абсурда на кино- и телеэкране. Другой возможный сюжет — ретроспективное применение эстетики театра абсурда при интерпретации классики: абсурдистские трактовки пьес Шекспира и Чехова, рассмотрение сквозь абсурдистскую призму творчества футуристов, ОБЭРИУтов и некоторых других деятелей классического русского авангарда. И, конечно же, заслуживает внимания современная трактовка абсурда не как отсутствия смысла, но как неявного, неслышимого смысла: нонсенс производит избыток смысла, а не бессмыслицу (Ж. Делёз).

Но главное — не пожелания на будущее, а то, что в работе уже состоялось. Как хорошо, что эта серьезная, живая книга пускает побеги, разрастается, расцветает, превращаясь в полноценную докторскую диссертацию. Пожелаем же Марине Геннадьевне Анищенко успехов во всех ее начинаниях.

Н.Б. Маньковская, доктор философских наук, профессор

[библиотека НИИ киноискусства]



Города в кино: Сборник статей / Т. Ветрова, В. Виноградов, А. Дорошевич [и др.], сост. О. Рейзен; М-во культуры Рос. Федерации, Науч.-исслед. ин-т киноискусства. — М.: «Канон+» РООИ Реабилитация, 2013. — 272 с.: ил.

В сборнике авторы повествуют о городах, изучению кинематографа которых посвящена большая часть их жизни, Великобритании, Германии, Испании, Италии, Кубы, России, США, Франции, Чехии, Японии. Здесь «собраны рассказы о городах, какими они видятся кинематографистам разных стран, а, значит, и человеческие судьбы — на фоне городов, истории стран — через города, история кино — в городских образах». Статьи печатаются в авторской редакции, «дабы подчеркнуть и достоверность интонации рассказчиков, и своеобразие подхода каждого к той или иной тематике. В определенной степени портрет каждого кинематографического города “зеркалит” не только режиссеров, в нем снимавших, но и киноведов, воссоздающих этот портрет уже на бумаге». Прочитав статьи о Барселоне, Лондоне, Нью-Йорке, Париже, Риме, читатель без труда определит имя режиссера, чаще других упоминаемого в сборнике. Это «манхэттенский гуру», «певец Нью-Йорка» Вуди Аллен (Аллен Стюарт Кенигсберг), которому в одном из кинотеатров Калининграда (бывшего Кенигсберга) установлен памятник.



Рассохин Олег. Москва в кино: 100 удивительных мест и фактов из любимых фильмов. — М.: Эксмо, 2009. — 544 с.: ил.

В предисловии к книге автор знакомит с ее структурой, где идет «речь о 26 фильмах, снятых с 1927 по 2007 год, и местах, связанных с их съемкой». Издание построено как путеводитель: в начале главы — название фильма и рассказ о нем, рассказ о местах, где снимались сцены (указаны адреса съемок), а заключает главу рассказ об актерах. Фильм «Третья Мещанская» (1927) уникален с точки зрения натурных съемок: Москва представлена до реконструкции 1930-х годов. Еще нет гостиницы «Москва», не взорван Храм Христа Спасителя, не снесен Страстной монастырь. В комедии «Свинарка и пастух» (1941) одну из главных ролей сыграл Владимир Зельдин, отметивший недавно свое 99-летие. В мелодраме «По семейным обстоятельствам» (1977) «классикой» стала сцена с логопедом Роланом Быковым; его улица «Койкого» вошла в лексикон. А герой «Служебного романа» (1977) так выразил свои чувства к Москве: «В нашем городе чересчур много жителей. Все куда-то спешат, все куда-то опаздывают. Всюду толкотня, давки... Но все равно — я люблю этот город. Это мой город. Это очень хороший город».

[библиотека НИИ киноискусства]



Белов Юрий Васильевич. В главной роли Суздаль. —

М.: Алгоритм, 2006. — 304 с.: ил.

Суздаль неспроста привлекает кинематографистов. Кинорежиссер С.А. Герасимов, снимавший в Суздале фильм «Юность Петра», объяснил это так: «В семье древнерусских городов, в нашем русском заповедном историко-архитектурном и музейном фонде, Суздаль, на мой взгляд, имеет особое привилегированное положение: такого плотного сосредоточения памятников, связанных едва ли не с тысячелетней историей России, пожалуй, более не найдешь. Суздаль, опередив Москву по своей истории, умудрился избежать жестокости времени, разрушающего и дерево, и камень, и металл, сохранил памятники XII–XIII веков, щедро — памятники XVI, XVII, XVIII веков, много старинных зданий». Недаром Суздаль в разных кинофильмах «переиграл... массу больших, небольших и эпизодических ролей, изображая Александру Слободу, Архангельск, Коломну, Москву, Ярославль и другие старинные города, а также Немухин, Китежград, город N — сказочные или вымышленные города и даже села» (Жадрино, Ненарадово). О том, как в Суздале, его окрестностях снимались фильмы «Метель», «Тема», «Андрей Рублев», «Женитьба Бальзаминова», «Царская невеста», «Мой ласковый и нежный зверь», «Чародеи», «Мертвые души» и другие, рассказывает в своей книге историк и краевед Юрий Белов.



В Ярославле снимается кино / [Автор идеи М. Крупин, автор текста М. Нянковский, оформление Е. Кабановой]. — Ярославль: [Б.и.], 2010. — 112 с.: ил. — (Подарочное издание).

Книга издана в год 1000-летия Ярославля и 100-летия ярославского кинематографа. Ярославская студия Г.И. Либкена была одной из первых кинофабрик в России. Сегодня кинокомпания «ЯрСинема», созданная в 2001 году на базе негосударственного учреждения культуры «Ярославский камерный театр», единственная провинциальная киностудия, производящая фильмы. В предисловии к изданию подчеркивается: «Ярославль — один из древнейших и красивейших городов России, соединивший в своем облике бережно сохраненную старину и самые современные архитектурные решения. Его неповторимая индивидуальность делает Ярославль привлекательным для создателей кинофильмов и телесериалов. В книге впервые рассказывается о фильмах, которые были сняты на Ярославской земле — в Ярославле, Ростове, Рыбинске, Переславле-Залесском, Тутаеве — за последние полвека, и о местах, где проходили съемки». Киноленты «Женщины», «Цветы запоздалые», «Иван Васильевич меняет профессию», «Экипаж», «Афоня», «Поздняя любовь», «Вор» и другие, телесериалы «Большая перемена», «Есенин», «Доктор Живаго», «Исаев», «Котовский» снимались в этих заповедных местах российской провинции.