

Александр КОРУЧЕКОВ – Дмитрий ТРУБОЧКИН

«ЧИСТАЯ ВОДА ТЕАТРА»

Д. Трубочкин. Почему Вы называете работу с масками в традиции комедии дель арте Вашим любимым направлением в театре?

А. Коручеков. Это очень личные чувства, которые возникли, когда я еще студентом попробовал поработать с маской вместе с руководителем Театра итальянской комедии в Париже. В маске я ощутил совершенно иную, забываемую свободу и совершенно иные правила существования.

К чему я в итоге пришел в своих размышлениях? Маска – один из важнейших кирпичиков театра. Была такая мысль: если вдруг уничтожить все, что касается театра – стереть все файлы, разрушить здания, отправить людей в другие профессии, стереть вообще всю память о театре – с чего тогда начнется театр? Он обязательно начнется, но не с пьесы и уж тем более не с готового спектакля, а с маски, куклы, ширмы (или какой-нибудь занавески, из-за которой будет кто-то выглядывать). Я прикрыл

ладонью лицо – вот вам и маска, вот и театр. Маска – первичная структура, далее нерасщепляемая. Это – кирпичик, из которого будут потом построены пьесы, сценарии, персонажи и т. д. Или взять куклу: берет ее ребенок, еще не знающий ничего о театре, и говорит «Это собачка», и сразу верит в это, начинает рычать. Здесь заключена природа театра, его чистая родниковая вода.

В работе над «Незаученной комедией» я это почувствовал. В лучшие моменты репетиций и спектаклей ты понимаешь, что пьешь чистую воду театра. Здесь почти ничего нет: площадка, артист, маска – нет даже пьесы. Есть только вечные сюжеты и отношения. В комедии дель арте театр рождается практически из ничего, и в этом смысле в ней заключена первооснова, к которой каждый, кто работает в театре, должен прикоснуться.

Иногда «Незаученная комедия» больше похожа на полуфабрикат; но то, что получилось, убедило нас всех в том, что комедия дель



А. Коручеков

На репетиции
«Незаученной
комедии»

арте – это высший пилотаж актерской работы. Здесь требуется абсолютное владение профессией. Речь не о таланте, а о ремесле: недаром «комедия дель арте» можно перевести как «профессиональная комедия», «театр профессионалов». В этом театре могут играть и трагикомедии, и трагедии, и смешанные жанры; мы тоже пробуем играть серьезно.

Все в этом театре очень наглядно: у тебя либо получается, либо нет. Прямо как в цирке: человек либо идет по проволоке, либо падает. Площадка комедии дель арте – это «гамбургский счет»: если ты артист – играй, спрятаться невозможно. На этой площадке становится даже страшно, потому что ты практически ничем не подкреплен – только образ и только партнер. Она требует использования всех профессиональных навыков: например, требуется тотальное внимание (хоть этому учат артистов в школе, но ведь не так уж много тех, кто по-настоящему владеет вниманием) – видеть, что происходит; слышать, что в зале и что на сцене. Если внимания нет, игры не будет: актер здесь не делает вид, что слышит и реагирует, а по-настоящему слышит и должен реагировать на все перемены. В ином спектакле бывает, что артист ходит, сидит, даже текст говорит, а на самом деле – думает о чем-то другом. В комедии дель арте не пройдет ничего из того, что, как правило, проходит незамеченным в других спектаклях.

От внимания к партнеру зависят импровизационные связи: я моргнул, он кивнул, и я должен тут же отреагировать, помня при этом общую канву и то, куда мы должны вместе прийти. Мы как артисты на сцене играем друг с другом, и одновременно играют наши персонажи; персонажи тоже отталкиваются от какого-то своего состояния и проходят через ситуации, имеющие уже сегодняшний смысл: в общем, получается многослойный пирог. И если всю эту сложность удастся освоить по-настоящему (у нас несколько раз получалось), то игра рождает невероятное ощущение восторга. Это – чистый театральный восторг, когда ты видишь, что актеры играют друг с другом, и персонажи при этом движутся по канве, и все происходящее вокруг тоже укладывается в сюжет,

и рождается это буквально на наших глазах, здесь и сейчас: удивительно даже, как это все получается! Рождается активная сценическая жизнь, связанная с жизнью зала: никто ведь не делает вид, будто бы зал живет отдельно.

Так что для игры требуются только школьные навыки, но приведенные в высшую готовность: внимание, работа с партнером. Без них игра, рождающая восторг, не состоится! Это – то, чему учат в театральной школе: актер должен видеть, слышать, обладать мгновенной реакцией, импульсивностью, творческим бесстрашием; он должен прекрасно владеть своим телом, чувствовать форму, не должен бояться кувыряться, падать; он должен быть музыкальным, потому что все здесь строится на ритме; он должен владеть голосом, петь, его должно быть слышно, нужна речевая характеристика, сила, выразительность голоса. Требуется огромное число школьных умений и навыков, поэтому я говорю, что в комедии дель арте заключен высший пилотаж актерской работы. Актер здесь должен быть особенно ярким, смелым, напористым (по-актерски «наглым»): это – чисто актерский театр. Если актер здесь играет, значит, он действительно что-то может и чем-то важным владеет в своей профессии.

К вопросу, насколько маска необходима и всем ли она необходима в сегодняшнем театре. Ведь маска – это не столько сегодняшнее, сколько вечное, поэтому она всегда современна. В Европе и во всем мире ее используют сплошь и рядом. Это мы здесь поотстали. Из-за того, что мы понимаем доминирующую у нас школу – систему Станиславского – исключительно как реалистический и психологический театр, театр маски у нас оказался подавлен. Многие в театральной школе до сих пор живут в плену психологического реализма и ищут в нем единственно правильный путь в профессии артиста; а ведь психологический реализм – это всего лишь один сегмент огромного театрального мира. В этом мире маска была всегда и будет всегда.

Так, во время работы над спектаклем нам повезло, и мы встретились в Щукинском училище с Марин Ликар, которая прошла курс игры в маске

в Парижской консерватории под руководством Марио Гонзалеса: кстати, это – постоянно работающий курс. Она подсказала нам несколько важнейших ключей в работе с маской, очень нам помогла; поэтому мы считаем ее одним из авторов спектакля, и это указано в программке.

— **Как долго вы трудились над спектаклем и с чего начали?**

— Мы начали «Незаученную комедию» как учебную работу. Для студентов это было и необходимо, и полезно; вообще, маску надо вводить в курс обучения, чем раньше, тем лучше.

Я впервые произнес слово «маска» в начале весны, а в июне мы уже показали первую заявку. От нашей заявки в итоге осталось несколько сцен. Главное – мы нашли площадку, игровое пространство и основных персонажей. Получилось больше «горячо», чем «вкусно», но дело решили продолжить. Продолжили аж в ноябре и показали итоговый спектакль (который существует по сей день) в конце января.

Начинали сумбурно. Я изложил мои размышления, принес маски, пробовали пластик; то была «пальба» в разные стороны, авось да попадет. Конечно, мы беседовали об истории театра и гравюры смотрели – маски, костюмы, изучали традицию постановок (именно Стрелера). Все это хорошо, но дальше надо было начинать что-то делать самим.

Я сразу решил, что мы не пойдем по пути моего любимого Стрелера, тем более, что он уже сделал лучшее в своем роде. Поэтому мы не стали брать пьесу, чтобы разыгрывать ее в масках: я решил, что мы будем идти «по-честному», как в XVII веке: сначала найдем персонажей, потом придумаем канву, события, сцены и из них составим сюжет.

А если сцены придумывались раньше канвы, то и это тоже было хорошо. В комедии дель арте все идет в ход: вот у тебя хорошо получается сальто или колесо, значит, надо с колесом что-то придумать. Или возникли интересные маски: Панталоне и Арлекин, и мы начинаем думать, что между ними может произойти. Он может быть слугой; или слугой, влюбленным в дочь старухи; или вором; а может, он пришел в меняльную лавку, где она – старая ростовщица; или она – престарелая сластолюбивая баба,

которая соблазняет его как молодого слугу и т. д. Мы придумывали очень много таких ситуаций и пытались их играть, додумывать до конца – и так по всем нашим маскам.

Например, у нас долго не было Капитана. Ведь это маски выбирают артистов, а не наоборот. Скажем, все парни, естественно, хотели быть Арлекином, а в результате Арлекинов оказалось два (динамический и наивный), и обоих играют девушки. Капитан у нас появился уже зимой в самом конце репетиций и почти случайно. Артист все время пробовал Панталоне; его Панталоне был очень индивидуальным и не укладывался в канву (а мы работали сразу с пятью вариантами канвы, прямо под порядковыми номерами); не получалось и не получалось, но вдруг он вошел в раж, разозлился – и вышел Капитан. Он говорит: «Я Капитан, я горд и грозен, как орел»; я ему: «Вот и зовут тебя Какарел».

У нас все имена рождались подобным образом. Вдруг во время упражнений проявлялся персонаж, и я тут же спрашивал, как его зовут, и маска сама отвечала; например, «Арлетту» (пробуя Арлекина), и это имя закреплялось.

С Арлекином очень сложно: в нем должна быть яркая речевая характерность. Не сразу к нам пришла идея, что он может быть кем-то из представителей нерусских национальностей, живущих в Москве. Но в итоге все сложилось: он – приезжий человек (как Арлекин из Бергамо), такой гастарбайтер, говорящий на своем диалекте и ищущий заработка. Оля Лерман заговорила с кавказским акцентом, это зазвучало, и я сразу же спросил, «Как тебя зовут?» -- и вот тут-то и возник Арлетту. Или она же сказала, когда репетировала другого своего персонажа – женщину: Фауна (почему Фауна?), да так и осталось. Хотели, чтобы все влюбленные были на «Э»: Элиза, Эраст, Эдгар; была еще Эльвира, когда она была без маски, а потом возникла женская маска – вот и появилась Фауна.

У нас вначале было много артистов, которые пытались играть в масках. Но маска – вещь жестокая, поэтому многие из них не смогли и вышли из игры. Вначале было шестнадцать, в итоге осталось девять, причем Оля Лерман и Света Первушина играют по две роли, мужскую

и женскую: как раз обоих Арлекинов (мужские маски) и Влюбленную (женская маска) и Смеральдину (без маски).

— Как появились трансформации Фауна-Арлетту, Смеральдина-Артроз?

— Отчасти потому, что решили оставить маски, которые получались: под получившуюся маску мы придумывали роль. А ведь роли сложились, как и сюжет, достаточно поздно: еще летом я им не говорил, кого они будут играть, и какой сюжет. Артисты отработывали все, что у них хорошо получалось и что укладывалось в канву, все возможные варианты. Окончательный выбор сюжета и ролей сделали все вместе, попутно сочиняя сюжет и осваивая все театральные профессии, включая драматурга (чтобы вписать интригу в разумное время – надо понимать, как устроена пьеса, сценарий и пр.). Ведь это же и есть комедия дель арте.

— В чем современность комедии дель арте?

— Действительно, почему комедия дель арте должна вдруг интересовать современных артистов, при том, что время другое, все изменилось, театральные технологии изменились, идет активный поток информации?

Когда-то в XVII веке эти итальянские труппы повлияли на все в театре и изменили всю Европу, буквально, свели всех с ума. Думаю, не ученая комедия прекрасных итальянских поэтов и драматургов дала столь мощный толчок профессиональному театру, отнюдь: на площадях, среди простых зрителей появились комедианты, которые разыгрывали поначалу незатейливые истории и ситуации, но моментально всех убедили, что самое главное и необходимое в театре – это именно игра и только игра. Появился актер-профессионал, и это было самое важное открытие, определившее развитие европейского театра.

Это открытие меня заинтересовало. Вот труппа из 12 человек (как футбольная команда!) приезжает в город, на площадь, и говорит: «Через полчаса эта площадь будет наша»; начинают играть, и действительно, завоевывают весь город. Была эта эпоха, когда артисты своим профессионализмом накопили изрядный

запас живого театального золота; потом, когда ушла импровизация, это золото стало размываться, игра превратилась в схему. Так это и бывает: вначале живая игра, потом она превращается в прием, схему, и живой дух уходит: схема может быть точнее и чище, но живого духа в ней уже нет, а ведь именно он в театре – самое главное.

Именно сейчас его хочется уловить и ощутить в полной мере: есть дух – значит, есть театр, а нет его – и театра нет. Все остальное можно в пьесе прочитать, посмотреть по телевизору, самому придумать. Живой театальный дух – это то, что можно ощутить только в театре в зрительном зале, и этим даже нельзя поделиться с другим человеком, только передать свой восторг. Отсюда – комедия дель арте.

Конечно, для этого надо разбудить актера, ведь это же страшно – выходить на импровизацию и не иметь гарантий. Гораздо легче, когда знаешь: здесь делаю так, здесь так, он сказал, я ответил, тут ногу поднял, тут реприза и т. д. В комедии дель арте тоже есть найденные и построенные элементы, но они – как колышки, вбитые в землю: переход от первого ко второму колышку полностью зависит от тебя и партнера, как вы добегите – это зависит от вас сегодняшних, сиюминутных. Сиюминутность – вот что современно.

— Как Вы ощущаете современную театральную ситуацию?

— В современности считается актуальным и «прогрессивным» постдраматический театр. Он популярен и в Европе. Я же точно про себя знаю, что интересуюсь драматическим театром.

Постдраматический театр идет как бы «дальше» драмы, для него теряют важность традиционные понятия действия, конфликта, персонажей, вообще драматургии; появляется понятие «текста», который должен быть воспроизведен в «актуальной» форме, чтобы «зацепить» зрителя; а если и берется к постановке традиционная пьеса, то на основе ее сочиняется нечто совсем постороннее, часто не имеющее отношения к тому, о чем пытался рассказать автор. Режиссер всегда вправе увидеть в пьесе что угодно, но в

постдраматическом театре это возводится уже в принцип. Такой режиссер скажет, что если строить спектакль только на основе драматического текста, то это не интересно: пьесу уже много раз ставили и т. д.

Сегодня в культуре чувствуется определенная усталость от того, что как будто бы все уже было: видели много пьес, поставленных разными режиссерами, и затевать очередную интерпретацию, вроде бы, несовременно, потому что заведомо выйдет что-то не новое. Такая усталость есть во всех видах искусств: что ни создашь, все на что-то похоже, все уже было.

Такую усталость в культуре ощущали уже в начале XX века. Она была подмечена, описана, и одной из реакций на эту усталость стал разбор культуры на составляющие: конструктивизм, затем деконструкция, фрагментация, разного рода пост-состояния и т. п. В театре происходит то же самое и по сей день. Но меня все равно интересует драматический театр.

— В чем его сила?

— В непосредственном и живом переживании здесь и сейчас. В постдраматическом театре есть интересные спектакли, но они более интересны профессионалам и людям, которые «заточены» на театр. А театр по природе – очень демократичное искусство; он предназначен для широкой публики. Как к этому ни относиться, с иронией, скепсисом или без, но публика приходит смотреть историю, переживать вместе с героями, смеяться, плакать и т. д. Это само по себе не хорошо и не плохо: это так. А вот спектакль уже может быть ориентирован на простейшие реакции публики – тогда это плохо; а может быть ориентирован на другое, как показали наши великие режиссеры, занимавшиеся именно драматическим театром и создавшие великие спектакли.

Заниматься драматическим театром сегодня – не то же самое, что потакать вкусам публики. Публика сама не ставит цели и не формирует вкус; публика гораздо проще – она доверяет тому, что предлагает театр. Делать сегодня спектакль для всех – это не значит обязательно предрасполагать публику к отдыху

после трудового дня. Сейчас поле развлечений безбрежно: включишь телевизор – там сплошной Новый год, а к этому есть еще и кино, и Интернет, из которого можно вообще не вылезать никогда, а потом клубы и т. д. Театр изначально проигрывает, если берется развлекать: силы не равны.

В этой ситуации надо понять, что в театр сегодня ходят явно не те зрители, кто хочет просто развлечений. Публика театра ищет чего-то еще, помимо развлечения, значит, и театр должен задуматься об этом. Публикой, которая в наши дни по вечерам после работы ходит в театр, надо очень дорожить.

Мне думается, сейчас большинство режиссеров все равно занимается драматическим театром. Это будет всегда, несмотря на модные веяния. Наша публика приходит, думаю, не для того, чтобы оценить новые начинания в режиссуре, в драматургической технике. В Европе, быть может, зритель более к этому готов, меньше удивляется непривычным явлениям, старается их понять; отсюда и актуальное искусство в Европе более развито и, наверное, более востребовано. У нас в этом смысле публика более чистая, что ли, менее подготовленная к искусству, называемому «актуальным».

Кто знает, с чем это связано. Некоторые указывают на советское прошлое – наверное, и они правы. Но может быть, наша публика была такова по своему устройству еще до всякого советского прошлого? Люди воспринимают в театре историю раньше, чем технические приемы и «концепции»: разве это плохо? Помоему, совсем не плохо. Меня тоже интересует такой театр, я больше к этому склонен, так что и я тоже из этой публики.