

Вадим ЩЕРБАКОВ

ZEITLUPE

Живое искусство встречается довольно редко. Еще реже появляются театры, обладающие собственной художественной идеей. А те, которые создают новое направление, – вообще наперечет. Все вышеозначенное относится к театру Гедрюса Мацквичюса в полной мере.

Я познакомился с ним в 1977 году. И на шесть лет история его театра стала частью моей биографии. Многие известны мне изнутри – это объясняет лирический строй нижеследующего. Многие врезалось в мою память. Я отчетливо помню свой щенячий восторг после первых увиденных спектаклей. Помню, как долго длилось во мне их послевкусие. Образы, метафоры и смыслы этих необычайных действий не желали выветриваться на другой день. Они поселялись во мне на дни и месяцы. Обращаясь непосредственно к чувству, спектакли будили, прищипывали ум. И странное дело – театр Мацквичюса оперировал основными категориями человеческого бытия (тем, что привычно относится к философии), главной его коммуникацией был безмолвный язык тела – однако выражался он при этом ясно и абсолютно понятно!

Гедрюс совсем не походил на прибалта – был смуглый, скуластый. Во время первых гастролей его театра в Литву труппа ездила в Тракайский замок, где размещалась экспозиция, посвященная караимам, южным степнякам иудейского вероисповедания, которые составляли гвардию Великих князей Литовских. С тех пор актеры частенько величали его караимом – и не только за глаза. Мацквичюс не возмущался, а делал загадочное лицо, намекая на неисповедимость генеалогических путей.

Сколько я мог составить себе представление о его прошлом, путь в искусство он начал с фольклорного ансамбля, учась в университете столицы Литвы. Там он, кажется, только танцевал, но мог и петь. На театральных выпивках редко отказывался исполнить народную песню про уточку, которую пел открытым голосом, темпераментно и, вроде, весело, но почему-то у слушателей (да и у него самого) глаза при этом влажнели.



Г. Мацквичюс.
Конец 1970-х.
Актер театра
М. Тенисона

Закончив по настоянию мамы химический факультет, Мацквичюс быстро порвал с «наукой». Прошел конкурс в Вильнюсский Молодежный театр, которому потребовалась массовка для «Ромео и Джульетты», и гордо вступил на подмостки «гражданином Вероны». Вскоре судьба подарила ему встречу с латвийским художником и режиссером Модрисом Тенисоном, набиравшим труппу для своего театра пантомимы.

Я не видел знаменитых спектаклей этого театра, практически ничего – кроме характерных названий: «Ессе homo», «Сны снов», «Каприччио XX века» – про них не знаю. Судя по рассказам очевидцев, они были очень прибалтийскими: многозначительно философскими и эстетскими,

но поражали красотой формы и техническим совершенством исполнения. Там Гедрюс освоил язык классической пантомимы, научился выражать телом мысль. Одновременно с актерским трудом он руководит поэтической студией, пробует ставить драматические спектакли. В 1972 году Мацкявичюс приезжает в Москву и поступает на режиссерский факультет ГИТИСа. Курсом руководит М.О. Кнебель.

Видимо, благодаря ей Гедрюс влюбился в систему Станиславского. Причем азартно, исто-во и на всю жизнь. Он постоянно говорил об искренности и нравственном выборе. И требовал от своих актеров предельной обнаженности чувствований и безоглядного служения делу.

Актеры его обожали. Страдали, мучились и летали от счастья. Работали с фанатизмом флагеллантов. Упорство некоторых из них и стало, кстати, первым камнем в основании театра пластической драмы. Приехав в Москву, Мацкявичюс наивно полагал, что с пантомимой покончено. Но обнаружил в столице маленькую группу людей – они видели его в спектаклях Тенисона, знали о его приезде и хотели отдать себя в его руки.

Так родилась студия, из которой Гедрюс сумел посреди брежневского застоя сотворить нечто фантастическое – непостижимое настолько, что отечественная культура так и не смогла это переварить и освоить. Его театр пластической драмы возник на далекой обочине мира сценического искусства. Несколько лет он пел свои дивные песни по городам и весям огромной страны, поражая случайную публику и превращая ее в своих преданных поклонников. Кое-кто из протагонистов театрального мира бывал на его спектаклях. Они обретали в них вдохновение, идеи, а то и приемы для своих работ. Изредка критика предпринимала попытки осмыслить ни на что не похожее искусство этого театра. Однако его путь к центру внимания культуры фатальным образом не складывался.

Тогда серая власть выбирала себе из среды художественной интеллигенции малосимпатичных друзей. У власти были свои – чудовищно серые! – эстетические пристрастия. Все яркое трактовалось как потрясение основ. Приличным людям, обладающим доступом к



Вместе с учителем –
М.О. Кнебель

трибуне, было чем заняться в эти годы. Они боролись за спектакли Любимова и Эфроса, за милые их сердцу студии, которые, казалось, несли обновление дряхлеющему на центральных площадках сценическому искусству. Они старались славить все живое, что посверкивало под пеплом официоза. Некоторые из этих людей бывали на спектаклях Мацкявичюса. Кого-то его искусство трогало. Однако, умные головы, чуткие критические сердца и блестящие перья чаще всего просто не умели найти те слова, которыми можно было говорить об увиденном. Тут не подходили ни ухватки балетной критики,

ни навыки анализа вербальных смыслов. Убежден – театральная мысль тогда спасовала перед сложной проблемой. Тем более что спектакли Мацквявичюса не запрещали, все у него шло, на первый взгляд, хорошо, бороться тут можно было, вроде, только за постоянную сцену в Москве, но это пахло жилкомхозом.

А между тем пластическая драма Мацквявичюса была чуть ли не единственным в стране театром способным на открытый, без соломки иронии пафос. Этим ребятам и их руководителю доступен был показ открытых страстей, героика борьбы за романтические идеалы, мощная поступь трагедии. Впрочем, слово «показ»

накал и драматизм музыки – все было напоено ею до краев, до переплеска. Несколько лет просидев в этом театре «на музыке», я часто видел спектакли издали и сверху. От задней стены зрительного зала сцена представлялась маленькой освещенной коробочкой на обочине тьмы. Но – свидетельствую! – не было спектакля, чтобы окаяем зрительного зала любого размера не наполнился бы красотой. Пульсируя в каждой клеточке действия, она ежесекундно переливалась через рампу; ты плыл сначала на ее поверхности, потом она накрывала тебя с головой, и ты парил в самой ее сердцевине. Это было очень похоже... на счастье.



Первый состав студии.
Класс-урок

Гедрюса бы покорило – как адепт учения Станиславского он верил только в подлинное переживание.

Во времена, когда цинизм казался едва ли не единственным рецептом выживания (если не хватало духу на открытый протест без надежды на успех), театр Мацквявичюса распахивал ворота в мир, где гулял свежий ветер, где цельные характеры бились за свободу, – смертью, творчеством, любовью попирая смерть. И еще это было очень красиво! Правда страстей обретала в спектаклях Гедрюса изысканную и пронзительную красоту формы. Она пела в каждом слабом зрелище: пластика актеров, графика мизансцен, живопись света, эмоциональный

Настоящий театр – всегда чудо. В нем творится что-то не поддающееся под законы обыденной реальности. Магия этого искусства умеет создавать из ничего новые миры. Театр Мацквявичюса обладал могучим арсеналом чудес. Он родился из древней традиции пантомимы, названной так в античную эпоху потому, что умела всему подражать. Новое время и XX век обогатили ее способностью все выразить. От пантомимы Гедрюс и его актеры унаследовали средства, которые позволяли им управляться с пространством и временем по собственному усмотрению.

Ангелы и Саваоф выплывают из будущей фрески на потолке Сикстинской капеллы и спускаются к телу юного Скульптора, чтобы вдохнуть в него беспокойный дух творчества. Одиноким всадник скачет по скалистой пустыне. Шторм швыряет с волны на волну корабль, по палубе которого катаются беспомощные люди. Идет сквозь вьюгу по черной улице революционного Петрограда дозор Двенадцати. Снежная королева мчит в бешеном полете юного Принца над просторами ледяных полей. Удерживаю себя, ибо примерами можно испить множество страниц. Действие спектаклей Мацкявичюса свободно носится в пространстве как Дух над водою; его актеры умеют летать, скакать верхом, плавать, ходить и бегать, взбираться на Олимп и спускаться в Аид. Без помощи машинерии, легко и ясно отыгрывая переход из одного места действия в другое, они ведут тебя за собою, пришпоривают твою фантазию, которая обставляет интерьеры и раскрашивает просторы Божьего мира убедительнее и ярче любого декоратора.

Один из спектаклей Гедрюса – «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» – казался мне не только яростным воплем протеста против несправедливости, отлитым в форму динамичного вестерна. Он был фантастическим путешествием. Самый образ его – белые паруса задника, которые преображались то в горную деревню, то в корабль, то в ярмарочный балаган – обладал неимоверно зазывной силой. Романтические намеки парусов так отыгрывались Гедрюсом и его актерами, которые виртуозно умели создавать почти кинематографическую иллюзию реальности, что фантазия зрителя работала в полную силу.

Нелегкая судьба странствующего лектора случайно забросила меня недавно в аэропорт Сантьяго де Чили. Убивая время стыковки рейсов в местном кафе, я разглядывал чилийских официантов – низеньких, квадратных, смуглых и широкоскулых потомков индейцев. Они вовсе не походили на тех тощих и бледных юношей, которые столь убедительно изображали чилийцев в спектакле Мацкявичюса. Но вот пейзажи за окном кафе, отроги Анд за стеклом иллюминатора



«Преодоление»,
премьера 1975.
Сцена «Сотворение Адама»



самолета – были, кажется, в точности теми, что рисовало мое воображение на представлениях «Хоакина». Во всяком случае, я испытал радость узнавания.

Актерам Гедрюса было подвластно и время. Этот театр прекрасно умел растягивать и спрессовывать мгновения. В немецком кинематографе начала XX века тот прием, который



На репетиции. 1978

американцы называли рапидом, получил замечательно емкое наименование Zeitlupe – увеличительное стекло времени. Этот образ очень точно раскрывает главную функцию замедленного движения в спектаклях Мацквичюса. Удлиняясь, мгновение укрупнялось, становилось весомее и значительнее. Как правило, рапид возникал в кульминационных моментах действия. Весь эпизод пыток и казни Хоакина шел на замедленном движении, лишь изредка взрываемо ритмическими перебивками. Сначала злодеи тащили героя волоком за своими мчащимися лошадьми, затем дробили ему пальцы какими-то тисками – мучения Мурьеты, казалось, длились вечность... А иногда рапид играл роль своеобразных курсивов в пластическом тексте спектакля: увидав (во «Временах года») новую принцессу, Принц всякий раз плыл к ней под знаменитую флейту Глюка на крыльях мгновенно вспыхнувшей любви. И время, и вся вселенная переставали для него существовать. Кантилена движений выражала лейт-тему образа, наглядно являла его сверх-сверхзадачу.

Вот этот термин «системы» точно показался бы Гедрюсу уместным. Пантомима – искусство не просто чрезвычайно условное, существующее в рамках договора с публикой о молчании. Она осознанно формальна, ибо основана

на показе всего и вся, на поиске формы для такого показа. Генетические черты пантомимы мало устраивали Гедрюса. «Показ» и «обозначение» были для него синонимами лжи. Он хотел видеть в театре правду эмоций и требовал от своих актеров постоянного внутреннего оправдания любой, самой замысловатой и метафорической формы. Его спектакли были насыщены аллегорическими и даже мистическими персонажами как кремлевская калорийная булка изюмом (не путать с ее тезкой из булочной для народа). Но они были убедительны! Легко верилось, что Смерть – именно такая, какой ее (по-разному) являли обе Люды (Попова и Коростелина). Все эти странные сущности – Шут, Бог, Звезда, Идея, Фея, сонм Олимпийцев – укрупняли масштаб героев-людей до титанических размеров, оставаясь равными им в человеческой правде страстей и эмоций.

Гедрюс умел мыслить телом. Сумел научить этому и других – тех, кто вверил ему свои тела и души. Он передавал им личный опыт понимания языка безмолвного действия, а сам слушал лекции в ГИТИСе и читал русские театральные книги. Так одновременно рождались студия и эстетическая программа пластической драмы.

В эпоху страшной девальвации слова, когда «речей маета» равно заедала и ораторов, и

слушателей, Мацкявичюс создал театр, который водил своих зрителей по иным полям. Он попытался соединить правду переживания русского драматического театра с условным языком французской пантомимы. Это пересечение оказалось возможным в точке «органического молчания». Такое безмолвие, по Гедрюсу, оправдано не условностью жанра, не договором с публикой, а обстоятельствами каждой конкретной ситуации. Подобные оправдания могут носить как вполне бытовой характер (нежелание разбудить спящих, например), так и располагаться в сфере эмоций (нет слов от ярости или ужаса). Не вдаваясь в суть давних расхождений К.С. Станиславского и А.Я. Таирова, не обращая внимания на то, что искусство второго виделось первому в образе расфуфыренной кокетки, Мацкявичюс соединил их теоретические постулаты. Принцип внутреннего психологического оправдания был уравнен им в правах с идеей градации эмоционального горения, согласно которой разным степеням накала страстей соответствуют различные языки – от слова, через пение и танец, к безмолвному действию.

Самое потрясающее в этой его вивисекции, в этом скрещении луны и коня оказалось то, что полученное существо было жизнеспособно. Оно могло летать, могло пахать – попеременно и разом!

Пластическая драма явила миру насыщенные эмоциональным кипением и глубоким смыслом действия. Каждый спектакль ставил предельные, последние вопросы бытия. Не только ставил – но и решал. Причем решение это подкупало зрителя такой ясной простотой, которая была почти недостижима в словесном театре тех времен.

Один за другим Гедрюс создавал со своими студийцами спектакли, насыщенные пафосом героического преодоления. Старожилы студии рассказывали мне, что это слово – «Преодоление» – пришло в название спектакля о Микельанджело извне. Его придумал некто, посмотревший прогон почти готового действия. Сказал де, что таково его ощущение от увиденного. Мацкявичюсу слово очень понравилось. Еще бы! Это слово выразило смысл всех трагических перипетий во всех сценариях Гедрюса;

то, что его театр показывал на материале разных эпох и культур. Творчество, борьба за свободу и человеческое достоинство, любовь – все превращалось в коллизию преодоления.

Первый раз с титанической мощью она была явлена в сцене сотворения Давида. Только что ушли Папа и Монах (носитель яростного морализма Савонаролы), которые пытались перетянуть талант Скульптора каждый на свою сторону, старались подкупить, а затем избивали его монетами. Шут – карнавальная и творческая «ипостась» художника – плотно прикрывал двери мастерской. Начинала звучать медленная музыка. Гулкие басы неспешно грохотали в ней как отзвучавшая гроза, но резкие всплески скрипок намекали, что главный бой еще впереди. Шут тормошил Скульптора, приводил его в чувство, тот возвращался к работе. Почти ползком вскарабкавшись на станок, он начинал лепить. Движения Скульптора обретали все большую уверенность и силу; музыка ускоряла темп, ее драматизм нарастал. Увидев в работе своего alter ego угрозу их существованию (на это намекали Папа и Монах!), Шут пытался помешать Скульптору: кривлялся, хватал за руки, подбирая с полу монеты и звенел ими над ухом (Папа и Монах!). Скульптор сбегал со станка, затыкал уши, а Шут спихивал прочь его работу, занимал ее место и оттуда швырял монеты в лицо мастера – Папа и Монах! Скульптор отбегал на авансцену. Он почти придавлен к земле – и в этой точке зритель фокусирует внимание на его лице. Мы видим, как в его глазах рождается решимость. Скульптор резко оборачивался к Шуту и тот застыл, стоя на коленях. Снова лицо Скульптора повернуто в зал, снова он, постепенно вырастая, копил энергию и мощь. Оборот – и сила взгляда подкидывает Шута на ноги. Еще оборот – и Шут стоит, выпрямившись и расставив руки в стороны, как идеальный человек, вписанный Леонардо в идеальную геометрическую фигуру. Скульптор бросается на станок и лепит, формирует статую Давида из тела Шута – из себя самого, из своего второго «я», преодолевая соблазны и страхи.



Первые шесть спектаклей Мацквичюса я любил очень. Готов был смотреть их сколько угодно, каждый раз открывая что-нибудь новое в смысловых рядах и в природе своего им сопереживания. Хотя и отдавал себе отчет в том, что в новых работах театра начинаю замечать повторяющиеся мотивы. «Преодоление», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «Вьюга» оформились для меня в цельную трилогию. А «Времена года», «Блеск золотого руна» и «Красный конь» превратились... в ее зеркальное отражение. Мое театропонимание взрослело, спектакли Гедрюса воспитывали его слишком быстро.

Уйдя из театра, я через год опубликовал статью, в которой похоронил пластическую драму Мацквичюса еще при жизни. Я был в той поре, когда ради красного словца отцов не жалеют. Мне представлялось, что драматургическая мысль Гедрюса ходит по одним и тем же замкнутым пространствам, куда загнали ее «ситуации органического молчания». Их очень немного, думал я, и этот скудный паек сюжетов уже исчерпан. Возможность прорыва виделась мне в обращении к слову. Я полагал, что заговорив, этот театр преодолеет порочный круг. Моя стройная концепция ограниченности эстетической модели Гедрюса рамками нескольких – пускай и прекрасных! – спектаклей казалась мне точной и замечательной настолько, что знакомство с ней должно было пойти Мацквичюсу только на пользу.



«Преодоление», 1975:

С. Цветков – Монах

А. Минченко – Шут

А. Бочаров – Скульптор

В. Ананьев – Папа

П. Брюн – Шут



Надо полагать, с моим диагнозом он вряд ли согласился. Во всяком случае, от попыток ввести слово в свои спектакли после неудачи «Буранного полустанка» Гедрюс отказался.

Теперь для меня очевидно, что прописанный мною тогда рецепт лечения был бесполезен. Это я – после нескольких лет заикленности только на невербальном



кажется, не клеилось. Я не знаю в точности этих обстоятельств и, конечно же, никого ни в чем не упрекаю. Мне важно лишь отметить, что проблема исчерпанности застолбленной делянки воспринималась Гедрюсом как реальная опасность.

Не берусь сейчас писать о дальнейшем пути Мацкявичюса и его театров. Я не был свидетелем, очевидцем. А вот про самый первый спектакль пластической драмы, увиденный мною, несколько слов поведать хочется.



искусстве – начинал открывать для себя театр слова. Это был путь мой, а не Гедрюса.

Содержательные возможности пластической драмы столь же безграничны, как и любой другой поэтический язык. Но неблагополучие театра Мацкявичюса я почувствовал точно. Сам Гедрюс его ощущал, понимая, видимо, что творить из себя все – и сюжет, и лексику движений – становится раз от разу тяжелее, натужнее. Он пытался решить эту проблему с помощью других сценаристов, хотел опереться на традицию жанра, замышляя трилогию о великих мимах прошлого (Гримальди, Дебюро, Чаплин), приглашал режиссеров со стороны. Однако с варягами как-то все,



«Вьюга», премьера 1977.
Сцена «Мистическое собрание»:

Л. Коростелина – Коломбина
В. Птицин – Арлекин
А. Бочаров – Пьеро
А. Горожанкин – Черный Пьеро

Третья пара влюбленных
В. Ананьев – Он
Л. Коростелина – Она

Как любой мальчишка моего поколения, я зачитывался в детстве и юности приключенческими книжками. Майн Рид и Гюстав Эмар открывали для меня просторы американских прерий и пустынь, опасные кручи Скалистых гор. Гойко Митич и гедеэровские фильмы про индейцев довершили начатое писателями дело. Мир, в котором жили эти герои, казался лучшим из миров. И абсолютно недоступным. Страна моя была огромна. Но каждый ее гражданин знал, что по границам отечества висит Великая Железка. Следственно попасть туда, где скачут на бешеных мустангах гордые сыны Америки, можно только с помощью фантазии.

Может быть по этой причине спектакль «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» сразил меня наповал. С первых же мгновений действия, когда под полную радости и боли песню про Чили заикался по площадке на воображаемой лошади молодой герой, каньоны вокруг Вальпараисо стали для меня сиюминутной реальностью.

А потом задник вдруг превратился в паруса, ветер заплескал ими и я поплыл с бедными чилийскими безработными обоюго пола (явно моими ровесниками, кстати) по Тихому океану в далекую Калифорнию. За золотом!

Буря трепала наш корабль. Неизвестно, чем бы кончилось дело, если бы один из парней – Хоакин – не увидел, что стихией управляет Смерть. Заливистой трелью расплеснулась «куэка» («курочка» – так называется народный танец). Хоакин, взмахнув платком и поклонившись, приглашает Смерть танцевать. Один за другим выходят в круг парни, затем решаются и девушки. Смерть забыта, побеждена, преодолена страх. Она отступает до поры, и буря стихает.

Спектакль стремительно летел от эпизода к эпизоду. Американские насильники живо делали из свободолюбивых чилийцев бандитов. Отряд робингутов в пончо скакал с винчестерами наперевес по холмам долины Сономы и каменистым пустыням Калифорнии. Безданная – но такая привлекательная! – борьба с порабителами заканчивалась поражением. Коварные рейнджеры хватили героя на могиле любимой, пытали и расстреливали его, а затем отрубали у мертвого голову.



Смерть торжествовала – голова Мурьеты выставлена в балагане. Это становилось последней каплей, переполнившей чашу народного гнева. Чилийцы восстают, крошат гадов и отвоевывают голову героя.

Я был глух к официальной пропаганде. Америка не представлялась мне средоточием зла. Я совсем не питал ненависти к империалистам.



Однако, странным образом, рискованный с точки зрения умеренного антисоветчика политический контекст спектакля отнюдь не отпугнул меня. Я забыл и про Корвалана с Пиночетом, и про

Андропова с Буковским. Вместе с чилийцами я хоронил павшего за правое дело товарища.

На мертвую голову комьями памяти падали цветные шейные платки. Звучала та



«Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», премьера 1976:

П. Брюн – Хоакин
Т. Васина – Тереса

В. Ананьев – Трехпалый
Н. Дюшен – Мать

Л. Попова – Смерть

А. Бочаров – Кабальеро-мошенник
В. Гнеушев – Шестерка



Казнь Хоакина.
«Звезда и смерть
Хоакина Мурьеты»,
1976



«Куэка» протеста.
Они пляшут, значит –
они свободны!
«Звезда и смерть
Хоакина Мурьеты»,
1976

Финальная скачка
В. Ананьев – Хоакин



же песня про Чили, в которой разом боль и радость. Ребята на сцене вскакивали в седла и рысили куда-то вдаль. Вдруг кавалькада размыкалась, и в ее центре возникал бессмертный герой в развевающемся красном плаще. Всадники подымали лошадей в галоп. Они бешено неслись прямо на нас, и хотелось, чтобы эта скачка никогда не кончалась...

В «Хоакине» – да и в других спектаклях Гедрюса Мацкявичюса – пульсировало и трепетало живое искусство театра героического преодоления, явленное в новаторских формах. Опыт общения с умно-чувственной пластической драмой сформировал основы моего восприятия сценического искусства. Скрыть это, сыграв роль стороннего, беспристрастного наблюдателя, полагаю себя не в праве.