

Польский театр второй половины 20 века



Отличительными чертами польского театра являются:

- 1) живописность («театр художника»)**
- 2) тяготение к гротеску и иронии**
- 3) совмещение пластов жизненного и ирреального**

Обязательное внесение иронических оттенков связано с уникальностью польской драматургии. Эта тенденция намечается в «Дзядях» Мицкевича. Выспянский пишет свои лучшие пьесы «Свадьба» и «Освобождение» и жанре трагикомедии.

Игрой с темами ужаса и смеха насыщены трагифарсы Виткевича.

Великие драматурги XX века Славомир Мрожек и Тадеуш Ружевич работают в этой манере сочетания патетического и карикатурного, мистического и бытового, условного и грубо натурального.

Режиссерские театры, где центром стал актер:

Режиссеры

Эрвин Аксер,

Ежи Яроцкий,

Конрад Свинарский

Эрвин Аксер ставит абсурдистскую драму: «Танго» Славомира Мрожека (1965 г.), «Макбетта» И.Ионеско (1972 г.), «Лира» Э.Бонда (1974 г.).

В его спектаклях играют звезды сцены — **Тадеуш Ломницкий, Анджей Боровский, Зофья Мрозовская.**

Эрвин Аксер,

художественный руководитель
Варшавского Современного
театра

Ему был близок **интеллектуально-психологический театр**, в котором режиссер шел след в след за литературным текстом.

Отрицая стратегию свободной интерпретации текста, он создавал театр современной эстетики — скромный, основанный на **сдержанной и точной актерской игре.**



В 1960-х **Аксер** работал в Ленинграде в **БДТ**, здесь он поставил знаменитый спектакль **«Карьера Артуро Уи»** Б.Брехта, где главные роли исполнили Евгений Лебедев и Сергей Юрский.

Аксер дружил с тогдашним художественным руководителем БДТ Г.А. Товстоноговым.



Евгений Лебедев в роли
Артуро Уи



Сергей Юрский в роли Дживола

Брехтовская «**Карьера Артуро Уи**» — это пьеса-памфлет, притча о чикагских гангстерах, сюжет которой отсылает к истории возвышения Адольфа Гитлера и членов его партии, ставших прототипами действующих лиц.

Главаря гангстеров *Артуро Уи* — того самого Гитлера — в постановке блестяще играл **Евгений Лебедев**, его помощника *Эрнесто* — **Ефим Копелян**, гангстера-интеллектуала *Дживолу* — **Сергей Юрский**, его подругу *Докдейзи* — **Зинаида Шарко**, *Актера*, который в одном из эпизодов обучает Уи эффектным манерам — **Владислав Стржельчик**.



**Георгий
Товстоногов**

и

Эрвин Аксер

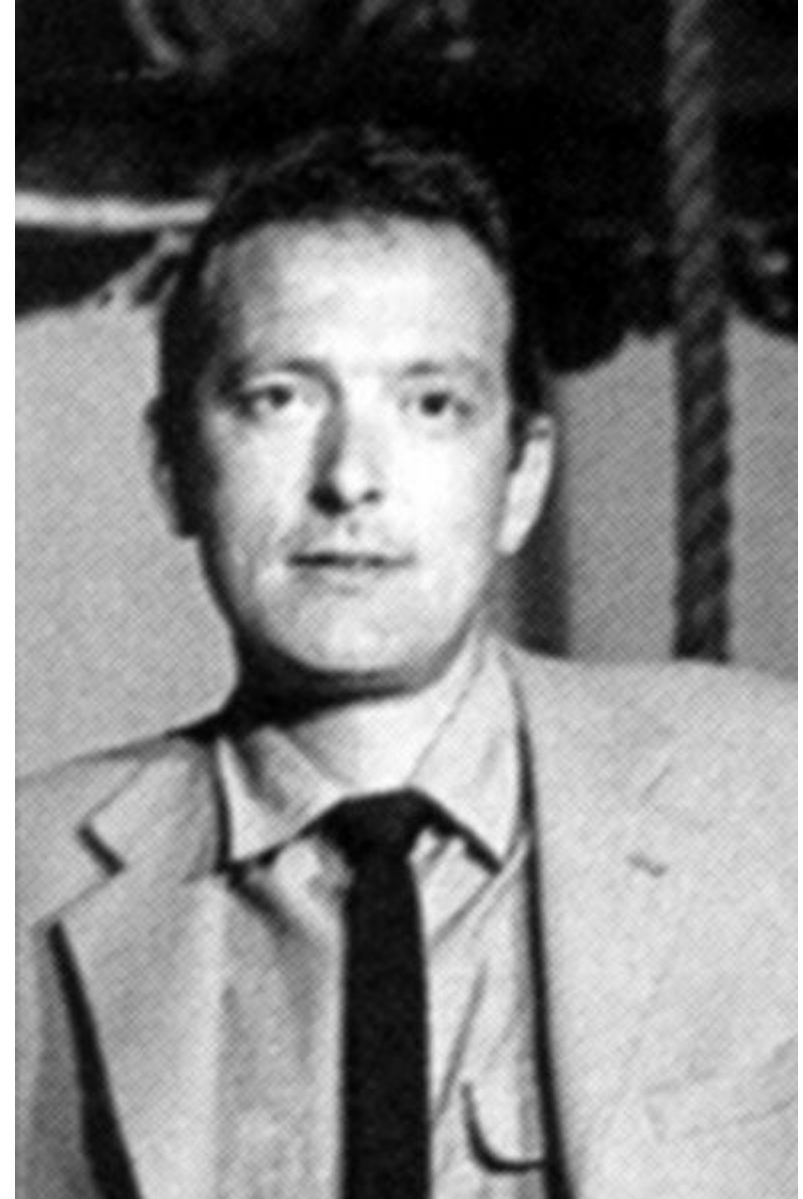
Конрад Свинарский -

польский театральный и оперный режиссёр, один из крупнейших мастеров национального польского театра.

Краковский театр Стары.

Стиль Свинарского — совмещение самых разных выразительных приемов и экспериментов со сценическим пространством.

Цель — показать все многообразие мира через восприятие конкретного человека.



Знаменитейший спектакль **Свинарского** – «Дзяды» по поэме *Адама Мицкевича* (1973), где всё действие напоминало народный обряд погребения, происходил во всех помещениях театра.

Из гардероба зрители поднимались по слабоосвещенной лестнице, на ступенях которой сидели нищие, просящие подаяния. В фойе стоял катафалк, и пела скрипка, а зрительный зал был поделен на четыре части переброшенными через него помостами в виде креста.

Сама сцена была закрыта занавесом, а борьба за душу Конрада происходила прямо в центре помоста. С одной стороны к уставшему напуганному мальчишке Конраду ползли косматые черти, а с другой стороны за его душу сражались крылатые ангелы.

Спектакль, со временем ставший легендой, поражал и вызывал много споров (потому хотя бы, что главный герой Конрад, произносящий полный пафоса и ключевой для польской национально-романтической традиции монолог, был показан как эпилептик).



спектакль Свинарского «Дяды»

Спектакль не сходил со сцены много лет (всего прошло 269 представлений), в том числе и после смерти Свинарского. Еще до премьеры разнеслась молва о невероятном размахе постановки, которая займет все здание театра, и о том, что для участия в массовых сценах режиссер привлек настоящих краковских бомжей.

Сила театра Свинарского, и это касается не только «Дзядов», в том, что он боролся с автоматизмом восприятия спектакля, а также — в случае национального репертуара — со склонностью польского зрителя к экзальтации в отношении национальных мистерий.

Свинарский выстраивал по отношению к ним ироническую дистанцию. Он сталкивал миф с конкретикой и даже приземленностью: сцену кощунственного поединка героя с Богом наблюдала толпа равнодушных крестьян, занятых поеданием крутых яиц.

Темой «Дзядов» (и других спектаклей национального репертуара) Конрада Свинарского стало романтическое сознание с его антиномиями, с его трагической разорванностью.

Творчество Гротовского и творчество Свинарского — это две разновидности романтического театра 1960–70-х.

Он изменил соотношение сцена — зрительный зал, но эта переориентация не исчерпывается ставшим уже тогда банальным словом «соучастие», то есть вовлечением зрителя в происходящее. Зрителя Свинарский не столько вовлекал, сколько *использовал*.

«Зрители не участвуют в обряде, только наблюдают его. Оставаясь собой, они играют в режиссерской партитуре именно роль зрителей. [...] Они всегда составная часть спектакля. Но на сей раз они не должны быть зрителями вообще — они должны быть зрителями „Дзядов“ Мицкевича, произведения, которое для них самих имеет особое значение, которое будит определенные эмоции еще до того, как они придут в театр; в их присутствии должна совершаться церемония показа этого произведения на сцене.

Если они ожидают события и встряски, то это им обеспечено уже при входе, где их встречают побирушки и накрытые черной траурной материей Христос на кресте, рваные мундиры и знамена. Удивленные, не чувствующие себя в безопасности, напуганные вурдалаками, взрывами и огнем, они примут предложенный им театр. Это гораздо сложнее, чем возможное участие в обряде, потому что требует от зрителей наблюдать не только спектакль, но и свою на него реакцию».

В этом подходе, конечно, слышатся отголоски брехтовской традиции. Что неудивительно, если вспомнить, что Свинарский знал Брехта как никто другой в польском театре: в 1955–57 годах он стажировался в «Берлинер Ансамбль», где ассистировал Брехту и где после смерти великого немца участвовал — вместе с другими ассистентами — в работе над постановкой «Страх и отчаяния в Третьей империи». Но речь не только о брехтовской традиции.

Вопрос изменения соотношения «сцена — зрительный зал» был одним из важнейших для театра 1960-хи 1970-х.

В 60-70-ые гг. Свинарского знал весь мир, он работал в Берлине, Милане, Москве, Гамбурге, постоянно участвовал в международных фестивалях.

Театр художника: традиции «сценической живописности»

Художественное образование получили **Конрад Свинарский, Юзеф Шайна, Тадеуш Кантор, Анджей Вайда** и многие другие театральные режиссеры.



Конрад Свинарский



Юзеф Шайна



Тадеуш Кантор



Анджей Вайда

Тадеуш Кантор (1915 -1990)

польский режиссер, художник, сценограф, автор хеппенингов, создатель экспериментального театра «**Крико 2**» (1955) в Кракове. Наиболее известны его автобиографичные спектакли последнего периода творчества, так называемого *«Театра Смерти»*: «Умерший класс» (1975), «Велёполе, Велёполе» (1980), «Сегодня мой День рождения» (1990).



“Я не могу согласиться с тем, что я режиссер. Но я согласен называться художником.

Художник — это старинная профессия, с древними традициями, но режиссер?

Этому понятию всего лишь около двухсот лет...”

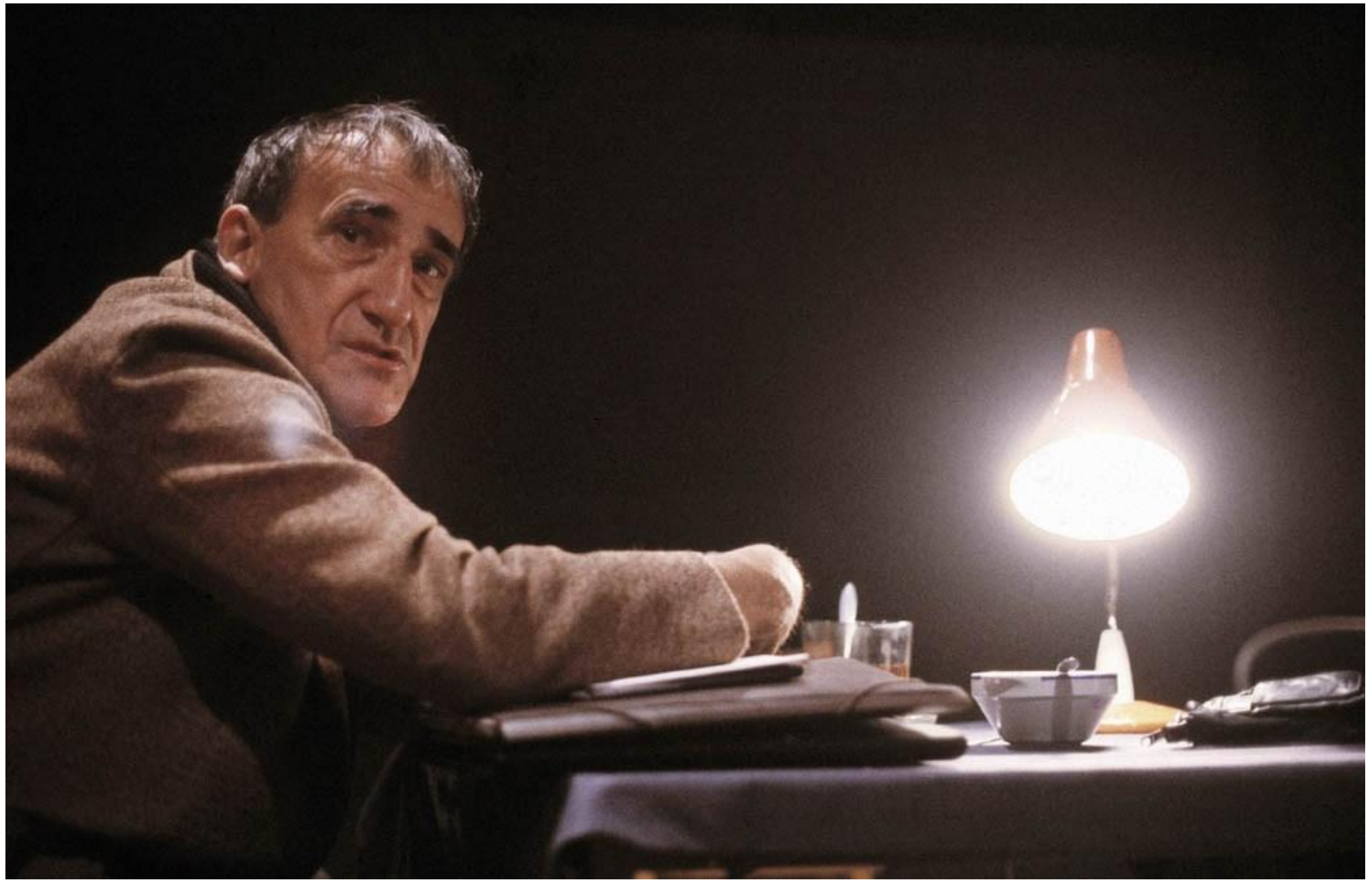
Тадеуш Кантор

В 1960-ые гг. Кантор создал театр «Крик-2», главной установкой которого становится обязательное включение зрителя в спектакль.

Его театр - это броский грим, цирковые формы экспрессии, эпатирование публики, словосочетания, противоречащие здравому смыслу.

Важнейшая установка Кантора - «разрушить всякую связь театра с действительностью и создать автономное искусство».

Он отказывается от следования тексту пьесы, спектакль становится полем напряжений, которое сумело бы разбить определенную сюжетную оболочку драмы, это атмосфера шока и скандала.



Создавая свой театральный язык, разрабатывая свою методологию, каждый крупный режиссер XX века «создавал» и своих актеров. Непреложно, что Коонен – актриса Таирова, Гарин – актер Мейерхольда, Чесляк – Гротовского, этот ряд можно было бы протянуть через весь XX век. Каждый крупный режиссер имел своих учеников, последователей, адептов...

У Тадеуша Кантора нет и не было никого. Его труппа состояла из любителей – знакомых, друзей, знакомых друзей, а также их родственников. Он не пытался сделать из них профессионалов, в коих просто не нуждался, о чем открыто заявил спектаклем 1985 года **«Пусть сдохнут артисты»**.

Художник по образованию, режиссер по призванию, авангардист по мировосприятию, в своем театре он был Демиургом – в полном смысле этого слова. Театр Кантора закончился со смертью Кантора.

Соединение живой и неживой материи в театре Тадеуша Кантора.

Театр неживой материи понимается как оптимальный вариант, где куклы и предметы создаются самим художником, являются органическими составляющими его действительности. Во второй половине XX века в польском театре возникает уникальное явление, которое во многом наследует идеям Крэга и сильно пересматривает их — **Театр Художника**, где театр — это именно средство динамического представления авторского мира. Это театр внеличностный, в котором актер приравнивается к неживой материи, а точнее — является одним из материалов для создания мира художника (художника — в буквальном смысле слова, все режиссеры этого направления имели художественное образование). Актер в этом театре должен быть лишен актерских амбиций, быть максимально отрешенным от самого себя, для того, чтобы органично существовать в выстроенном автором пространстве. Автор спектакля говорит со зрителем на языке пластического творчества и сам является создателем сценической композиции спектакля.

Режиссером, утвердившим это направление, был **Тадеуш Кантор**.



Театр Кантора — это абсолютная дисгармония с миром, отсутствие всякой логики в ходе событий, ощущение конечности существования, постоянная подмена одного понятия другим, прямо противоположным:

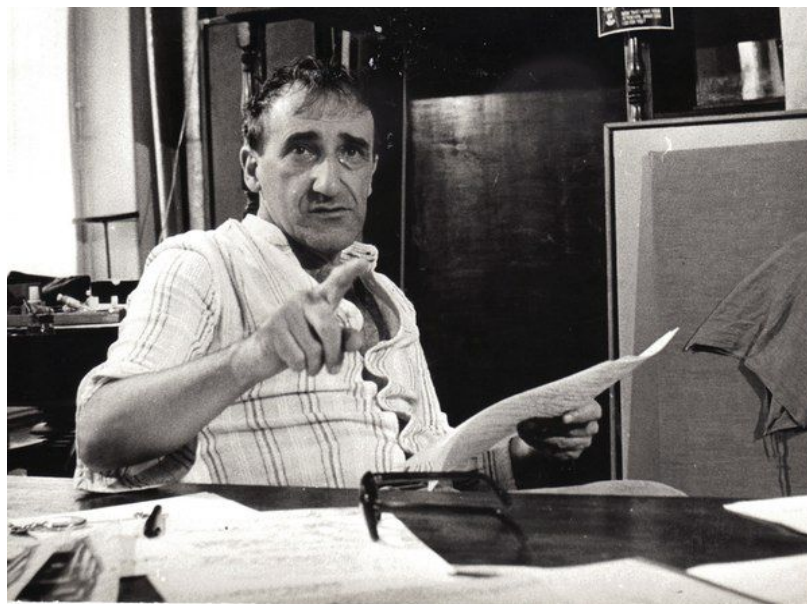
человек — манекен,

день рождения — похороны,
мастерская художника —
кладбище...

По сути своей, все это сводится к одной конфликтной паре: **жизни и смерти.**

Апогей его творчества и его завершающий этап – это «Театр Смерти», театр памяти, где не существует будущего, к которому мог бы стремиться герой, есть только прошлое, автобиографическое, мучительное прошлое художника, воскрешенное с помощью искусства из небытия. Одновременно с этим, название театра «Cricot 2» – есть анаграмма и по-польски читается как «Цирк». «Театр Смерти» и «Цирк» – «перевертыши», которые в своей основе есть суть одного и того же – основной мотив творчества Кантора.

Так возникает и намеренное соединение живой и неживой материи, которое Кантор ведет через все творчество, по-новому пересматривая его на разных этапах, в зависимости от чего меняет свои функции в спектакле актер.



Начав свою театральную деятельность в качестве сценографа, он решительно отказывается от понятия «декорации» как иллюстрации пьесы и занимается поиском **сценографических метафор**, как например: «острые, клинообразные и секироподобные абстрактные формы, угрожающе нависшие над головами героев «Антигоны» Ж. Ануя (1957); по мере нарастания драматизма сценического действия их количество все увеличивалось и они опускались все ниже и ниже. Он наделял сценографические образы персонажной значимостью (как, например, это было с Занавесом в «Гамлете» Ю. Любимова и Д. Боровского).

Костюм Кантор понимал как «придание формы актеру в пространстве» и с его помощью порой превращал исполнителей в движущиеся многофактурные коллажи, фантасмагорически великолепные и одновременно отталкивающие.

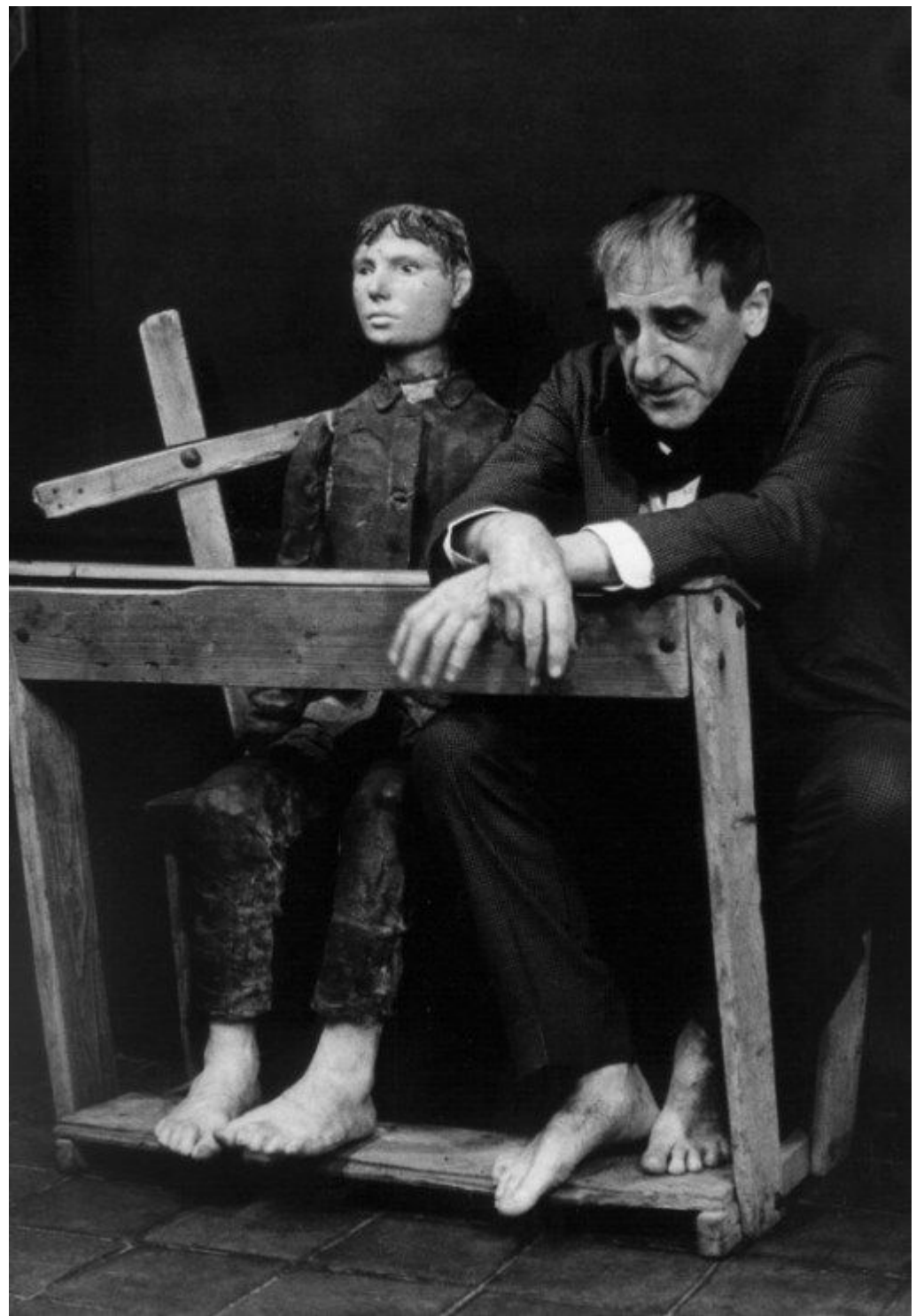


Термин «**коллаж**» — как определение единой композиции, собранной из готовых объектов, здесь принципиален.

Собственно, он становится принципом канторовских спектаклей.

Уже в своих первых режиссерских опытах он откажется от изображения придуманного иллюзорного мира и придет к **реальной среде места действия**, единой для актеров и зрителей —

«театральному
энвайронменту»



Это театр с максимально обнуленной актерской составляющей – где актер и предмет не существовали по отдельности, а создавали единое целое – **«Биообъект»**.

Ванна с погруженной в нее героиней, Девушка с сотнями ложек, герой с манекеном возлюбленной – из «Водяной курочки» 1967 года; или – человек с доской на спине, человек с двумя дополнительными ногами, человек с двумя велосипедными колесами, вросшими в ноги, человек самоубийца-фокусник, систематически совершавший самоубийство из спектакля «Красавицы и уродины» 1972 года.

Функция актера сводилась к его взаимодействию с предметом на всем протяжении спектакля. «Новый организм должен соединить в себе материю человеческого тела и четко выраженную сценическую форму», – пишет об этом сам Кантор. Актер находился на сцене в ограниченном пространстве фигуры, идентифицировался с предписанными ему предметами. Эмоции актера были исключены, он сознательно приносил себя в жертву, являлся живой материей для создания канторовского видения мира.



Манекены — максимально жизнеподобные, существовали на сцене вместе с актерами — и не всегда улавливался момент подмены живой материи на неживую: актер изображал оживший манекен, манекен — был застывшим актером. Мертвая материя в Театре Смерти становилась более реальной, она подчеркивала эфемерность, конечность материи живой. На этом сочетании, из постоянного балансирования на грани между **Жизнью и Смертью, реальностью и иллюзией**, на их бесконечном чередовании — строился мир последних спектаклей Кантора.

Это был **мир памяти**, автобиографического прошлого Художника. Это был театр Кантора и о Канторе. Постоянно присутствуя на сцене во время спектаклей, он был одновременно наблюдателем, участником и дирижером создаваемого процесса. Он был той созидательной, организующей силой своих спектаклей, которой все подчинялось и на которой все основывалось. Этот театр закончился со смертью своего создателя и не мог иметь последователей — поскольку являлся абсолютным воплощением авторского видения мира.



Спектакль «Умерший класс» (1976 г.)

Аллегория возвращения в детство, понятная на любой географической широте: четыре деревянные светло-коричневые парты и послушно сидящие за ними ученики. Одиннадцать манекенов в натуральную величину с натуральными волосами и стеклянными глазами.

Кантор показал, что происходит в нашей голове, когда мы вспоминаем, мечтаем вернуть время, выучить пропущенные уроки. Поэтому актеры носят на спинах трупики-манекены, от которых не могут освободиться.

Поэтому здесь стоит эта парта, за которую уборщица периодически снова загоняет актеров с постаревшими лицами, а те декламируют старые стихи, произносят реплики, латинские сентенции. Это пронзительный образ потерянного детства, своего рода спиритический сеанс. Героями спектакля являются пожилые люди, которые спустя годы возвращаются за школьные парты, неся на спинах то ранцы, то манекены — фигуры их собственного детства.

История о невозможности возврата в прошлое.



Большой выход актеров сопровождается звуками назойливо повторяющегося «Вальса Франсуа». Идет урок, старики-ученики перекрикивают друг друга, толкаются. Сцены из школьного класса смешиваются с историей Первой мировой войны и с фрагментами пьесы Виткевича «Тумор Мозгович».

«Велёполе, Велёполе» (1980 г.)

Местом действия является «Комнатка Воображения», в которой друг на друга накладываются эпизоды из семейной жизни, военные воспоминания и сцены, связанные со страстями Христовыми.

В пространство комнаты, где находилась обычная мебель вроде кровати или шкафа, вторгаются кресты, врываются — прямо с полей сражений — рекруты.





«Пусть сгинут артисты» (1985 г.) - спектакль-ревю, он открывает серию театральных размышлений Кантора о его собственных достижениях.

В этом спектакле сходятся все основные тенденции и приметы стилистики, которые поочередно доминировали в предыдущих произведениях:

здесь присутствуют «машины» и предметы, а также предметы-актеры, био-объекты.

Здесь есть «найденные» предметы и персонажи. Повторяются хеппенинговые акции, а в основе актерской игры лежит «цирковая пестрота» - клоунада.



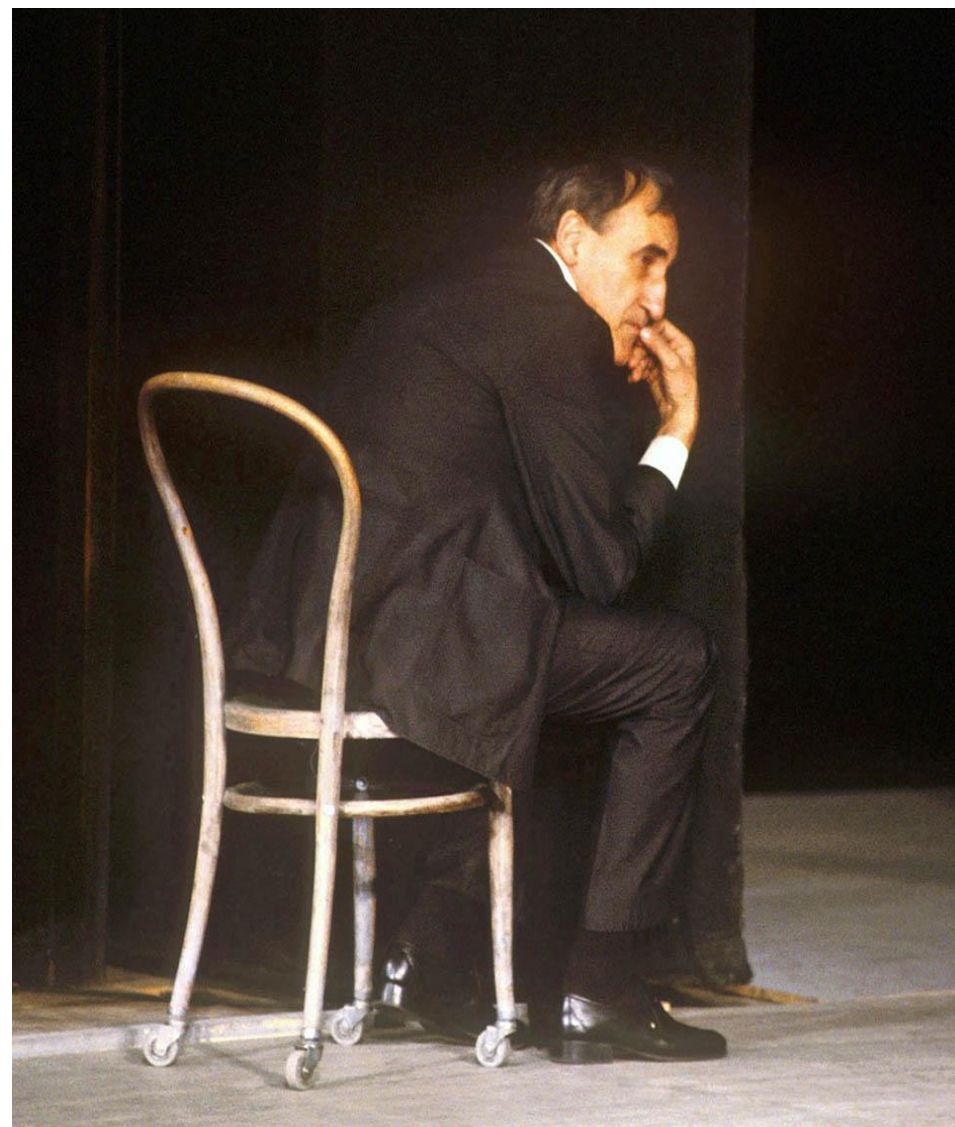




Кантор видит все совершающиеся на сцене глазами живописца. Он создает мир спектакля, будто рисует.

В его постановке **«Сегодня мой день рождения»** (1990) на сцене несколько картинных рам, и в этих рамах оживают, выходят из них герои и друзья самого Кантора, начинает двигаться семейная фотография, персонажи из разных спектаклей режиссера вступают в разговоры.

Кантор был художником, который научил свою живопись двигаться и говорить. У него действие и пространство, в котором оно происходит, едины, они существуют, благодаря друг другу и питают друг друга.



Кристиан Люпа

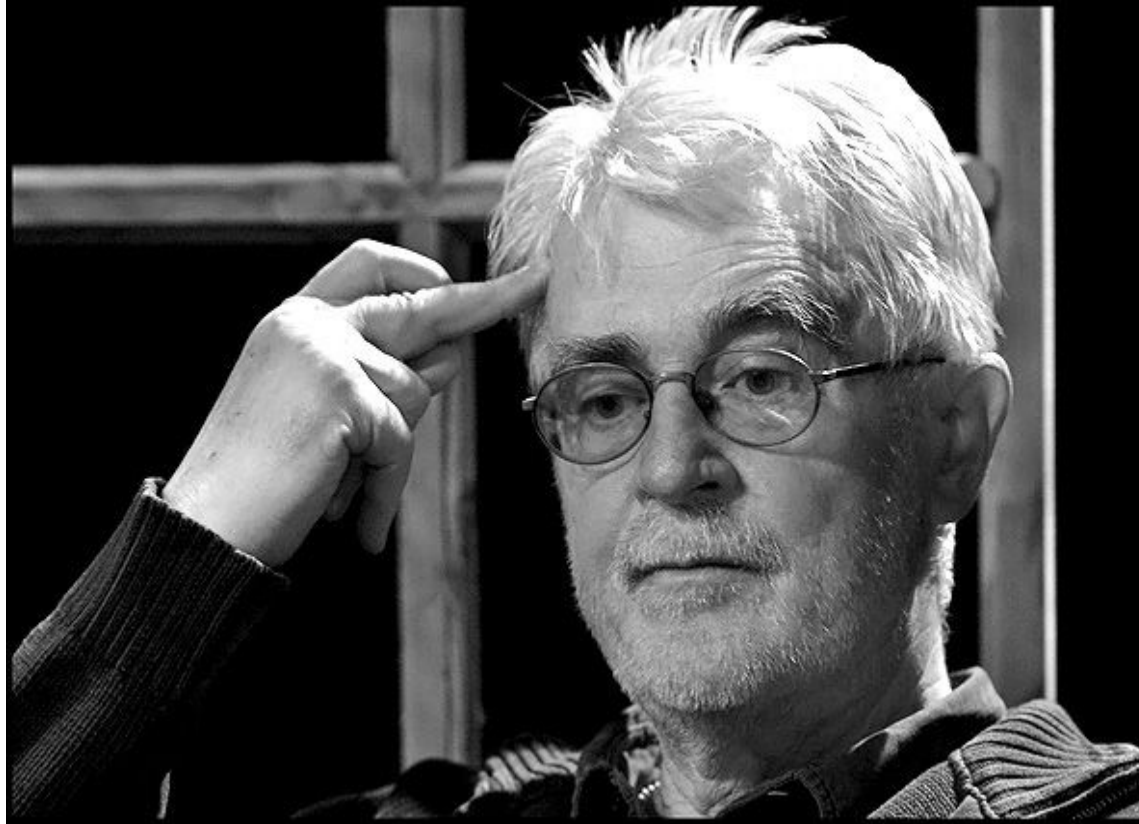
— яркий представитель постмодернизма в современном польском театре, работает чаще с инсценировками по произведениям немецких и русских авторов, его спектакли — это философский и экзистенциальный поиск места человека в современном мире.

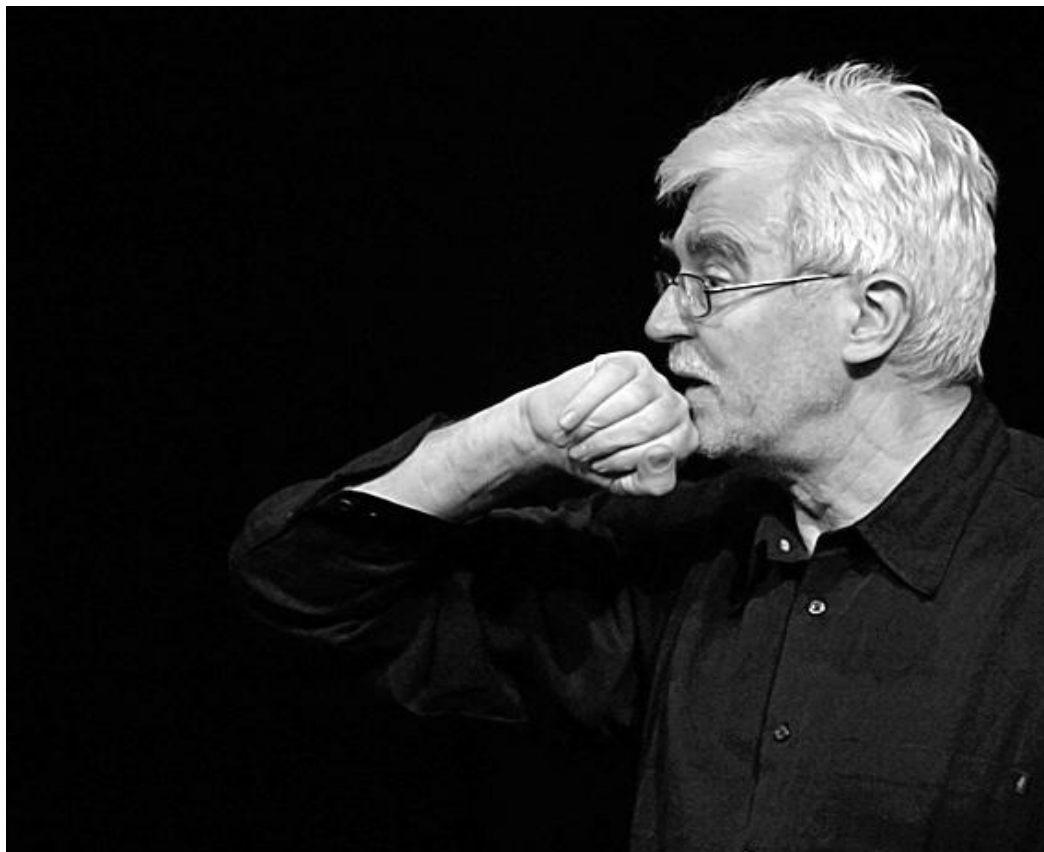


С 1978 года работал в Театре имени Норвида в Елене-Гуре, где приобрёл известность постановками пьес польского драматурга-абсурдиста Станислава Игнация **Виткевича**.

С 1984 года работал, в основном, в краковском Старом театре, где среди его спектаклей были **инсценировки** «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского (1990), «Человека без свойств» Роберта Музиля (1990), «Записок Мальте Лауридса Бригге» Райнера Марии Рильке (1991), «Лунатиков» Германа Броха (1995—1998).

Биографические постановки Люпа посвятил Энди Уорхолу, Мэрилин Монро, Симоне Вейль.





Под влиянием Тадеуша Кантора (своего учителя), и режиссера Андрея Тарковского, Люпа, много читавший Юнга, разработал свою **концепцию театра как инструмента исследования и разрушения границ индивидуальности** (из эссе «Театр откровения»)

Рождает театр как переводчик, инсценировщик, художник (придумывает декорации и свет к спектаклям) и режиссер (известен своей долгой подготовительной работой с актерами над построением образов). Его спектакли замечательны особыми ритмами, замедлением времени в ходе сценического действия, частой концентрацией напряжения вокруг моментов кризиса.

Спектакли Кристиана Люпы - всегда сильные, пронзительные и тревожные, потрясающие грандиозностью замысла и талантом постановщика.

В отличие от Гротовского Люпа равнодушен к паратеатральным опытам, в которых процесс важнее результата, и любит ставить многочасовые и многофигурные спектакли. В отличие от Кантора, предпочитавшего бессюжетные путешествия по пространству своей памяти, он очень любит воплощать на сцене многостраничные философские романы.

Своеобразной чертой театра Люпы стал ритм представлений, зависших между бурными эмоциональными всплесками и длительными моментами апатии, приливами и отливами.

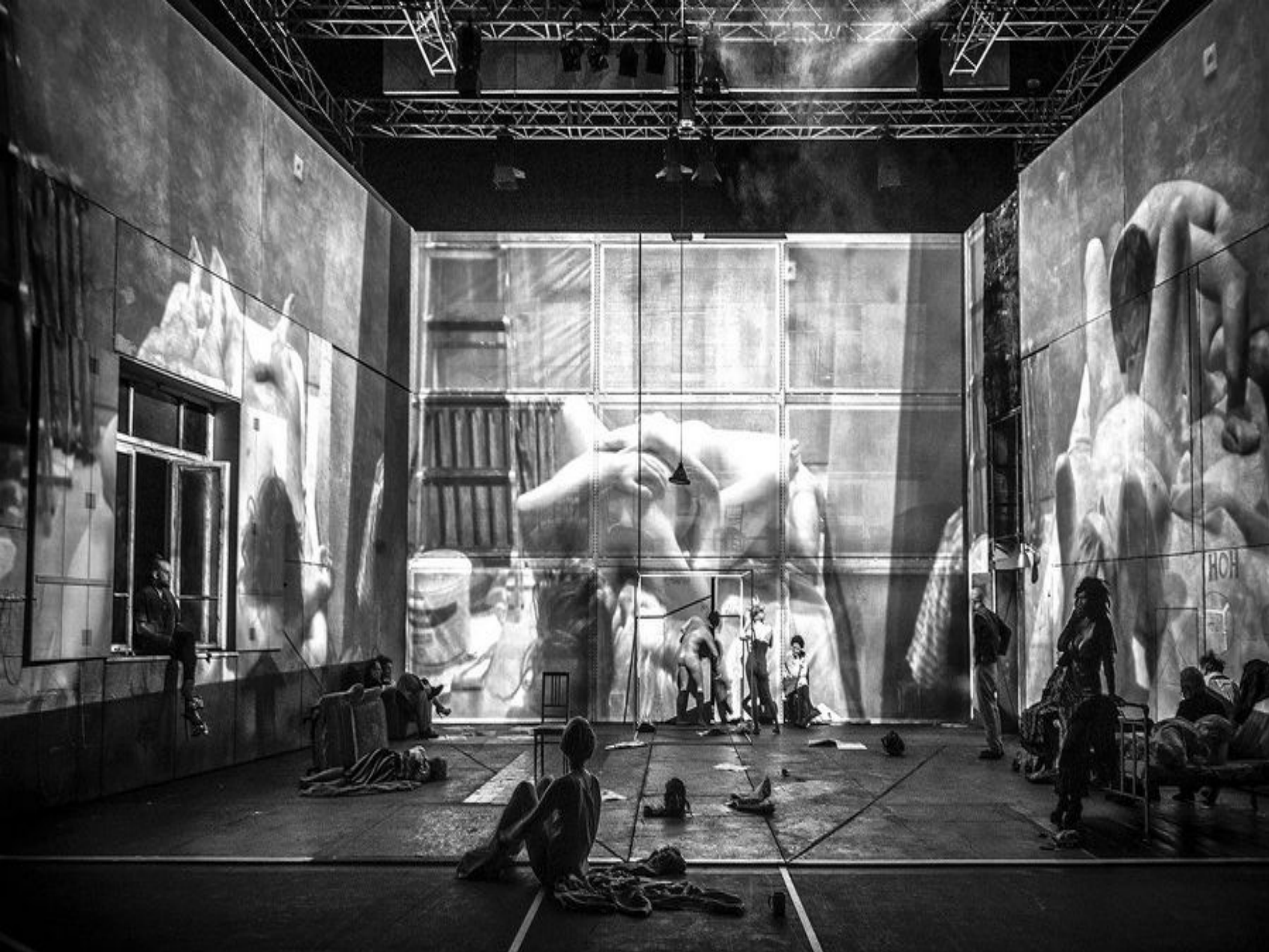
Польские театральные режиссеры смело и мастерски используют **видеокамеру**.

Во многих спектаклях появляются **врезки** — актуальные интервью с обычными людьми, которые высказывают свое мнение о проблеме, раскрывающейся в спектакле.

Используется **видеоколлаж**, который передает смену места и времени действия,

идет **прямая трансляция** на экран со сцены («изнутри» этого действия) наиболее существенных деталей происходящего. Этот вид использования визуальных приемов наиболее интересен. Он усиливает магнетическое поле спектакля и сильнее втягивает зрителя в историю, происходящую на сцене.





Спектакль Кристиана Люпы **"Персона. Мэрилин"** - история о мучительном поиске человека за выжженной масс-медиа маской, история о невозможности уединиться в одиночестве и обрести себя. Это спектакль-исповедь, такой театральный психоанализ в духе Бергмана и Ларса фон Триера.

Уже немолодая женщина Мэрилин Монро в некоей заброшенной фотостудии. Она скрывается от продюсеров Голливуда, чтобы побыть наедине с собой. Человек находится на пороге смерти, почти распавшаяся личность. В уединении Мэрилин заново пытается обрести себя, услышать свой внутренний голос. Глянцевая дива, "всеобщая любовница" старается остаться актрисой и женщиной.

В финале спектакля камера на сцене разворачивается в зал, фиксируя зрителей на пленке. И зритель у Люпы становится персонажем спектакля, как когда-то становились свидетелями представлений зрители у Гротовского.





В постановке Кристиана Люпы **«Персона. Мэрилин»** на заднике время от времени появляется крупный план того, что в данный момент происходит на сцене, и это рождает массу ассоциаций и «неожиданный» результат: неподвластные нам мысли героини, увиденные крупным планом, помогают зрителям проникнуть в ее сознание, усиливают эффект присутствия и вмешательства в ее «открытую» личную жизнь.

Героиня весь спектакль предстает перед нами практически обнаженной, но «усиление» происходящего с помощью камеры расширяет замочную скважину до гигантских размеров: уже не только героиня, но и сам зритель становится некой лабораторной бактерией, которую рассматривает под видеомикроскопом Режиссер-Создатель.

И, конечно, логическим завершением становится показ последней видеосъемки Мэрилин — её смерть. Это самый потрясающий и гениальный финал в мировом театре конца XX—начале XXI века.

Настоящим событием в театральной жизни Санкт-Петербурга в 2007 году стала постановка чеховской «**Чайки**» в Александринском театре Люпой.

Мир, в котором у режиссера существуют герои классической русской пьесы, это мир после апокалипсиса, где на руинах цивилизации живут и страдают персонажи не героические, а пошлые и обыденные. Паузы растягивают сценическое действие, а актеры обречены на одинокое скитание в неуютном, распадающемся на части пространстве. Люпа стал учителем «поколения тридцатилетних», определившим развитие режиссуры в 2000-2010 гг.







Центром театральной жизни молодых режиссеров стал театр «Размаитощи». Здесь дебютировал **Гжегож Яжина** спектаклем «*Тропический бзик*» по пьесе Виткевича, его театр ориентирован на прямое общение со зрителем, максимальное включение его в ткань театрального представления. Яжина придал пьесе Виткевича современный характер, рассказав в ней о нынешней «странности существования».

Настоящим героем спектакля является вынесенный в название «бзик» — нарастающий процесс коллективного сумасшествия, которое сначала (в соответствии с коннотациями самого слова) вроде бы не вполне серьезно, почти оперетточно, однако в сценах из «Нового освобождения» и в финале достигает масштаба реального безумия.

Учитель Яжины, известный режиссер Кристиан Люпа, считает, что в этом спектакле «была явлена темная энергия нового примитивизма, новой первобытности, которая заключена в современном человеке»



Гжегож Яжина

Гжегош Яжина органично ощущает себя наследником европейской культуры, заставляя критиков искать в своих постановках отсылки и к английской живописи викторианской эпохи, и к немецкому театру, и к итальянскому кино.

При этом мировая культура интересует польского мастера, похоже, не только и не столько как кладовая приемов, сколько как внятно артикулированная система идей и ценностей.

50-летний Гжегож Яжина входит в «большую тройку» польской театральной режиссуры (вместе с Кшиштофом Варликовским и их общим учителем — Кристианом Люпой). Яжина в 30 лет возглавил театр TR Warszawa (бывший «Театр Розмаитощчи»), ставил в Венском бургтеатре, берлинской Schaubuehne, Tonelgrooper Amsterdam, Баварской опере.

Его спектакли шли в Авиньоне.

Его «2007: Макбет», похожий на Диснейленд ужасов, на компьютерную стрелялку, на хоррор теленовостей о войне в Ираке... и на живого, яростного Шекспира XXI века, — идет в Варшаве в здании заброшенной фабрики.

На гастролях в Нью-Йорке для «Макбета» построили сцену под Бруклинским мостом.

1) Яжина утверждает автономность сценической реальности, которая не подражает какой-либо иной действительности, не довольствуется реализмом или бытовой банальщиной

2) Стил — гротеск

3) Использование знаков и символов массовой культуры, ее стереотипов и клише, схем, которые в столкновении с ужасом непознаваемого являют свое гротескное обличье.



На счету Яжины также две театральные адаптации прозы. В 1999 году совместно с берлинским «Хеббель-Театром» он поставил **«Доктора Фаустуса»** Томаса Манна во вроцлавском Театре Польском. В 2000 году в Театре Розмаитощи в Варшаве состоялась премьера постановки Яжины **«Князь Мышкин»** по роману Достоевского **«Идиот»**.

Спектакль по последней пьесе британского драматурга Сары Кейн **«Психоз 4.48»** в постановке Яжины (Театр Розмаитощи и Театр Польский) — это шокирующий рассказ о девушке, которая неуклонно, сознательно и целеустремленно движется к самоубийству. Режиссер сделал его почти аскетическим, отказавшись от внешних эффектов и сосредоточившись на поэтике текста пьесы.

«Речь не идет об игре с интерпретациями литературного текста, об актерском мастерстве, о технических эффектах или о преодолении каких-то нравственных границ. Речь идет о том, чтобы оказаться лицом к лицу с человеческой трагедией, показанной без излишнего украшательства, почти что в масштабе один к одному», — говорил режиссер



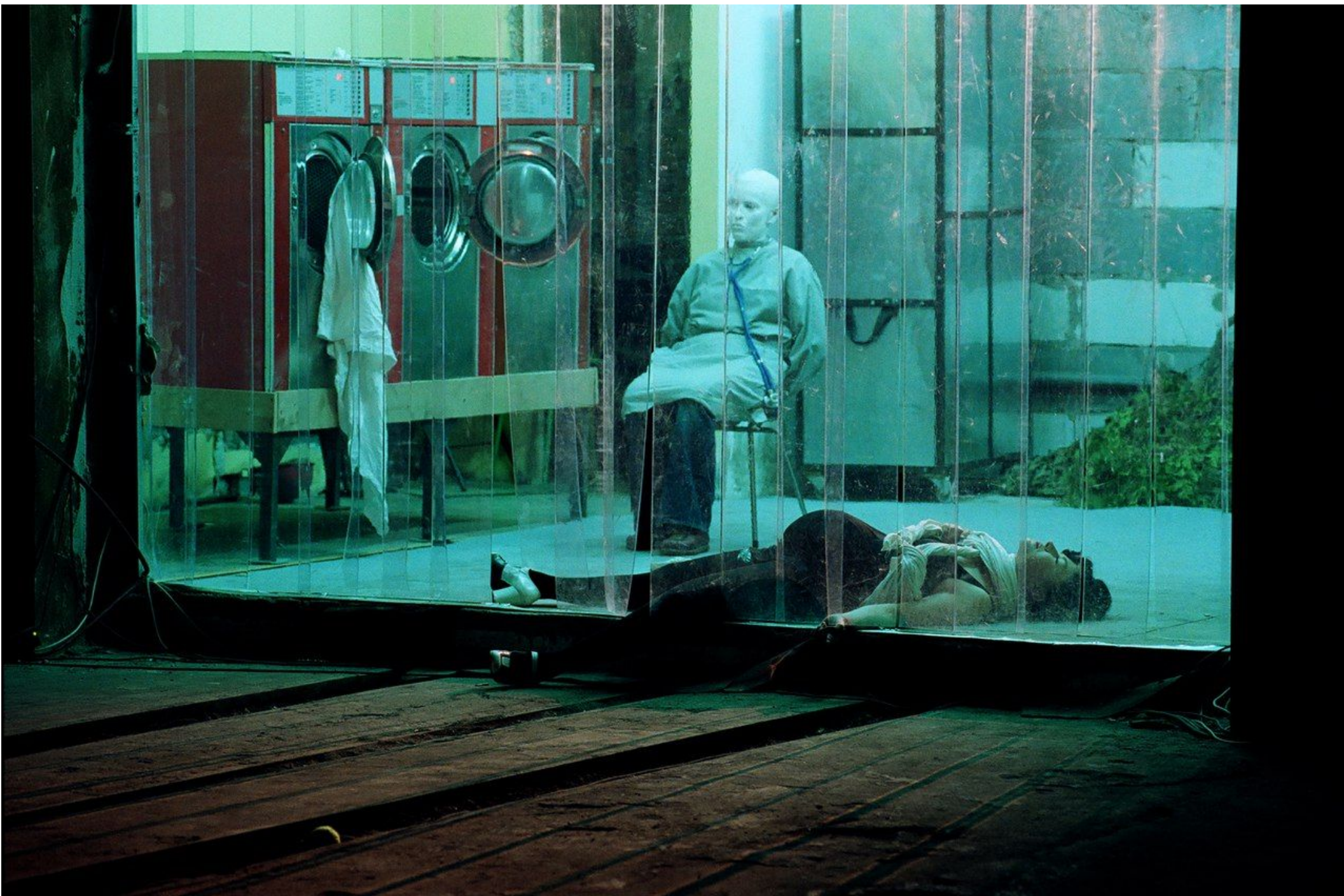
Психоз 4.48

В 2005 году Яжина «замахнулся» на Шекспира и подготовил спектакль **«2007: Макбет»** — масштабное театральное зрелище о войне на Ближнем Востоке, разворачивающееся на четырех уровнях заброшенного завода в Варшаве. В 2006 году вышла телеверсия этого спектакля.



«Макбет» сделан как живая, многоуровневая картина в IMAX-формате, похожая, по словам британского критика Джойса Макмиллана, на трехэтажную изнанку крепости в условном Бейруте. Кровавая война с терроризмом неизбежно оборачивается здесь войной против человека.







В 2006 году на сцене венского Burgtheater Яжина поставил спектакль «Проект. Медея», за который был удостоен престижной австрийской театральной награды Nestroy Preise. В авторской версии мифа действие перенесено в современную Вену, где зритель наблюдает распад союза грузинки Медеи и немца Ясона.

«Меня интересует момент, когда инстинкт самосохранения отступает перед агрессией, исходящей в том числе из нас самих. Смерть, или, вернее, убийство, становится своеобразным «дедлайном», который меняет перспективу, заставляет задуматься, насколько человек свободен в своем выборе», — говорил режиссер.

«Объяснять фабулу уже не нужно. За лаконичными фразами скрываются ужасные вещи: предательство, детоубийство, полное уничтожение».



На сцене «ТР Варшава» Яжина занимался современной драматургией. В очень зрелом, как считают критики, спектакле «Т.Е.О.Р.Е.М.А.» по произведению Пьера Паоло Пазолини (2009) режиссер ставил вопросы о нынешней духовности человека, состояние которой особенно наглядно проявляется в экстремальных ситуациях. В этом впечатляющем театральном представлении звучит мало слов. Критика отмечала, что «польский режиссер воспринял как свою собственную концепцию Пазолини, который неоднократно говорил о девальвации слова в современной культуре и указывал на ценность молчания».

Обратившись к скандальному фильму Пьера Паоло Пазолини, Гжегош Яжина решил проверить с помощью итальянского классика ситуацию «развала ценностей», которую переживает современное польское общество. Одержимость грехом, заманчивая и душная область секса, зов тела, который сильнее всех запретов и устоев, – похоже, в сегодняшней католической Польше эта тема не менее актуальна, чем в Италии времен неореализма и необарокко. Гжегош Яжина с художником Магдаленой Мачеевкой воссоздал в интерьерах и костюмах атмосферу богатого буржуазного дома конца 1960-х годов.

В размеренные солнечные интерьеры буржуазного быта вошло Искушение в облике длинноволосого юноши. Желание, неотвратимое, победительное, душное, неотделимое от стыда и оттого особенно сладкое, овладевает всеми обитателями дома. И каждому гость идет навстречу, отдаваясь и некрасивой служанке, и красавице-матери, и болезненному отцу, и застенчивому сыну, и подрастающей дикарке-дочери.

Финал спектакля рифмуется с его началом: и там, и там герои задают вопросы о политике, о нравственных ценностях, наконец, о его взаимоотношениях с Богом. «Вы верите в Бога?» – вопрошает неумолимый интервьюер. «Я не хочу отвечать!» – «Пожалуйста, ответьте, пожалуйста, ответьте!»... На огромном заднике-экране десятки немолодых лиц, которые на этот вопрос пожимают плечами, затрудняются с ответом, уходят в себя или просто признаются в своей некомпетентности... Можно отмахнуться от интервьюеров, но как оправдать собственное существование, не ответив на главный вызов жизни?

Ученик Кристиана Люпы, Гжегож Яжина, в попытках **разрушить привычные границы между театром и кинематографом** пошел намного дальше. Мало того, что он стал переносить на театральную сцену киносценарии («Торжество» датской Догмы, «Теорему» П.П. Пазолини, да и «Дракулу» Б. Стокера — то, что у многих ассоциируется прежде всего с кино), но еще предложил мыслить на сцене кинематографически.



Яжина использует **крупный план** и **монтаж**, хотя это и странно звучит в отношении театра. Актеры в его спектаклях играют, как в кино, на камеру, а режиссер монтирует сцены, позволяя применить даже **«полиэкранный»**: в спектакле «Торжество» происходят параллельно две сцены в разных комнатах.

На самом деле у режиссера нет под рукой камеры, монтажных ножниц и спецэффектов (за исключением одной сцены, в которой актер общается с анимационными птицами). Яжина добивается полного погружения зрителя во все детали, как будто он «вживляет» в мозг миниатюрную камеру и водит, как Вергилий Данте, по самым важным дорогам театрального «ада». Но кроме эстетических и «кинематографических» изысков у Яжины есть главное достоинство: он вносит в «киносценарии» дух современности. Герои постановки «Т.Е.О.Р.Е.М.А.», хоть и одеты в костюмы, как и у Пазолини (по последней итальянской моде конца 60-х годов), хоть и двигаются под музыку того же времени, но мыслят уже по-другому: без современности в таком действии нет никакого смысла

Спектакль по роману Брема Стокера «Дракула». Спектакль под названием «**Носферату**» — это совместный проект «ТР-Варшава» и Национального театра. Понимая, что, в отличие от кино, спецэффектами в театре зрителя поразить невозможно, Яжина создает нечто новое: он погружает зрителей в состояние гипноза, добиваясь эффекта, похожего на то, что происходило в балаганных театрах XIX века, времен самого Брема Стокера. И уже через пять минут зритель начинает впадать в транс, потому что режиссер талантливо и с математическим расчетом выстраивает движение актеров, ритмику речи, изменение света, дуновение штор. Атмосфера становится настолько густой и реальной, что начинает завораживать зрителя (что пытается сделать и вампир с главной героиней Люси). Носферату (Дракула) оказывается где-то в нас самих, он зовет нас, хочет нашей крови, а может, и наших душ. И герои на сцене, и зрители в зале ощущают полный покой и расслабление, смиряются перед зовом жаждущего «вампира» и смиренно отдаются укусам судьбы. Им всё равно, что будет потом. И только свет большой люстры в зале может вывести зрителя из состояния глубокого транса.

Возможно, это тоже одно из направлений современного польского (и не только) театра — театр не для ума, театр не для эмоций, а театр для шестого чувства, напрямую работающий с нашим бессознательным?

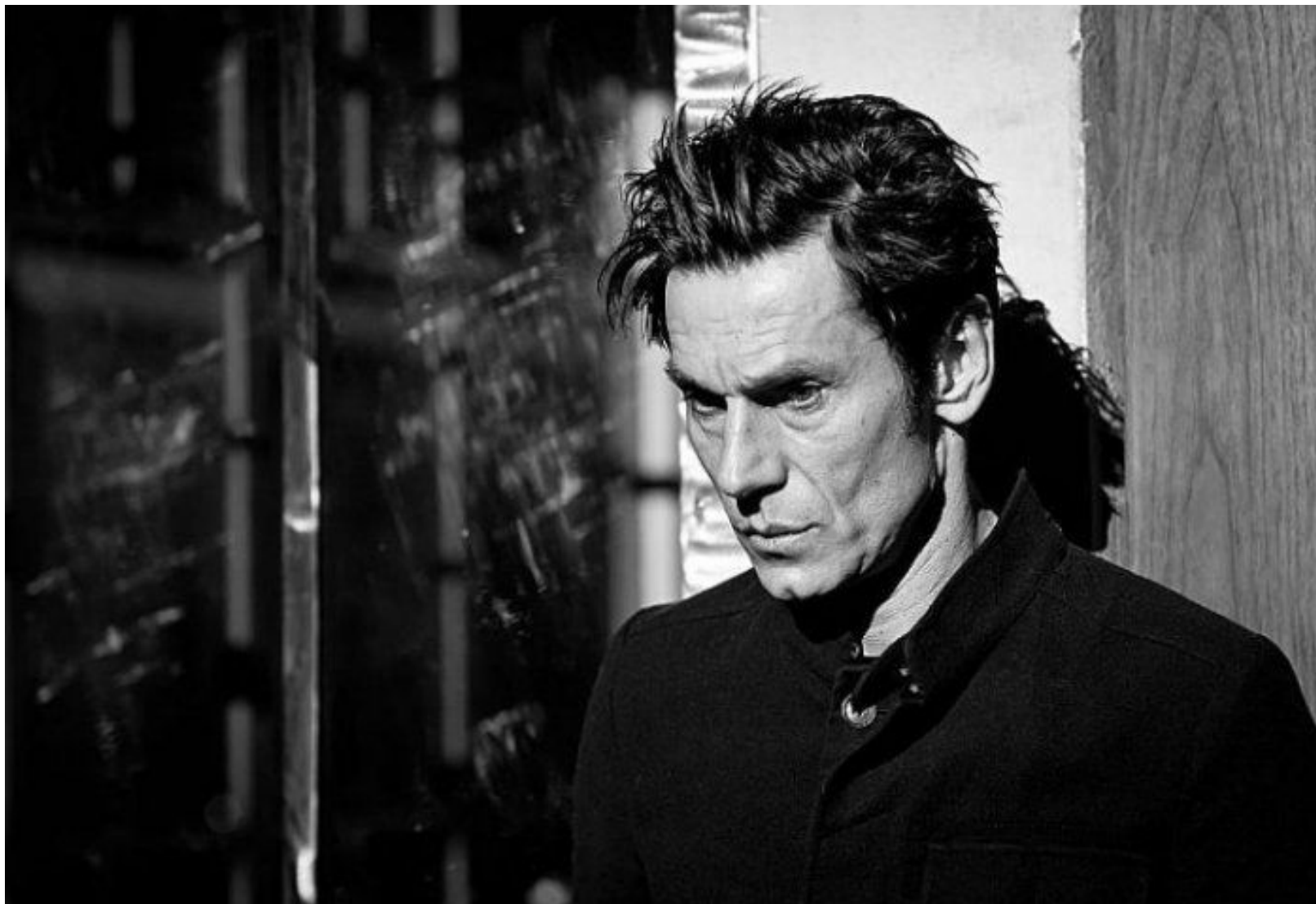


Кшиштоф Варликовский

О первых театральных опытах Варликовский рассказывает так:

«В Кракове я смотрел спектакли Конрада Свинарского, Ежи Яроцкого, Анджея Вайды и Кристиана Люпы. За рубежом, во Франции, я не нашел интересного мне театра, и поэтому вечера я проводил в опере или балете. В этих спектаклях не совершались революционные открытия, зато в них была красота и особый стиль. Я смотрел спектакли барокко в Опера Комик, оперы в Опера Гарнье, а в театре Одеон — постановки Ингмара Бергмана, Джорджо Стрелера, а также других гостей Театра нации, а затем Союза театров Европы»

Варликовский познакомился с Питером Бруком, Ингмаром Бергманом и Джорджо Стрелером, участвовал в их мастер-классах. Брук пригласил его сотрудничать при постановке оперы «Пеллеас и Мелизанда» Клода Дебюсси (Буфф дю Норд, Париж)



Кшиштоф ВАРЛИКОВСКИЙ

Шекспир — особенно важный автор для театра Варликовского. Варликовский поставил одиннадцать произведений английского драматурга. В 1994 году состоялась премьера **«Венецианского купца»** в Театре им. В. Хожицы в Торунь. Важными спектаклями стали **«Зимняя сказка»** (1997, Театр Новы, Познань) и **«Укрощение строптивой»** (1998, Драматический театр, Варшава).

Варликовский не стеснялся вводил на сцену элементы современности. Однако вмешательство режиссера в мир комедии эпохи ренессанса не ограничивалось переодеванием героев в джинсы и пиджаки. Варликовский основательно перестроил смысл спектаклей, пропуская его через современное мышление. **“Укрощение строптивой”** стало рассказом о сломе характера женщины и лишении ее свободы.

В свою очередь **“Зимняя сказка”** из фантастической сказки с плясками, сценами с пастырями и пением превратилась в горький рассказ о распаде семьи.

Варликовский дважды ставил «Гамлета»: в 1997 году в Театральной школе Бейт Цви в Тель-Авиве и в 1999 году в Театре Розмаитости в Варшаве (с 2003 года театр переименован в ТР Варшава), с которым с тех пор постоянно сотрудничает. В варшавском спектакле режиссер ушел от политической перспективы драмы. Гамлет в исполнении Яцека Понедзялка прежде всего размышлял о собственной, в том числе сексуальной самоидентификации.



Переломной постановкой Варликовского стала **«Буря»** (Театр Розмаитости в Варшаве, 2003). Варликовский признавался, что, режиссируя спектакль в Варшаве, помнил о массовом убийстве поляками евреев в городе Едвабне и задумывался о проблемах соглашения и прощения. В спектакле он задавал важные вопросы о реализации свободы и возможности прощения и примирения в хаотичном мире утраченных ценностей.

Спектакль Варликовского **«Сон в летнюю ночь»** в Национальном Театре в Ницце (2003) часть публики сочла провокацией. Многие зрители вышли из зала.

«Сон в летнюю ночь», который многие режиссеры XX века прочитали как романтическую сказку, здесь стал жестоким рассказом о подавлении человеческих чувств, насилии над телами и душами. Лес, который всегда являлся пространством свободы, здесь обрел черты ада девиации. Таким образом, проблематику свободы «Бури» Варликовский перенес на другую — нравственную — свободу и ее опасные последствия для современного человека.



БУРЯ

Увлечение оперой и античной эпохой отразилось в следующей работе Варликовского — **опере «Медея»** Луиджи Керубини в Королевском театре де ла Монне (2008, Брюссель).

Используя античный миф в представлении, построенном как оперный триллер, режиссер показал горькую картину современного мира. Варликовский интерпретирует оперы по-современному: часто меняет либретто, иногда дописывает сюжет.

Но сосредотачивается он прежде всего на героях. Режиссер спускает их с кутурнов и выявляет человеческие чувства — иногда высокие, иногда полные жестокости — и усложняет отношения между ними.

Спектакли Варликовского далеки от публицистики: они ярко описывают современность и одновременно глубоко погружают зрителя в основы существования человека, затрагивают самые щепетильные темы общества и морали. Используя современный театральный язык, режиссер изображает на сцене боль, отчаяние, любовь, жестокость и безграничное одиночество. Со страстью и настойчивостью он рисует человека в широких рамках: от физиологии до вопросов совести.

Не избегая жестких средств, он неумоимо говорит об обязанности понять другого человека, посочувствовать ему и простить. Через человека он касается универсальных тем, старается рассказать о сущности добра и зла и о соприкосновении с сакральной сферой. Его спектакли чаще всего не оставляют зрителей равнодушными: они возмущают или приводят в восторг. Она не позволяют публике сосредоточиться на одной интеллектуальной рефлексии, ибо касаются самых интимных, а иногда и постыдных чувств.

Театральные традиции в Польше не прерываются, учителя и ученики существуют на одной художественной территории гармонично. Ученик Кристиана Люпы Кшиштоф Варликовский тоже обращает свое внимание на неочевидные, скрытые вещи. И если Люпа развенчивает мифотворчество на примере истории Мэрилин Монро, то Варликовский развенчивает жертвенный миф Польши. В его спектакле **"(А)Поллония"** поднимается тема Холокоста. В контексте войны и геноцида в спектакле говорится об относительности понятия "жертва", о том, что поляки должны разделить ответственность с немцами за Холокост.

"Поляки на протяжении всей истории считают себя жертвами — русских фашистов, других народов. Никогда мы не хотели столкнуться с действительностью, с реальностью, и сказать себе, что являемся не только жертвами, но также и убийцами. Поляки тоже убивали, совершали еврейские погромы", - считает режиссер.

"(А)Поллония" Варликовского - сложный коллаж, составленный из текстов разных времен. В основе сюжета мифы о жертвоприношении Ифигении и Алкесты, а также трагическая история польской женщины Аполлонии, убитой за то, что спасала евреев.

На сцене ведется нелюбимый разговор о человеческой ответственности за поступки, там нет однозначных жертв и палачей, все подвергается сомнению, и каждый персонаж пребывает в роли жертвы и палача одновременно. Варликовский создает на сцене интимный театр, потаенное и скрытое он выносит на суд публичности.





