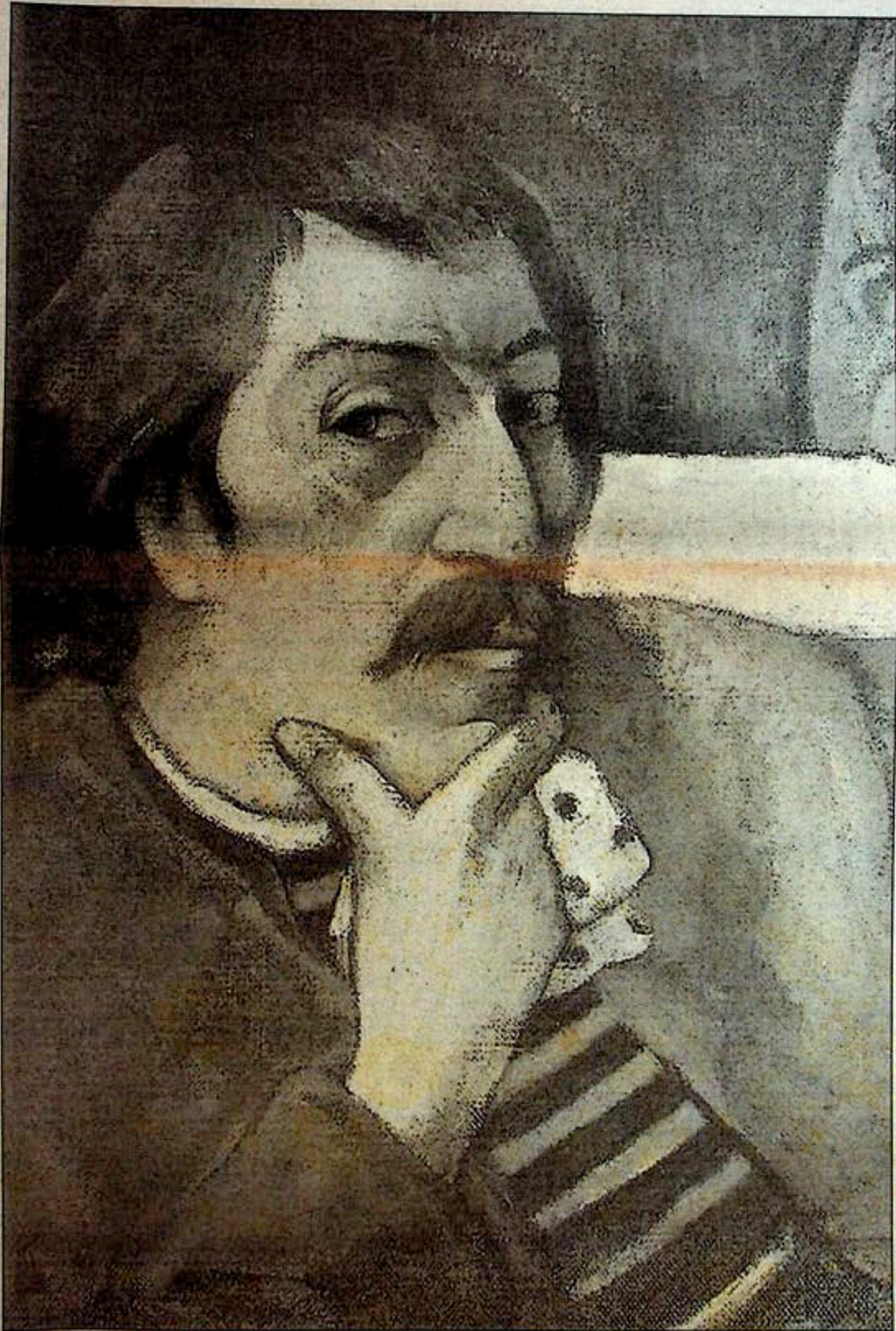
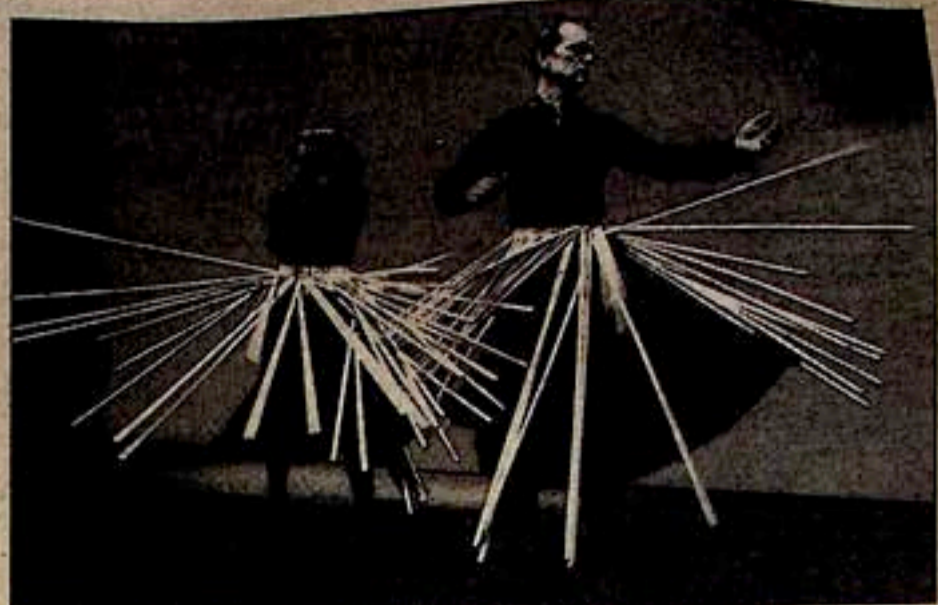


ЭКРАН и СЦЕНА



Поль ГОГЕН. "Портрет".



Что в конце

Виктор БЕРЕЗКИН

терю исполнителей. В начале спектакля они (четверо мужчин и одна женщина), сверкая светящимися очками, кривляясь, ерничая, выкрикивая в зал отдельные слова, а затем, сняв очки, поднимали с пола в вертикальное положение каждый свою доску. Подержав какое-то время ее в вертикальном положении, отпустили, и она с грохотом падала обратно на пол. Затем снова поднимали, прислоняя теперь доски к своим спинам, выбегали из-под них, и доски падали на сей раз им вслед.

Снова поднимали и снова бросали, повторяя эту акцию, словно некий музыкальный мотив, несколько раз, пока не унесли доски за черной занавесью.

Во время затемнения он сменялся — на все последующие эпизоды — плоскостью красной стены, перекрывавшей сцену по диагонали и отороченной в левом верхнем углу траурной черной лентой. Второй эпизод с участием всех исполнителей — тоже лейтмотивного характера, только повторяющийся уже на протяжении всего спектакля. Женщина и мужчины, все в белых одеяниях, выкатывали детскую коляску, из которой им в лицо дул сильнейший ветер, а когда они поворачивались к зрителям и одновременно изображали искусственную улыбку, их зубы зловеще люминесцировали.

Визуальные диалоги между двумя мужчинами носили в большинстве своем иронический, даже комедийный характер. Например, один из другого долго измеряли огромными деревянными "циркулями" размеры головы, лица, ширину глаз, длину носа, подбородка, толщину ног. Или когда один устанавливал стол и стулья, а другой переставлял их по-своему, после чего то же самое делал первый и таким способом они продвигались вдоль стены, пока не скрывались за ее краем. Или когда двое, после длительного раздельного размахивания руками и демонстрирования утрированного языка жестов, становились друг за другом, как бы сливаясь вместе, и дальнейшее свое действие (написание письма, укладывание его в карман) совершали, как один человек. Или один выносил магнитофон, ставил кассету, как только начал изображать танцевальные движения, выходил второй, ставил рядом свой магнитофон, вкладывал свою кассету, после чего то же самое вновь проделывал первый. И так продолжалось многократно вплоть до их исчезновения со сцены.

Ситуации же между мужской и женской были наполнены тревогой и драматизмом. Это и дважды повторенный (в начале и в конце спектакля) танец: нескончаемое кружение двоих с развевающимися вокруг пояса деревянными планками — при полной тишине, прерываемой в какие-то моменты (при облокотении танцующих) лишь ритмичными стуками планок друг о друга. В другом эпизоде мужчина и женщина медленно двигались вдоль красной стены навстречу, облизываясь, клвали друг другу ладони на лицо и, то ласково поглаживая, то отталкивая, проигрывали целую гамму своих сложных взаимоотношений.

Мотив встречи и расставания по-разному варьировался в ряде пластических комбинаций: двое, присев на корточки и свисая, в этой неменяющейся весь эпизод мизансцене, сжимали ладонями холодное

стальное острие ножей, касались им друг друга частей своего тела. В другом эпизоде стоявшие лицом к лицу мужчина и женщина постепенно отступали друг от друга, растягивая на все увеличивающееся расстояние зажатые в руках ленты кинопленки. До тех пор, пока вместе с последним куском ленты мужчина не стягивал с женщины ее пиджак, повисавший на ленте в позе "распятого". Наконец, в финальной сцене отодвигалась в сторону красная стена и открывалась вся глубина пространства с четырьмя палатками, а между ними забавный гномик в маске преследовал убегающую от него Белоснежку.

Польские критики, для которых вневербальный визуально-пластический театр давно стал, можно сказать, достоянием их национальной культуры (его представляла во второй половине XX века целая группа выдающихся мастеров: от Т. Кантора и Ю. Шайны до В. Круковского и Л. Мондзика), восприняли как самый авангардный образец такого театра в нынешней фестивальной программе спектакли русских актеров из театра "Дерево". Говоря об особом воздействии их искусства, вспоминали школу Гротовского.

Эта группа из Петербурга, руководимая А. Адашинским, была практически единственной на российской почве, которая осознанно избрала путь вневербального театрального творчества и потому мало кем была дома понята, что, видимо, и послужило одной из причин ее отъезда. Хорошо еще, что, обосновавшись в Дрездене и играя по всему миру, она все равно воспринимается, как русский театр. Тем самым утверждая, что и такой вид сценического творчества, плодотворно развивающийся в других странах, не только не чужд русскому театральному менталитету, но и способен достичь самого серьезного уровня. Группа потрясла своей совершенной техникой актерской пластики, виртуозным, не знающим невозможного, владением телом, жестом, ритмом, движением. Все эти средства выражения самых разных физических и душевных состояний большей частью предельно экспрессивны в широчайшем их диалогизме: от крайних форм смеха до полного отчаяния. Причем переход от одного к другому совершался мгновенно.

Вместе с тем высочайшее мастерство каждого из актеров парадоксально и непривычно для нормального театра сочетается здесь с их как бы вынужденностью для зрителей: все пять исполнителей, включая самого Адашинского, проявляли себя только в качестве совершенно невыделимых из общей структуры визуального представления компонентов. Иначе говоря, здесь не существует отдельных ролей и их исполнителей, а есть некая общая конструкция сценического действия. На ее воплощение и направлена индивидуальная виртуозная техника каждого из пяти участников.

Сам Адашинский определяет жанр своих спектаклей как "трагическая арлекинада". "Красная зона" — это сценическая композиция, построенная на резком и внезапном, почти шоковом, переходе от открытой, безудержной цирковой клоунады (с нее начинался спектакль и в нее актеры втягивали и зрителей) к зрелищу трагиче-

П.Шкота. Она была навеяна событиями в Боснии, но говорила о трагедии человека в любой войне вообще: жестокость современной агрессии раскрывалась в этом, наполненной мощной трагической экспрессией зрелище сквозь призму вечных христианских мотивов.

Начинали его гигантские, на ходулях, стражники в железных масках, неожиданно появлявшиеся в ночной темноте из-за зрительского круга, и хлеба направо-налево плетками, вытаскивали из толпы, как бы наугад, несколько человек, избивали, загоняли за железные ворота декорации замка. Стражников сменяли люди в черных шинелях, которые из деревянных винтовок расстреливали "распятого" на веревке белую рубашку, устраивали вокруг нее дику оргию; наклонили сострадавшую "распятого" женщину, а затем, бросив ее в "концлагерь" — на опутанную сетями площадку высокого станка, сами превращались в парадоксально вознесенных на ходули безногих, безруких инвалидов войны — калеки, просящих у зрителей милостыню.

Люди, изгнанные из жилищ, привлаживали прозрачные макетики своих домиков с горящей в каждом свечкой к зеленым воздушным шарам и запускали в небо, смотря, как одна за другой гасли огоньки их последней надежды. Кульминацией трагедии было появление гигантской, на самых высоких ходулях, красной фигуры Смерти, выкатывавшей тележку с одеждой убитых. Огромными вилами она сбрасывала ее на мостовую, после чего каждую из вещей распластывали на крестовинах, поджигали. Среди этих пылающих человеческих костюмов "оболочек" Смерть совершала свой жуткий танец, размахивая черным флагом. Под звуки хораля юноша и девушка, последние из оставшихся в живых, шли по этому пепелищу к воротам, поднимались на башню, звонили в колокольчики, звук которых подхватывался всеохватным гулом колоколов, ворота всхлипывали живым огнем, поглощая и замок, и людей сплошным пламенем.

Совсем другой характер носила акция "Республика грез": театр "Снов" из Гданьска показал на той же площадке представление на тему взаимоотношений мужчины и женщины. Две пары исполнителей, играя-действуя с самыми непримечательными, обыденными предметами (кровать, стол, стулья), по-разному ими переставляемыми, проживали всевозможные ситуации и обстоятельства их взаимоотношений — от отчуждения до близости, от отчаяния до надежды. Последнюю в финале олицетворяли большие (на ходулях) белокрылые существа, "пролетавшие" через площадку и исчезающие в темноте. Вдохновленные ими, пытались (на ходулях понижая) "взлететь" и сами герои. Однако обнаружилось, что за "птицами" последовать они не в состоянии, но и существовать в положении, приподнятом над предметами их быта, тоже не могут. В результате на опустевшей площадке оставались две одинокие фигуры, которым предстояло начать все сначала.

Если театры, показавшие эти два представления, очень молодые и работают всего несколько лет, то варшавская Академия Движения под руководством В. Круковского насчитывает уже без малого четверть века. Именно она одной из первых в Польше стала давать уличные действия, в том числе (особенно в 70-80-е годы, когда в этом была актуальная общественная потребность) и острой политической направленности. И на нынешнем фестивале Академия разыграла две небольшие акции "Сеть" и "Путешествие", темой которых была потеря идеалов в современном мире и затрудненность информационных коммуникаций между людьми. Причем местом для разыгрывания этих акций на сей раз была избрана не площадь старого города, а современная центральная улица перед главным почтамтом (здание было на два дня полностью "упаковано" брезентовым полотнищем 60 метров длины, 20 высоты и превращено в гигантскую "посылку" с почтовым штемпелем и адресами: получателя — "Театральная конфронтация-96" и отправителя — "Пластическая сцена", руководитель которой Л. Мондзик являлся автором проекта этой "упаковки").

Основной же свой спектакль — последнюю премьеру "Песенка" Круковской показал на обычной сцене-коробке. Его актеры и здесь разыграли перед зрителями серию ситуаций, не связанных между собой никаким общим сюжетом, но в результате выражавших — прежде всего пластикой, движением, жестом — мотив абсурдности человеческого существования и поведения в условиях взаимного непонимания, отчужденности и враждебности.

Каждая ситуация — противоестественна и необъяснима. Большинство из них — это визуальные диалоги, в процессе которых партнеры пытались, как сказано в аннотации, заново познать самих себя. Лишь в двух ситуациях участвовали сразу все пя-

Трагическая конфронтация-96. Предыдущий такой фестиваль был проведен в Люблине пятнадцать лет назад. Тогда он (как и четыре ему предшествовавшие) отразил поиски альтернативных театральные решения молодой генерации польской сцены. Наступившие затем в Польше события и введенные в стране военного положения сделали дальнейшее проведение фестиваля невозможным. Не до него было и в последующие годы — вплоть до нынешней осени, когда, наконец-то, он снова состоялся, превратившись теперь в международный: участвовали группы из Японии, Венгрии, Израиля и российской театр "Дерево".

По плану организаторов, отныне такие встречи станут уже непременно ежегодными. Правда, из названного убрали слово "молодые". Не потому лишь, что головы лидеров польского альтернативного театра за это время опели несколько поседеть. Но и потому, что линия самой театральной конфронтации сегодня в Польше (как, впрочем, и во все предшествующие годы, и не только в Польше) пролегает не между поколениями, а между различным пониманием самой сути театра. Причем, в данном случае речь идет о понимании, определенном типом художественного языка, на котором режиссер обращается к зрителю, но никак не тем содержанием, что он хочет выразить. Инициатор и комиссар фестиваля Я. Опринский предложил для четырехдневного обсуждения тему "Ересь в театре" (напомню тем самым, что именно так называлась дискуссия, проведенная на том молодежном, сорокадвухлетней давности, фестивале критиками Е. Моравич и Я. Майшереком). Но практически все его участники выразили сомнение в праве называть ересью идеи, относящиеся к сфере содержания. Ибо сколь бы острыми и неожиданными они ни были в нынешней общественно-политической и культурной ситуации, художник может говорить обо всем. И в этом смысле проблема конфронтационности, а тем более еретичности просто не существует. С другой стороны, как отмечалось в дискуссии, в самом общем плане еретиком в искусстве можно считать всякого художника, который говорит какое-либо новое слово, до него еще не сказанное и потому, естественно, так или иначе противостоящее уже сложившимся взглядам. Затрагивалась и еще одна вроде бы частная, но для современной ситуации достаточно симптоматичная проблема: могут ли считаться ересью такие эксперименты, за которые режиссер получает деньги и порою куда больше, нежели его коллеги, не претендующие на то, чтобы как-то выделиться из общепринятой и всем понятной театральной системы?

Если же подходить к этой проблеме с точки зрения художественного языка, то проблема конфронтационности, безусловно, никогда не исчезла. Она не связана с какой-либо исторической конкретной ситуацией, а пролегал через всю историю театра XX века и, вероятно, продолжится за его пределы. Рожденная, с одной стороны, обращением к традиции ритуально-обрядового и фольклорного театра, а с другой, открытием авангарда XX века, так понятая конфронтационность определяется ориентацией ее представителей на вневербальные средства выразительности: визуальные, пластические, музыкально-звуковые. Такие спектакли составляли ядро фестивальной программы и демонстрировались, действительно, особым пониманием их создателей театра как вида творчества. Они были самых разных жанров и форм: от уличных действ, разыгрывавшихся на ренессансной площади старого города перед тысячами зрителей, до представлений достаточно элитарного свойства, показывавшихся в театральном пространстве с обычной сценой-коробкой. Однако где бы они ни разыгрывались и как бы ни выглядели, они поднимались на такой уровень осмысления проблем человеческого бытия, который уже не выразим словами, ибо требует более общо, именно пластическим средством воплощения с их особой экспрессивностью воздействия на зрителя.

Среди уличных действ наиболее впечатляла "Сатан вилера. Жалобная песня" — современная мистерия, разыгранная группой "Бюро путешествий" режиссера



кой сюрреалистическому. Сменяли друг друга возникавшие из темноты и порою трудно различимые фигуры, выражающие себя, свое состояние, свои боли и страдания драматически деформированной пластикой тела и жестами — нарочито замедленной или убыстренной до крайности. Корчится на полу нечто крабообразное. Поднимается, расправляется, тянет руки к небу "обнаженная" (в трико) и бритоголовая фигура.

Двое "обнаженных" и бритоголовых лавят плавно перелетающей от одного к другому мяч-мятник, то сокращая расстояние между собой, то увеличивая, то обнявшись вплотную. Нечто бежит кругами, другой идет за ним, эпилептически подергиваясь. В определенный момент они сходятся, борются, а на полу в это время корчится в судорогах еще один, пытается встать, вновь падает и те двое зверски избивают его, затем, продолжая наносить удары, поднимают, жалюичи обнимают, опять сбивают с ног. И он, опрокинутый на спину в такой позе, бьется в пароксизме отчаяния.

В какой-то момент над сценой спускается резиновый баллон, по своей форме от-

тее надевал ему на шею большой оранжевый бант и выкатывал маленьким кукольный театрик.

В нем загорались огни и начинали двигаться миниатюрные фигурки, похожие на тех, что являлись персонажами спектакля. А после того, как господин с зеленой головой, надев пояс тореодора и подняв красный плащ, вступил в бой со своей партнершей, одевшей маску быка, и одержав победу, они с уродцем отправлялись в свое дальнейшее странствие, держа за поручни трамвая, которые затем, когда пассажиры исчезали, раскачивались уже одни в опустевшей сцене и становились заключительным визуальным "кадром" спектакля.

Если "Дерево" — это театр виртуозного актерского мастерства, то "Пластическая сцена" Л.Мондзика — театр художника, где актеры являются послушным материалом в руках единого автора спектакля, лепящего свои пластические сюжеты и композиции. Отсюда для каждой следующей постановки Мондзик приглашает новых исполнителей. При отборе исходя прежде всего из их физических данных (пропорции фигуры, фактура, пластич-



исчезают, появляется вторая пара ступней и продлевает тот же долгий, замедленный путь.

Сцена погружается в темноту, и высвечивается следующее видение: хрупкий силуэт сидящей спиной к нам девушки. Она медленно поднимает руки и как бы раздвигает в стороны черное пространство. Видение девушки растворяется, но через мгновение она появляется вновь, уже вознесенная над невидимым планшетом, и плавно, почти незаметно, приближается к зрителю. Женский мотив сменяется мужским: из темноты сначала справа, а затем слева выплывают вписанные в светящиеся пространства — в вертикальные щели узких и низких прямоугольных ниш полностью обнаженные бритоголовые юноши. Они неподвижно стоят на коленях спиной к нам, подобно скульптурным изваяниям. Из окружающего мрака в светящуюся нишу проникает и осеняет голову юноши, словно обещая спасение, женская рука, а затем, перед вторым обнаженным, появляется и вся ее фигура. Юноши бессильно опускаются к ее ногам, после чего их светящиеся ниши медленно увозят лежащие тела в самую глубину, где они скатываются в черную яму преисподней.

Эта центральная визуальная мелодия спектакля проигрывается несколько раз, пластически варьируясь, подаваясь художником в сложной меняющейся музыкально-звуковой и световой оркестровке, пока все не поглотит темнота. И тогда перед зрителем открывается пространство уходящего в глубину прямоугольного туннеля. Стены, потолок и пол, разделенные черными ревами, начинают раскачиваться в противоположные стороны, словно под воздействием какого-то фантастического, внезапного катаклизма. Опускающиеся в пространство туннеля полотнища покрывают планшет заднего и переднего планов, превращая их в фактурный складчатый рельеф дороги — дороги в никуда, в вечность. И в качестве образа самой последней надежды в глубине снега высвечивается хрупкий силуэт девушки.

Мондзик участвовал в еще одном примечательном спектакле фестивальной программы — в постановке "Антигоны" театром имени Ю.Остерва. В нем встретились два типа сценической выразительности: вербальной, представленной произносимым актерами текстом Софокла, и невербальной, воплощенной визуальным сценикографическим образом созданного Мондзиком трагически беспросветного мира погруженной во мрак античной цивилизации. Эти два типа сценической выразительности существовали здесь параллельно, причем сценикографический образ по глубине эмоциональной насыщенности явно превалировал над возможностями актеров.

Но самое интересное то, что инициатива приглашения Мондзика и желание иметь столь доминирующий визуальный акцент в решении пьесы исходили от ставившей спектакль и исполнявшей главную роль А.Ходаковской, известной польской актрисы из варшавского театра "Студио" Е.Гражагоржевского. Несколько лет тому назад она уже играла в сценикографии Мондзика Кассандру и потому пригласила его на "Антигону" совершенно осознанно, рассчитывая именно на то, что ее героиня будет проживать свой трагический сюжет в окружении "визуальной поэмы могучей силы воздействия" (как написал о работе художника один из рецензентов).

Почти половина спектаклей фестиваля показывалась в залах люблинского Культурного Центра, то есть в камерном пространстве. Зрители, рассаживаемые всякий раз по-разному (вокруг игровой площадки, по ее сторонам или фронтально), были

максимально приближены к исполнителям. В большинстве своем это очень интересные, а иногда и просто замечательные спектакли. Например, "Тандуш пока можешь" познаньского Театра Восьмого дня. Эта сочиненная четырьмя актерами и режиссером Я.Опринским коллективная импровизация, иронически горькая, полная мучительного драматизма, поднимавшаяся от жесткого самопародирования в очередных монологах до трагического ухода в ночь. Подъем со свечами на гору, опустошенное возвращение и бесконечно долгое, бессильное дотанцовывание своего последнего танго.

Или "Дом над морем" режиссера люблинского театра "Группа Хайлева" К.Боравича (запомнившегося москвичам по показанному два года назад в Шуйском училище спектаклю "Остановка в пустыне"). Актриса театра "Из Люблина" Е.Вояновская проникновенно исполнила исповедь немолодой женщины о несложившейся жизни и судьбе. Она как бы приглашала зрителей в свой уже умерший, заколоченный досками, дом, наполненный звуками, шорохами, скрипами, шумом дождя и завыванием ветра. И в безжизненном городе, за единственным окном, в какой-то момент вдруг выросли прекрасные красные розы, последний подарок судьбы этой измученной женщине.

Режиссерским мастерством, изобретательностью, умением решать эстетические пространства, выстраивать игру с предметами и костюмом, увлеченностью и заразительностью работы молодых актеров привлекали и другие спектакли: "Еретическая симфония", "Святотатство" люблинского театра "Сцена 6" и версия "Селестины" Рохаса, разыгранная группой "Компания", динамично экспрессивный "Подлин" в исполнении театра имени А.Тисона из Жинна и представление по мотивам средневековых фарсов "Il fondo d'oro" театра "Cognitaur" из Катовиц. Однако при всех достоинствах этих спектаклей не ясно, каким образом они отвечают идее конфронтационности, заявленной в качестве темы фестиваля. Они воспринимаются как произведения просто хорошего или очень хорошего театра, но вполне обычного, в основе которого — традиционные, хотя и разнообразные, формы искусства актера. А потому эти спектакли требуют отдельного разговора, вне непосредственной связи с заявленной фестивалем художественной проблематикой.

Единственным в этом смысле исключением среди спектаклей, показанных в малых залах, была постановка "Я не говорю здесь о любви" театра из города Михаловца по сценарию и в режиссуре З.Шумски — полное юмора и иронии сюрреалистическое представление, разыгранное четырьмя исполнителями. При этом, хотя и здесь каждый из них в какой-то момент произносил свой фрагмент словесного текста, главным содержанием всех сценических ситуаций оставались непрекращающиеся ни на мгновение акции визуального характера. Это были четыре разнородные и как бы несмыкающиеся, вплоть до самого финала идущие параллельно друг другу, персональные пластические акции каждого исполнителя: у первого — с ведром воды и мягкой игрушкой, используемой как губка, у второго — с ручной душой и картонной коробкой, у третьего — с ботинками и разрываемой бумагой, у четвертого — с фонариком, которым он освещал разные места своего тела, и с лопатой, используемой в качестве костылей. Эти акции, как, впрочем, и произносимые текстовые фрагменты, были откровенно абсурдны и по содержанию, и по форме.

В конечном счете они выражали все ту же общую для большинства спектаклей фестиваля тему абсурдности человеческого существования в современной действительности.

- Сцена из спектакля "Песенка". Академия движения. Фото Ш.Околович.
- Сцена из спектакля "Шель". Театр "Пластическая сцена". Фото Ш.Цехан.
- Сцена из спектакля "Юг.Граница". Театр "Дерево".

Статья написана в рамках исследовательского проекта "Проблемы современной сценикографии в странах Центральной и Восточной Европы, осуществленном при поддержке RSH/ESP, грант № 163/1995.

Туннеля?



далеко напоминая сердце, звуки его ударов слышны в микрофонном усилении. К нему осторожно тянет руку, боясь прикоснуться, человек в черном костюме, и вдруг возникает нож. Хлещет "кровь", заливая сцену, и в образовавшуюся кровавую лужу падает "невеста". После чего, поднятая "женской", танцует с ним любовный танец под дождем падающих на них алых роз. А затем они оба бьются в судорогах на полу среди высланных на планшет из черного мешка красных и зеленых параллельных обрешеток, — на фоне кровавого зарева "переходящего в лазерную проекцию. Когда она гаснет, освещенная на прожекторе плоскость становится экраном теневого театра, и замедленная пластика актерских жестов, движений и поз работает уже силуэтом. Последнее видение спектакля — снова шевелящееся на полу в глубине сцены крабообразное существо, страдальчески скрючившееся и сжавшееся. После чего в окончателно обезлюдевшем пространстве остриненно и бесстрастно звучит голос радиодиктора: "Московское время... часов... минут".

Во втором спектакле "Юг. Граница", в той же многообразной пластике экспрессивного жеста и движения, выражавшей и здесь всю драматическую палитру человеческих эмоций в их самых полярных проявлениях, театр проигрывал еще одну трагическую арлеинаду на грани реальности и фантастического. Во вроде бы совершенно обыденном сюжете участвовали дядя, прилетающая на "самолете с непознанными знаками", шофер, гостиничные портье, коридорный и горничная, а также господин в черном пальто, с зеленой головой и с красным носом, и с ним маленькая карликовая уродца с жутковатой звериной головой, в черной шляпе, красном плаще до пола и человеческими женскими руками, которыми он совершал вполне забавные действия.

В конце спектакля для этого страшного и одновременно трогательного уродца устраивался единственный праздник: пор-

ность, чувство ритма). В особую ситуацию Мондзик помещает и зрителя, погружая его в столь полную и глубокую темноту, что он не видит даже сидящих с ним рядом. Никого более, кроме его одного, как бы не существует. Он же вовлечен в состояние напряженной сосредоточенности, как во время молитвы в католическом соборе.

Внешний мир исчезает, и остается только то, что предстает внутреннему взору, а в данном случае — мир образов спектакля, как таинства сакральной медитации, рождающийся из столь же глубокой темноты пространства уже сценического. Общий, лишь по-разному варьируемой, темой искусства Мондзика, являются вечные метафизические проблемы бытия. Проблемы Жизни и Смерти, противоборства Света и Тьмы, трагизм существования Человека, осмысливаемый на архетипическом, подсознательном, трансцендентальном уровне. На фестивале Мондзик показал свою четырнадцатую (начиная с 1970 года) "пластическую сиюту" на эту тему — "Шель".

На сей раз предложенная зрителям душевная "самотерапия" (как определил Мондзик общий смысл своих спектаклей, и это определение относилось не только к его собственной позиции, но и к характеру зрительского восприятия его искусства) выглядела едва ли не наиболее пессимистичной и безысходной по сравнению с предыдущими работами. Хотя и здесь в результате рождался эффект очищающего катарсиса.

Первое видение, которое возникало из абсолютной темноты, — узкая полоска-щель света, стелющаяся по планшету сцены. Звучит хантарный надрывный женский голос, постепенно заглушаемая нарастающим шумом и грохотом некой стихии. В полоске света появляются босые ступни, они очень медленно, с трудом, передвигаются, ступая по щелью, сплюсываясь перед ними откуда-то сверху. Когда они, дойдя до противоположного края сцены,