

PRO MEMORIA



Анна Константинова

ТРИ ЮБИЛЕА ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

МОДРИС ТЕНИСОНС, ГЕДРЮС МАЦКЯВИЧЮС
ПЛАСТИЧЕСКАЯ ДРАМА «ПРЕОДОЛЕНИЕ»

Не скажешь, что эти круглые даты, пришедшиеся в нашей стране на год 70-летия Победы, где-либо отмечались широко и громко. Пожалуй, самое масштабное событие состоялось в майской Москве: 18 мая здесь показали «Легенду о Хоакине», авторский ремейк одного из спектаклей Гедрюса Мацкявичюса¹, ушедшего из жизни шестидесятидвухлетним (1945–2008). В зале собрались многие из тех, кому довелось работать с «режиссером одной большой паузы», создателем авторского Театра пластической драмы. Среди публики был и рижанин Модрис Тенисонс – художник, режиссер, отметивший собственное 70-летие 19 марта. Каунасская студия пантомимы, набранная и работавшая под руководством Тенисонса с 1966 по 1971 гг., по сути стала театральной «альма матер» для Мацкявичюса. В шестилетний каунасский период были посеяны те зерна принципов и замыслов, что позднее стали основой масштабного форматворческого эксперимента, дела всей жизни. И первым из всходов, появление которого возвестило зрителям и профессионалам театра о рождении «пластической драмы», сорок лет назад стало «Преодоление».

Премьера этого спектакля состоялась 12 октября 1975 г. в большом зале московского Центрального Дома работников искусств (ЦДРИ). «Драматическая пантомима по мотивам творчества Микеланджело» в исполнении артистов самодеятельной студии неожиданно стала причиной полного аншлага: сдерживать всех желающих хотя бы «повисеть на люстре», но так и не попавших внутрь, пришлось с помощью кордона милиции.

Годы спустя Мацкявичюс вспоминал о том, что после спектакля он (еще студент ГИТИСа) долго сидел в гримерной «просто испуганный и не понимал, что происходит. Почему? Откуда? Как эти люди о нас узнали?»²

Безусловно авторитетный эксперт в теории и практике пантомимы Е. Маркова позднее напишет: «даже тогда, в самодеятельном исполнении, спектакль этот

производил огромное впечатление. Специалисты припоминали в связи с ним постановку А. Таировым “Покрывала Пьеретты”, предварившую рождение Камерного театра, и опыты в области так называемого “драмбалета” <...> но с самого начала было ясно, что перед нами явление самобытное и достаточно уникальное»³. Более того, о создателе «Преодоления» впопыхах заговорили даже как о родоначальнике нового театрального жанра.

Тем не менее «пластическая драма» Мацкявичюса, будучи признанными знаковыми театральными событиями 1970-х – 1980-х, получили ничтожно мало «прижизненной» критической рефлексии (хотя упоминание о них по сей день способно вызвать ожесточенные споры теоретиков и практиков театра). А «всплывшие» не так давно видеозаписи (сохранившиеся в частном архиве) дают предсказуемо

¹ «Легенда о Хоакине». Новая сценическая версия спектакля «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» (1976). Режиссер-постановщик В. Ананьев, режиссеры А. Бочаров, С. Лобанков. Проект Фонда культурных и образовательных программ «Открытое море».

² Прохоров А. [неопубликованная статья] [маш. копия] // Личный архив Е.В. Марковой. С. 28.

³ Маркова Е. В. [Б. н.] [рукопись, маш. копия] // Личный архив Е.В. Марковой. С. 1.

мало представления о феномене сильнейшего эмоционального воздействия, признанного многочисленными очевидцами. И все же сегодня уже правомерно говорить о «пластической драме» не только как о жанре бессловесных сценических «полотен» Мацкявичюса, но и как о режиссерской системе (включающей ряд постановок, существенных по общим принципам художественной выразительности; наличие авторской школы воспитания актера; теоретические разработки, оставленные режиссером в рукописях).

Выпускник химического факультета Вильнюсского университета, выходец из студии Тенисонса (практиковавшего «аллегорическую» или «философскую» пантомиму), ученик М.О. Кнебель (убежденного апологета системы К.С. Станиславского), Мацкявичюс вывел пантомиму из рамок преобладавшего в 1950–1970-е гг. на советских сценах и аренах сольного номера в большую, приближенную по содержанию к драматической, форму. И добился несомненно успешных художественных результатов в создании нового типа пластического спектакля.

«Я определяю наш жанр, – говорит Мацкявичюс, – как театр пластической драмы. Драма – значит, есть драматургия, есть конфликт, есть разработка характеров, отношений... И все это выражено через пластические средства»⁴. Начиная заниматься с любителями-энтузиастами в студии Дома культуры им. И.В. Курчатова, он еще не предполагал, что эти занятия вырастут в дело его жизни. Но, уже испытав первые режиссерские неудачи (в самодеятельном «Литературном театре» каунасского Дворца профсоюзов),



знал: для воплощения накопленных замыслов необходим особый сценический язык, в котором движение человеческого тела должно быть оправданно и гармонично передавать драматическое содержание. По воспоминаниям самого Мацкявичюса, унаследовавшего «присущее литовскому народу эпическое мироощущение»⁵, в Москве произошло его знакомство с «психологически-конкретной и эмоционально-чувственной русской культурой»⁶, поначалу ошеломившей, а затем принятой и увлеченно освоенной. Школа русского психологического театра дала ему оптимальные средства воплощения

М. Тенисонс (внизу) и его студийцы (в центре – Г. Мацкявичюс)

⁴ Часовникова А. Пантомимические и пластические коллективы // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х – начало 1990-х годов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 257.

⁵ Мацкявичюс Г. Реквием // Мацкявичюс Г. Преодоление. М.: Рипол-Классик, 2010. С. 517.

⁶ Там же. С. 518.

Pro memoria

«абсолюта, выраженного в некой абстрактной форме»⁷, создания авторского стиля режиссуры.

Подчеркнем, в советском драматическом театре начала 1970-х продолжался период «смены режиссерских форм»⁸, в постановки современных и классических пьес активно внедрялись зрелищные и музыкальные средства, характерной чертой театральной эпохи стало «сценическое претворение идей и образов в пластике спектакля»⁹. В таком контексте продолжало формироваться художественное мышление молодого режиссера, и выпущенное к 500-летию со дня рождения величайшего из деятелей Ренессанса «Преодоление» продемонстрировало вполне зрелые его черты. С этим спектаклем действительно родилась «пластическая драма», хотя сама формулировка появится в лексиконе Мацкявичюса и на афишах созданного им театра несколькими годами позднее.

Спустя более двух десятков лет после закрытия Театра пластической драмы «Преодоление» уже вполне допустимо называть главным произведением Мацкявичюса. И потому, что мистерия о судьбе Художника определила центральную тему творчества режиссера; и потому, что на долю спектакля пришлось наибольшее число газетных и журнальных публикаций; и потому, что ему довелось прожить в репертуаре коллектива до его закрытия.

А еще потому, что к встрече 500-летия Микеланджело Буонаротти, которое ЮНЕСКО призывало отметить в 1975 г., Мацкявичюс, кажется, готовился и в свои университетские годы (увлеченно

погружаясь в самостоятельное изучение мировой художественной культуры), и в каунасской студии Тенисонса (где программным было пластическое переосмысление судьбы Человека), и тем более обучаясь режиссуре на курсе Кнебель, считавшей, что «режиссер обязан знать и любить живопись»¹⁰, а также трехмерное пластическое искусство скульптуры, ценное тем, что оно «чаще всего фиксирует не жанровый момент, а стремится к общению»¹¹.

Между тем и в прессе, и в воспоминаниях студиюцев обращение к личности Микеланджело предстает как счастливое совпадение. И ни в одной из посвященных «Преодолению» статей (это касается и постпремьерных публикаций, и более поздних – относительное исключение составляет, разве что, неопубликованный опус А. Прохорова, цитируемый далее) мы не найдем попыток обнаружения его тематических корней. Ни тем более сравнительного анализа с историей Скульптора из каунасского «Каприччос XX века» (1970), самобытным парафразом которой, несомненно, стала первая большая постановка молодого режиссера. И, несмотря на то что самому Мацкявичюсу мы обязаны на редкость конструктивным и выразительным описанием процесса рождения «Преодоления»¹², создатель «пластической драмы» также не касается его очевидной и значимой предыстории.

Между тем черты метода, которым создавал свои «Каприччос...» М. Тенисонс, отчетливо прослеживаются в творчестве Мацкявичюса, а проблема драматургии пластического театра донныне не может считаться

⁷ Там же.

⁸ См.: Строева М. Смена режиссерских форм // Театральные страницы. М.: Искусство, 1979. С. 83–125.

⁹ Звездочкин В. А. Пластика в драме (Интерпретация классики в русском драматическом театре 1970–1980-х годов): Учебное пособие. СПб.: СПГАТИ, 1994. С. 3.

¹⁰ Кнебель М. О. Поэзия педагогики. М.: ВТО, 1984. С. 27.

¹¹ Там же. С. 132.

¹² Мацкявичюс Г. Мой Микеланджело // Мацкявичюс Г. Преодоление. М.: Рипол-Классик, 2010. С. 86–160.

О пластическом театре

решенной. Будучи одним из первопроходцев в применении законов изобразительного искусства к театральному, Тенисонс руководствовался синтетическими опытами М.К. Чюрлениса, стилевыми приемами М. Марсо, радикальными экспериментами Е. Гротовского, графической пластикой спектаклей Х. Томашевского. И в результате разработал собственные композиционные принципы, придававшие спектаклям Каунасской пантомимы впечатляющее качество архитектурности¹³. Эти принципы унаследовал в своем режиссерском творчестве Мацкявичюс, они по-прежнему актуальны в художественном и постановочном творчестве самого Тенисонса (активно работавшего в «пост-каунасский» период как режиссер по пластике, а также создавшего за последние годы уникальную программу пластического тренинга, в основе которого лежит разработанная и обоснованная им теория орнамента).

Поиски пластической формы у Тенисонса и его студийцев тематически неизменно были антропоцентричны. Недаром их первый спектакль, получивший на фестивале ансамблей пантомимы в Риге (1967) диплом лауреата как «лучшая философская пантомима»¹⁴, назывался «*Ессе homo*» («Се человек»). За пять лет работы при Каунасском музыкальном театре Тенисонс и его труппа создали несколько циклов пластических новелл о препятствиях и тупиках человеческой жизни, объединенных по монтажному принципу. В центре каждого из этих пяти спектаклей неизменно присутствовал «человек со своей проблемой, с движением души, со своим страданием и счастьем»¹⁵.

По мнению самого Тенисонса, вершиной творческого поиска тех лет стали «Каприччос XX века» (1970), драматургия которых ассоциативно опиралась на сюжеты изобразительного искусства. В основе спектакля лежал уже целостный поэтический сюжет с главным героем (Скульптором) в центре. Здесь Тенисонс-художник и Тенисонс-режиссер пришли к философскому синтезу – впечатляющему и новаторскому. Предложенное Тенисонсом решение одной из главных проблем пластического театра (драматургической) было поистине авторским, а для Мацкявичюса со временем оказалось еще и судьбоносным.

«Каприччос...» содержали романтическое по сути послание: соприкосновение с обыденностью, даже приносящее триумф, губительно для искусства. И чем выше мысль творца, тем более жестоко расправляется с ним толпа филистеров, которых автор спектакля небезосновательно «рифмовал» с фашистами, возросшими на благодатной обывательской почве. Можно сказать, что Тенисонс затронул общечеловеческую проблему свободы личности, которая безусловно шире конфликта Художника и толпы. Небезынтересно, что в очень похожем аспекте рассматривал процессы европейской истории в своих работах 1940-х – 1960-х гг. крупнейший психолог-гуманист XX в. – юнгианец Эрих Фромм.

Пространственные сценические композиции Тенисонса, по его собственному признанию, не знакомого с фундаментальным наследием европейской аналитической психологии, вполне могли бы послужить яркой иллюстрацией ее открытий. Объективно

¹³ Архитектоника, архитектоничность (греч. *architektonike* – «главное строение» от *archi* – «главный» и *tektainomai* – «строить, возводить»). – «выстроенность», означающая в изобразительном искусстве композиционность, ясно воспринимаемую целостность в результате организации художником соподчиненности частей, артикуляции, акцентации, выявления пластических связей целого и детали, главного и второстепенного, центра и периферии, соотношений масс, объема и пространства. (См.: Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2004. Т. 1. С. 437–439.)

¹⁴ На этом же фестивале Г. Мацкявичюс был удостоен звания «Лучшего мима Прибалтики».

¹⁵ Слова М. Тенисонса в документальном фильме В. Бачюлиса «*Ессе Homo*» (1972).



Труппа Каунасской пантомимы.
Фото В. Луцкуса из
серии «Мимы»

говоря, в спектаклях Каунасской пантомимы, в попытках «сплести язык, который показал бы красоту человеческой жизни»¹⁶, тяготение к архетипической¹⁷ образности несомненно. А достижения современной науки о человеке явно входили в область интересов студийцев: одна из публикаций даже упоминает о том, что в процессе работы над «Каприччос» на репетициях «постоянно присутствовал психолог, с которым артисты и режиссер советовались и подробно

беседовали»¹⁸. Но для Тенисонса этот момент был и остался не более чем эпизодом репетиционной практики.

Мацкявичюс же называет два равноправных источника¹⁹, послуживших базой для его творческого метода: систему К.С. Станиславского и аналитическую психологию К.Г. Юнга. Уже в первых работах режиссера юнгианский аспект прослеживается отчетливо. Свое тяготение к условному метафизическому типу высказывания сам

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Современное искусствоведение признает, что понятие «архетип», максимально актуализированное в рамках аналитической психологии К.Г. Юнга, сегодня имеет право рассматриваться намного более широко. Но юнгианский термин, обозначавший универсальные паттерны коллективного бессознательного, лежащие в основе как религий, мифов, сказок, так и художественной образности вообще, остается по-прежнему актуальным и необходимым для полноты понимания произведения искусства в рамках мифологической школы искусствоведения.

¹⁸ Юлина Э. Говорит тишина // Смена. 1972. № 37. 13 февр. С. 3.

¹⁹ Мацкявичюс Г. Театральная школа [рукопись] // Личный архив Е.В. Марковой. [С. 4].

О пластическом театре

Мацквичюс считал характерным для национального литовского мироощущения. Очевидно, для осознания этой стороны творческого мышления, развитой и укрепленной в «изысканном, предельно условном театре пантомимы»²⁰ под руководством Тенисона (чье творчество стало одной из форм рефлексии мифа второй половины XX в.), для воплощения ее в сценических опытах режиссер обратился к наследию Юнга, который, опираясь на изучение мифологии народов мира, ее морфологии и образно-символических форм²¹, осмелился открыть за фрейдовым «психологическим хламом» необъятные области, связывающие каждого из нас с общечеловеческим духовным и культурным наследием. Именно Юнг, «десекуализируя З. Фрейда, привносит в анализ психики творящей личности два основополагающих момента: учение о коллективном бессознательном (архетипе), из бессознательного одухотворения и дальнейшего пластического оформления которого складывается творческий процесс, и феномен автономного комплекса, который в аспекте театральной психологии предстает основой перевоплощения актера в образ и взаимоотношений актера-образа, зрителя-образа»²².

Рассматривая метод создания «пластических драм», убеждаешься, что архетипическая трактовка материала была одной из его важнейших составляющих. Именно такое видение будущего сценического сюжета (какой бы исходный материал ни ложился в его основу), реализуясь в невербальной драматургии спектаклей Мацквичюса, приносило в них особую высокую

эмоциональность, неизменно захватывавшую зрителя. Объяснение подобного феномена восприятия произведений искусства было дано Юнгом: «Момент возникновения мифологической ситуации всегда характеризуется особенной эмоциональной интенсивностью: словно в нас затронуты никогда ранее не звеневшие струны, о существовании которых мы совершенно не подозревали. <...> В такие моменты мы уже не индивидуальные существа, мы – род, голос всего человечества просыпается в нас. <...> Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, “задевает” нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный»²³.

В конце 1980-х – начале 1990-х упоминание имени Юнга можно встретить в нескольких интервью с создателем Театра пластической драмы. В 2001 г. Мацквичюс высказывается еще более конкретно: «Мне интересен Юнг, который определил психологический портрет человека двадцатого века»²⁴. И русский психологический театр, и европейская аналитическая психология до последнего дня оставались важны для режиссера, убежденного в том, что «театр, который ориентируется на устаревшие знания о человеке, станет никому не нужен»²⁵.

Между тем юнгианское содержание спектаклей Мацквичюса долго оставалось незатронутым наукой о театре²⁶. Равно как и влияние сотрудничества с М. Тенисоном в Каунасской студии пантомимы. И оба этих аспекта ярчайшим образом представлены в «Преодолении».

²⁰ Там же.

²¹ Общеизвестно, что вопрос формы в этот период можно назвать главным для практиков и теоретиков искусства. Синхронно с разработкой Юнгом теории коллективного бессознательного, создавал свою «Морфологию сказки» В. Я. Пропп, а его оппонентом при обсуждении (1928 г.) был близкий к ОПОЯзу В. Н. Жирмунский. Таких параллелей может быть обнаружено множество.

²² Клименко Ю. Г. Театр как практическая психология // Кстяти. Центр творческого развития. URL: http://www.kstyati.ru/cre_articles/tvor_tvor35.html (дата обращения 26.11.2010).

²³ Юнг К. Г. Отношение аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К. Г. Архетип и символ / Сост. и вст. ст. А. М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991. С. 284.

²⁴ См.: Гедрюс Мацквичюс: «Мы не рождаемся из пустоты и в пустоту не уходим» // Зеркало недели. Украина. 2001. № 35. 8–14 сент. URL: <http://gazeta.zn.ua/CULTURE> (дата обращения: 20.07.2015.).

²⁵ Мацквичюс Г. Откровение тишины или истина безмолвия // Мацквичюс Г. Преодоление. С. 435.

²⁶ Юнгианская проблематика применительно к творчеству Г. Мацквичюса, помимо ряда статей автора, затрагивается также в диссертации М.М. Ячменевой «Поэтика пластической драмы Г. Мацквичюса» (2012).

Pro memoria



Сцена из спектакля
«Преодоление».
А. Бочаров –
Адам-Скульптор,
В. Гнеушев – Саваоф

Сцена из спектакля
«Преодоление».
П. Брюн – Шут,
А. Бочаров –
Скульптор

Об организации пространства каунасских «Капричос» с диагональными линиями перспективы (кресла, расходящиеся от станка-постаменты, на котором главный герой ваял свои произведения) при первом же взгляде напоминает лаконичная сценография «Преодоления» (художник Петр Сапегин, в то время студент Школы-студии МХАТ). Золотистые стройные контуры арок примерно человеческого роста, сделанные из согнутых в нимбовидные дуги металлических трубок, «создавали перспективу, которая завершалась точкой – подиумом в глубине сцены, на котором происходило рождение почти всех творений Микеланджело. Вращающиеся на одной оси ворота открывались во все стороны, и это позволяло во время спектакля трансформировать сценическое пространство»²⁷.

Сакральное пространство творчества, подобно храмовому алтарю, и у Мацкявичюса, и у Тенисонса помещено в глубине сцены, поднято



над ней. «Возвышение – место возвышения и пьедестал, там преступникам отрубает голову, там же вручают ордена, там правда одета, а выглядит обнаженной»²⁸ – в каунасском спектакле было представлено коричневым деревянным кубом. В «Преодолении» оно обретает очертания, напоминающие и о кузнечном ремесле, и о дворцовой мебелировке,

²⁷ Мацкявичюс Г. *Мой Микеланджело*. С. 92.

²⁸ См.: Savukynaitė E. *Lietuvos pantomima 1967–1972 metais*. Klaipėda: Klaipėdos universitetas, 2001. Psl. 147.

О пластическом театре

да к тому же – почти сливается с черным задником, иллюзорно вознося Скульптора с его творениями в невесомость.

В то же время скульптуры и фрески Микеланджело у Мацкявичюса «развернулись» на сцене не по хореографическому принципу (как это происходило в постановках Х. Томашевского или Р. Лигерса) и не в череду точно выстроенных переходов «от одной скульптуры к другой, от одной четкой формы в другую четкую форму»²⁹ (как это получалось у Тенисона, прошедшего чуть дальше в создании принципиально новых композиционных связей). Драматургическая логика «Преодоления» обеспечивала непрерывное развитие художественного текста, опиравшегося на связи, лежавшие в области воображения героя, материализующего в произведениях искусства скрытые мотивации собственных поступков.

Важно, что пластический сюжет «Преодоления» создавался в отсутствие базового драматургического текста – сценарий был записан намного позже премьеры. Вероятно, существовали какие-либо режиссерские дневники или заметки, о наличии которых нам неизвестно. Но в качестве документа драматургическая основа спектаклей Мацкявичюса³⁰ появлялась по необходимости «залитовать» их в прокатных организациях.

Такой специфический способ создания спектакля требует и глобально небытового мировосприятия, и знания законов, по которым слагается и существует миф (ибо именно на его территории возможен тот накал эмоций, при котором слова излишни, а образы

обладают максимальной силой воздействия). К моменту работы над «Преодолением» Мацкявичюс был уже достаточно зрелым «движениетворцем»³¹, способным воспользоваться методом «действенного анализа» К. С. Станиславского без опоры на вербальный текст и выстроить событийный ряд будущего спектакля из одних только «пауз» (сходным образом, хотя и в другой стилистике, применял М. Марсо литературный метод эллипсиса). Погрузившись в поток сведений о жизни Микеланджело, хлынувший из книг Д. Вазари, А. Кондиви, Г. Бояджиева, А. Дживелегова, Р. Роллана, А. Стендаля, и др., Мацкявичюс обрел опору в логике мифа, трактующего жизнь человека, «в конце жизни достигшего величия Бога»³², как череду архетипов, передающих друг другу «руководящую роль» на этапах индивидуации³³. Ряд трансформаций, претерпеваемых главным героем: «Мальчик–Ученик–Скульптор–Адам–Шут–Вахс–Давид–Раб–Христос»³⁴, – положенный в основу этюдной работы, привел к созданию такой формы сценической драматургии, при которой «повседневная действительность и мир, творимый воображением Микеланджело, в спектакле сливаются в единое целое, где символика его произведений часто выступает как некая безусловная реальность»³⁵. В тексте «Преодоления» многократно чередуются «вход в почти реальное время и пространство и переход обратно (в создании Саваофа, или создании Давида, когда воображение (героя. – **А. К.**) оживает и материализуется на сцене)³⁶, и этот принцип явно унаследован от текста «Капричос...».

²⁹ Из беседы с Д. Кунисасом от 12 окт. 2014 г.

³⁰ За исключением спектакля по сонетам У. Шекспира «Глазами слышать – вышший ум любви...» (Театр пластической драмы, 1988).

³¹ См.: Щербиков В. О пластическом театре // Театр. 1985. № 7. С. 16–18.

³² Мацкявичюс Г. Мой Микеланджело. С. 90.

³³ Индивидуация – осознание человеком своей реальной психологической уникальности, включающее в себя как его возможности, так и ограничения. (См.: Шарп Д. Глоссарий юнгианских терминов // Шарп Д. Кризис среднего возраста. Записки о выживании / Пер. с англ. В. Мершавки. М.: Независимая фирма «Класс», 2007. С. 164.)

³⁴ Мацкявичюс Г. Мой Микеланджело. С. 91.

³⁵ Комаров Г. Театр без маски // Театр. 1977. № 2. С. 53.

³⁶ Из беседы автора с Е.В. Марковой 12 июня 2012 г.

Pro memoria

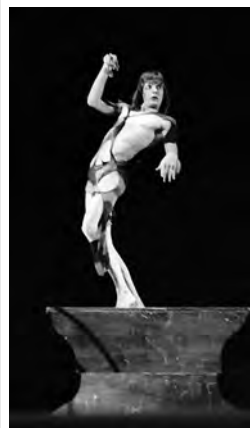
Поиск пластического языка спектакля режиссер и его студийцы, которым «были в равной мере чужды как абстрактно-символический подход, так и “бытовые жизнеописания”»³⁷, вели, «выращивая» каждый жест, каждый момент взаимодействия с материалом и друг с другом из культурно-исторического контекста Возрождения. Результат поиска формально был эклектичен, но слагался в композиционно целостное, эмоционально достоверное высказывание, где «отсутствуют в чистом виде пантомима или танец, музыка, драматургическая коллизия или бытовое движение, а есть, как в мозаичном панно, образ, рождающийся из единства различных компонентов, каждый из которых в отдельности, сам по себе, ничего не значит»³⁸. Способу существования актера в роли того или другого персонажа находили какую-либо образную формулировку и, опираясь на нее, строили движенческий рисунок. Так в спектакле появлялись ангелы, «плавающие» в дымовых облаках как «воздух в воздухе»; лучшая танцовщица школы Медичи, каждым шагом, норвящим перейти в танцевальный, словно «разрушавшая как пространственные, так и гравитационные законы»³⁹; фанатик-монах, стремительно прорезающий испуганную толпу, «как нож масло».

Провозведениями Скульптора в «Каприччос» становились тела партнерш по сцене, а в самом процессе ваяния проглядывал парафраз «из очень сильной миниатюры Томашевского, в которой просматривался конфликт женской и мужской природы»⁴⁰. Создание «скульптур» здесь бесспорно включало и философский, и мифологический аспекты,

все же оставаясь при этом более тонченно-интимным, чем космогоническим. В «Преодолении» был сделан еще более смелый шаг к общечеловеческому – ваяние как обуздание стихий оказалось воплощено в разнообразных ракурсах и аспектах.

Договорившись, что в этюдном процессе будут иметь дело именно с «мрамором», студийцы нашли убедительный пластический образ ваяния, приводящего на ум старинно-величественное представление о том, что статуи «воздвигают». Микеланджело-мальчик, впервые прикоснувшийся к камню в школе Медичи, широкими властными жестами, в которых участвует все тело актера, с видимым усилием поднимает воображаемую каменную массу все выше и выше, превращая ее в некий грубоватомощный символ своего будущего титанического искусства, соединяя в безошибочном сочетании извлеченные откуда-то из вселенского пространства невидимые тяжеловесные глыбы. Первое произведение Микеланджело не получит телесного воплощения – его дерзостная мощь отразится лишь в ошарашенном взгляде еще не остывшего от вдохновенного труда мальчика, в изумлении шошедшего Мецената, в злобно-завистливых гримасах учеников, неожиданно оказавшихся лицом к лицу с недосягаемо одаренным конкурентом.

По-иному будет изваяна вторая «скульптура». Словно невидимые нити (или рычаги?) протягиваются между руками Микеланджело и телом-материалом. На расстоянии повинуясь сильным, уверенным движениям мальчика, фигура Матери скручивается, изгибается, склоняется и распрямляется, она



Сцена из спектакля «Преодоление». П. Брюн – Шут

³⁷ Часовникова А. Пантомимические и пластические коллективы. С. 257.

³⁸ Львов В. В мире пластики, музыки, света... // Музыкальная жизнь. 1989. № 14. С. 5.

³⁹ Мацквявичюс Г. Мой Микеланджело. С. 101.

⁴⁰ Из беседы автора с Е.В. Марковой 12 июня 2012 г.

О пластическом театре

запрокидывает голову, все еще пытаюсь вырваться, умоляюще протягивает к сыну руки... Но наконец беспощадная сила относит ее ставшее покорным тело за ворота, усаживает на табурет, придает рукам и голове единственно верное положение – секунды назад живая, женщина каменеет, превращается в памятник материнской любви и скорби – «Мадонну у лестницы».

Еще один прием, – при котором, «изменяя форму пространства, сам актер изменял форму своего тела, в финальной точке лепки сам на мгновение превращаясь в ту скульптуру, которую только что создал»⁴¹. Так родится Вах: Скульптор, стоя на постаменте с виноградной гроздью в руке, как в рапиде, меняет позы-очертания, пока не будет обретен верный, повторяющий известную статую ракурс рук, ног, головы и торса. Мизансцена со всей очевидностью представляет «символическое выражение "внутреннего сюжета жизни" великого скульптора ("кажется, что я все время беру моделью самого себя" Микеланджело, мадригал 53)»⁴².

Судьбы творений и творцов в равной степени трагичны у Тенисонса и у Мацкявичюса. В «Капричос...» первая же «скульптура» «спускалась к публике (под песню "Дилайла" в исполнении Тома Джонса, очень популярную хорошую песню, но здесь звучавшую как знак "маскультовости") и проходила по авансцене. Она оживала: теряла скульптурность, сохраняя только манеры и стилистику. Проходя через руки толпы, грубо хватаящие его, произведение искусства превращалось буквально в продажную женщину. Потом она снова поднималась на постамент и принимала

позу скульптуры, но теперь уже вся толпа принималась ее осуждать, имитируя плевки и побивание камнями»⁴³. В «Преодолении» же над «скульптурами»-символами не властны ни толпа, ни время: соприкасаясь с разрушительными силами, испытывая человеческую боль или радость, они трансформируются, не утрачивая ни архетипической чистоты линий, ни гуманистической осмысленности. Так, погибающий в битве Давид становится «Скованным рабом», «Умиравшим рабом», Христом «Пьеты Ронданини».

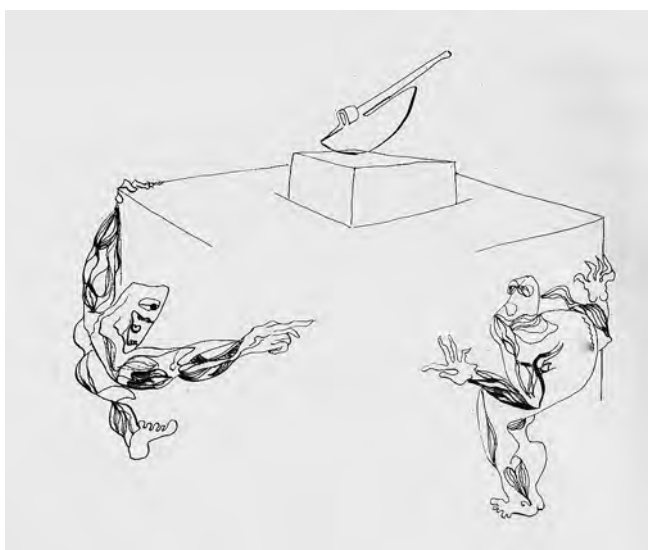
Образный ряд «Капричос» Тенисонса составляли символические фигуры, персонифицированные пороки социума, с которыми боролся не менее символический герой-Скульптор. Внешний сюжет «Преодоления» также не обходит вниманием отношения Художника и толпы, Художника и власти, но внутренний – повествует о способности Человека познавать и творить прежде всего самого себя, проецируя этот символический

⁴¹ Мацкявичюс Г. *Мой Микеланджело*. С. 106.

⁴² Комаров Г. *Театр без маски* // *Театр*. 1977. № 2. С. 53.

⁴³ Из беседы автора с Е.В. Марковой 12 июня 2012 г.

М. Тенисонс.
Графическая фантазия
на темы спектакля
«Ессе Ното»



Pro memoria

процесс в окружающий мир. Собственно, в этом и заключается первый по-настоящему осмысленный шаг Мацквявичюса в познании основ организации большой формы спектакля: формы в категориях своеобразного «пластического акмеизма», предполагающей «драматургически (не драматически, а именно драматургически!) существенным не только каждую деталь поведения человека, но и сам факт присутствия на сцене человеческого тела»⁴⁴.

Режиссера «всегда волновала проблема природы творческой личности, творческой природы человека, самого творчества»⁴⁵, скрытый подсознательный процесс, приводящий Художника к созданию произведения. Неслучайно сюжет «Преодоления» решительно сдвинут в сторону монодрамы, герою которой суждено всю сценическую жизнь «ощущать себя клубком из множества “Я” – и ни разу не обмолвиться об этом. Прорываться сквозь иллюзию личности в неведомые глубины самого себя и – не теряя слов, воплощать эту иллюзию в камни человеческих тел»⁴⁶.

Юнгианское содержание очевидно положено в основу образа Скульптора, и легко прослеживается в действенной конструкции первой «пластической драмы».

Свое первое преодоление герой совершает как выделение незрелого Эго⁴⁷ из лона коллективного бессознательного, осознание светлой стороны бессознательных сил и вынесение ее во внешний символ, – превращая Мать в статую Мадонны. Неслучайно в тот же момент является ему Саваоф, мановением руки знаменующий новый этап выделения Эго (Скульптор-Адам) из целого (фреска цикла

«Сотворение мира»). Неслучайно тогда же рядом со Скульптором появляются его противоположность – Шут, его муза – Танцовщица, его любовь – Ева. (Скульптор – Персона⁴⁸; Шут – Тень⁴⁹ Персоны, бессознательная часть Эго; Мать, Муза-Танцовщица и Ева – ипостаси Анимы⁵⁰).

Сцена рождения Адама, «вычитанная» Мацквявичюсом из знаменитой фрески, трактуется как факт бытия художника, запечатленный в творчестве. Клубы дыма заволакивают сцену, в них падает и тонет Микеланджело-мальчик у левой арки, а у правой возникают существа воздуха – ангелы. Актеры в телесно-терракотовых трико словно повторяют очертания дыма, плывут вместе с ним над планшетом и на миг замирают – из темноты по облакам шагает Саваоф в коротком холщовом хитоне, препоясанном веревкой. Темпоритм движения группы небожителей, напоминает кинематографический прием «zeitlupe» или «рапида». Эффект титанической величины Бога-отца, спустившегося с небес, чтобы увидеть первое произведение Микеланджело, чисто эмоциональный: исполнитель не становится выше ростом, не поднимается на тресе или плунжером – он «всего лишь» абсолютно убедительно двигается, как «нечеловеческое» существо, создавая иллюзию космического масштаба своей фигуры (похожего впечатления добывается постановщик и в сцене шествия Давида, спустившегося с пьедестала в городскую толпу, он как будто плывет «сквозь» и «над» горожанами, улицами, крышами). Еще безжизненное тело Адама-Скульптора появляется там, где недавно

⁴⁴ Прохоров А. [Неопубликованная статья]. С. 41.

⁴⁵ Глазами слышать – высший ум любви (беседа с Г. Мацквявичюсом вела Е. Мельникова) // Московский комсомолец. 1987. 18 июня. № 142. С. 4.

⁴⁶ Прохоров А. [Неопубликованная статья]. [С. 31].

⁴⁷ Эго – центральный комплекс, существующий в поле сознания. Сильное Эго может объективно относиться к возбужденному содержанию бессознательного (т.е. к другим комплексам), а не идентифицироваться с ними, впадая в состояние одержимости. (См.: Глоссарий юнгианских терминов. С. 164.)

⁴⁸ Персона – (лат. «маска») – социальная роль человека, обусловленная его воспитанием и общественными ожиданиями. Сильное Эго устанавливает связь с внешним миром при посредстве меняющейся персоны. (См.: Глоссарий юнгианских терминов. С. 165.)

⁴⁹ Тень – часть личного бессознательного, характеризующаяся как позитивными, так и негативными чертами и установками. Эго имеет тенденцию к отвержению или игнорированию этой части. Сознательная ассимиляция тени человеком приводит к возрастанию его психонергетических возможностей. (См.: Глоссарий юнгианских терминов. С. 164.)

⁵⁰ Анима – (лат. «душа») – бессознательная женская часть личности мужчины. В сновидениях анима воплощается в образах женщин. Спектр персонажей очень широк – от проститутки и соблазнительницы до духовной путеводительницы. Юнг называл аниму архетипом самой жизни. (См.: Глоссарий юнгианских терминов. С. 163.)

О пластическом театре

облака поглотили Микеланджело-мальчика. Саваоф и ангелы составляют ту самую, впоследствии прославленную, «кентаврообразную композицию», «слияние человеческого торса Создателя с клубящейся лавой»⁵¹, поддерживающей его в парении над землей (как на фреске в Сикстинской капелле), с протянутой к лежащему Адаму рукой. «Рука едва заметно вибрирует от неимоверного даже для Создателя напряжения, ведь на нее работает весь Хаос, ведь в пальцах Создателя концентрируется время и энергия Вселенной. Рука судьбы приближается к возложенной на колено руке Мальчика, к ее бессильно опавшей кисти... <...> Разряд! Молния!»⁵² Весь потенциальный «электрический заряд», заложенный в линиях и красках фрески, выплескивается здесь в движении, сопряженном с тягуче-космическим звучанием Виолончельной сонаты К. Пендерецкого⁵³.

Пара Скульптор–Шут (Персона–Тень) становится одним из драматургических центров спектакля, населенного обитателями коллективного бессознательного героя. Как отмечают психологи-юнгианцы, в сновидениях Тень принимает образ личности, поступки которой являются собой стихийную «критику подсознания», а наяву лишь от сознательного стремления признать и принять неизвестные или малоизвестные нам стороны собственной личности зависит «станет ли Тень нашим другом или врагом <...> Тень вовсе не обязательно находится в оппозиции. На деле она в точности подобна любому человеку, ради сосуществования с которым приходится то в чем-то уступить, то в чем-то пойти наперекор,

а то и что-то полюбить – в зависимости от ситуации. Тень становится враждебной, только когда ее игнорируют или недопонимают»⁵⁴.

Сценический образ Скульптора формируется и развивается во взаимодействии с его непредсказуемо стремительным насмешливым спутником, сначала существующим словно бы абсолютно независимо, потом – предъявляющим свои права на солидную часть жизни и творчества героя, а потом – преобразующимся в материал творчества и орудие самопознания. К финалу первого акта личность Скульптора достигает пика зрелой целостности – он уже доказал свое право на творчество, овладел мастерством в своем деле, обрел идеал и познал земную любовь как высокую духовную тайну (не случайно мизансценой-стоп кадром, напоминающей о древнеиндийских тантрических изваяниях, завершается первый акт – в одухотворенном звучании сильного меццо-сопрано⁵⁵).

Во втором акте сюжетная линия становится более «социальной», обращенной к отношениям Художника и его эпохи. В то же время Мацквявичюс, «нарушая известную нам по книгам биографов последовательность фактов»⁵⁶, складывает их в собственной художественной логике, а впуская в спектакль события, происходящие на улицах и площадях Флоренции, воплощает их предельно обобщенно. Скульптор теряет все, чем жизнь одарила его ранее, обретая взамен одиночество гения, способного воплотить свои счастье и скорбь, оставить их в вечности.

Между арками-воротами, там, где в начале спектакля сплетались орнаментальные линии танца горделивых патрициев, опасно

⁵¹ Прохоров А. [Неопубликованная статья]. С. 34.

⁵² Там же. С. 34–35.

⁵³ В списке композиторских имен, чьи произведения составили музыкальный ряд «Преодоления», К. Пендерецкий соседствует с В. Галилеем, А. Багдонасом, И. Стравинским, Г. Свиридовым, Г. Канчели и др.

⁵⁴ Франц, М. Л. фон. Процесс индивидуации // Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1997. С. 170.

⁵⁵ «Любовь святая» (Г. Свиридов, музыка к драме А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»). Исполняет Н. Герасимова.

⁵⁶ Мацквявичюс Г. Мой Микеланджело. С. 117.

Pro memoria

пробираются почти согбенные горожане. Все охвачены страхом перед проповедями Монаха (в юнгианском аспекте Монах – скорее всего Старец⁵⁷, который может олицетворять страх как защитный механизм психики). Умелый манипулятор, укрывший лицо за черным капюшоном, а жажду власти – за религиозной проповедью (его прототипом стал Савонарола, современник Микеланджело), сумел полностью подчинить и обезличить народ. По его велению принимают мучительную смерть от рук разъяренной толпы Танцовщица и Ева. Он является в мастерскую, чтобы подчинить или купить талант художника... Скульптор вступает в поединок с собственным отчаянием, воплотившимся в Шута. Втащив его на постамент, крутя и переворачивая его (по сути, собственное!) тело, он сломит сопротивление безжалостными ударами – и над сценой восстанет мраморный символ Флорентийской республики, «пятиметровый» Давид (бессознательная часть – Шут – проходит трансформацию и выводится на осознанный уровень в виде символа – скульптуры Давида).

Давид сражается с Монахом и, погибая, становится Христом «Пьеты» (герой сублимирует в творчестве борьбу с негативными установками бессознательного). Но свершается возмездие Скульптора – его «Страшный Суд» над своим временем (в спектакле цитируется одноименная фреска Сикстинской капеллы, завершившая эпоху Возрождения в искусстве, говорящая о разочаровании в идеалах антропоцентрического гуманизма). Если общество отвергает Художника как свой творческий аспект – оно

лишается и потенциального богоподобия, художественного, и даже человеческого образа. Воцаряется безобразия, мир повергается в хаос. Последователя, способного наполнить мир новой красотой, словно призывает из вечности Скульптор, напряженно глядящийся в зал.

Способ существования актеров в «Преодолении» хотя и опирался на опыт психологической школы русского театра, но был принципиально иным по отношению к принятому в советском театре второй половины XX в. В сценическом тексте, адекватном мифу о Титане Возрождения, происходила «своеобразная монументализация каждого»⁵⁸ из персонажей.

Несомненная заслуга Мацкявичюса-режиссера в том, что прагматически четко сознавая масштаб замысла и специфический тип подготовки своих актеров, он сумел сформулировать соразмерные индивидуальной органике и техническим возможностям студийцев задачи. Выполняя их, актеры-любители одними пластическими средствами создавали невербальный абрис эпохи Ренессанса и проживали кинематографически короткую, накаленную страстями жизнь. Более того, неизменно заражали энергией зрительный зал, приводили в недоумение профессиональных коллег и критиков, пытавшихся разгадать тайну столь сильного воздействия спектакля, в котором «каждый из персонажей, переходя из эпизода в эпизод, внешне постоянно трансформируется: меняет роль, не меняя своего начального амплуа. Развиваются идеи, темы, пластические лейтмотивы. Действующие лица, их носители, существуют и



Сцена из спектакля «Преодоление». П. Брюн – Шут, А. Бочаров – Скульптор

⁵⁷ Старец – образ свидетельствует о привязанности к установкам, соответствующим более старшему возрасту. Негативные стороны проявляются в виде цинизма, жесткости и чрезмерного консерватизма. Позитивными чертами являются ответственность, признание субординации и самодисциплина. (См.: Глоссарий юнгианских терминов. С. 167.)

⁵⁸ Комаров Г. Театр без маски. С. 54.

О пластическом театре

самостоятельно, и как персонификация душевной жизни главного героя»⁵⁹.

Так, исполнитель роли Скульптора играет не персонаж «по мотивам» исторической личности, автора «Давида» и фресок Сикстинской капеллы, а судьбу Художника в высших проявлениях трагедии и таланта. Возлюбленная Скульптора – куда больше идеал женственности, чем земная женщина, послужившая ей прототипом («нечеловеческое» у Евы, носящей в спектакле имя первой женщины, подчеркнuto и костюмом: она носит шелестящий плащ богатого алого цвета, под ним скрывается трико, ослепительно «беломраморное» – королевское достоинство и изысканная чистота линий торжествуют даже в самом соблазнительном рисунке, когда она отбрасывает плащ и проявляет вполне плотскую страсть к своему избраннику). Танцовщица – преимущественно сам Танец, или «танцующий ангел хранитель», чем верная и ревнивая подруга. Шут – «вечный юродивый и вечный интеллеktуал»⁶⁰, природная человеческая «потребность в игре, радости, шутке»⁶¹, предстающая во плоти⁶² (но ни в коем случае не плотская ипостась исторически достоверного гистриона, намекающего на собственную символичность). Движения и позы Шута экспрессивны и гармоничны, порывисты и графичны, каждый следующий момент перед нами словно появляется очередная идеально высеченная скульптура или метко вычерченный силуэт.

Развитие этого образа в спектакле также отмечено этапами, тесно связанными с этапами творческого пути Скульптора: фиглярствующий плут, чуждый всех правил и

законов трикстер, пародирующий только что изваянную статую Вакха – в шаржированных позах изгибаясь на постаменте, прикладывая священную виноградную гроздь к причинному месту; бунтарь-гистрион, издевательски почтительный с сильными мира сего; восстающий из ужаса и мрака над буйствующей толпой фанатиков гигант-герой Давид; Христос «Пьеты» – символ принесенной в жертву человеческой красоты и свободы; наконец – лишь вечности принадлежащий «День» с надгробия Медичи.

Титаническая способность обуздывать стихии, данная Скульптору, предстает в пластическом рисунке его роли как строго выверенное приложение физической и духовной мощи Художника к материалу жизни и эпохи, как гениальный и проклятый дар обращать в мрамор даже самое тонкое и беззащитное, изымая его из человеческой жизни и беспощадно отсекая все лишнее. Микеланджело как

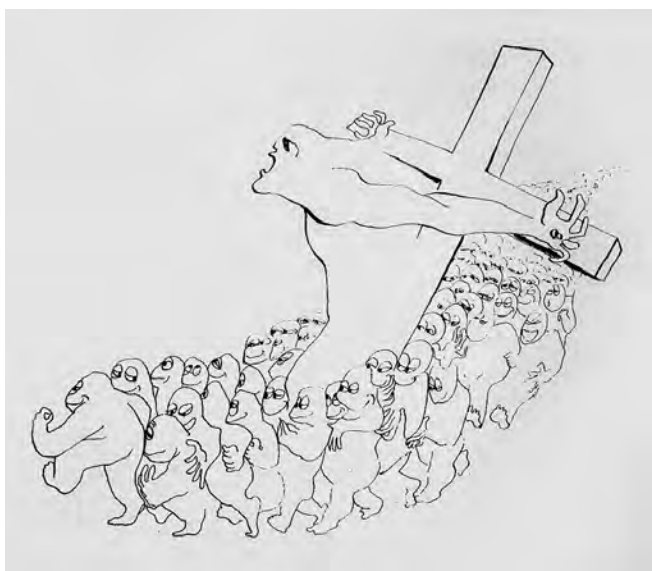
⁵⁹ Там же. С. 53.

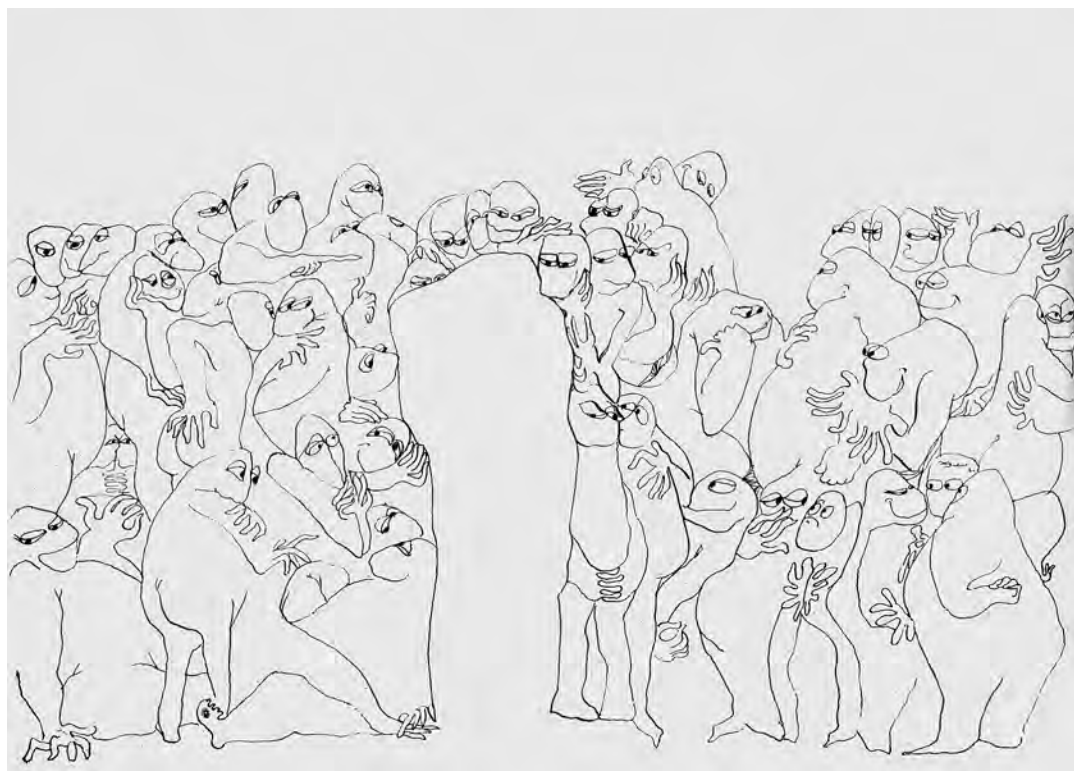
⁶⁰ Мацявичюс Г. *Мой Микеланджело*. С. 94

⁶¹ Там же.

⁶² См.: Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса* / Бахтин М. М. *Собр. Сочинений*. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2). С. 7–516.

М. Тенисонс.
Графическая фантазия
на темы спектакля
«Ессе Ното»





сценическая форма строг – и порывист, упрям – и жаден к познанию, раним – и может быть груб. Его жизнь – ваение, облекание в материал обширного эмоционального, или даже визионерского, опыта. И ни в одной из ипостасей Мальчик – Адам – Скульптор нет ни следа изменчивой текучести, присущей пластике Шута.

Смыслообразующая характеристика образа Скульптора в «Преодолении», безусловно, сила, мощь – определенно осязаемая физически и тотально одухотворенная. Анатолий Бочаров⁶³, мим с ярким лично-авторским началом и запоминающейся, неординарной внешностью, вспоминает, что долго не мог найти себя в роли Микеланджело, сам себе он казался слишком слабым.

Решающим оказалось вмешательство режиссера: «После моей очередной отчаянной попытки он подошел ко мне, положил руку на плечо, а ручища у него, сами знаете, какая, и говорит: “Толик, пойми, в тебе сосредоточена необыкновенная внутренняя сила”. И как только он это сказал, я почувствовал, как его энергия словно начала перетекать в меня, руки и ноги налились силой, плечи расправились. С этого момента я все понимал о своей роли»⁶⁴.

Художник в «Преодолении» предстает творцом в самом широком смысле: мыслитель, демиург, борец, поэт, герой. Тут уместно снова вспомнить об антропоцентрической проблематике каунасских спектаклей: «Хотя там не было каких-то тонких

М. Тенисон.
Графическая фантазия
на темы спектакля
«Ессе Homo»

⁶³ Роль Скульптора осталась за А. Бочаровым на все время сценической жизни спектакля.

⁶⁴ Мацявичюс Г. Мой Микеланджело. С. 29–30.

О пластическом театре

психологических разработок, но искания личности там были все время. Человек, который ищет, который бьется, который попадает в тупик, который что-то пытается поймать... эта линия все время проявлялась»⁶⁵. В «пластических драмах» эта проблематика получила не только новый, «монументальный» масштаб, но и оригинальное, почти автобиографичное развитие. Мацкявичюс, несомненно будучи творцом того типа, для которого путь в искусстве и путь самопознания тождественны, впоследствии говорил о спектаклях «Преодоление», «Красный конь» (1981) и «Глазами слышать – высший ум любви...» (1988) как об исповедальном «триптихе», сформировавшем его духовное и эстетическое сознание⁶⁶.

Спектакли, поставленные Мацкявичюсом со студийцами в ДК им. Курчатова с 1973 по 1978 гг. («Преодоление», «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты», «Вьюга») оставались в репертуаре вплоть до ухода режиссера из театра в 1989-м, будучи неизменно востребованными публикой. Думается, здесь сыграло свою роль и то, что связь «стиля со способом мышления»⁶⁷ проявилась как впечатляющая кинематографичность режиссерской композиции (качество, несомненно наследственное от архитектороники пантомим Тенисонса), и то, что сюжет «пластических драм» всегда служил выражению философского мировоззрения их автора. Мацкявичюс рассматривал судьбу своего героя как сюжет с системой универсальных мифологических связей, а затем воплощал ее средствами пластического действия, где драматический конфликт неизменно лежал в архетипической

области, а его природа была приближена к трагедийной.

«Преодоление» прожило долгую сценическую жизнь, сменив несколько актерских составов и сохранив первого Скульптора – Анатолия Бочарова. Воспоминания П. Брюна, первым исполнившего роль Шута, отражают, вроде бы, неизбежное: «Впоследствии мы поняли, насколько интуитивен и в чем-то наивен был изначально пластический язык этого спектакля. Но вот парадокс: несколькими годами позже, когда мы стали систематически заниматься хореографией и прочими биомеханическими дисциплинами⁶⁸, “Преодоление” начало “высыхать”, поскольку все то, что изначально игралось на интуиции, страсти, адреналине, тестостероне, эндорфине, – начало потихоньку и в каком-то смысле закономерно вытесняться и подменяться приобретаемыми техническими приемами»⁶⁹.

Сегодня сложно решить: насколько объективным можно считать это высказывание? В театральной практике случается, что спектакль с годами «созревает», перерождается, обретает новые краски и даже «вторую молодость».

Так или иначе, но и через много лет после премьеры «Преодоление» собирало полные залы, а рецензенты признавали его мощное эмоциональное воздействие и уникальность высказывания: «Почему я так упоенно вслушиваюсь, точнее всматриваюсь, в бессловесный язык пластической драмы, поражаюсь точности, с какой можно выразить на этом языке самое сложное и глубокое? <...> Мы постигаем и фабулу, и сюжет, и ход времени, и его психологию

⁶⁵ Из беседы с Д. Кунисасом от 12 окт. 2014 г.

⁶⁶ Кимеклис Г. Гедрюс. Мацкявичюс: «Не могу ставить традиционные пьесы» // Театр. 1993. № 11. С. 41.

⁶⁷ Барбой Ю. Язык и стиль // Барбой Ю. К теории театра. СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2008. С. 302.

⁶⁸ Мы принципиально сохранили неформальную лексику первоисточника, причислившего хореографию к «биомеханическим дисциплинам».

⁶⁹ Брюн П. – Константиновой А. Письмо от 10 янв. 2009. Личный архив автора.



одновременно и удивительно просто. Будто всегда говорили этим языком, всегда его понимали.

Между тем такого не было. Существовала пантомима. Искусство танца. Драматическое искусство. Музыка. Их синтеза добились многие мастера – каждый по-своему. Театр, созданный молодым режиссером Гедрюсом Мацявичюсом, ни на какой другой не похож. В нем есть своя, пока не разгаданная мною тайна воздействия»⁷⁰.

И снова не отмахнуться от аллюзии: безусловное большинство очевидцев каунасских спектаклей Тенисонса (будь то люди из зала, теоретики или практики театра) в попытках описать свои впечатления

произносят слова «тайна», «загадка», «фантастическое», «необъяснимое» и т. п.

Лирико-философский на поверхностный взгляд вопрос о разгадке всех этих «юбилейных» тайн – по сути своей вовсе не праздный. Ведь и «философская пантомима» Модриса Тенисонса, и «пластическая драма» Гедрюса Мацявичюса – равно существенные формы рефлексии экзистенциальных кризисов новейшего времени, без которых и психологический, и художественный портрет человека второй половины XX века был бы неполным.

М. Тенисонс.
Графическая фантазия
на темы спектакля
«Ессе Homo»

⁷⁰ Каюров Ю. Без слов понятный // Литературная газета. 1984. 14 марта. С. 8.