



Вера СЕНЬКИНА

«ТАРАРАБУМБИЯ» ДМИТРИЯ КРЫМОВА – МИСТЕРИЯ ИЛИ БАЛАГАН?

Художник, сценограф и режиссер Дмитрий Крымов в театральном мире хорошо известен, более всего – своими постановками на границе театра и искусства изобразительного, где с актерами на равных существуют кисть, бумага и краски, куклы, театр теней, фото и видео. Актер подчас играет вспомогательную, второстепенную роль, являясь лишь одним из материалов, участвующих в процессе трансформации мыслей и идей художника в зрительные образы, визуальные метафоры. В создании ранних спектаклей принимал участие курс художников-сценографов Крымова и постоянные актеры (Анна Синякина, Максим Маминов, Сергей Мелконян, Михаил Уманец, Наталья Горчакова). В Лаборатории под его руководством (при «Школе драматического искусства») теперь имеется внушительный репертуар: девять спектаклей, не считая экспериментальных работ с новым набранным курсом художников («Смерть жирафа», «Сны Катерины»). Однако постепенно в его постановках драматическая игра актеров выходит на первый план, становится смыслообразующей («Торги», «Корова», «Смерть жирафа» «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...»). Этот процесс свидетельствует о том, что использование прежних выразительных средств оказывается недостаточным и возникает закономерная

потребность в человеке, актере – живом источнике переживаний и эмоций.

Одна из значительных работ Дмитрия Крымова – масштабное шествие под названием «Тарарабумбия». Премьера состоялась в январе 2010 г. в рамках Чеховского фестиваля и была приурочена к 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. Прежде всего, «Тарарабумбия» – обобщающая работа, вобравшая в себя прежние открытия, темы и идеи, реализованные Крымовым в его камерных спектаклях, и в то же время их логически развивающая.

Постановка Крымова была естественной реакцией не только на безжизненный пафос, официальный и чопорный ритуал, в который превратилось празднование юбилея писателя, но и на штампы и стереотипы, которыми за столь долгую театральную жизнь обросли чеховские пьесы. Празднование дня рождения в этом шествии неминуемо оборачивалось отпеванием и шумными поминками. В основу представления был взят строй мистерии. В данном случае она понимается более как церковная церемония (от лат. *ministerium*), нежели таинство (от лат. *mysterium*)¹. «Тарарабумбия» отсылала к традиции средневековых передвижных мистерий и разнообразных торжественных процессий, которые открывали мистериальные

¹ Различие терминов было предложено В.Э. Мейерхольдом в статье «Балаган» 1912 г. (Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 т. Т.1. 1891–1917. М., 1968. С. 209).

Pro настоящее

представления или предшествовали цирковым играм Древнего Рима, триумфальных шествий полководцев-победителей, карнавалов, а также пышных похоронных процессий и, наконец, советских парадов.

Определяющую и ключевую роль в организации шествия сыграло пространство – зал «Манеж» «Школы драматического искусства». Театр, созданный режиссером Анатолием Васильевым и его соратником-художником Игорем Поповым, задумывался как театр-лаборатория и в то же время театр-храм. «Сретенка построена для мистерий», – говорил не раз Васильев. Строительство театра-школы было подготовлено очень важным творческим опытом – работой над спектаклем «Иосиф и его братья» (первым спектаклем-мистерией Васильева). Путь, который избирает с этого момента режиссер и по которому он следует на Сретенке, – это путь духовного восхождения, создания нового сакрального пространства (мифа о спасении и возрождении умирающего искусства через соединение его с мистерией). Очевидно, что этот театр не был рассчитан на праздную публику. Вторая мистерия Васильева – «Плач Иеремии» – игралась так, как будто зрителей в зале не существовало. В нем «утверждалось существование чистоты и стерильности... сосредоточенности целиком и полностью в сфере духа»². Здесь преобладал культово-литургический стиль игры, «как бы на церковных котурнах, который отличался приподнятостью, торжественностью, величественностью»³ (в основе был ритуальный плач, молитва). В дальнейшем Васильев будет

исследовать русский Золотой век, поэтически переживать мир XIX века, являющийся для него воплощением красоты и гармонии («Дон Жуан, или Каменный гость и другие стихи», «Моцарт и Сальери. Реквием», «Из путешествия Онегина», «Каменный гость, или Дон Жуан мертв»). Известно, что продолжить неразрывно связанные друг с другом духовные и театральные поиски Васильеву в его «доме мистерий» не дали. Но почти символично, что спустя некоторое время в том же зале «Манеж», в котором игрался когда-то «Плач Иеремии» (где перед зрителями появлялся образ разрушенного Иерусалима, а затем – торжественно восставшего из руин православного храма), Крымов показывает свою «Тарарабумбию».

Сам зал «Манеж» создавался как универсальное пространство («чистый лист»), способное легко трансформироваться. Положение зрителей относительно игрового пространства не фиксировано заранее. Неизменными остаются лишь белые стены, с прорезанными в них проемами и арками, а также галереи, балконы, расположенные на втором и третьем уровнях. «Манеж» может предстать в виде огромного прямоугольного зала-арены, а может превращаться в малую сцену или итальянскую сцену-коробку.

Крымов открыл двери театра-храма «для избранных» широкому кругу зрителей. Зал «Манеж», подобно городской средневековой площади, наполнился публикой. На премьерных спектаклях людей было так много, что часть из них смотрела спектакль, стоя у стен или буквально свешиваясь с балконов второго яруса.

² Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007. С. 276.

³ Колязин В. От мистерии к карнавалу. М., 2002. С. 10.

Мастер-класс

Во всю длину «Манежа» растянулся длинный подиум, поделив зрительный зал пополам. Подобным же образом рассаживались зрители уличных средневековых мистерий – на трибунах по обе стороны прямоугольной площади. Из истории Средневековья известно, что симультанная сцена мистерии оформилась изначально в храме, а затем была перенесена на площадь, где получила достаточную свободу и развернулась в полном объеме. Мейерхольд в статье «Балаган» писал: «...мистерия, почувствовав свою беспомощность, стала постепенно впитывать в себя элемент народности, олицетворенной мимами, и должна была уйти от амвона церкви – через паперть, через кладбище – на площадь»⁴. Религиозные служители быстро поняли всю силу воздействия игры и зрелища на простую публику, силу единения гистрионов с народом. Выход мистерии на площадь требовал от исполнителей новых технических приемов, понадобились услуги мимов, гистрионов. Однако проникновение в мистирию мимов «было чревато серьезными последствиями – шутка, вольность, сочная народная речь теснили религиозное действо»⁵. Среди религиозных сюжетов вдруг неожиданно-негаданно выплывал фарс с непристойными выходками о Лисе. Члены братства, клирики облачались в различные одежды и, совершая богослужение, изображали попеременно разных персонажей. Постепенно зарождался своего рода симбиоз церковного ритуала и театра. Весь вышеописанный процесс постепенного превращения церковного действия (мистерии) Средневековья в театральное

представление помогает понять особенность созданной Крымовым «Тарарабумбии». Он привнес в «стерильное» пространство «Школы», театра-храма яркую карнавальную стихию уличного шествия, ритуал взорвался балаганом и гротеском, обряд в «Тарарабумбии» уступил место зрелищу.

Балаган включает в себя разные значения: передвижная повозка, фургон и веселое народное зрелище, полное ярмарочных аттракционов. Как правило, балаган противопоставляется возвышенному и мистическому: он способен нарушить таинство мистерии. Балаган направлен на развенчание и осмеяние реальности. Главный признак балагана – это «ненастоящность», для него характерны игра, театральность, плутовство, обман, передразнивание, в нем всегда скрывается некая двойственность, одновременная устремленность в миры дольний и горний, характерны непостоянство и шаткость (подчас тревожная, потому что балаган временный). Он является структурой законченной, цельной и самодостаточной. Балаган – модель вселенной (вертикальная модель мироздания – вертеп, горизонтальная – потешная панорама). Не случайно, что некоторые символисты, например, Александр Блок, считали, что в балагане скрыта всемирная тайна, абсолют искусства. Блоку же принадлежат слова о целях и задачах балагана: «в объятиях шута и балаганчика старый мир похорошеет, станет молодым... Балаган, который надувает, и тем самым "выводит в люди" старую каргу, сплетенную из мертвых театральных полотнищ, веревок, плотничьей ругани и довольной сытости»⁶.

⁴ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 210.

⁵ Колязин В. Указ соч. С. 10.

⁶ Письмо А. Блока В.Э. Мейерхольду от 22 декабря 1906 г. // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., Письма 1898–1921. 1963. Т. 8. С. 170.

Pro настоящее

Художнику Крымову балаганная стихия близка. Примечательно, что в 2008 году он в том же «Манеже» поставил спектакль «Opus №7», в котором планировка зала отсылала к цирковой арене, площадке для кулачных боев. Ассоциации с народными, балаганскими празднествами закрепляла появлявшаяся во второй части огромная тряпичная кукла. Эта гротескная фигура олицетворяла советскую власть (Софью Власьевну). В длинной юбке, добротная, пышногрудая, она напоминала святочных ряженных, масленичное чучело. Спектакль «Демон. Вид сверху» (2006), который играется в зале «Глобус» (сцена воспроизводит принцип оформления шекспировского театра, ее окольцовывают три круглых яруса), также имеет сходство с балаганскими формами, вертикальным разворачиванием мира – вертепом. «Тарарабумбия» же в таком случае больше напоминает раек. В «Демоне» диалог двух полюсов – неба и земли – сохранялся и был крайне важен. Крымов обращался к примитиву, искусству лубка. Из сора натурального мира он создавал мир бесконечных метаморфоз, в котором подобно стеклянным осколкам в калейдоскопе отдельные образы соединялись в историю земного бытия и историю жизни одного конкретного человека (Тамары). Художник в разных картинах изображал рождение, процесс взросления и смерть девушки. Отдельно взятая жизнь связывалась с вечностью. А сквозь балаганную форму прорывалась мистериальная история мира. А еще ранее в «Донком Хоте Сэра Вантеса» (2005) он творил свой бедный балаган из опилок и тряпочек. В нем пахло только что

соструганной деревянной стружкой и свежей краской, как и должно было во временном на скорую руку сколоченном помещении. Беззаботные, непритязательные сценки, с пародированием и шутками скрывали множество ускользающих и ветвящихся смыслов, а веселая возня карликов (художников, ползающих на коленках) и постоянные чудачества великана-героя – грустный и печальный конец. Крымов уже тогда опробовал свой (ставший затем излюбленным) метод – игру контрастами: наивная и легкая шутка вдруг оборачивалась грубой, жестокой игрой. Здесь смешивались противоположности: низкое и высокое, смешное и грустное. Художник постоянно держал зрителя в состоянии двойственного отношения к сценическому действию. Смеясь над формой, зритель грустно размышлял над содержанием, над участью чудака.

Если камерный «Донкий Хот» игрался как бы в маленькой, тесной повозке или фургоне, заполненном нехитрым скарбом, который путешествовал вместе с бродячими художниками, то «Тарарабумбия» по масштабу – балаган, раскинувшийся на всей ярмарочной площади. В шествии участвовала масса людей: сотни персонажей, которых играли более восьмидесяти человек, среди них: васильевские ученики, в том числе ведущий актер театра А. Васильева – Игорь Яцко, труппа Крымова и приглашенные актеры, а также хор «Школы», танцоры, кукольники, акробаты, жонглеры.

Процессия от начала и до конца была игровой, театральной, в основе ее отсутствовало какое-либо религиозное чувство,

Мастер-класс

преобладала пародия на ритуальные и церемониальные формы, развенчание и разрушение привычных символов и образов. Кроме того, существенно, что перед зрителями находилась все-таки настоящая улица, видимость городской площади (и настоящей храм). Все это были маски и условные обозначения. Отгородившись от реальной улицы стенами театра, Крымов создавал свое праздничное пространство художника, пространство бесконечных мнимостей и отражений. Знаменательно, что и настоящую дверь «Манежа», ведущую на улицу, художник никак не задействовал. Он исключил выход и связь с живой реальностью, подчеркнув замкнутость, герметичность создаваемого им театрального мира. Такое решение, конечно, во многом обусловлено еще и тем, что Крымов – художник и режиссер исключительно пространства сцены, отнюдь не уличной площади, ему важен самый незначительный жест и звук, ему, как воздух, необходима тишина зрительного зала. Режиссер, отвечая на вопрос, возможно ли перенести «Тарарабумбию» на реальную площадь, сказал: «Нет, это невозможно. На улице действуют другие законы, которыми я не владею»⁷.

КОМПОЗИЦИЯ И ГЕРОИ ШЕСТВИЯ

В «Тарарабумбии» шествие торжественно открывал марширующий военный оркестр. Представление делилось на три основные части. Первая часть – процессия героев из разных чеховских пьес («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»).

Вторая часть – процессия, связанная с карнавально переосмысленной сценой «Положения во гроб». Третья – заключительная похоронная процессия пришедших почтить память писателя гостей.

Подиум – основное место действия и центральный визуальный образ, метафора, ставшая стержнем всей постановки, которая удерживает отдельные независимые картины шествия, скрепляя их в жесткую форму. По подиуму скользит лента транспортера, которая «подает» на обозрение зрителям все новых персонажей шествия. Драматургическая основа выстраивается из серии эпизодов, часть из которых основывается на религиозных картинах. Однако в целом в шествии отсутствует фабульность. Оно статично: в нем преобладают одни и те же положения, мотивы.

Подиум в ходе действия претерпевает множество смысловых метаморфоз и рождает различные интерпретации (подиум модного дефиле, лента транспортера в супермаркете, скоротечность времени, взлетная полоса, пиршественный стол, жизненный путь). Но все-таки самое главное его значение – дорога, по которой бредут чеховские герои. Эта дорога словно бы скручена в ленту Мебиуса, и оттого герои, лишённые покоя персонажи, вступившие на нее, обречены на бесконечное странничество. Принцип хоровода, безостановочного кружения положен в основу всего шествия. Здесь время воспринимается циклически, оно повторяется, «буксует», фактически отсутствует (не поднимается до ощущения исторического). В «Тарарабумбии» перед нами безвременье, пространство

⁷ Из беседы с Д. Крымовым. Архив автора.



отождествляется не со Вселенной, а с пустотой.

Направление движения героев строго задано: они появляются из фасадной двери с облупившимися колоннами и исчезают в белой стене с затемненным проходом. В средневековых мистериях расположение «Ада» и «Рая» (напротив друг друга) было жестко закреплено. Крымов, заимствуя устойчивую символику в изображении ада (дверь и дощатую стену), на самом деле лишает свое шествие какой-либо устойчивой системы координат и ориентиров. Верх и низ, вход и выход не столько меняются местами сколько становятся абсолютно неотличимыми, уравненными. (Дверь, обозначающая «Ад», покинет свое место и отъедет к противоположной стороне, «Ад» прикинется «Раем»). Вход в рай выглядит не «царскими вратами»,

а «скорее» жерлом кремационной печи. Путаница с входом и выходом вновь отсылает к мотиву балаганных подмен и имитаций.

Все персонажи шествия – мертвые, они являются с «того света». Однако в этой процессии нет свойственных карнавалу возрождения и обновления. Жизнь персонажей – это вечная смерть (торжество смерти), поэтому, на самом деле, динамичный круговорот рождения и умирания оказывается очередной фикцией. Герои мучаются оттого, что обречены вновь и вновь выходить на подмостки, они становятся участниками своеобразных Плясок смерти. Известный религиозный сюжет (ожидание грешными душами Страшного суда) Крымов облакает в профанную, гротескную форму. Тригорина и Нину изображают две куклы, которые вынуждены

Сцена из спектакля «Тарарабумбия». «Школа драматического искусства». Фото Н. Чебан

Мастер-класс

бесконечно совокупляться на глазах у публики. Важно следует колонна Тригориных, толстых и тощих, высоких и низких, в клетчатых штанах и с удочками наперевес. Все они хором поют о том, что им «нужно писать». Орава Наташ в ультрамариновых халатах и колготах, с целым выводком картонных Бобиков и Софочек, безостановочно скандируя «Я так боюсь!», семенит из одного конца в другой. Головки детей перебинтованы, как после серьезного ранения. Этот образ впоследствии срифмуется с появлением армии Треплевых, которые гордо, но обреченно будут шествовать с перевязанными кровавыми головами. В этой визуальной переключке двух сцен вполне усматривается намек на один из постоянных мотивов в натуралистической «новой драме»: в каждом родившемся ребенке заключена жертва, на нем лежит груз наследственности, в нем – травма от предстоящего будущего.

Ключевое определение для всех персонажей шествия – слово «толпа» (turbal), неотъемлемая часть мистерии позднего Средневековья⁸. Но толпа эта состоит из множества карнавальных двойников. Причем, среди двойников встречаются, как в настоящем балагане, склонном к крайностям и полярностям, толстые и худые, великаны и карлики. Великанов заменяют актеры на ходулях. Именно в таком виде на сцену выходят три сестры, Шарлотта и другие. Длинные серые легкие платья, юбки скрывают ходули. Очевидно, что поставленный рядом с ними актер обыкновенного роста кажется карликом. Крымов отсылает к карнавалу, аллегорическим шествиям XVIII века,

циркового параду-алле, оперирующим гротескными формами, рассчитанным на комический эффект.

Двойники механически воспроизводят набор устойчивых и узнаваемых жестов, поз. Движение служит средством характеристики героев. Однако перед нами явлены не характеры, не живые полнокровные образы, каждый герой намеренно сводится к одной черте. Эта толпа двойников-дублеров обезличена, лишена индивидуальности именно потому, что это симулякры (подобие без подлинника, поверхностный гиперреальный объект), образы-маски, воплощающие штампованное восприятие чеховских персонажей, карикатура на них. Герои выполняют функцию знаков, условно обозначающих или фиксирующих «наличие отсутствия»

⁸ Климova И.В. *Театральный язык мистерии позднего Средневековья (Германия XV в.)*. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусств. М., 2000. С. 11.

Сцена из спектакля: «шествие Тригориных», во главе И. Яцко. Фото Н. Чебан



Pro настоящее

объекта реальных образов. Толпа, коллективный портрет вытесняют и заменяют индивидуальность, целостную личность, ликвидируют персонаж (происходит децентрация субъекта).

В средневековых мистериях участники шествия делились на статичных и динамичных, малоподвижных и подвижных. У Крымова подавляющее число участников процессии является именно статичными, даже в динамичных сценах они двигаются подобно ожившим статуям, кажутся изъятыми из хода времени. Актеры уравниены с предметами, куклами, оказываются частью инсталляций. Праздничный торт на именинах Ирины, любимый шкаф Гаева, перочинный ножик и карандаш от Федотика, – все эти предметы-символы появляются на ленте транспортера наравне с превратившимися в неживые объекты героями. В одной из картин сестры Прозоровы выводят на помост долговязого, бледного, в очках брата Андрея-куклу. Они управляют его длинными руками, кривыми ногами, безостановочно нахваливая, заставляют его играть на скрипке. Расхожая сценическая интерпретация Андрея Прозорова у Крымова сгущается до предела, до кукольного исполнения. Марионетка воспринимается, как настоящий человек, который под тиранической опекой и заботой своих сестер, лишился воли, самостоятельности и превратился в немощное, утратившее жизнь тело.

Согласно традиции средневековой мистерии самыми динамичными и активно движущимися фигурами представления являются черти. Кроме того, «средневековый черт порождал своего

двойника-дублера – мистериального дурака. В рукописях мистерий позднего Средневековья среди участников представления значится Дурак (Narr) или Глупец (Stultus). Дурак мистерии, отделившись от черта, становится самостоятельным персонажем и подобно, шуту при дворе, смешит всех своими глупостями»⁹. Роль черта доверена актеру Игорю Яцко. В своем исполнении он соединяет два образа – черта и мистериального дурака, кривляки-шута, неутомимого арлекина. Яцко подобно настоящему

⁹ Там же. С. 18.

И. Яцко в сцене из спектакля.
Фото Н. Чебан





perpetuum mobile выполняет сразу несколько функций. Одетый всегда с иголки (белый или черный костюм, шляпа, трость, монокль), чуть вальяжный, чуть подозрительный, с налетом интеллигентности в манерах, он, как главный тарарабумбейстер, шествовал во главе оркестра, командовал парадом и полком чеховских персонажей. Его движения преувеличенно эксцентричны, порой нелепы, в его игре смешиваются обаяние и чертовщина, ирония и сарказм, притягательность и нахальство. Высокий, с несгибаемой прямой осанкой он подобно грошовому проповеднику уводит за собой или, наоборот, выводит смиренное стадо героев. Его герой бегает, прыгает, кривляется, объявляет в рупор новых

персонажей (например, «киевский мещанин»). При появлении персонажей вертится между ними, лукаво заглядывает в глаза и каждый раз норовит что-нибудь отобрать (например, именной торт). Яцко, играя роль «низкого» персонажа, дублирует движения и поведение чеховских героев, дополнительно снижая и профанируя их. Он может вызывающе плакать и ныть, как наемная плакса, казаться чересчур испуганным и встревоженным. Именно обаяние и эмоциональная заразительность, с которыми он исполнил роль, не дали ему пропасть и поблекнуть в этом многолюдном шествии, заставили внимательно следить за его перемещениями и смеяться над его игрой.

Сцена из спектакля:
«шествие Наташ с Бобиками и Софочками».
Фото Н. Чебан

Pro настоящее

Яцко обращается не к психологическому, а пластическому гротеску, манере преувеличенной пародии. Он может быть еще одним двойником-дублером Тригорина, затесавшись в толпу писателей с удочками. Его, баюкающего на руках Бобика, мы легко распознаем среди множества Наташ. В этом эпизоде его голова перебинтована так же, как у Треплева. В отдельной сцене он разыгрывает монолог Гаева перед высокоуважаемым шкафом. В передразнивании шута персонаж кажется окончательно обезумевшим человеком – он залезает внутрь шкафа, разбивает полки, разговаривает с собственным отражением в зеркале двери. Черт в исполнении Яцко подмечает и подвергает осмеянию повышенный нарциссизм, скрытые и невоплощенные фантазии героя. Персонаж, созданный актером, вступал в живой и яркий контраст со всей остальной процессией. Отношения с толпой ритмически точно организованы.

По принципу контраста выстраиваются отдельные картины шествия: эпизод, насыщенный динамикой, перемежается с эпизодами, построенными статично, тихая сцена вдруг прерывается звуковым обвалом. Чередование контрастирующих между собой сцен и эпизодов, как и постоянные повторы, определили ритмический рисунок всей постановки. Играя контрастами, постановщик мог в рамках одной сцены резко переключать настроения зрителей, ослабляя или усиливая эмоциональную напряженность. В эпизоде беззаботной игры в лото на стеклянной террасе после дружного веселого скандирования: «Чая, чая!», раздаётся неожиданный выстрел – по

оконному стеклу сползают струйки крови. Застрелился Треплев. Крымов возвращается к предыдущему кадру (группе гостей), резко «подает крупный план» – о стекло в панике бьются мотыльки. Так именно зарифмовывает Крымов кратковременность человеческого бытия, судьбу мотылька, которому жизни дано не более, чем на один единственный день.

«ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ»

Герой Чехова, молодой писатель-декадент Константин Треплев, разочарованный и полный презрения к обыденной и пошлой реальности жизни, написал пьесу о конце света, о великой тайне, о черной бездне, в которой исчезнет все живое. Это была картина вселенской пустоты, отраженная в символистских образах. Другая героиня Чехова, бродячая актриса Шарлотта, веселила и спасала «от тоски ожиданий и безнадежности»¹⁰ своими фокусами, предвещавшими крушение и конец Вишневого сада. Треплев и Шарлотта говорили об одном и том же, но он для этого обращался к мистерии, она – к балагану.

Крымов идет по пути, выбранном Блоком в «Балаганчике». Блок, будучи разочарованным в мистических чаяниях символистов, делал ставку на оживление «мертвой материи действительности», иронию, разоблачение. Но шутки и комические сценки намекали на таинственный, ускользающий символический смысл. Во второй части шествия Крымов нарочито усугубляет атмосферу страха и тревоги, стилизует и пародийно воспроизводит мир символистских драм: враждебное, гулкое пространство; дым и лиловый сумрак, холодные цвета, серо-белые колонны, за

¹⁰ Уварова И.П. *И закрылся веселый балаганчик // Балаган. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой: В 2 ч. М., Ч. 1. 2002. С. 61.*



которыми открывается тьма (принцип – «все, как во сне»); тихий, назойливый звук, не замолкающий ни на секунду. С подчеркнутым утрированием один прием громоздится на другой. Опустошенные, запуганные, существующие в полусне, герои стоят плотными рядами, жмутся друг к другу, как ветлы в поле. Они по инерции продолжают грезить наяву о детских комнатах и прекрасном будущем. Крымов доводит их положение до абсурда, оно вызывает не тревогу и страх, а смех. Фарсовость ситуации усугубляется неоднократным появлением двух военных в шинелях, тянущих за собой тело убитого Тузенбаха сквозь ревушую и постоянно жалующуюся толпу. С каждым разом тело постепенно увеличивается в размере, ноги становятся длиннее, но этого никто из персонажей не замечает. «Набухающее» карнавальное, гротескное тело

Тузенбаха, нарушающее норму, перерастая себя, выходя за собственные границы, в конце концов трансформируется в тело Чехова длиной почти во весь подиум. Кукольное, тряпичное тело драматурга лежало в фургоне с надписью «Устрицы». В траурную «повозку» впряжена девушка-чайка в подвенечном платье, под звон колокола, во всю ширину зала раскинувшая гигантские белоснежные крылья. В громоздкости и ярко-красных лапах «девицы-чайки», ее клоунских башмаках есть что-то буффонно-комическое, но от нее также веет и холодом, а ее пронзительный крик заставляет зрителей содрогнуться. Эта сцена стала кульминацией ликующей стихии балагана, в корне меняющей, переворачивающей устойчивое восприятие символа.

Если в начале шествия Крымов облакает религиозный сюжет в профанную форму, то

Сцена из спектакля:
«Чайка».
Фото Н. Чебан

Pro настоящее

позже – откровенно балаганная сцена с кукольным телом Чехова словно бы приближается к церковному обряду, таинству. Мистерия проступает сквозь балаганную форму (оставаясь, однако, игрой). Ритм действия предельно замедляется, чувствуется торжественность происходившего, пауза наступает для того, чтобы ненадолго дать жизни открыться в «новом смысловом, знаковом измерении»¹¹. Данный эпизод воспринимается именно как аллюзия на мистериальную сцену – поклонение телу Христа (Corpus Christi), «Положение во гроб». К этому евангельскому сюжету Крымов обращается не в первый раз. Художник неоднократно использовал его в своей живописи (видимо он носит для него личный, сокровенный характер, является одним из центральных образов). В театральных мизансценах он часто воспроизводит приемы и темы своих станковых работ.

В спектакле «Торги» (2006) мотив похорон сопутствовал чеховским героями. Актеры выносили кукольные трупы-тела героев из разных пьес, тщательно упаковывали их в мусорные пакеты, заматывали скотчем, превращали в амбалаж (сверток) и хоронили, причитая, под планшетом – с криком и диким воем, правили шутовской похоронный ритуал. Манипуляции актеров с кукольными героями порой казались кощунственными: их, мертвых, таскали, перекладывали, переворачивали, связывали. Кукла воплощала неподвижное тело-труп, которое превращалось в вещь, инертный предмет. Оно являлось символом окончательного омертвления. Подобные карнавальные похороны не давали возможности пережить смерть

как возвышенный «переход в вечность»¹². Но в «Торгах» в акте погребения мертвого, «опредмеченного» тела прослеживалась попытка карнавального возрождения и обновления, прикосновения к скрытой тайне через сокрытие, обертывание, сбережение тела.

В «Тарарабумбии» «мертвое» тело через карнавальную ритуальную превращается и в тело-вещь, и в тело-знак. Вереница людей в белоснежных крылатках и цилиндрах несет тело Чехова над головами. В структуре мистериального действия присутствует мотив ритуального жертвоприношения будущему и сопутствующая ему надежда на последующее воскресение. На стены проецируются фотографии знаменитых спектаклей по пьесам Чехова – Станиславского, Эфроса, Брука. Через постепенно проступающий культурный, театральный контекст совершается попытка очищения и восстановления подлинной жизни, чувства, переживания. Но в то же время символы великих художественных эпох словно бы указывают на непреодолимый разрыв, пробел, утрату связи с ними.

Истинная, подлинная, объективная реальность – чеховский текст, существующий как бы самостоятельно, независимо, не подчиняясь окончательно карикатурным, превратившимся в штампы персонажам. Крымов погружает зрителя во внутритекстовое пространство (исключая взгляд извне, характерный для традиционной интерпретации). В этом пространстве встречаются герои из разных пьес, фразы смешиваются друг с другом, как материал для коллажа, освобождаясь от своих языковых стереотипов. Крымов

¹¹ Ямпольский М. Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 182.

¹² Там же.

Мастер-класс

подвергает пьесы деконструкции, расщепляет на цитаты, организуя их, в свою очередь, вокруг тех или иных семантических узлов. Но игра демонстрирует не языковой и смысловой хаос, а, наоборот, возможность единства даже при постоянно новых комбинациях, а также взаимопроницаемость, прозрачность границ чеховских произведений. В «Тарарабумбии» отдельные реплики сливаются в хор (композитор Александр Бакши¹³), – символ единомыслия и единодушия, «сомкнувший разрозненные сознания в живое единство»¹⁴. Крымов опробовал этот прием в спектакле «Торги». Уже тогда актеры не только смешивали цитаты из разных пьес драматурга, но и исполняли их на разный лад от заплачек до арий. В одном из эпизодов герои переговариваются друг с другом примерно следующим образом: «Табаку надо жалованья 23 рубля / Все одна, одна – жалования у меня нет / Для чего дети родятся? / Если б знать.../ Мои грехи...». Разнообразие интонаций создает многоголосье, полифонию; выстраивают драматургию сверхличностного конфликта.

В другом эпизоде, услышав внезапный звук, герои взволнованно трижды задают один и тот же вопрос: «Что это?», и каждый раз получают разные ответы: ухнула бадья, лопнула струна, «птица какая-нибудь... вроде цапли». Произносимое слово, повторы создают различные балаганские ситуации и дают возможность проявиться разным словесным комбинациям, смысловым оттенкам, что позволяет установить новую связь между слушающим (зрителем) и самим текстом. С

одной стороны, очень кстати оказался васильевский игровой прием интонационной игры с текстом. С другой – участие в работе Бакши, которого занимает идея «музыкальной мистерии», где драматургия выстраивается из сочетания разнообразных интонаций и звуков. У каждой группы персонажей своя манера исполнения: Треплевые пели романс, Тригорины – оперную арию, Наташи перешептывались. Но в «Тарарабумбии» музыкальная часть, звуковое сопровождение не самоценны и играют второстепенную роль.

МИФОЛОГИИ

Финальная часть шестивия решается в стилистике соц-арта. Она напоминает живописное полотно, выполненное в технике яркого коллажа, в основе ее – мозаичная конструкция, сон, в котором все может легко сосуществовать одновременно. Делегации из разных стран и советского прошлого, приехавшие почтить память писателя и возложить цветы к его могиле, пародируют стилистику военных парадов, сталинские демонстрации 1930–1950-х годов.

Образ драматурга и образы персонажей соединяются с историческим, культурным контекстом, достигая прозрачности планов. Этот эффект заставляет вспомнить живописный прием «лессировки» – в котором один слой виднеется, просвечивает через другой, или кинематографический прием – наплыв. Изображение Чехова в нашем сознании трансформируется в собирательный «портрет» истории страны. «Мне хотелось создать эффект безумной, ноющей, прущей куда-то толпы: дети с

¹³ Бакши Александр (р. 1952) – известный российский композитор, разрабатывающий идею синтеза акустических и визуальных образов в инструментальном театре («театре звука»). Сотрудничал с крупными театральными режиссерами (Валерием Фокиным, Камой Гинкасом и др.).

¹⁴ Иванов В.И. Две стихии в современном символизме // В тихом омуте. М.; СПб., 1991. С. 160.

Pro настоящее

обмотанными головами, старики, старухи. Всем этим людям что-то надо, но они не знают, кому это сказать. Такая демонстрация обманутых вкладчиков»¹⁵, – объяснял этот прием сам режиссер. Уже во второй части шествия Крымов играет с мерцанием двух планов. Например, в колонне разновозрастных Гаевых и Раневских, собранных со всех «вишневых садов» России, угадываются беженцы, русские эмигранты с неведомым будущим. Чеховские персонажи напоминают героев булгаковского «Бега». Беспокойные, бегущие куда-то толпы в шинелях, шубах, с кучей свертков, портфелей, чемоданов в руках иллюстрируют сложившееся за много лет мнение о русской душе, как о вечной душе-скиталице, мятежной, никогда не удовлетворяющейся ничем средним и относительным, и о России – стране одновременно огромной и тесной (ассоциативно возникает и образ коммунальной квартиры). Крымов вводит реминисценции из спектаклей польского режиссера Тадеуша Кантора, чьи герои – призраки прошлого – приходили на сцену из мира мертвых. Странствующие без определенного курса, бездомные персонажи, закутанные в пальто, одеяла, простыни, ни на минуту не расставались со своим скарбом. Перемотанные ремнями, веревками, шнурками, они тащили на себе свертки, узелки, сумки, – все то необходимое и лишнее, что накопилось за всю жизнь. Эти вещи были символом их личного прошлого и прошлого страны. «У Кантора исторические события и мифы срастались друг с другом, чтобы выявить трещины в традиционной, устойчивой системе

представлений»¹⁶. Он стремился стереть границу между реальностью и иллюзией, проникая на заперщенную территорию («театр смерти»), где земная жизнь словно бы получала свое невидимое продолжение. Крымов же в отличие от Кантора, наоборот, сохраняет дистанцию, каждый раз подчеркивает предельную условность, «ненастоящность» создаваемого им мира. Но и у Крымова, как и у польского мастера, герои тащат на себе груз общего прошлого (обломки культуры), коллективной памяти, от которой невозможно избавиться.

Прибегнув к приему сценического шаржа и карикатуры, Крымов берет за основу ряд мифов, складывающихся в картину современного российского сознания. Под мифом в данном случае подразумевается то определение, которое дал ему Ролан Барт – «ложный, социально отчужденный деформированный образ действительности»¹⁷. Это некая пустая форма, никак не связанная с реальностью. Мифологический образ, навязываемый человеку массовой или советской культурой, начинал жить вместо него, душил его извне подобно огромному паразиту¹⁸. Перед нами предстала огромная мусорная куча, состоящая из «архива коллективной памяти», как выразился философ Борис Гройс, говоря об инсталляциях художника-концептуалиста Ильи Кабакова; братская могила, колумбарий «всяческих знаков и идеологий». Безжизненные штампованные чеховские персонажи поэтому лишь следствие переполненного и погребенного под мифами индивидуального сознания.

Крымов не описывает эти мифы, но представляет их по

¹⁵ Из беседы с Д. Крымовым. Архив автора.

¹⁶ Kobińska M. *The theatre of Memory of a Human Unhoused in Being* // Tadeusz Kantor. *Interior of Imagination. W-wa; Cracow, 2005. P. 152.*

¹⁷ Зенкин С. Ролан Барт – теоретик и практик мифологии // Барт Р. *Мифологии. М., 2008. С. 11.*

¹⁸ Барт Р. *Мифологии. С. 319.*



Сцены из спектакля.
Фото Н. Чебан

очереди, как отдельные знаки. Как и у Барта – эти мифы не повествовательны, это некая фразеология, стереотип. Каждый из мифов специально утрирован, «подсушен абсурдом». Однако Крымов не идет по пути, скажем, режиссера Збигнева Рыбчинского¹⁹ в фильме «Оркестр»²⁰. У Рыбчинского в финале герои безостановочно поднимались по бесконечной

лестнице на фоне застывшего то ли заката то ли рассвета (в фильме это были советские пионеры, спортсменки-пловчихи, члены Политбюро с партийными билетами, рабочие-колхозники с красными знаменами, балерины и т.д.). Рыбчинский тоже обращался к театральности, максимальной стилизации, преувеличению в изображении персонажей и

¹⁹ Рыбчинский Збигнев (р. 1949) – польский кинорежиссер.

²⁰ Первым на сходство шествия Д. Крымова и фильма «Оркестр» З. Рыбчинского указал искусствовед Виталий Пацюков на лекции, проведенной ГЦСИ в 2010 г. и посвященной спектаклю «Тарарумбия».

Pro настоящее



образов социалистического реализма, подчеркивал их неестественность, вытравливал какое-либо содержание (делая явным «коммунистический абсурд»).

А у Крымова стилизации нет. Он, как будто бы, пропускает советские мифы через наивное сознание ребенка, что придает им еще больше нелепости, несуразности, гротескной примитивности. Среди гостей шествия – Чапаев в буденовке с детской сабелькой на деревянном коне; делегация из Большого театра в белых пачках и на пуантах и в серых каракулевых шапках и пиджаках с орденами; женская команда чемпионок по синхронному плаванию. Актеры, лежа на высоких табуретках, раскинув в стороны руки, изображают летящие аэропланы с надписями «Солженицын», «Сэлинджер», «Бунин». Имена реальных людей приобретают анекдотический оттенок, воспринимаются как рекламно-коммерческие названия, обозначения мифологизируемых институтов: Армия, Культура, Правительство, Спорт, Театр²¹. Театр времен соц-арта предстает в виде мрачной делегации в черных одеяниях, приехавшей из Эльсинора во главе с принцем Датским, у которого череп в руках. «Проплывает» гондола с участниками венецианского карнавала. Тяжело идут водолазы в скафандрах²².

Подвижная, живая телесность человека помещается вовнутрь чехла – пышного костюма-саркофага (ложное покрытие, скрадывающее, обедняющее смысл). Перед зрителями предстали люди-игрушки: живое и неживое слилось воедино, символизируя потерю человеческой индивидуальности.

Живой человек оказывается увеченным памятником; знаком, в сущности ничего не означающим. Люди застывают в нелепых позах в самый патетический, момент. Перед нами предстает псевдоскульптура, «сшитая» из разных кусочков и фрагментов, воплощающая расщепление некогда целостного мира, дискретность, дисгармоничность, незавершенность современного бытия и сознания. Создавая свой балаган, Крымов опирается на элементы постмодернистского повествования: на восприятие мира, как разорванного, отчужденного; на замену видимостью отсутствующей действительности; на бесконечность культурных интерпретаций, игру с цитатами и как следствие – на исчезновение определенности значения в его бесчисленной вариативности.

Попытка как-то систематизировать мифы, объяснить выбор тех, а не иных имен, установить логику – безуспешна. Эта случайная, произвольная выборка, мир «в крупницах». Крымов говорил: «Представьте, вы тянетесь к полке, тесно заставленной книгами, попытаетесь взять нужный том Чехова. И вот вы схватили его, потянули, но вам на голову посыпались рядом стоящие книги: О'Генри, Толстой, "Том Сойер" почему-то рядом тоже упал. Поди разберись. Шествие для меня – и есть такой настоящий камнепад, бесконечные пласты чувств, типажей, событий, заезженных тем»²³. Режиссер описывает ситуацию, в которой оказался современный человек: он погребен под толщей культурных пластов, будучи не в состоянии отфильтровать, что является важным, а что нет. Потому каждый из визуальных

²¹ Цит по: Барт П. Указ. соч. С. 16.

²² Вполне возможно, чтобы закрепить сюрреалистически мотивы, Крымов намекал на выступление Дали в водолажном костюме на открытии Всемирной выставки сюрреализма в Лондоне.

²³ Беседа с Д. Крымовым. Архив автора.

Мастер-класс

образов «ветвится», напоминает кентавра, обнаруживает свою принадлежность к разным типам культур. Скажем, в одной из заключительных сцен Ирина, прощаясь с Тузенбахом и бесконечно оглядываясь назад, теряет одну за другой туфельки. Этот эпизод отсылает одновременно и к античному мифу об Орфее и Эвридике, и к сказке о Золушке. Мир «Тарарабумбии» – это мир победившей современной горизонтали, на которой все ценности, культуры уравниваются и перемешаны, как на транспортере супермаркета. Это мир царствующего гламурного дефиле. «Все сближено: для нас античность где-то рядом, и тут Пушкин, и тут же рядом Ахматова, тут же рядом наша живая современность. Это пример балаганного зрения»²⁴. Это шествие по истории не предполагает мистериального восхождения.

Бесконечное появление и исчезновение персонажей гипнотизирует, вводит в транс, странно становится обыденностью. Взгляд механически и пассивно переносится с одной фигуры на другую, будучи не в состоянии установить какие-либо связи между разрозненными объектами. Серийное множество позволяет стереть особенность всего единичного, уникального. «Перечень однородного либо условно приравненного отключает или, по крайней мере, ослабляет как последовательность изложения, перехода внимания с одного элемента на другой... При этом он сосредоточивает читателя на самой перечислительной форме, ритмике перечисления, ... вовлекая в игровую условность описываемого...»²⁵.

Крымову этот прием необходим именно затем, чтобы неожиданно

вывести зрителя из созданной им условной реальности, внезапно изменить ход и ощущение времени. Он пытается с помощью резкого скачка преодолеть душливую, тошнотворную непрерывность образов-мифов, абсурдное верчение, прорваться сквозь фетиши и сон к подлинной реальности. Мы сталкивались с мощным, обрушившимся временным потоком. Крымов меняет скорость движения транспортера и его направление. Смена направления зависит от смыслового содержания эпизодов, является сильным эмоциональным ударом. К таким ударам, например, относится эпизод, в котором Фирс, изо всех сил превозмогая убыстряющийся бег ленты, штурмует забитые досками двери. Но его вновь и вновь относит назад. Шествие отличается строгостью композиционного построения. Оно держится на повторах, передающих постепенно возрастающую напряженность действия. Кульминация – заключительное шествие военного оркестра. Снегопредставление и начиналось. Под звуки грохочущей музыки мимо нас марширует колонна солдат в шинелях (уже периода Второй мировой). Уходит батарея. И жизнь, кажется, уходит вместе с ней. Мы не можем разглядеть ни лиц, ни одежд – глаз успевают схватывать незначительные фрагменты одежды, утыкается в бесконечные подошвы сапог и подпрыгивающие над ними полы шинелей. В этот момент кажется, что все летит в пропасть. Этот эпизод – высшая эмоциональная точка шествия, «нервический взрыв». Тревога возникает оттого, что вместе с разношерстной массой исчезает что-то личное, неизменное, «какое-то

²⁴ Пацюков В. Балаганчики авангарда // Балаган. Материалы статей лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М., 2003. Ч. 2. С. 87.

²⁵ Дубин Б. В отсутствии опор: автобиография и письмо Жоржа Перека // НЛО. М., 2004. № 68. С. 165. Борис Дубин (р. 1946) – российский социолог и переводчик. Анализируя творчество французского писателя Жоржа Перека, Дубин указывает на его интерес к бесконечным перечням и перечислениям в романах. Прием перечисления для Перека – способ реконструкции утраченного мира (как реакция на последствия Второй мировой войны и Холокоста) через акт письма, преодоление забвения и утраты.

Pro настоящее

прибежище». Омертвелость форм сменяется реальным ощущением смерти и Конца. Этому движению невозможно сопротивляться, от него нельзя уклониться. Для того, чтобы успокоить паническое напряжение, Крымов вновь уводит зрителя в тишину.

Чувство личной утраты усиливается за счет того, что режиссер вводит мотивы собственной памяти и биографии, которая противопоставляется состоящей из клише и мифов, памяти всеобщей. Воспоминания детства, факты личной биографии – основа спектаклей Тадеуша Кантора. И Крымов вплетает воспоминания о детстве, родителях в ткань многих своих работ (каждую постановку он и посвящает им). Кажется, что для него, как говорил Андрей Тарковский о фильме «Зеркало», утрата их равнозначна потере себя. Связь прошлого и настоящего переходит в спектакли Крымова из его живописи. Вспоминаются «зеркальные портреты», где силуэты отца и матери, вырезанные из черной бумаги, приклеены к старинным зеркалам. Художник вглядывается в свое отражение и оказывается рядом с родными. В этот момент «прошлое встречается с настоящим». Сквозь пеструю мозаику и коллаж медленно проступает образ главного создателя спектакля, который всматривается в зеркало своей памяти.

Память всеобщая является ложной, память личная – истинной. Личная память – та воскрешающая сила, которая не может победить смерть, но может победить забвение. В ней хранится наиболее ценное, что не может превратиться в штамп или миф. Крымов играет со временем, неоднократно рифмуя начало и конец. В самой

первой картине шествия он дает возможность увидеть маленького, еще не утонувшего Гришу – сына Раневской, собирающего бочонки лото, но спустя минуту мальчика проносят завернутым в простыню Варя и Фирс, а в конце – в белом платье появляется покойная мама Раневской и Гаева. Но сколько они ни зовут видение, оно ускользает, а вместо него появляется зонтик и чья-то позабытая шинель.

«Тарарабумбия» оказалась именно балаганом, в пародийном ключе воспроизводившим отдельные религиозные сюжеты. Карнавальному осмеянию подвергались чопорность и официоз юбилейного праздника, фальшивость похоронного шествия, на мифы и стереотипы истории страны. Испытание проходили взгляды и ориентиры зрителей. Крымов говорил о земном, пытался уравновесить крайности. Главной целью было прорваться к подлинным, личным, не затронутым мифами зрительским переживаниям (которым созвучны чеховские мотивы и темы), через них попытаться достигнуть обновления, очищения и освобождения.