РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

1-2

PROSCAENIUM

МОСКВА
2008

Вопросы театра/ PROSCAENIUM. М., 2008

Журнал посвящен
актуальным проблемам театра
и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра»,
который выходил в Институте искусствознания
с 1965 по 1993гг., в 2006 и 2008 гг.
Сегодня – другая жизнь и другой театр.
Театроведение все больше сосредотачивается на
изучении прошлого театра, театральная критика все
больше дрейфует в сторону театральной журналистики.
Цель журнала – вспомнить опыт
корифеев театроведческой науки, которые умели
сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и
настоящее, старые и новые смыслы.
Издание предназначено театроведам, искусствоведам,
культурологам, преподавателям и студентам
гуманитарных вузов,
а также просто зрителям, которые любят театр
и верят, что он не умер

ББК 85,33
ISBN 5-484-00211-7

© Институт искусствознания, 2008
© Вопросы театра, 2008
© Д. Петров, макет, обложка, 2008

Содержание

Pro настоящее

Новый театр, старая сцена

6
Марина ЗАБОЛОТНЯЯ
КОСТИ ТРЕПЛЕВА

33
Наталия КАМИНСКАЯ
ПУТЕШЕСТВИЕ ЛИБЕРАЛЬНОЙ ИДЕИ

50
Инна ВИШНЕВСКАЯ
КЛЯТВА ГИППОКРАТА И ВЕЛИКИЕ ПЬЕСЫ

Мастер–класс

64
Ирина ЦИМБАЛ – Валерий ФОКИН
ВНУТРЕННИЙ ГОРОД

74
Елена ГОРФУНКЕЛЬ
БДТ ПОСЛЕ ТОВСТОНОГОВА

94
Полина БОГДАНОВА
РЕЛЯТИВИСТСКИЙ МИР ДРАМЫ КОНЦА 1970-х

Театральный процесс. Европа и Россия

108
Наталья ВАГАПОВА
БИТЕФ. ВСТУПЛЕНИЕ В XXI ВЕК

Чехов в начале тысячелетия

143
Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА
НЕМЕЦКИЙ ЧЕХОВ

160
Виктор ГУЛЬЧЕНКО
ТЕНЬ ЧАЙКИ

Сценография

172
Виктор БЕРЕЗКИН
ИГОРЬ ПОПОВ В СПЕКТАКЛЯХ А. ВАСИЛЬЕВА

Главный редактор:
В.А. Максимова

Ответственный редактор:
Н.Ю. Казьмина

Редакционный совет:
А.В. Бартошевич
И.Л. Вишневская
В.Ф. Колязин
Д.В. Родионов
И.И. Рубанова
Ю.М. Соломин
Е.И. Струтинская
Е.Я. Суриц
Д.В. Трубочкин
И.П. Уварова
О.М. Фельдман
В.В. Фокин
И.М. Чурикова
А.Я. Шапиро

Содержание

Pro memoria

200
Сергей СТАХОРСКИЙ
ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА РУССКОГО АВАНГАРДА

226
Валерий ЗОЛОТУХИН
Ю. ЮРЬЕВ И В. МЕЙЕРХОЛЬД. «МАСКАРАД»

256
Ксения ДАНЦИГЕР
ТЕАТР НА КОЛЕСАХ: ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

262
ВСПОМИНАЯ ТАДЕУША КАНТОРА

264
Наталья КАЗЬМИНА
О КАНТОРЕ, ВЕЧНОМ АВАНГАРДИСТЕ

273
Марек ПЕНЁНЖЕК
ПОСЛЕДНИЕ СПЕКТАКЛИ ТАДЕУША КАНТОРА

286
Мечислав ПОРЕМБСКИЙ
ПОЛЬСКИЙ ПОМИНАЛЬНЫЙ ОБРЯД

301
Катажина ОСИНЬСКА
РУССКИЕ КОНТЕКСТЫ ТВОРЧЕСТВА КАНТОРА

317
Збигнев ОСИНЬСКИЙ
КАНТОР И ГРОТОВСКИЙ: ДВА ВЗГЛЯДА НА ТЕАТР

Редакция благодарит за помощь в работе Александринский театр и его музей, Театр им. Евг. Вахтангова и его музей, АБДТ им. Г.А. Товстоногова, Театр «Современник», РАМТ, Центр драматургии и режиссуры п/р А. Казанцева и М. Рощина, Театр наций, «Особняк», НеБДТ, Такой театр, Школу драматического искусства, Центр документации искусства Тадеуша Кантора «Крикотека» (Польша), а также лично Н. Вагапову, В. Колязина, К. Осиньску, А. Чепурова, И. Цимбал.

Фотографии сделаны В. Баженовым, М. Гутерманом, В. Сенцовым, Е. Цветковой и др.

Предпечатная подготовка издания: С.А. Скоморохов, Д.Д. Петров, В.Н. Эренбург.

В оформлении обложки использована картина Р. Магритта

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PRO НАСТОЯЩЕЕ

Марина ЗАБОЛОТНЯЯ

КОСТИ ТРЕПЛЕВА

Не знали мы религиозного понимания искушения и падения, не ведали, в каких усилиях и муках рождается благородство. Не знали мы и что такое героизм духа, одолевающий любые соблазны… Доблесть казалась нам наградой пошляков… чепухой с точки зрения искусства. Оставались пороки.
Ж.-К. Гюисманс

Человеку, которого называли «героем нашего времени» и который открыл нам реалити-шоу «Последний герой», сейчас было бы 36 лет. Престижные кинопремии и всенародная популярность сопровождали Сергея Бодрова-младшего с самого начала карьеры. При этом он был полной противоположностью своего киногероя. Через год после выхода «Брата-1» защитил диссертацию по теме «Архитектура в венецианской живописи Возрождения».

Трагедия 2002 года в Кармадонском ущелье прозвучала символично. С исчезновением Бодрова канул в лету и последний герой. Хотя шоу про выживание человека на необитаемом острове осталось и даже нашло анекдотичное продолжение в театре. Одесский олигарх и большой театрал Александр Мардань сочинил историю «Последний герой» и в духе времени определил ее жанр, как реалити-шоу. На самом деле это обычная пьеска – про то, как один неудачник, суетливый учитель истории, отчаянно торгуется с фирмой, расселяющей его дом. Бездарно и ничтожно отстаивает он свои принципы, а потом, не сумев вписаться в поворот времени, исчезает.

Серость, обыденность, бессмысленность жизни, как моль, проедают материю героического в искусстве.

«В жизни всегда есть место подвигу» – к этой расхожей и давно ставшей ироничной фразе мы привыкли с детства. Как и к тому, что подвиг, подвижничество, служение – «друзья» настоящего героя. Каков сегодня этот герой и насколько он близок к идеалу – вопрос, скорее, риторический: столь переменчив его облик. Стоит изменить интонацию, и плюс поменяется на минус, на месте героя окажется антигерой, киллер станет антикиллером. Убийство Моцарта в «Маленьких трагедиях» может быть оправдано, трагедия превращена в мелодраму, а Сальери возведен в сан мученика…

Опять театр, это «нежное чудовище» (А. Блок), подает нам отчаянные знаки, а мы их не всегда распознаем. Потеряли иммунитет, забыли навыки «эзопова языка», да и подтекст теперь как-то не актуален.

Но прекрасного все равно хочется, как и идеала, а перед глазами – то монстры, то целлулоидные куклы. Увы, время циников потрясать не может. Мы попали в «запендю»: и сами измельчали, и театр, как отражение реальности, не дает нам рассмотреть себя в этом зеркале получше. «Ничего не вижу… кругом одни свиные рыла».

Так, значит, снова главный герой – смех? Или, может быть, супермен с накачанными бицепсами Шварценеггера – Сталлоне?

Новый театр, старая сцена

ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ

В XX веке считалось, что театр – производная от текста, режиссер – его истолкователь, актер – исполнитель воли автора и режиссера. Сегодня все смешалось. Пиетет перед гениями прошлого, как и знание канона, не в моде. Вслед за обывателем, ставшим патологически эгоцентричным, театр уверенно отстаивает свою самостийность, авторство во всем. Режиссер сочиняет спектакль по телефонной книге. Отвергнутый или обиженный драматург пытается поставить себя сам. Зараженный этой «свободой без границ» актер тоже начинает ставить и писать, а иногда и писать, и ставить, и играть одновременно. Что интересно, при таком индивидуализме и страсти к самовыражению человек сегодня (и в жизни, и в театре) не стал мерой всех вещей, он не герой, он всего лишь «квинтэссенция праха» («Гамлет»). Порвалась связь времен, скажете вы? Сама ткань времени порвалась, нарушились координаты жизни. Кругом одни «черные дыры». Как после всякой революции, народ (плебс, демос, кухарки – нужное подчеркнуть) диктует свои правила и в жизни, и творчестве. От победы над солнцем до затмения разума оказался один шаг. Мы, действительно, движемся «вверх по лестнице, ведущей вниз».

В оформлении статьи использованы произведения Г. Гольбейна, Р. Магритта, М.К. Эшера

Pro настоящее

«Человека без свойств» Роберт Музиль придумал еще в 1930-х, когда в одноименном романе описывал «героику» масс:

«Если бы можно было измерить скачки внимания, работу глазных мускулов, колебательные движения души и все усилия, затрачиваемые человеком на то, чтобы удержаться на ногах в потоке улицы, получилась бы, наверно <…> величина, по сравнению с которой сила, необходимая Атланту удержать на себе мир, ничтожна, и можно было бы измерить, какую огромную работу совершает ныне даже человек, ничего не делающий. Ибо человек без свойств был сейчас таким человеком. <…> Может быть, как раз обыватель-то и предчувствует начало огромного нового, коллективного, муравьиного героизма? Его назовут рационализированным героизмом и сочтут куда как прекрасным».

В наше «фельетонное» время муравьиный героизм обывателя достоин того, чтобы быть увековеченным. Сколько труда вкладывает он, просиживая вечера перед телевизором, пожирая пуды чего-то хрустящего и выдувая литры чего-то пенного. Изо дня в день. Из вечера в вечер. До гроба. Памятник Иванову Ивану Ивановичу сегодня просто необходим. И кое-какие сценические монументы, обелиски и даже надгробия ему в театре уже поставлены.

Когда-то принято было думать, что истинное искусство исповедально. Процесс самоидентификации в творчестве казался естественным и оправданным. Раскаленное пространство спектакля с его магнетической силой воздействия было для зрительских душ желанным чистилищем. Но когда нет цели и пафоса в жизни, когда почва то и дело уходит из-под ног, а твое существование состоит из вереницы «случаев»; когда преступление обыденно, убийство не страшно, выходят на сцену крошечные Гамлеты Ивановы. Сегодня кажется, что они всюду, мелькают на экранах телевизоров в бесконечных реалити-шоу, наши убогие современники, возомнившие себя героями. Про «рифмы» XIX и XX веков говорили часто, про «рифмы» XX-го и XXI-го меньше. Но смотрите: новый виток, и презрительные стишки горьковского Власа снова звучат актуально:

Маленькие нудные людишки
Ходят по земле моей отчизны,
ходят и уныло ищут места,
где бы можно спрятаться от жизни.
Все хотят дешевенького счастья,
сытости, покоя, тишины…
ходят и все жалуются, ноют…

С идеальным же героем нынче беда. Кругом одни Иваны, символ серийной ординарности. Вы их встретите в «Иванове» Льва Эренбурга (НеБДТ), в «Иванове» Александра Баргмана (Такой театр), и в новом, стилистически стерильном спектакле Анатолия Праудина «Дама с собачкой» (БДТ, малая сцена) он тоже есть. (Этого молодого человека играет тот самый Р. Барабанов, которого мы еще помним, как нервного, тонкого, потрясающего Раскольникова в дипломном спектакле В. Фильштинского «Преступление и наказание».) С ним играют в карты, пьют вино, говорят о женщинах, время от

В. Коваленко – Иванов. «Иванов». Такой театр

К. Шелестун – Иванов. «Ивановъ». НеБДТ

Новый театр, старая сцена

времени виновато окликают: «Послушайте, как вас…», и он с радостной готовностью маленького человека подсказывает: «Иванов!»

Р. Барабанов – Иванов. «Дама с собачкой». БДТ

Н. Мартон – Иван Иванович и В. Смирнов – Иван Никифорович. «Иваны». Александринский театр

В Александринском театре Андрей Могучий сделал сценический микс по повести Гоголя «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и назвал его коротко, но емко – «Иваны». В спектакле два старых сумасброда, певцы ослепительной бессмысленности (Н. Мартон и В. Смирнов), живут в беспокойстве коммунальной ссоры. А режиссер словно говорит нам: «Смотрите, вот наша раздолбанная Россия-матушка, а вот мы, Иваны, родства не помнящие. Это наша родина, уютно посапывающая в болотной жиже».

Из обработанных театром мифов тоже выходят «офигительные» хлопцы. В джинсах и костюмах для дефиле, а то и голяком карабкаются на сцену обновленные Эдипы, Одиссеи, Орфеи и прочие Гамлеты. Но, пытаясь пристроить их к новому миру, как-то отождествить Эдипов и Медей с Иванывычами и Мариваннами, режиссеры в нестрогости своих сценических высказываний только уничтожают понятие героического.

В Питере два «Эдипа» народились друг за другом. В Театре на Литейном – модернистский, легкий и игривый, в интерпретации

молодого режиссера Андрея Прикотенко. А в галерее высокой моды, каковой становится Александринка, ее худрук Валерий Фокин инициировал постановку Софокла греческим режиссером Теодорасом Терзопулосом. И тот, кто не заснул на этом торжественном, статичном, почти ритуальном действе, почуял истинное дыхание вечности, окунулся в величественный ритм ее мощных волн. Но и мимо них мы пролетели почти без задержки.

Иногда мне кажется, что старый герой вернулся. Отнюдь. История может быть старой, а тональность иная, и смысл другой. Некоторым из тех, кто получил моральные увечья в 1970-х, не очень приятно вспоминать свою молодость даже в малом – хотя бы туфли надеть на платформе. Но и не вспоминать они не могут. Значит, если пьесу вынули из сундука, это кому-нибудь нужно?

Из 1970-х пришел к нам парень «Утиной охоты». Тогда Зилов был герой. Обаятельному, страдающему бездельнику Олега Даля (т/ф В. Мельникова «Отпуск в сентябре»), которого «среда заела», сочувствовали, его аморфность оправдывали. А цензура его запрещала: не похож на строителя коммунизма. Но уж тем более Зилов не похож на строителя капитализма: не бандит, не убийца, не мент, не олигарх. Однако «Утиная охота» сегодня идет и в МДТ Льва Додина, и в МХТ Олега Табакова.

В Петербурге Игорь Черневич вместе с режиссером Владимиром Тумановым предложили на редкость жесткий вариант героя – сделали Зилова «человеком без свойств». Так резко и без сожаления режиссер распрощался со своей молодостью. Он просто обозначил дорогу, по которой прошли его сверстники. Чужим и неприятным явился Зилов в спектакле «семидесятника» Туманова: его достали с чердака, с него сдули пыль и увидели совсем не то, что ожидали. И усмехнулись непрезентабельности того, кто желал говорить своим голосом, – человека апатичного, вспыхивающего минутным влечением без веры и любви, рассекающего волны жизни вяло и по инерции. На сцене МХТ «Утиная охота» выглядит еще бессмысленнее, хотя Зилов Константина Хабенского и помоложе, и «помедийнее» Черневича, равно как и режиссер Александр Марин, бывший в молодости актером «Табакерки». Произвольно переосмысленный сюжет Вампилова кажется «марсианской хроникой», в которой едва ли кто-нибудь сегодня сможет и захочет узнать себя. Старательный Хабенский каждые пять минут сценического времени впрыгивает в новое состояние, нимало не оправданное общей логикой действия. Серый человек, пошлая история. Ни то, ни другое не вызывает ни сочувствия, ни ненависти. Эти ребята неинтересны, кажутся ненужными, лишними.

Не только Вампилов, но и классики поважнее выходят сегодня на сцене какими-то хромоногими. Энергичные режиссеры норовят им сначала что-нибудь отрезать, а потом услужливо предлагают костыли. Так что в той камере пыток, какой выглядит современный театр, героями можно считать и самих классиков. Такими и увидел их драматург Олег Богаев, сочинивший грустный анекдот «Мертвые уши» – о том, как к жалостливой тетке пришли жить классики. Единственную на селе библиотеку

Новый театр, старая сцена

И. Черневич – Зилов. «Утиная охота». МДТ

закрыли, вот и постучались к ней в дом сначала Чехов, потом Толстой. А в пьесе питерского драматурга Сергея Носова на корпоративной вечеринке сам Достоевский подменил заболевшего артиста на роль… Достоевского.

Между тем, хочется уже не стеба, а хоть какого-то романтического пыла, но взять его пока негде. Это видно даже по жанрам новой драмы: «вербатим», «саундрама», «реалити-шоу», «просто пьеса» и, Бог знает, что еще, чат и мат. Законы жанра коварны. Новатор прошлого века Чехов, если помните, провалился со своей «Чайкой» в Александринке именно поэтому: пьесу сыграли в бенефис г-жи Левкеевой, комедийной актрисы, и публика пришла повеселиться.

Современному театру кажется, что подобное снижение, подгонка классического героя под себя, сердцу обывателя мила. И вот уже размывается сам термин: между героем анекдота и героем мифа нет ни грани, ни разницы. Человек в футляре разрывает пасть льву, Геракл зажигает лампочку Ильича, а смерть воспринимается – и изображается – как неизбежное неудобство. Испытав мощное влияние деструкционизма, театр играет понятиями, занимается эстетическими подменами, переодевает классические сюжеты. Протестный пафос очевиден во всем, что исчерпывающе запечатлено в лаконичной аббревиатуре московского международного фестиваля «Новый европейский театр» – NET.

Вообще-то для искусства эта частица полезна. На отрицании МХТ, чеховских «дядь Вань и теть Мань» когда-то вырос гений Маяковского. Но его сценическая мощь, как показало время, оказалась специфической, а на Чехова спрос и по сей день велик. Правда, наши старые знакомые герои, пропущенные через мясорубку новаторства, чаще всего выходят оттуда условно живыми. Вероятно, транслируют что-то важное для своих создателей, иногда

даже мучаются, страдают, корчатся от боли… Но мы им уже не сочувствуем. Кто-то сказал: «Безликость приобретает очертания». И наоборот, черты лица стираются: человек погружается в виртуальную стадность. Катастрофу отрицания выразил обнаженно-аскетичный «Лир» Л. Додина, спектакль, в котором не осталось ни одного вызывающего сочувствия героя. Да и места для жизни в нем нет: только перечеркнутое белыми деревянными крестами пустое черное пространство, лировское «ничего».

Новая драма, которая еще недавно придавала остроту театральному процессу, подбрасывала нам новых героев и темы, теперь так и норовит присвоить себе чужие открытия, на монументальной форме прошлого коряво начертать свое «Киса и Ося были тут». В отсутствии оригинальных идей молодые драматурги мечутся от одного мифа к другому и вышивают по ним кто крестиком, кто гладью.

Когда «Обломов» под пером Михаила Угарова превратился в «Облом off», пожалуй, и началось не только движение «новой драмы», но и то системно-разрушительное отрицание молодых, мимо которого не пройдешь. Частный случай из жизни обывателя словно нарочно «старят», как старят фотографию, покрывая сепией. Вероятно, прием обратной перспективы нужен драматургам, чтобы добиться эффекта присутствия прошлого в будущем. Елена Гремина в своих ретро-пьесах о корнете О-ве или сахалинской жене ищет общие болевые точки. Клим дописывает монолог Настасьи Филипповны после ее смерти. Новые драматурги стараются зафиксировать происшедшие изменения в системе отношений между героями. Олег Шишкин, основательно внедрившись в пространство «Анны Карениной», сочиняет вариант на тему «что было бы, если бы героиня выжила». Анна после неудачного самоубийства остается калекой без ноги, руки и глаза. Вронский возвращается с войны парализованным, Левин мучается от похоти к Анне и в финале гибнет, придавленный телеграфным столбом. Каренин, пишущий романы, берет жену на содержание и покупает ей модные протезы. А доканывает Анну синематограф: «Прибытия поезда» братьев Люмьер она не пережила. Ироническое погружение старых литературных героев в новое пространство иногда забавно, но не рождает нового героя. Это не что иное, как игра в героя, снова игра на понижение, превращающая трагиков в комиков.

В истории театра были и прежде приливы и отливы. Иногда литература опережала сцену, иногда – наоборот. В сравнении с «Революционным Октябрем» современное театральное новаторство

выглядит куда более традиционным, а то и по-детски наивным. Тогда уже театр впервые использовал приемы кино – и раскадровку, и крупный план, и «монтаж аттракционов». Тогда уже Эйзенштейн, изрядно поглумившись над Островским, писал:

«Всякий раз, когда я решаю пойти в театр, я готов встретить там все, что угодно, кроме обычного. И не хочу я, чтобы меня щадили, чтобы, по соображениям мещанской морали, что-либо урезывали из кругозора театра. Я хочу, чтобы меня увлекли…! Но для того, чтобы меня могло потрясти зрелище благородства и красоты, вы должны показать мне его с полным совершенством выражения, хотя бы дьявольского, хотя бы кощунственного. Если должны потрясти меня пошлость и безобразие, покажите мне и их с широким размахом безобразного и пошлого: тогда и это покажется мне чем-то божественным»[1]
(курсив мой. – ***М.З.****).*

И так было не только у нас. Когда в 1896 году на сцену парижского театра Эвр вышел кругленький человечек с накладным брюхом и конусообразной головой и сказал «дерьмо», случился скандал. Кто-то из зрителей направился к выходу, а кто-то свистел, кричал и ругался. Тот спектакль, «Король Убю» А. Жарри, прошел один раз. Обнаженные тела на картинах Сезанна и Мане вызывали в Париже общественные скандалы. А в Москве объединения русских художников «Ослиный хвост» или «Бубновый валет» приводили публику в ужас своим бесстыдством. Всем этим можно, конечно, оправдывать любую неумелую дерзость сегодня, но – не забывая, что те новаторы были первыми и были людьми высокой культуры и эстетических притязаний. Они мечтали встряхнуть мир и увидеть окружающее по-новому. Нынешние мечтают тряхнуть кучку критиков и заядлых театралов, чтобы их заметили.

Английский художник-самоучка Фрэнсис Бэкон, алкоголик и извращенец, часто брал для работы реальные прототипы (картины старых мастеров, кадр из фильма, газетную фотографию) и создавал по ним в состоянии подпития свои фантастические кошмары. Его «Этюд с картины Веласкеса "Портрет Папы Иннокентия X"» (1953) – больной и ужасный парафраз на тему. Так что, в сущности, и этот прием не нов. Уже не только в музее можно увидеть нечто подобное «Венере с ящичками» Дали. С афиш на заборах смотрят на нас разрисованные «народом» лица звезд эстрады: дамы непременно с усами, мужчины без глаз или без зубов. Вот они, новые «новые формы», новая «героика масс».

Однажды на вопрос журналиста: «Что вы думаете об отношениях психоанализа и сюрреализма?» Джон Малкович ответил фразой из пьесы «Истерия» английского рок-музыканта Терри Джонсона: «Ты убил все мои сны».

Так упрекал доктор Фрейд Сальвадора Дали в этой вымышленной истории о встрече двух сумасшедших гениев, которую Малкович поставил в своем Лондонском театре. Это история про то, как искусство высшей реальности под диктовку бессознательного медленно переваривается жизнью, и те немногие, кто решается изменить ее,

[1] *Эйзенштейн Сергей. Заметки касательно театра. Театральные тетради// Мнемозина. 2004. С. 253.*

часто попадают в капкан созданных ими химер.

Киевский мещанин, мнивший себя Гамлетом, обиженный и одинокий модернист Костя Треплев мечтал когда-то о новых формах, писал пьесы про мировую душу, а оказавшись в творческом тупике, застрелился. И это было честно. Но это было в начале XX века. Современные авангардисты-графоманы норовят сначала оскорбить сцену своими новациями, потом прославиться и, сделав вполне типичную карьеру, выжить.

В середине 1980-х Терри Джонсон написал философскую комедию «Insignificance» («Ничтожество»), в которой тетенька, очень похожая на Мэрилин Монро, объясняет теорию относительности очень похожему на Эйнштейна дедушке.

А Апдайк в своем романе «Гертруда и Клавдий» блестяще расправился с мифом о Гамлете, пересочинив – в высшей степени художественно и достоверно – экспозицию шекспировской трагедии, а по сути своей, сочинив роман «Анти-Гамлет».

Игра в альтернативную историю заразительна и очень популярна была всегда. Но поскольку сегодня есть опасность, что «people схавает» все, не стоит забывать: если зритель вышел со спектакля в добром здравии, это еще не значит, что он жив. Вероятность того, что ему в ухо, как папе Гамлета, успели-таки капнуть яду, высока.

Мне иногда жаль такого зрителя, который и не догадывается, что такое настоящий театр и какое сильное энергетическое поле, созданное настоящим актером-героем, способен он излучать.

Слово «сюр» сегодня осело в быту как синоним «бреда». Хотя в первой половине XX в. сюрреализм, которым болел мир, являлся синонимом скандала, эпатажа во имя поисков нового искусства. Это была искореженная в порнопозах кукла Ганса Беллмера, девочка, вскрывшая себе грудную клетку и с любопытством разглядывающая свои потроха… обновленный идол свободы маркиз де Сад… «театр жестокости» неистового, страстного, сумасшедшего Арто… «театр абсурда» с его эстетикой безобразного… Яростная страсть была для этих разрушителей морали состоянием привычным. Сегодня в искусстве больше любят слово «постмодернизм», который, в свою очередь, любит всяческие заимствования. На самом деле, это понятие давно уже переродилось в «ничегонезначимость», в переливание из пустого в порожнее. Нынешняя безразмерность этого понятия помогает пристроиться к авангарду любому графоманскому пустячку под маркой новации, а действительно «новых форм» пока не дает.

НЕ-ГАМЛЕТ

Чаще всего самовыражение в современном театре – это мета времени. Потом будет повод сравнить копию с оригиналом, чтобы понять, как изменились люди. И повторить вслед за Гамлетом:

Вот два изображенья: вот и вот.
На этих двух портретах лица братьев.
Смотрите, сколько прелести в одном…
А это ваш второй.
Он – словно колос, пораженный порчей…

М. Чехов – Гамлет, 1924

М. Козаков – Гамлет, 1956

Э. Марцевич – Гамлет, 1954

Новый театр, старая сцена

К. Райкин – Гамлет, 1998

И. Смоктуновский – Гамлет, 1964

В. Высоцкий – Гамлет, 1971

А. Демидова – Гамлет, 1970-е (фантазия В. Плотникова)

Pro настоящее

Сцена из спектакля «Гамлет», МХТ. В центре М. Трухин – Гамлет

О Гамлете М. Трухина (МХТ, режиссер Ю. Бутусов) многие сказали бы то же. А между тем, спектакль не худший среди прочих. Он отразил невыносимую легкость нашего бытия, а по сути – наше яркое, крикливое ничтожество. Спектакль Бутусова оказался лабиринтом не столько для зрителя, сколько для его создателей. События спектакля, облеченные щедрым режиссером в изящные репризы, рассыпаны по сцене без умысла, без смысла. Как бильярдные шары от удара кием, события-пустышки с грохотом разлетаются, не достигая луз, звенят и веселят зрителя, пытаясь прикрыть, уравновесить пугающие звуки высших сфер.

Главные игроки здесь – знаменитая троица, М. Трухин – К. Хабенский – М. Пореченков, открытая Бутусовым еще в те времена, когда на курсе В. Фильштинского он ставил «В ожидании Годо». В «Гамлете» разбросанные судьбой однокашники снова сошлись, и кажется, все они только что из песочницы, так глупо и грубо дурачатся. Гамлет – несчастный, загнанный в угол звереныш, вынужден защищаться. Вертлявый пацан Клавдий (К. Хабенский), так некстати нацепивший корону, не знает, что с ней делать дальше, и готов спрятаться за юбку Гертруды, своей монументальной королевы (М. Голуб), в которой видит, скорее, мать, чем жену. Но для театра давно не открытие, что Клавдий может быть сверстником Гамлета. Многие в «Гамлете» заметили, что Бутусов отказал своему спектаклю в «настоящем герое, о котором весь мир издревле тоскует» (М. Горький). Поэтому весь вечер у ковра – Полоний (М. Пореченков). Именно он срывает аплодисменты. Ровно так же, как срывает их в «Днях Турбиных» на той же сцене МХТ Лариосик А. Семчева: зритель узнает в нем рекламного героя, того, что «пиво пил», и готов заранее смеяться. В рецензии на «Гамлета» А. Карась справедливо пишет: «Юрий Бутусов, со времен своих студенческих спектаклей работающий с масками, образовал в конце концов три самые знаменитые маски отечественного сериала. Невнятные и обаятельные, простые и демократичные, обладающие особым, негероическим героизмом, пьющие водку, влюбляющиеся в кого ни попадя,

отстаивающие странные, неартикулируемые идеалы, эти трое блистательно отражают невнятную российскую реальность последнего десятилетия. Не случайно именно Хабенский пытался сыграть самого загадочного негероя 70-х – вампиловского Зилова. Не случайно он же сыграл в МХТ белого офицера Алексея Турбина почти буднично и уж точно "антигероично". <…> Трагедия отложена»[2].

Каждая эпоха проверяется «Гамлетом» и имеет того Гамлета, которого заслуживает. Гамлет Шекспира отличается от принца Амлета из средневековой легенды в той же мере, в какой «бархатный» принц Мунэ-Сюлли – от хриплого принца В. Высоцкого, в свитере и с гитарой. В конце XX века последнего трагического героя в «Гамлете» вывел на сцену Э. Някрошюс. Но им оказался не молодой принц-панк, а его отец. То была трагедия великого заблуждения, которое Гамлет-старший осознавал с мощью ветхозаветной кары слишком поздно. Его протяжный вой над мертвым телом сына действительно леденил кровь. Век следующий, XXI-й, признал своим героем Гамлета – Трухина. Как все неудачники, он жалок. Он, скорее, антигерой. Но все-таки Гамлет.

Андрей Могучий пошел дальше и предъявил нам Не-Гамлета. Автор Формального театра занимается формализмом давно. Ставил когда-то «Две сестры» вместо привычных трех, был у него и спектакль по пьесе Треплева «Люди, львы, орлы и куропатки». После «Pro Турандот» по К. Гоцци его «Не-Гамлет» по «Дисморфомании» В. Сорокина на сцене «Приюта комедиантов» вряд ли кого-то удивил. Зато у автора вызвал гнев и возмущение. Писатель, сам исполняющий джигу на костях классиков, не выдержал режиссерского произвола по отношению к себе.

В ироничном спектакле А. Могучего, стилизованном под художественную самодеятельность в «Красном уголке», актеры и приглашенные из зала зрители под руководством некоего психоаналитика робко изображали (как утверждал лектор – для излечения от комплексов и страхов) кто Гамлета, кто Джульетту, кто Кормилицу. Их скверная и несмешная игра констатировала хроническую неизлечимость общества. Выражаясь языком самого Сорокина, «инъекция чистого гноя» была произведена, результат наконец стал ясен. Актер уравнивался со зрителем. Как сказано у Хармса: «Театра не будет. Нас всех тошнит…» Игра в самодеятельность была слишком достоверна и подозрительно походила на правду.

Могучий показал, что современные Гамлеты – обыкновенные, не вполне здоровые люди, апатичные неудачники с утерянным комплексом вины. С ним согласились и братья Пресняковы, предъявив в пьесе «Изображая жертву», по существу, свой вариант Не-Гамлета.

В сумерках сознания мы живем давно, и, видимо, светлее не будет. Как жить, когда жить не хочется, а смерти боишься? Вот в чем вопрос. Вы понимаете, что это диагноз, и, чтобы преодолеть страх, идете работать в милицию, изображая жертвы в следственных экспериментах. Пьесу поставил в Екатеринбургском ТЮЗе Вячеслав Кокорин, а на малой сцене МХТ – Кирилл Серебренников. Теперь Гамлета зовут Валентин. Этот анемичный и молчаливый юноша с университетским образованием

[2] Карась Алена. Мещанский вальс// Российская газета, 2005, 16 декабря

(филфак) и работает «жертвой». Днем – реконструкция преступлений, вечером – дом с вечным кошмаром: является к нему по ночам убиенный отец и дает сыну уроки жизни. Кошмар пострашнее – мать, сожительница дяди, которая грозит упечь сына в психушку. Спокойно, почти равнодушно подсыпает этот Не-Гамлет родственникам яду. А утром на следственном эксперименте изображает жертву преступления, которое сам же и совершил. Круг замкнулся.

Кокоринский спектакль был условен и скуп в средствах, глубок и тонок в психологических мотивировках и, несмотря на эскизность, масштабнее постановки Серебренникова. Кокорин поставил новую драму, т.е. изобразил ее в виде «читки» – так теперь называется бедный по средствам спектакль, где актеры подглядывают в шпаргалки. Посаженный на сцену зритель наблюдает за происходящим в зале, «оборотная» ситуация весьма символична. В манифесте своего «бетонного театра» режиссер заявил, что это театр шока и сгущенной боли, который детям до 18 лет смотреть не рекомендуется.

Помнится, в начале прошлого века «Шут Ее Величества Жизни», г-н Евреинов, уже придумывал Веселый театр для пожилых детей. Пьеса братьев Пресняковых в эту категорию зачисляет и двадцатилетних.

Апатия и усталость, безразличие и бесцельность, случайность и небрежность – вот стиль жизни современного молодого человека. Таков и спектакль: в рутине и монотонности следуют чередой сцены дома и на эксперименте с ментами.

Кульминация наступает внезапно и совсем не тогда, когда парень отравляет семью. А тогда, когда видавший виды следователь на очередном дознании вдруг срывается на грязный пятиминутный мат. От бессилия понять эту жизнь выводит он свои рулады, кажется, обращенные к небесам. Даже ему не привыкнуть к такому мотиву для убийства, как насмешка. Нотки по-детски беспомощного недоумения этого прожженного дядьки пронимают зрителя до костей. Может быть, именно это древние и называли когда-то катарсисом?..

Потерянные и лишние на празднике жизни, современные обыватели ищут себя, как могут, хотят попасть в свою тональность тем и поступков, отношений и эмоций. Хотят видеть на сцене, в кино, в телевизоре, как стать звездой, чтобы поверить, что такой звездой может стать каждый. Хотят преступления и наказания. Хотят денег и веселья. Вот, собственно, и весь спектр современных потребностей. Присвоив себе девиз древнего мудрого грека «Лови мгновение», наш человек трактует его с удобством для себя: «Сделаем это по-быстрому». А по-быстрому сделать героя трудно.

Знаете ли вы, что такое MXTronica? Это принципиально новый проект из серии глобальных вечеринок, уникальный танцевальный фестиваль в стиле hi-tech fusion. MXTronica fusion party – это не имеющая аналогов стилистическая, эстетическая и технологическая инсталляция из света, видеоэффектов и ритма. Смешение культур и жанров, стирание граней между привычными понятиями для любой вечеринки «свет, звук, публика». Live, mix, fusion от

лучших музыкантов планеты для не спящих в большом городе.

…Посмотрев мхатовский спектакль «Изображая жертву», такой гламурненький, с веселыми кавээновскими трюками и уникальными технологическими открытиями (см. сцены с Призраком), думаешь: вот он, передовой путь к театральной MXTronice! Не может быть случайным «однокоренность» ведущего театра страны и суперсовременного проекта, который сделает вам красиво, развлечет, пощекочет нервы, но не будет «грузить».

Быстрота, энергичность обращения режиссера «со стилем» притягательны. Быть впереди прогресса – значит, не быть Гамлетом. И то, и другое сегодня модно.

НЕ-ФЕДРА

Используя меткое выражение дворника из «Смерти Тарелкина», я бы сказала, что герой нашего времени постоянно «оборачивается». То вурдалаком, то каннибалом, то Гамлетом, то Антонием. Герой упорно метит в антигерои, и у него это временами отлично получается.

Об этом думал, наверное, Андрей Жолдак, когда перечитывал расиновскую «Федру». У него была одна отличная и мало что сыгравшая актриса Мария Миронова, Театр наций и смелый, как всегда, замысел. С Чеховым мастер расправился давно: его киевские «Три сестры» и сумасшедшая московская «Чайка» уже «потрясли» зрителя.

На этот раз звезда украинского театра, мастер эпатажа и провокации, открыто манифестирующий профессию режиссера как искусство воровства, продемонстрировал свой метод на Расине. Его спектакль «Федра. Золотой колос» оказался сочинением на тему больной страсти.

…Современный в стеклянных перегородках интерьер санатория для душевнобольных «Золотой колос» с маленьким водным каналом и лодкой. На переднем плане, вдоль рампы, – крошечный деревянный «пансионат» для крыс. В крысиных домиках горит свет, но ток пробегает не только по проводам, но и по членам беспомощных белых зверьков. Их мучительные судороги грубо и прямолинейно

М. Миронова – Кармен. «Кармен. Исход». Театр наций

иллюстрируют состояние героини Марии Мироновой, которую заботливый муж поместил в «Золотой колос». Начитавшись романов и возомнив себя греческой царицей, неприкаянно бродит она по территории, то сомнамбулой, то трясущейся наркоманкой. Женщина на грани нервного срыва то ли от любви к местному юродивому, то ли от любви к искусству. А за ней по сцене бродит оператор, снимая сценическое действие выборочно, по собственной логике. Видеокамера дает крупным планом эмоции героев – от подопытных крыс до подопытной героини, в которую, кажется, бес вселился.

Как исправный пост-модернист, Жолдак легко использует чужие идеи и сюжетные ходы.

Например, в пьесе современного американского драматурга Нило Круза «Анна в тропиках» работникам табачной фабрики читали «Анну Каренину», после чего под влиянием романа трагически менялась и личность героини, заразившейся синдромом Карениной, и ее жизнь.

У В. Сорокина есть пьеса «Достоевский-trip» – про «дурь», которая перемещает современных героев в художественное пространство классического автора. Пришедший по вызову дилер подробно инструктирует потребителей «дури» по поводу каждого наркотика с их «тематическим» воздействием на психику: вот вам «Бальзак», а вот «Пушкин». Но лишь выбранный компанией «Достоевский» оказывается для нее безвозвратным. Принявшие дозу «Идиота» остаются в его пространстве навсегда.

У Жолдака расиновская «Федра» оборачивается той же «дурью», откуда возврата для впечатлительной героини нет.

Еще Н. Евреинов открыл терапевтическое воздействие театра на психику человека, предложив способ исправления ее через актерство. Позже эту же идею реализовал на душевнобольных Ежи Гротовский. А П. Вайс даже написал про это пьесу. В Ленинградском университете в начале 1980-х шел знаменитый спектакль по его пьесе «Марат и маркиз де Сад». Прочтение этого текста по тем временам выглядело диссидентским. Образ страны как психушки – это было смело, сильно, и народ ломился тогда на спектакль В. Голикова.

Сегодня теза «мир как психушка» стала штампом, общим местом. Так же, как и вопрос театра «где герой?», превратившийся в вопрос врача «где больной?».

В сущности, спектакли Жолдака, независимо от выбранного им материала, превращаются в претенциозную пошлость. Но Мария Миронова, мало играющая в родном Ленкоме, так увлеклась режиссером, что следующий его спектакль «Кармен. Исход» даже продюсировала.

На этот раз сценарий писали совместно, но рецепт приготовления остался прежним. Ингредиенты те же, только пропорции изменились.

Теперь кино в спектакле преобладает. И если в «Федре» Миронова все же успевала передать сильные чувства, ворвавшись в пространство трагедии с достоинством Коонен, то в «Кармен» темпераменту актрисы излиться уже негде и не на что. Игровое поле сузилось до предела.

... Огромные экраны транслируют «дыханье» ночного города,

трудовые будни проституток и судьбоносную милицейскую облаву в гостинице, где молоденький милиционер (тот, что у Мериме зовется Хозе) повстречался с Кармен. Это все только мешает живой актрисе открыться залу и войти с ним в энергетический резонанс. Но, кажется, и задачи такой режиссером не ставилось.

Пока «крутят» кино, Миронова в черном полупрозрачном платье то высовывает из-за занавеса обнаженную руку, то медленно выходит на авансцену, проделывая ряд несложных танцевальных движений. Клиентов ее Кармен принимает в небольшой картонной коробке с оконцем, и кино услужливо предлагает зрителю крупные планы некоторых «рабочих» моментов: ритм, дыханье, голос, усиленный динамиками и вкрадчиво повторяющий «Я Кармен… Кармен… Кармен!». В этих мимолетных явлениях Мироновой, исследующей, по ее словам, тему абсолютной свободы, ограниченной рамками нравственности, нет места для вдохновения, для художественного высказывания. Подобный драматический минимализм вызывает только досаду: зритель чувствует себя обделенным. Кино и сцена здесь существуют, не дополняя друг друга, а взаимоуничтожаясь. Кажется, художественная фантазия режиссеру на этот раз изменила. Не спасла и видеозапись репетиции, вклинившаяся в действие. Творческий процесс показался бедным, а Кармен-героиня – бледной. Невыразительной, растушеванной до абсолютной серости. В общем, героиней типично современной.

Д. Поднозов – Он. «Кроткая». Особняк

НЕ-КРОТКАЯ

В крохотном питерском театрике «Особняк», которым руководит, в котором играет сам и дает играть другим артист Дмитрий Поднозов (известный, кстати, постановками пьес М. Угарова) идет «видео-спектакль» «Кроткая» по Достоевскому. В программке (режиссер Ю. Панина) означены два исполнителя: Кристина Скварек и Дмитрий Поднозов. И то, что артисты существуют в разных измерениях (один – на сцене, наедине со зрителем, другая – на видеопроекции), принципиально для понимания происходящего. Полуторачасовой монолог Поднозова, актера тонкого, странного, живущего с этой странностью в редкой гармонии, похож не столько на исповедь палача, сколько на сеанс у психотерапевта. А в роли доктора – зритель.

То, о чем писал когда-то Достоевский, в сегодняшней сводке ГУВД звучало бы примерно так: самоубийство на бытовой почве, доведенная до отчаяния женщина выбросилась из окна собственной квартиры, причины выясняются.

В данном случае режиссеру не понадобилось перекраивать авторский текст. Отрицание «кроткой» происходит на контрапункте видеоряда с живым рассказом участника трагедии. Под стремительные тревожные звуки проплывают картины воспаленного сознания, будто насильно вынутые из воронки зрачка, засасывающего чужие жизни. В отличие от Жолдака, имитирующего на экране реальную жизнь города, в этом немом фильме представлена реальная мужская версия семейных отношений. Не изменяя авторскому слову, создатели кино-сценического пространства ввинчивают в него параноидальный мир Дэвида Линча, сохраняя самобытность героя в лице неповторимого Поднозова, известного своей манией новизны и идиосинкразией к добротному классическому театру. Кому-то вспомнится роман Фаулза «Коллекционер». Кто-то обнаружит сходство героя с Передоновым, «мелким бесом» Сологуба. Ангелы и демоны – среди нас. Экран вскрывает потаенное, вырывая из контекста событий и слов противостояние мужчины и женщины, униженных и оскорбленных жизнью, сутенера и проститутки. Камера следит за происходящим, словно подглядывая, через рамки зеркал, искажающих лица, фиксируя двусмысленные ухмылки, нагловатый девичий взгляд. Кажется, взвинченное пространство вот-вот взорвется. Объясняя случившееся, герой не обретает покоя, не постигает смысла, он заходит в тупик. Он приходит к себе и становится героем нашего времени. Потому что кротости в привычном для автора спектакля смысле – евангелической смиренности – сегодня нет.

ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ

«Пологo» человека, человека без свойств, ставшего главным героем современной драмы, в кино еще десятилетие назад скульптурно и художественно вылепил С. Маковецкий. Не случайно его героя из балабановской картины «Про уродов и людей» звали Иоганном и приехал он из Германии. Это имя не только Гете, но и доктора Фауста. Его дьявольская фантазия, издевательства над человеком окончательно превращали обычных людей в уродов.

По кинематографической линии родства «Уроды…» – наследники «The Freaks» Тода Браунинга (1932). От Браунинга перешел к Балабанову и сюжетный перевертыш: представители человеческой расы только снаружи люди; по сути же – монстры. Тезис «искусство родилось из запретов и страхов» оказался плодотворным и в театре. Несколько лет назад молодая и дерзкая Ольга Субботина поставила пьесу англичанина М. Равенхилла «Шоппинг & Fucking» про потерянную молодежь, живущую отдельно от взрослых, уродливо и подражательно. Про потерянное, проданное, проституированное детство. Про незамеченную катастрофу с человечеством. Поставленная в ЦДР А. Казанцева и М. Рощина, пьеса, кажется, имела недолгую сценическую жизнь, но примечательна, как высказывание. По Белинскому,

все, что художественно, – нравственно. Пьеса Равенхилла талантлива безусловно, но этически не нормативна. Это «Преступление без наказания». Переступить черту дозволенного детям легко, они смерти не боятся. Достоевский об этом писал в духе своей эпохи, А. Галин и Л. Додин говорили об этом уже по-другому. У пьесы Равенхилла – свой английский акцент. Когда мальчики и девочки выползают из песочницы, наигравшись в «куличики», «доктора» и «войну», они начинают хотеть, чтобы их любили, смешивая законы взрослого мира с детской привычкой к беззаконию. Вот и играют в «ножички» уже не в земле, а с плотью. Играют в смерть, чтобы прекратить боль. Детям, по Равенхиллу, чтобы выжить, нужно позарез повзрослеть. Сбиваясь в маленькие уродливые семьи-стайки, они принимаются жить, как умеют: уродливо распределяя между собой взрослые житейские обязанности, но путаясь, кто мама, кто любовник, кто ребенок. Слишком рано они узнают главную заповедь жизни: «Сначала делай деньги». И как невинно, чисто, неожиданно звучат здесь строки из чеховских «Трех сестер»: «Однажды мы узнаем, зачем все это, все эти страдания…» Эти слова произносит та девочка, что одинаково заботливо кормит ребят ворованными полуфабрикатами и мастурбирует, чтобы хорошо было всем, чтобы не ссорился никто.

Кто сегодня не знает Макдонаха, ирландского драматурга, enfant terrible современного театра. О нем пишут, говорят, еще больше ставят. К. Серебренников поставил на малой сцене МХТ «Человека-подушку» про писателя-графомана, живущего в аду (и плену)

П. Агуреева в спектакле « Июль». Театр «Практика»

собственного травмированного детством воображения и готового умереть ради спасения своих «черных» сказок. Чем не вариант еще одного современного Треплева?

Видимо, это не просто очередной виток прихотливой блажи. Звериный стиль не то чтобы вышел из моды, – ассимилировал. Это значит, что мы к нему привыкли. Стоит взглянуть на Тартюфа в Ленкоме в исполнении неподражаемого Максима Суханова, и посылка станет обоснованной. Первобытная жестокость в гламурной упаковке выявила новый стандарт красоты: звериный стиль.

Вот еще один сочный экземпляр из сочинения Ивана Вырыпаева «Июль». Пенсионер-людоед в исполнении изумительной Полины Агуреевой на сцене театра «Практика» (режиссер В. Рыжаков). Тут прекрасное и ужасное, будто выброшенное из жерла вулкана, запеклись намертво. Актер, драматург, режиссер Вырыпаев, сначала переложивший десять заповедей на язык рэпа, сочинил вещь по сравнению с «Кислородом» почти невыносимую, вызывающую.

В середине 1880-х Гюисманс написал свой декадентский роман «Наоборот», после которого, как выразился один критик, «автору остается либо удавиться, либо уверовать». Гюисманс уверовал. О Вырыпаеве такого не скажешь. Альтернативы нет. И глубокие воды, в которые он заплыл, страшат. Что за герой Саша, полюбивший девушку Сашу и убивший жену только потому, что у нее не было таких же рыжих волос, и она не знала слова «кислород»? По мнению Вырыпаева, в наши дни, как во времена «Гамлета», человек должен ужасаться тому, что делает герой; переживать происходящее на сцене животом, как настоящую реальность, ощущать страх, леденящий ужас. Драматург уверен, что трагедия, описывая неразрешимые противоречия жизни, необходима нам для выживания, потому что дает ощутить присутствие Бога.

Обжигающий эффект «Июля», бесспорно, в тонкой, умной игре Полины Агуреевой, невозмутимо, ровно, с теплотой в голосе транслирующей нам текст, будто это не смердящая брань, а высокая поэзия. В черном концертном платье, неподвижная и строгая, в ярком пятне света она ведет повествование от «себя» (тем страшнее!), порой без логики переходя на чтение от третьего лица. Интонация, статика, лаконизм средств, предельная сосредоточенность, словом, исполнительское совершенство, доказывают правомерность мечты Н. Акимова: «Вот если бы вынести на сцену такой стул, чтобы зритель зарыдал».

Зритель на «Июле» может зарыдать от совершенства формы, перемалывающей, облагораживающей и возвышающей содержательное дерьмо. Способ сценического существования актрисы переводит рассказ патологического убийцы в пространство притчи. Совмещение драматического искусства с искусством чтеца, как соединение стиха и прозы, дает редкий эффект «плавающего» «я» героя. Остранение, едва уловимая манерность в подаче текста (так, наверное, В. Качалов читал монолог Гамлета) не дают ни актрисе, ни зрителю сойти с ума, в то время как информационная плотность текста вызывает и страх, и трепет. Что и требовалось доказать. Перед нами – герой вне заповедей, в координатах собственной уродливой морали. Из благодарности расчленивший монаха, из любви отрезавший руку и вырвавший сердце у медсестры… В одном из последних интервью Маковецкий признался: «Однажды я даже выбросил сценарий. Просто не мог держать его дома. Мне предложили сыграть Чикатилло. Нет, говорю, не хочу я копаться в психологии этого монстра. Ничего не берется из воздуха. Значит, ты должен заглядывать в глубины собственного подсознания…». Другое поколение, другие представления о герое…

Другой вариант «ласкового зверя» оживил мастер жесткой режиссуры и шоковой терапии Кама Гинкас. Перед нами не-Рембо. Роберто Зукко Кольтеса на сцене МТЮЗа предстал красавцем-убийцей, изнемогающим от нежности богатырем с заторможенной психикой аутиста, идущим по земле в тюремных кандалах. Может быть, режиссер вспомнил молодость и свой дипломный спектакль на курсе Г. Товстоногова «Люди и мыши»? Но Ленни Стейнбека и Зукко Кольтеса похожи ровно так же, как парфюмер-убийца Грену у П. Зюскинда и Михаэль К. у Дж. Кутзее. Зукко – герой не для подражания, но он тоже герой нашего времени.

НЕ-ЧЕХОВ

«Театр, который пытается сформулировать решение, неприемлем. Для театра более верно – внушать тревогу. Это предпочтительнее, потому что тогда мы просим зрителей продолжить историю, самим создать отсутствующую часть», – сказал в своем московском интервью Ромео Кастеллуччи. Кто-то из наших критиков сразу признал в модном итальянском режиссере, соединившем на сцене науку психиатрии с языком пластики, еще одного Костю Треплева.

Драматический театр, прельстившись безгеройностью пьес Чехова, интерпретирует их с декадентской дерзостью. И кромсают режиссеры тексты, обрывая мысли и фразы, как дети крылышки у насекомых. Но, видимо, есть потребность в подобных модернизациях даже у академических сцен. В европейском театре, особенно.

В берлинском театре Шаубюне ам Ленинерплатц режиссер Рихтер поместил чеховских «Трех сестер» в обстановку современного офиса, которая к концу спектакля сменяется залом ожидания в аэропорту. И опять отсебятина, переработка авторского текста, адаптированного к современности: моложавый Вершинин из рокеров, в косухе, сомнамбулическая Ирина – в обтягивающем трикотажном платье, элегантная Маша – в роскошных одеждах из модных бутиков,

О. Еремин – Треплев. «Чайка». Александринский театр

наконец, брутальная Ольга с прокуренным голосом…

Спектакль бельгийца Люка Персиваля «Дядя Ваня» (Toneelhuis, Антверпен) тоже весьма красноречив в своем экстремизме. Незабываем, ибо сделан очень талантливым человеком. «Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, – те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы… У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные. Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты». Этих слов Астрова нет в спектакле, зато их отпечаток в какой-то уродливой проекции почти насильно застревает в вашей памяти.

Пьеса превращена в грубый фарс и разыграна на восьми стульях в занавешенном квадратном пространстве, где герои уродливо скачут и ковыляют по паркету. Режиссер из отряда сорокалетних обращается с мифом глумливо и агрессивно. От природы, о которой тоскует чеховский Астров, здесь остались лишь артефакты: вспученный деревянный паркет, зеленый цвет штор, штормовой ливень. Спектакль живет трудной жизнью, его мучит одышка в гипертрофированных мхатовских паузах, когда герои молча сидят рядком и просто смотрят в зал. А то начинают вдруг материться, вызывая гомерический хохот в зале. Или, прислушиваясь к далекому и невнятному пению, принимаются танцевать. Любимец публики и женщин фатоватый Серебряков во фраке успевает одарить вниманием каждую. С равнодушной молодой Еленой танцует, как молодой, нагловато положив на ягодицу жены пятерню. С влюбленной в него и обезумевшей от счастья maman выделывает шутливо-причудливые па. С нянькой, мерно покачиваясь, почтительно топчется на месте…

Рожденная некрасивой и несчастливой, неуклюжая, завистливая, очкастая Соня визжит от радости, узнав, что и прекрасная чужестранка (Елена говорит на ломаном английском) тоже несчастна. Физиологических подробностей в этом спектакле, как

перца, достаточно. Перепившего Астрова очень подробно и натурально выворачивает наизнанку. Изнемогающая от неразделенной любви к доктору Соня корчится в конвульсиях, ухватившись за низ живота и скрестив ноги.

... «Болит – ставь. Не болит – не трогай». Так учил своих студентов режиссер Андрей Лобанов. Где и что болит у современных режиссеров и их героев, не сразу и разберешь, а надо бы. Может быть, сегодня герой – лицо неодушевленное, с обирательное? Что может врачевать больные души? Театр.

Одни режиссеры призваны ставить диагнозы, другие сами видят в театре способ лечения. «Как все нервны», – вздыхал замученный жизнью доктор Дорн и предлагал от старости порцию валериановых капель.

Неврозы сегодня – норма жизни. Непаханное поле для режиссера с дипломом врача, Льва Эренбурга. Он – режиссер-диагност. Его «Ивановъ» – что-то вроде тома иллюстрированной медицинской энциклопедии. Только здесь никто никого не лечит, а все герои – наглядные пособия по неврозам.: морфинист, нимфоманка, чахоточный... Жизнь как история болезни. Одного «жаба» замучила, и, правда, он не расстается с банкой, в которой сидит огромная лягушка. Зато у другого в банке – огурец: жажда опохмелиться хуже медицинской «жабы» или жадности… Этот спектакль о муке жить, о полной дезориентации людей, зажатых в кучу крохотным пространством жизни. В центре, за перегородкой, предполагается купальня, куда постоянно бросаются потные, голые,

Сцена из спектакля «Дядя Ваня». Toneelhuis, Антверпен

пьяные герои. Кто освежиться, кто утопиться. А ежели кто проголодается, лезет в собачью конуру погрызть косточку. У Эренбурга работа с актерами ювелирная. Точно биолог, пропускающий ток через лягушку, он ожидает подергивания ног каждого из героев сочиненной им истории. Его душный спектакль отражает жизнь спившегося интеллигента, неприятного, непонятного, который сам себе противен и тошен и транслирует эту тошноту другим. Человека с потерянным иммунитетом к жизни. Лучшее средство от головной боли, как известно, гильотина. Где ж ее взять в деревне? Тогда поможет пистолет. И он действительно спасает.

Время, в котором мы живем, называется «AFTERCHEKHOV». Так и написано в программке спектакля по пьесе Л. Улицкой «Русское варенье» питерского Театра сатиры на Васильевском острове. Главный режиссер театра, поляк Анджей Бубень поставил ее так, словно подвел творческие итоги современного театра. Вместо сцены – водная гладь, перекрытая деревянными мостками. В центре, на деревянном островке с верандой, ютятся наследники чеховских героев: переводчица и ее брат, сестра ее умершего мужа, ее старшая дочь с мужем, младшая – без мужа. И вся эта пестрая компания, застряв между прошлым и настоящим, все еще любит свое пепелище, от которого не осталось ни сада, ни удобств. Кто-то страдает рефлексией, кто-то – от недостатка взаимопонимания или денег. Сад и имение проданы еще при Чехове. Теперь герои Улицкой варят на продажу вишневое варенье. А тем временем их нежно любимый сын тихо скупает земли в округе, чтобы построить на них Диснейленд. И, конечно, наступает миг, когда сын с бригадой рабочих радостно выселяет мамочку в город… Сбившись кучкой, последние владельцы «вишневого сада» так и остаются стоять, как вкопанные. Кажется, навсегда.

Другой польский режиссер, Кристиан Люпа в «Чайке» Александринского театра проявил себя психотерапевтом. Он поставил пьесу там, где так несчастливо началась ее судьба. Собственно, на руинах жизни и происходит его творение мира. Перед нами почти феллиниевское пространство из «8 1/2», распластанное во всю ширь и глубину сцены. Сцена – открытая и пустая. Колдовское озеро, словно шагреневая кожа, сжалось до размеров аквариума. Вдали – постиндустриальный пейзаж с металлической вышкой, внутри которой и повис аквариум с мутно-зеленой водой. Рядом с вышкой – куча металлолома. Вдоль рампы – ряд венских стульев. У левой кулисы – стол, заставленный бутылками. Зеркало сцены очерчено ядовито-алой рамой, внезапно вспыхивающей и так же неожиданно гаснущей. Это, в самом деле, похоже на съемочную площадку. О, сколько видеокамер установил бы здесь режиссер Жолдак. А тут – ни одной. Хотя без кинопроекции обойтись и не удалось: в «небе» появились облака, не похожие ни на рояль, ни на верблюда, но превращающиеся в человеческие фигуры и чаек. Атмосфера как перед генеральной репетицией. Она ощутима не только на сцене, но и в зале.

Осматривается молодой человек в сером костюме, неприметный и аккуратный учитель Медведенко (С. Еликов). Томится и нервничает Маша (Я. Лакоба), нелепая даже со

спины. Босой Треплев (О. Еремин), в джинсах и свитере, поднимается на сцену прямо из зала. Задумчив, сосредоточен, кажется, заранее готов к провалу и за это обижен на весь белый свет. Но что его гложет больше, любовь или новые формы, мы поймем только в финале. А пока робкая Заречная (Ю. Марченко) – и муза его, и любовь. В спектакле Кости ее Мировая душа выходит из аквариума, как богиня любви из пены морской. Но перед началом спектакля она машинально цепляется за перекладину у башни и на минуту замирает в позе подбитой птицы.

В пьесе обязательно должна быть любовь. У Люпы она досаждает тем, кого любят, и тем, кто любит. В этом лабиринте одинаково больны все: кто любовью, а кто ее отсутствием. Невроз обнаруживается у мрачной депрессивной Полины Андреевны (В. Воробьева). Вот уж кто тащит жизнь свою волоком. Нетрудно догадаться о перспективах Маши, влюбленной в Треплева. Доктор Дорн (И. Волков) – циник, умеющий не только пожимать плечами и посмеиваться, но и ценить прекрасное. Нелепо влюблен в Заречную Сорин (С. Сытник), великовозрастное милое дитя, вся жизнь которого укладывается в цепочку отрицаний: не хотел, не стал, не заимел, не сделал… Сошлись на одной территории две касты людей: обыватели и небожители, бомонд, в сети которого попадается трепетная Нина. Территория эта – любительский театр. Болезненное самолюбие, творческие амбиции, личные отношения – жестоко сошлось все. И всех разделило.

Не принадлежащий никому Тригорин (А. Шимко) запрограммирован только на писание и, кажется, саму жизнь воспринимает лишь сюжетом для небольшого рассказа. Кто рядом с ним – Аркадина или Заречная – в сущности, неважно. Его загадочная статика, почти карикатурное ломание в разговоре возбуждает в зрителе беспочвенную смешливость. Он отрешенно молчалив, живет наблюдателем, а если и решается на беседу, выглядит неуместным, но симпатичным. Он и Нину оглядывает с ног до головы, как скульптор натуру. Его трезвомыслие, подглядывание за жизнью откровенно выдают в нем ремесленника, писателя-рутинера.

Театр Люпы – это театр режиссера-художника и философа. Театр как образ жизни, как спасение от жизни интересен постановщику. Как у Л. Эренбурга «Ивановъ», у А. Праудина «Дама с собачкой», «Чайка» Люпы сочинена «по мотивам» пьесы с вклинившимся в нее монологом Сони из «Дяди Вани», который вдруг читает Нина. То ли это героиня, решив поступить на сцену, «распевается», то ли актриса в шутку перепутала пьесы. Рабочие сцены, убирая за кулисы ненужный реквизит, подают актрисе знаки: не то! Она не слышит, и тогда человек в черном трико, обозначенный в программке как Потерянный (А. Кудренко) и до поры терпеливо сидящий на стуле, уносит девушку за кулисы. Реальность окончательно расщепляется, и от зрителя требуется нешуточная работа фантазии и включенности в эту тонкую интеллектуальную игру. Один чеховский эпизод вдруг может забуксовать, а другой повториться несколько раз с вариациями. Хитрость в том, что это игра без правил. В истории, похожей на репетицию, нас помещают

в игровой поток сочиненной театральной «программы». Не сразу и неохотно принимает эти условия зритель, при каждом повороте действия то вздрагивая от смеха, то замирая от скуки в пресловутой мхатовской паузе, то упираясь в смысловой тупик и теряя нить сюжета. Или вдруг в зале зажигается свет, и актеры, разгоряченные ссорой, апеллируют к первым рядам партера, требуя у него сочувствия. Подобные комические апарты лучше всего удаются Марине Игнатовой, провинциальной звезде Аркадиной.

Люпа рвет условности сцены, как рвет само действие. Он изымает героев из их времени, предлагая им побыть актерами, а те, в свою очередь, вовлекают в свою игру зрителя. Это становится понятно уже тогда, когда герои перед треплевским спектаклем рассаживаются на стулья вдоль рампы, оборачиваются в зал, проверяя, не мешают ли кому-то из зрителей. Или – в самой драматической сцене Аркадиной с сыном, когда с колосников угрожающе медленно опускается красная стена, и актриса с опаской и «как бы» (т.е. нарочито) незаметно посматривает на нее, ни на минуту не теряя верного тона роли.

В спектакле Треплева нет красных глаз дьявола. Но, когда на сцену зловеще опускается вызывающе-красная стена лишь для того, чтобы впустить на сцену Тригорина, веет преисподней и даже, кажется, пахнет серой.

В конце спектакля, когда включается фонограмма с песней французской певицы Лхазы и мы читаем бегущую строку перевода – про то, как женщина вернулась в город, принеся с собой свое прошлое, но надеется, что будущее, несмотря ни на что, будет прекрасно, – Треплев и Нина лежат на сцене на животе и смотрят вдаль, болтая в воздухе ногами. В данной интерпретации «Чайки» режиссер сравнял их в творческих усилиях, переложив груз ответственности за открытый финал на зрителя. Вполне современный ход. И гадать здесь, кто герой, – нет резона. В этом обещании философии творчества есть одна замечательная черта: ориентация на будущее, которое есть у каждого.

От такого театрального космоса, в который втянуты все участники спектакля по обе стороны рампы, мы уже отвыкли. Нас не вытаскивают насильно на сцену, как в «Не-Гамлете» А. Могучего. Наше участие тут не в иллюзии погружения. Мы соучастники. В том, как актеры удивляются и пристраиваются к тому, что сказали, тоже игра – в смысл.

Кто ж тут от первого лица? Кто сочиняет то, в чем мы участвуем? Кто пишет эту пьесу? И где ее смысловой центр? Он в размышлениях о творчестве как способе сотворения мира.

Для современного театра воспитание чувств – непозволительная роскошь. Медленное психологическое искусство нерентабельно, актеров психологического толка мало. Зритель сегодня больше любит шутов, не героев. Пока низовая культура в чести, элитарность всегда будет в упадке. Но именно поэтому так интересен любой талантливый эксперимент. Поэтому пусть живет в своем иллюзорном пространстве Константин и пусть сочиняет.

Идею Люпы «герой – творчество» (т.е. спасение) другой

Сцена из спектакля «Сон в летнюю ночь». Театр имени В.Ф. Комиссаржевской

питерский режиссер Александр Морфов сформулировал еще конкретнее в своем последнем сочинении на сцене Театра имени В.Ф. Комиссаржевской. «Сон в летнюю ночь» – спектакль о тех, кто по ночам не спит. Потому что репетирует. Лучшее, что есть в морфовском спектакле, – история про скромную самодеятельную труппу «афинских» ремесленников, готовящих прелестную по своей наивности постановку о Пираме и Фисбе… Вопреки жестокосердию влюбленных эгоистов все-таки состоявшаяся премьера сыграна на такой высокой лирической ноте, что хохотавшая публика, не таясь, начинает дружно всхлипывать. И ей внезапно открывается истина: единственное, что стоит делать волшебными летними ночами, – это ходить в театр», – точно подводит итог Лилия Шитенбург[3].

ПОХОРОНИТЕ ЕГО ЗА ПЛИНТУСОМ

Вы спросите, где же герой, которого мы ждали и искали. Не знаю… Может быть, в пробке застрял.

Известно, что герой погибает за что-то. Современное большинство театральных и нетеатральных персонажей умирает от чего-то: от водки, от простуд, от тщетной суеты, безделья или предосторожности…

Польский режиссер (и ровесник Л. Персиваля) Кшиштоф Варликовски, помимо того, что первым поставил Сару Кейн, недавно сочинил в Варшаве спектакль по пьесе израильского драматурга Х. Левина «Крум». Это еще один вариант притчи о блудном сыне, на сей раз спроецированной на будни израильской провинции 1970-х, узнаваемое пространство скуки и безысходности. Право же,

[3] Шитенбург Лилия. Бяка-любовь// Город, 2007. №20.v

не стоило возвращаться домой неудачливому писателю, чтобы сказать: «Прах к праху». Этот «художник», вспоминая свою жизнь, тоже не видит в ней ничего утешительного, т.е. не обнаруживает оснований для жизни. И тут, как в «Дяде Ване» у Персиваля, -- коматозная заторможенность. Время остановилось. Может, остановилось с той поры, как грохнул на пол «часы покойной мамы» пьяный Чебутыкин? Может, и правда, ничего вокруг нет, и нам только кажется, что мы живем? Завещание умирающего приятеля Крума («Сдуйте меня») не выглядит вовсе бессмысленным. Его пепел действительно сдувают со стола прямо на зрителя. Вот она – нынешняя квинтэссенция праха! Серый цвет везде одинаков, а общая фраза «все пошло прахом» обернулась своей буквальностью: «ashes to ashes». Да и сам Крум ничего не напишет, и его, если он попросит, тоже сдуют. Как, впрочем, когда-нибудь и всех нас… И не останется от нас даже косточек, «пепел к пеплу».

А пока мы живем на пепелище своей культуры. Мы, собиратели костей Треплева, вновь и вновь ищем в них ген человечности. В беглом экскурсе по театрам разных достоинств и стилей нам не удалось обнаружить настоящего и внятного героя. Но, может, кому-то известен способ его реанимации? Возможно, следует переждать неизбежное обнуление счетчика, чтобы маятник, качнувшись вправо, качнулся влево и стал набирать высоту? А может, пора искать ту вишневую косточку, из которой вырастет новый сад? Хотя, по версии Л. Улицкой, в пространстве AFTERCHEKHOV, где от «вишневого сада» осталось только «русское варенье», и косточки уже мертвы. И торги состоялись. Д. Крымов даже сочинил про это спектакль-вариацию на чеховскую тему. Кукольный дом из песка, каким бы прекрасным он ни был, всегда рассыпается.

А ведь по Библии Господь поселил человека «в саду Едемском, чтобы возделывать и хранить его» (Бытие, 2,15). В своем романе «Жизнь и время Михаэля К.» Дж. Кутзее вывел такого человека, призванного Богом «возделывать и хранить». Блаженный урод Михаэль К. по сути своей и есть тот Садовник, которому завещано вырастить пусть не вишневую косточку, а дынное зернышко. Но и это оказывается невозможным, потому что мир не приспособлен к подобного рода людям. Не обретает этот герой «тот единственный сад», к которому так стремился. Не может принять цивилизацию и ее отношений. Современная жизнь ему не годится. И потому он спокойно дожидается, когда заберет его к себе Всевышний.

Так, может быть, прав людоед из вырыпаевского «Июля», убивший доброго монаха, дабы тот поскорее попал в Царствие небесное? Но тогда прав и пушкинский Сальери, отравляющий Моцарта, чтоб тот скорее «слился с Богом». Потому что слишком хорош для людей…

У каждого времени – свои герои, и мнимые, и настоящие. В разные эпохи один и тот же поступок может восприниматься и преступлением, и подвигом. Все дело в мотивациях, в координатах человечности, в тех самых заповедях, с которыми так круто обошелся Вырыпаев.

У Гоголя героем был смех, у Люпы – творчество, у Морфова – театр.

Что дальше, господа?

Наталия КАМИНСКАЯ

ПУТЕШЕСТВИЕ ЛИБЕРАЛЬНОЙ ИДЕИ

Социальный театр в сегодняшней России не просто сошел на «нет». Его в дурном исполнении, не приведи Господи, увидеть. Печальнее другое, что духовное сопротивление режиссеров старшего поколения оборачивается досадной архаикой, звуком давно отшумевших баталий. Но все же над тем, что сразу несколько режиссеров почти одновременно позволили себе высказаться так или иначе в связи с либеральными умонастроениями общества, точнее, с их нынешним, печальным состоянием, стоит задуматься.

НЕ ОБРАЗУМЛЮСЬ, ВИНОВАТ!

Когда театры дружно принимаются ставить «Горе от ума», рождается подозрение: значит, происходит что-то в обществе с либеральными идеями. Либо эти идеи временно опять занимают в нашей жизни достойное место (так было, скажем, во времена легендарного товстоноговского спектакля 1960-х годов), либо мы забросили их на антресоли, подобно затрепанной книжке, портящей интерьер, но все-таки по ним скучаем. Выходит, какой бы интерпретации ни подвергалась бессмертная грибоедовская комедия, ее социальный запал еще никому не удалось загасить. Даже если Чацкий стоит на сцене бочком к происходящему и монологи свои шелестит под нос, в этой диспозиции видится слепок конкретного времени, современного расклада общественных сил и состояния умов.

Так спектакль «Горе от ума» С. Женовача в Малом театре вышел, на мой взгляд, спектаклем о торжествующей фамусовской Москве. Поставлен он был лет пять назад, когда либеральные идеи в России еще витали в воздухе, но уже уходили в постперестроечный песок. А нынешние спектакли «Горе от ума», Юрия Любимова в Театре на Таганке и Римаса Туминаса в «Современнике», родились уже в другой ситуации, когда сам песок покрылся прочной коркой.

Театральный патриарх, вновь вернувшийся в Россию, но продолжающий взирать на нее с высоты своих лет и опыта своей работы в лучших городах Европы, Любимов ставит комедию без надрыва, без сострадания, но с остроумием и наблюдательностью вечного театрального игрока. Чацкий у

С. Женовач

Г. Подгородинский – Чацкий и Ю. Соломин – Фамусов. «Горе от ума». Малый театр

него – богатый умник, напичканный западными идеями, некий вариант молодого предпринимателя, который наверняка вновь покинет Отечество, где все – тщета.

У Туминаса в «Современнике» – совсем другая история. Почти никто из критиков не ощутил в его грибоедовской постановке вообще никаких социальных аллюзий, хотя, на мой взгляд, эхо их там слышится. Одни критики назвали спектакль семейной историей, другие даже обвинили режиссера… в ненависти к России. Последний упрек – наше излюбленное занятие по отношению к литовским режиссерам. Пеняли в свое время Някрошюсу, пеняют и Туминасу, хотя Туминас – самый русский (даже в буквальном смысле, ибо с примесью соответствующей крови) из всех литовских режиссеров. И вместе с тем он человек «буферного» мироощущения, раздираем изнутри противоположными векторами – исторической близостью Литвы и России и их же исторической устремленностью прочь друг от друга.

В его «Горе от ума» так холодно и страшно, как может показаться чужеземцу, затерянному в непредсказуемых российских просторах. Если и есть тут семейная история (а она есть!), то эта история родственна гоголевским ведьминским повестям о гибели целых семейств от нечистой силы. Если и нет в спектакле прямых социальных аллюзий (а их, и правда, нет), то косвенных намеков, на мой взгляд, предостаточно.

Чацкий у Туминаса – мальчишка, вернувшийся из Европы, одновременно и чужеземец, и свой в доску, выросший чуть ли не на коленях у Фамусова. Сергей Гармаш подробно отыгрывает этот мотив. Он знает Александра, как облупленного: его

Сцена из спектакля «Горе от ума». Театр на Таганке

Ю. Любимов

Новый театр, старая сцена

И. Стебунов – Чацкий, Е. Павлов – Петрушка, А. Берда – Скалозуб, С. Гармаш – Фамусов. «Горе от ума». «Современник»

Р. Туминас

склонность к критиканству, его совершенную непрактичность в житейских делах. Ну как такому вверить свою ненаглядную доченьку?! Слывя человеком основательным, он явно никого в этой жизни не боится – ни карбонариев, ни княгини Марьи Алексеевны, ни полковника Скалозуба. Последний в спектакле, очевидно, штабная крыса, пороху сроду не нюхал, в окопах не сидел, только скользил по паркетам военного департамента. Осторожничать с ним Фамусов еще готов, но лебезить перед ним не намерен. А насчет Марьи Алексеевны они с Софьей в финале хорошо посмеются вдвоем. Вот, дескать, какой морок вышел с этим Чацким, теперь старухи непременно будут судачить, ну, да черт с ними, мы и без них обойдемся. С Чацким в спектакле Туминаса, похоже, управились не без участия нечистой силы. А началось это с бала, который Туминас, лишив фамусовских гостей текста и сведя к минимуму психологические характеристики, превратил в жутковатую пантомиму «уродов с того света» (грибоедовское, между прочим, выражение). Тут режиссер, конечно, заигрался в метафоры и символы. Облепившие подножие печи, похожей на колокольню, персонажи бала явили собой копию пьедестала памятника Грибоедову в Москве. А к чему это – Бог весть! Но если рассматривать их все же, как живых людей, жмущихся задами и поясницами к печке, к теплу, то картина проясняется. Из заслонки к тому же валит сырой дым. Так трагикомически рождается лейттема «дыма Отечества»: он, черт возьми, и сладок, и приятен, но угореть от него ничего не стоит.

Чацкий Ивана Стебунова явился нам внятным и вполне современным человеком, а не литературным героем, которого нынешние режиссеры не знают, как объяснить. Александр Андреич – баловень, умник и шапкозакидатель. Вбежал в родной дом, предвкушая, что здесь его по-прежнему любят, ждут, и всякий иронический выпад сойдет ему с рук. Но ошибся! Пока он пребывал в Европах, дом превратился в обиталище нежити (а, может, и раньше был таким, да юный

Саша в силу возраста этого не замечал). К финалу, перестав умничать, Чацкий выглядит по-настоящему испуганным – и мертвящей сценой бала, и перспективой превратиться в Репетилова (этот страх при виде пародии на самого себя блестяще отыгран актером). Да и вообще, покинул ли он фамусовский дом добровольно, или это нежить утащила его в иное измерение? Герой убегает босой, неодетый, в спешке, а чемоданы с платьем остаются, и странный, похожий на пса, фамусовский слуга Петрушка (Евгений Павлов) с удовольствием примеривает на себя господские одежды. В этом мальчишке будто просвечивает сам Туминас, выросший на русской театральной почве, но с балтийской кровью в жилах. В который уже раз столкнулись в нашей культуре западничество и почвенничество, свойство либерала подменять потоком словес течение реальной жизни – и желание консервативного большинства жестоко вымести весь этот «сор» метлой. Между этих антитез и располагается поле грибоедовского шедевра. Кто и когда за него на театре ни возьмись, состояние либеральной идеи в России на этот момент непременно в нем отзовется. Более того, сам факт одновременного обращения к этой пьесе разных режиссеров сигналит об очередном витке актуальности темы.

Интересно, что прямым или, по крайней мере, привычным для российского театра способом на очередной крах отечественной либеральной идеи откликнулось старшее режиссерское поколение. Марк Розовский вдруг поставил неизвестную пьесу Б. Пастернака «Слепая красавица», в которой речь идет об отмене крепостного права, запоздавшей минимум на полвека, и о несвободе творчества.

Сцена из спектакля «Горе от ума». «Современник»

Новый театр, старая сцена

Адольф Шапиро, режиссер, к слову, с солидным балтийским, но и с нашим общим советским опытом, выпустил в театре А. Калягина антиутопию Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». Тема произведения великого американского фантаста – не столько торжество технократии (читай: и глобализации), сколько пагубные для человека ее последствия: тотальная ориентация власти на обывателя, унификация и усреднение человеческого мышления. Петр Фоменко предложил в этом сезоне неожиданно жесткую «Бесприданницу», ничем не напоминающую его прежние трактовки А.Н. Островского. Наконец, сезон 2007/2008 начался с грандиозного предприятия Алексея Бородина, который поставил в РАМТе трилогию Т. Стоппарда «Берег утопии» – о лидерах русской общественной мысли XIX века.

«Берег утопии» в этом контексте, на самом деле, стоит на первом месте, и в его свете неожиданно преломляются все темы, идеи уже упомянутых выше спектаклей. Будто РАМТ этим своим грандиозным проектом настроил наш ум на непривычный по нынешним меркам высокий и серьезный лад. Социально-утопические идеи, пылкие интеллигентские речи, судьбы людей, чьи материальные средства, а в некоторых случаях и здоровье, и жизнь отданы борьбе за общественное переустройство, – вот о каких материях вдруг заговорили со сцены.

Выпустить на сцену таких героев, заинтересовавших сначала английского драматурга, а затем и русского режиссера, попытаться проанализировать сам утраченный их генотип, антимещанский пафос их жизни – дело, при сегодняшнем раскладе умов казавшееся невероятным. Самое же удивительное в этой театральной утопии то, что ни открытого пафоса, ни привычки бросать в лицо современникам «стих, облитый горечью и злостью», в традициях Бородина и вверенного ему театра прежде не замечалось.

За грандиозную тему взялись, но орать о своих либеральных взглядах вовсе были не намерены. К тому же само понятие «либерал», столь любезное отечественным интеллигентам, не раз в нашей истории звучавшее пародией, дискредитировало само себя и на нынешнем временном витке. Оно снова отдает фарсом. РАМТ в этой ситуации явно использовал свое нравственное преимущество, заключающееся в том, что в этих стенах не любят трескотни и политических спекуляций, не отягощены гражданским «зудом». Зато здесь имеют привычку уважать личность, рассказывать и слушать человеческую историю, тихо и упорно сберегать честь смолоду.

А. Бородин

И. Исаев – Герцен и А. Розин – Огарев. «Берег утопии». РАМТ

НА РЕЧКЕ, НА РЕЧКЕ, НА ТОМ БЕРЕЖОЧКЕ

Нынче, когда трилогия «Берег утопии» («Путешествие», «Кораблекрушение», Выброшенные на берег») уже обеспечила себе прочный зрительский успех, все больше хочется детального анализа этого факта. Сначала все боялись: говорильня на девять часов сценического времени, персонажи, биографиями и произведениями которых «душат» детей на уроках литературы, полное отсутствие в нынешнем обществе аналогичных им людей и стремлений… РАМТ выглядел летчиком-камикадзе. Когда же свершилась эта эпохальная премьера, первые отклики касались самого поступка. Критики выдохнули: получилось! А почему да отчего – в детали некогда было вдаваться. Три пьесы идут в один день и смотрятся взахлеб, уходить не хочется. А ведь герои «Берега утопии» – Герцен, Огарев, Бакунин, Белинский, Станкевич, Тургенев, Чернышевский… Чудеса! Действие пьес охватывает длительный период: от молодости героев, их жажды переустройства общества и клятвы на Воробьевых горах, их активной деятельности, идейных союзов и разногласий, бегства от преследования российских властей – до их преклонных годов, когда на смену им, идеалистам-философам, приходят практики-террористы.

Чем больше думаешь об этом спектакле, тем больше понимаешь: в РАМТе не спасовали перед некими базовыми, не подверженными моде ценностями. Сумели полюбить своих отечественных героев и вместе с тем взглянуть на них с юмором. Не стали заламывать рук и завывать по поводу утраченных масштабов личности и идеалов. Напротив, поверили в то, что, может быть, подспудно кое-что и не утрачено, надо только не кокетничать со зрителем, не суетиться и обязательно найти интонацию. В ней-то, в интонации, и содержится главный секрет успеха «Берега утопии».

О том, как и почему Т. Стоппард углубился в историю российской общественной мысли, много говорил он сам, в связи с затеей РАМТа часто бывая в Москве. И все же та почти энциклопедическая точность, с которой воспроизведены им и русские обстоятельства, и русские характеры, и даже некие ментальные русские черты, достойна изумления. Исключая особый, свойственный британцу парадоксальный строй некоторых реплик его трехчастной пьесы, Стоппард выглядит нынче настолько «нашим», что несет в себе равно и достоинства, и пороки чисто российской любви к возвышенным материям и словоговорению. «Берег утопии», как уже было сказано, типичная говорильня, она то и дело предательски напоминает нам наши собственные интеллектуальные пьесы, сценарии, литературные биографии о великих исторических лицах.

Эти сочинения были очень популярны в 1970-е годы прошлого века. На них отечественный писатель-интеллигент оттачивал свой ум. Ими он поверял современную ему действительность, так как говорить прямо о самой действительности было чревато. Благодаря им, он преодолевал географические границы, в которых были замкнуты советские люди. Стоппард же в те времена ничего подобного, видимо, не ведал. Однако, имея

склонность углубляться в историю, растягивать время, реинкарнировать давние идеи и характеры (вспомним хотя бы его знаменитую пьесу «Аркадия»), он в конце концов добрался и до героев России XIX века, чьи помыслы и действия не только «развернули революционную агитацию» в своем Отечестве (эту цитату Ленина знали все школьники прежней эпохи), но и представляли определенный интерес для Западной Европы.

К объему пьес, обилию в них умных речей, к наличию реальных действующих лиц русской общественной и культурной жизни XIX века (вещи, сами по себе тяжелоподъемные) добавилось еще и то обстоятельство, что нынешние школьники плевали на Белинского с Чернышевским и на Герцена с Огаревым так же, как на Ивана Тургенева и какой-нибудь его роман «Новь». Но вера Молодежного театра в «наше безнадежное дело» и талантливо найденная им интонация победили наши опасения.

Актуальнее всего (разумеется, навскидку, без углубленных размышлений) звучит нынче образ богача Герцена, живущего то во Франции, то в Англии и не желающего возвращаться к несвободным родным пенатам. Соблазнительной аналогией герценовского убежденного западничества видится западничество нынешних наших интеллектуалов.

Однако при ближайшем рассмотрении видна большая разница в мотивации поведения. Прогрессивное и разумное стремление вписать свою страну в контекст цивилизованного мира – это одно, а поместить туда, в первую очередь, себя–любимого – совсем другое.

Вот и Воробьевы горы, и законопослушание, и молодое бузотерство стоппардовских героев, доставлявшее их родителям столько хлопот, и вообще, вся эта категорическая самостоятельность молодежи плохо накладываются на нынешние реалии. В голову лезут все больше сюжеты в духе какого-нибудь сериала. К примеру, трое юнцов все же встретились на Воробьевых горах и придумали бизнес. Но честной игры не вышло, и друзья завязли в грязных разборках. Не получается. Калибр не тот.

Наверное, кто-то из шестидесятников, сидя на спектакле Стоппарда–Бородина, вспомнит об издании за границей литературного альманаха «Метрополь» 1980-х годов. И тут, конечно, возникнут куда более позволительные сближения, скажем, с журналом «Колокол», издававшимся Герценом и Огаревым. Но все же опять не тот калибр. Западничество русских мыслителей XIX века отличается от нынешнего не только масштабом поставленных перед собой целей, но и полным отсутствием личной корысти. Правда, они разделяли теорию разумного эгоизма, которая очень близка и сердцу Стоппарда. Мальчики, изготовляющие бомбы, ему не симпатичны, – с их приходом на историческую сцену его трилогия заканчивается. Ценность сочинения Стоппарда заключается не только в том, что в его пьесах оживают люди высокой пробы, но и в том, как движется во времени «приключение идеи» (выражение Инны Соловьевой, найденное по другому поводу), Причем, наше реальное историческое время и представление о нем английского автора часто совпадают. На удивление, хорошие зрение и слух у этого сэра Стоппарда!

Конечно, перед нами особый тип людей, точное осмысление которого предложил в свое время Юрий Тынянов. Личные судьбы этих людей развиваются не просто на фоне общественных потрясений, как это происходит с почти любым обывателем, а становятся одновременно и действующей силой, и страдательным субъектом этих потрясений. Они не просто носители некой идеи, они жизнь свою строят по ней, сами себе становятся экспериментаторами и объектами эксперимента. С театральной же точки зрения, в пьесе Стоппарда привлекательны, конечно, личные истории каждого, порой шокирующие свободой отношений, дерзостью поступков, безоглядностью стремлений. Но само поведение героев – тоже неотъемлемая часть владеющей ими идеи.

РАМТ никогда не скрывал своих культуртрегерских задач. И спектакль «Берег утопии» несет в себе мощный просветительский заряд. Он нескрываемо нацелен на то, чтобы зритель, по преимуществу молодой, полюбил Белинского и Тургенева сначала не за статьи о Гоголе или «Записки охотника», а за то, что это живые, противоречивые, крайне образованные и нескучные люди. Говорильня говорильней (к слову, ряд отточенных диалогов на «высокие темы» и послушать не грех), но чего стоит один только знаменитый любовный треугольник Герцен – Натали Тучкова – Огарев. Эта странная любовь втроем, послужившая Чернышевскому поводом для романа «Что делать?», истории Веры Павловны, Лопухова и Кирсанова, – вот она, во всей своей озадачивающей красе. Здесь и анархист Бакунин, презирающий литературный труд за гонорар и вечно вымогающий у друзей деньги, и неистовый Виссарион Белинский, решительно не владеющий искусством обращения с дамами высшего общества, и неженка Иван Тургенев, страдающий расстройством мочевого пузыря, и даже молодой Карл Маркс, пробующий на слух фразу о призраке коммунизма.

Прием, благодаря которому режиссер Алексей Бородин справляется с этой невероятной махиной текста, был нащупан им еще в период работы над Б. Акуниным (спектакли «Эраст Фандорин» и «Инь и Ян. Белая Версия. Черная версия»). Это материализованное на сцене чтение запоем. Ощущение зрителей от смены эпизодов – сродни ощущению читателя, перелистывающего страницы романа и способного мгновенно перелететь из села Прямухино в Лондон, а оттуда – на парижские баррикады или в дом Герцена в Ричмонде.

Художник Станислав Бенедиктов увеличивает площадку игры за счет помоста, врезающегося в зал. В глубине сцены свисают с колосников прямоугольники страниц, почти уже скрижалей, а на краю помоста разбросаны пожелтевшие листы писчей бумаги. Так пространство будто обрамляется тем, что написано пером и уже не вырубить топором, а «в раме» его бьется и пульсирует жизнь, полная как великих событий, так и милых пустяков, как реальных трагедий, так и иллюзий. Милые женские головки сестер Бакуниных склоняются в акварельных композициях, фигурки в пышных юбках и кружевных воротничках напоминают о тургеневских романах. В огромном количестве массовок есть ряд пронзительных дуэтов и соло. Например, соло Виссариона Белинского (Евгений

Редько), героя, буквально сжигающего себя изнутри. Отмечаешь и запоминаешь и мужественную иронию Герцена – Ильи Исаева, и барскую повадку Тургенева – Александра Устюгова, и вечно детское фрондерство Бакунина – Степана Морозова, и нездешний шарм Натали Герцен – Нелли Уваровой и Натали Тучковой – Рамили Искандер. Все это (и многое другое, схваченное актерами отменной труппы А. Бородина) остается в памяти. Но не меньше отдельных персонажей значат в этом спектакле общие картины. «Берег утопии» – в принципе, многофигурная композиция, спектакль-эпопея, призванная воссоздать само время больших людей и больших идей. Не громоздких и напыщенных, а именно больших. При этом человечность театрального повествования возведена у Алексея Бородина в самую высокую степень, что и обеспечивает непременное зрительское сочувствие. Да и не повествование это вовсе, а напряженная, стремительная игра, в которой находится место и метафорам, и обобщениям. В самом начале и в самом конце небольшой колокол, висящий сбоку от портала, звонит. Всего два раза и не так уж громко. Но звук этого колокола отчетливо слышен во внезапно наступившей тишине.

ЖИЛ-БЫЛ ХУДОЖНИК

Свою «пьесу в двух частях» Марк Розовский составил из черновиков трех незаконченных пьес Б. Пастернака, одна из которых так и называлась – «Слепая красавица». Работу над ними писатель начал незадолго до смерти, в 1959 году, будучи уже исключенным из Союза писателей за роман «Доктор Живаго» (1957) и удостоившись Нобелевской премии (1958). Евгений Пастернак в предисловии к книге прозы отца написал: «Он остановился на замысле исторической пьесы о судьбе русского крепостного актера – и шире – жизни таланта, находящегося в крепостной зависимости… Дал пьесе название “Слепая красавица”, видя в нем символ трагического хода русской истории»[1]. В спектакле Розовского, который сообщил, что не касался своей обычно активной рукой текстов Пастернака, а только расставил их в нужном для действия порядке, эта тема главенствует и определяет всю структуру постановки. Любителей Пастернака у нас много. Но знающих, что писатель (а в первую очередь, великий поэт) взялся однажды за пьесу, почти нет. «Слепую красавицу» не только потому не ставили, что она сохранилась в виде черновиков, а, скорее всего, потому, что драма оказалась не самой сильной стороной пастернаковского таланта. Так, по крайней мере, посчитал Дмитрий Быков, автор недавней книги из серии ЖЗЛ «Борис Пастернак»: «Правду сказать, ничего более натужного и трудночитаемого Пастернак не производил в своей жизни…»[2].

Правду сказать, и в спектакле Розовского, слушая иные диалоги, безнадежно литературные, отдающие штампами то высокой поэзии, то низкой комедии, то лубка, а то разночинной публицистики, соглашаешься с мнением новейшего биографа Пастернака.

Но Розовский с ним решительно не согласен. В предуведомлении, в программке, он горячо пишет о том, что такого Пастернака

[1] Пастернак Е. Предисловие// Б.Л. Пастернак. Собрание сочинений: В 11 т.СПб., 2005. Т.1. С. 8.

[2] Быков Д. Борис Пастернак. Серия ЖЗЛ. М., 2007. С. 839.

никто не ожидал, что в центре его драмы – «крестьянский вопрос», что от запоздавшей минимум на полстолетия отмены крепостного права идут и последующие, в том числе, нынешние беды России. Ну и конечно, тема таланта в условиях несвободы. Главный герой спектакля – одаренный крепостной актер Петр Агафонов, мечтающий о создании своего, свободного театра. А на дворе меж тем, вероятно, 1860 год. Совсем чуть-чуть до воли осталось.

Самое интересное, что и у Розовского – своя правда. Его негаснущий режиссерский темперамент, с 1960-х годов не утраченная привычка отстаивать духовную свободу неизменно питают его спектакли. Хотя зачастую публицистического запала в них больше, чем художественных оправданий. Любимую тему «Художника опять обижают» Розовский тянет из спектакля в спектакль всегда, невзирая ни на особенности литературной основы, ни на конкретные обстоятельства времени. Розовский равен себе, когда продолжает с горячностью, порой наивной, но искренней, предупреждать всех и каждого о посягательствах власти на волю индивида. Его слух на подобные вещи, конечно, поколенческий. И это, наверное, должно нас огорчать не больше, чем глухота, поразившая нынче многих его сверстников и младших товарищей по цеху. Когда пастернаковский артист Агафонов говорит разночинцу с дурацкой фамилией Ветхопещерников, что тот жизнь и людей не любит и созидать ничего не хочет, слышится в этом что-то, вовсе не утратившее сегодня актуальный смысл. Этому Ветхопещерникову, нигилисту-разрушителю (Иван Машнин точно играет этот характер), даже простой мужик перечит, тоже просит его погодить с идеями-то, дать землю попахать, вырастить что-нибудь. Пастернак, разумеется, осмысливал в своем вынужденном уединении беды революций, суть кровавых диктатур, всего лишь меняющих один вид рабства на другой. И носителем позитива у него, конечно же, выглядел художник. К слову, у Михаила Булгакова доминировала та же тема. Он был куда более опытным драматургом, чем Пастернак, но и «Кабала святош», и «Последние дни», и «Дон Кихот» несут ту же главную и любимую мысль: жил-был художник в условиях несвободы.

Однако эта тема нынче явно потеряла остроту. Зато всевозможные литературные красивости, игры классическими стилями и пламенные дидактические пассажи стали в подобных сочинениях досадно заметны. И все это может теперь показаться даже вредным для живого театра – время нынче другое.

Розовский во все это по-прежнему верит и все это очень любит. Но спектакль свой он организовал довольно жестко. Так, что сцены в крепостном театре выглядят откровенной стилизацией под какую-нибудь историю Параши Жемчуговой. Талантливые Максим Заусалин (Петр Агафонов) и Ольга Лебедева (крепостная актриса Стеша Сурепьева) являют собой яркий характерный дуэт, соответствующий эпохе. И вообще первый акт – экспозиция. Здесь в преддверии политических перемен бурлит жизнь, ходит жандарм-соглядатай (Александр Лукаш), порхает ветреная княжна (Наталья Троицкая), пьет беспробудно князь (Андрей Молотков) и дивится на все это «французская птица», Александр

Т. Владимирова – Старуха и Э. Нюганен – Монтэг. «451 градус по Фаренгейту». Et cetera

Дюма, всамделишный великий беллетрист (Валерий Шейман). На что именно, спросите, дивится? А на то, что крепостное право в России вот-вот отменят, но решительно никто сверху донизу к этому событию ни морально, ни материально не готов. И возникает у нашего француза предчувствие, что ничего хорошего из этого не выйдет.

Дальше будет еще больше беллетристики, не хуже, чем у Дюма. В имении князей кто-то из барынь согрешит с простолюдином, и с тех пор перепутается челядь с дворянами, не поймешь, кто кому родственник и в ком, чья кровь. Одновременно рухнут все опоры: имение промотано, домочадцы крадут друг у друга последние драгоценности. А в соседних лесах орудует банда. И тут Розовский представляет дело так, будто пьесу эту написал и поставил сам Петр Агафонов. По крайней мере, хотя бы так крепостной художник совершил свой прорыв к свободе творчества.

СОБРАТЬ ВСЕ КНИГИ БЫ ДА СЖЕЧЬ

Фантастическая повесть Р. Бредбери «451 градус по Фаренгейту», написанная в 1950-х годах, обрела сценическую жизнь в Театре «Et cetera» не только в переводе Татьяны Шинкарь, но и в инсценировке, сделанной самим режиссером, Адольфом Шапиро. И настолько «обрусела», что, кажется, только имена героев (Гарри, Битти, Фабер) напоминают о том, что оригинал писал американец. Антиутопия великого фантаста, разумеется, и в момент создания не была сюжетом местного значения, и обращались к ней впоследствии кинематографисты и театры

А. Шапиро

разных стран. Но нынешнее обращение к этому тексту Адольфа Шапиро – акт прямого высказывания на социально-политическую тему. В принципе, такого рода театр никогда не был приоритетным у этого режиссера. И хотя асоциальным Шапиро тоже никогда не был, гражданские мотивы в его спектаклях звучали опосредованно, растворялись либо в ловко придуманной театральной игре, либо в зорко прочитанном классическом тексте.

Напомним, что речь в повести идет о тоталитарном социуме. Пожарники повсеместно жгут книги. Государство пестует обывателей, закармливает население многочисленными аудио-видео-«продуктами», последовательно отбивая у людей охоту мыслить самостоятельно. А оставшиеся в обществе умники-книгочеи занесены в разряд персон, опасных для режима.

Так американский писатель еще в середине XX века предчувствовал за торжеством технологий и изобилием потребительского рынка неминуемую гибель личностного начала. Однако Брэдбери – не только выдающийся фантаст, но и поэт, и романтик. Пух одуванчика или роса на траве значат в его книгах не меньше, чем какое-нибудь социально-научное прозрение. Сегодня, читая его книги и отдавая должное его гениальной прозорливости, впитываешь, прежде всего, атмосферу, лирику и драматизм повествования. Увы, в спектакле Адольфа Шапиро ничего этого нет.

Стоит напомнить и то обстоятельство, что Брэдбери творил в демократической Америке, хотя время написания повести и совпадает с «охотой на ведьм». Однако все же эпоха маккартизма против эпохи сталинизма и одного очка не выиграет. Другое дело, что свободный гражданин Штатов носом чует даже легкий ветерок несвободы.

Но история Брэдбери написана не столько о тоталитаризме, сколько о страшных плодах цивилизации, об изнанке свободного рынка и новых технологий. У нас, в несвободном СССР социальные антиутопии писали братья Стругацкие, и в них просвечивал тот самый режим, в котором мы жили. А нынче, похоже, мы пожинаем плоды одновременно и тоталитаризма, и демократии. Великие потребительские возможности, открывшиеся перед нашим населением, оказались испытанием не слабее Дантова ада.

Книжки Стругацких ныне читаются, как очень сильное, талантливое, но все же ретро, притом, ретро – в гораздо большей степени, чем книжки Брэдбери. Однако и спектакль Театра «Et cetera» выглядит тоже своего рода ретро, хотя в искренности и определенности высказывания ему не откажешь.

Высказывание идет не «по Брэдбери», а, скорее, поверх него. Главного героя, проходящего путь от послушного исполнителя до сознательного протестанта, играет замечательный эстонский актер и режиссер Эльмо Нюганен. Умника-профессора Фабера – тоже замечательный артист из Санкт-Петербурга Сергей Дрейден. Наконец, брандмейстера Битти, образованного циника и палача, темпераментно (хотя и слишком холодно) воплощает Виктор Вержбицкий. Но главные претензии по актерской части – как раз, пожалуй, к Эльмо Нюганену, ибо ни его природная органика, ни его умение наделять своего героя личностным началом здесь совсем

не срабатывают. Перед нами, в сущности, обыкновенный обаятельный парень, весьма поверхностно преодолевающий сюжетные обстоятельства и вообще сыгранный в тюзовских традициях 1970-х годов. Причина этого, мне кажется, в том, что режиссер, который славится тончайшим умением проникать в человеческую суть персонажа, здесь был обуян совершенно иным стремлением – создать памфлет на злобу дня.

Сценографом спектакля стал знаменитый художник-скульптор Борис Заборов, в декорации которого фантастика (все эти знаки продвинутых технологий) строго дозирована. Основную смысловую нагрузку берут на себя огромные экраны, которые (прямо по букве Брэдбери) с трех сторон окружают жилище главного героя. В виртуальную жизнь этих экранов целиком погружена жена Монтэга, которая поглощает все подряд – сериальные латиноамериканские страсти, рекламные слоганы, пейзажи подводного царства. Пейзажи явно несут в себе особый смысл: бездумная жизнь обывателей буквально рифмуется с миром рыб, черепах и моллюсков, красиво и бессмысленно плавающих по экранам. Две подруги, пришедшие в гости к жене Монтэга, одеты в экзотические наряды и обликом сильно смахивают на медуз. Но именно этим «экземплярам» вложены в уста самые прямые речи на злобу дня.

Впрочем, и других актуальных дописок в пьесе и спектакле Шапиро немало. Дрейден играет Фабера узнаваемым российским интеллигентом с диссидентским прошлым. Он втолковывает Монтэгу, что культуре и разуму в этой стране приходит конец, и даже лучшие режиссеры вынуждены из нее уехать (тут вспоминается вынужденный отъезд Анатолия Васильева, по факту которого сам Шапиро не раз высказывался весьма откровенно). Цитаты из русских классиков тоже рассыпаны здесь повсюду, причем, самые узнаваемые: «Из искры возгорится пламя», «Над седой равниной моря ветер тучи собирает» и т.п. Стоит ли объяснять, что так прямо зрителю подаются и конкретное место действия спектакля, и процессы, происходящие с общественным сознанием и с культурой в нашем обществе неразвитого капитализма. Шапиро прежде избегал прямых аналогий, но нынче продемонстрировал их нам с каким-то даже отчаянием. А, может быть, с надеждой на то, что подобное прямое высказывание будет услышано, и с верой в то, что это и есть сегодня задача театра.

Вспоминается, как несколько лет назад этот же режиссер показал в Москве свою таллинскую постановку «Отцов и детей» (кстати, в Линна-театре у Нюганена) – точный, красивый и горький рассказ об отмирании базовых ценностей, об уходящей натуре. Парадокс, но текст Тургенева, в который не было вписано ни одной «актуальной» реплики, звучал убедительно и абсолютно современно. А повесть Брэдбери, подвергшаяся актуализации, выглядит плоской, звучит досадным для тонкого режиссера и поэтичного автора лобовым театральным приемом.

Шапиро поставил этот спектакль не столько поверх автора, сколько поперек («Если тебе дадут линованую бумагу, пиши поперек» – выражение самого Брэдбери), но воспользовался при этом старой каллиграфией.

Сцена из спектакля «Бесприданница». Мастерская П. Фоменко

СИТИ НАД ТЕМНОЙ ВОДОЙ

В эпоху легендарного спектакля «Смерть Тарелкина», который по причинам возраста мне видеть не довелось, Петр Фоменко слыл режиссером острого высказывания. Нынешняя его «Бесприданница», поставленная на только что отстроенной новой сцене Мастерской, почему-то напомнила мне об этом факте его режиссерской биографии. Разумеется, не впрямую.

В отличие от спектакля по Брэдбери, спектакль по Островскому предельно лоялен к тексту первоисточника, никакой публицистики в нем нет и в помине. Но это и замечательно. Не словом, не апартами и лобовыми приемами оперирует режиссер, но совершенно определенной оптикой и атмосферой.

Однажды и навсегда полюбив Фоменко за «семейное счастие» человечности, за филигранные «крупные планы», когда играет каждый вздох, каждый поворот женского плечика, когда тончайшие нюансы сливаются в неподражаемую кантилену, мы по инерции ждали всего этого и от его нынешней постановки Островского. Но здесь оказалось все не то. И дышать трудно, и легкости нет никакой.

Огромный мост (художник Владимир Максимов), задник, на котором сначала рисованный пейзаж волжского городка, а затем и вовсе сумеречное небо с лунной дорожкой, могут, признаюсь, даже отпугнуть какой-то нарочитой декоративностью. Невыразимо длинная экспозиция, когда мужчины неспешно пьют утренний чай и обсуждают грядущее замужество Ларисы Огудаловой, тоже расхолаживает. В экспозиции вместо

привычных для Фоменко тонких подробностей, изящных взаимоотношений видится лишь тягучий традиционализм. Но вот являются цыганки, и начинается совсем другая история.

Да и цыганки ли эти черноволосые бродяжки с хриплыми голосами и странными песнями? Не ведьмы ли, не порождение ли тинистых волжских заводей, что приняли в свое лоно несчастную Катерину Кабанову и готовы еще принять множество других девиц Островского, обладательниц горячего сердца и живого воображения? И вот уже перед нами тоненькая, нервная, с пухлыми губками и небрежно заплетенной косичкой Лариса Полины Агуреевой. Такая и рук не заломит, и романс «А напоследок я скажу» ни за что не споет. Ее коронный номер – «Расскажи, расскажи, бродяга, чей ты родом, откуда ты?». Повадка у нее девичья, порывистая, снаружи – бравада, внутри – натянутая струна, которая вот-вот оборвется. Она из одержимых, из тех, кому с самой собой сладить невозможно.

Выбор исполнительницы заглавной роли имеет здесь решающее значение. Ясно, что режиссеру нужна была не просто красивая и талантливая актриса, но та, в которой еще живет полуребенок-полузверек, речное дитя с душой-бездной. Лариса Агуреевой, решившись стать женой жалкого Карандышева, просится на волю, в деревню, не только потому, что боится новой встречи с возлюбленным Паратовым, но и потому, что ей воздуха хочется. Потому что тут душно, сил нет. Этой героине не хватает шага, чтобы с обрыва и в воду. Внутренние связи «Бесприданницы» с «Грозой» тут очевидны. Агуреевская героиня недалеко ушла от фоменковских цыганок: тоже без роду, без племени, тоже воздух любит. Сперва вообще в деревенской рубашонке бегает, с лукошком, держит Карандышева за руку и приноравливается пройти с ним по жизни, как по лесной опушке. Все одно, на другую жизнь средств нет, а так – хоть чисто.

Но богатые покровители приоденут Ларису к празднику в какой-

П. Фоменко

И. Любимов – Паратов, П. Агуреева – Лариса, Н. Курдюбова – Огудалова, Е.Цыганов – Карандышев. «Бесприданница». Мастерская П. Фоменко

то сногсшибательный серебристый сак (костюмы Марии Даниловой), и станет она похожа на Адриенну Лекуврер Кинешемского уезда. Так тема театра медленно, но верно войдет в спектакль Фоменко. Уже иначе станешь воспринимать внезапные картинные позы героев спектакля, его рисованый задник и теневые силуэты за ним, которые «доигрывают» то, чему Островский не дал слова. Там, на освещенном изнутри полотне, возникают похожие на дагерротипы фигуры персонажей пьесы – живут себе, поживают, имеют абрисы и профили, но не имеют объема.

Мать Ларисы, которую играет Наталия Курдюбова (черная гамма костюмов, тонкая, в мундштуке папироска, чалма, расшитая бисером), тоже театральна. Вместо привычного мещанского колорита режиссер подарил ей намек на непростое прошлое, некий декадансный излом.

Однако так же медленно, но неотвратимо вступает в спектакль и более важная тема – мертвящей власти денег, рангов и ранжиров над людьми. Холодный респект вместо лихого купеческого раздолья, сухой расчет, не оставляющий места сантиментам, – таков контрапункт хрестоматийной пьесы в нынешнем фоменковском прочтении.

Подобный расклад в первую очередь коснулся мужчин спектакля. Среди его героев есть и фавориты судьбы, и ее аутсайдеры, нет только счастливых и крупных людей. Кнуров с Вожеватовым богаты и удачливы, но все равно неулыбчивы и суетливы. Паратов, поменявший любовь на деньги, выглядит намеренно тускло. А Карандышев и вовсе пытается «глядеть в Наполеоны» – чем больше унижен бедностью и положением, тем больше и пытается. Это тоже принципиальный момент постановки – его мужское население окрашено в тусклые цвета и не имеет объема. Самый яркий тут Карандышев – Евгений Цыганов, но и у него масштаб человека-опечатки, неталантливо сосредоточенного на своей неталантливой жизни. Ларису он явно любит, но все равно не видит даже через толстые очки, не чувствует, потому что его, как и других мужчин, занимает собственное мелкое тщеславие.

Правда, Карандышева жаль. Он хорош собой, мог бы стать героем-любовником, если бы не рок, бесправие и бедность. Роль сыграна так, что не столько он жалок, сколько его жалко, ибо унижен, влюблен, и все это подлинно, не игрушки. Богач Кнуров (Алексей Колубков) вроде бы тоже любит Ларису искренне, но – в рамках своего привилегированного положения. И даже Паратов (Илья Любимов) в сцене, предшествующей гибели героини, проявляет если не любовь, то, по крайней мере, желание. Но ни тому, ни другому, ни третьему (циничному и мелкому Вожеватову – Андрею Щенникову), не дано проявить человеческую значительность. «Благородное» предложение Кнурова Ларисе – пойти к нему в содержанки – заканчивается тем, что герой спотыкается на лестнице и плюхается наземь. Паратов же – красивый, уверенный в себе, голосистый, но вместе с тем какой-то неяркий, будто не всамделишный. Не «мохнатый шмель», уж точно. В какой-то момент даже закрадывается подозрение, что и его, любезного, просто придумала на безрыбье девушка Лариса с «горячим

сердцем» Параши и необузданным воображением Катерины.

Молодому поколению фоменок выпало на новоселье сыграть куда более дикую и жесткую историю, чем играли те, прежние, старшие, прославившие первый призыв Мастерской. Такую поэзию темного омута, такую тоску по человечности и такую тотальную, серую и мертвящую деловитость здесь еще не играли. Играли как раз человечность. Но события, происходившие за это время за стенами маленького театра, видимо, неумолимо поменяли сам воздух жизни. Вот и получились к новоселью не искрометные когда-то «Волки и овцы», а другой Островский – тот, которого сегодня даже страшно ставить, так он созвучен времени. За стенами новенькой Мастерской П. Фоменко торчат хайтековские небоскребы Москва-сити, за стеклами ее снуют в машинах новые кнуровы-вожеватовы, шмыгают мимо карандышевы, и несет свои мутные вода Москва-река. И все это – прямо за спиной маленького театрика, разучившегося под собственное новоселье играть «семейное счастие».

Социальный театр в сегодняшней России не просто сошел на «нет». Его в дурном исполнении, не приведи Господи, увидеть. Печальнее другое, что духовное сопротивление режиссеров старшего поколения оборачивается досадной архаикой, звуком давно отшумевших баталий. Но все же над тем, что сразу несколько режиссеров почти одновременно позволили себе высказаться так или иначе в связи с либеральными умонастроениями общества, точнее, с их нынешним, печальным состоянием, стоит задуматься.

Легче всего бросить камень в эти спектакли, обозначив их плюсквамперфектом. Реакция части режиссеров на нашу странную действительность временами отдает пафосом Чацкого: здесь и истовая вера в слово, но и привычка, говоря словами Пушкина, «метать бисер перед свиньями». Однако наличие мгновенной реакции на жизнь – главное, что, согласитесь, не может не вызывать уважения. Воздух нынешнего российского времени разные поколения людей театра вдыхают по-разному. Очевидно, что те, у кого за плечами солидный жизненный и театральный опыт, приобретенный в условиях гражданской несвободы, гораздо быстрее чувствуют приближение «идейного» голодания.

У нового театра России – иной опыт. Пока нынешние молодые входили в сознательный возраст, их «родители» наслаждались возможностью свободного говорения. Эта возможность улетучилась к тому моменту, когда «дети» выросли. Львиная доля наговоренного вышла пустым звуком, откликнулось бесстыдным враньем. Эйфория сменилась зевотой, а романтику задвинул в угол прагматизм. Не оттого ли новый театр априори так прохладно относится к либеральным речам и вообще к речам, заменяя их иными способами театрального высказывания? За «Горе от ума» эти ребята не берутся. Зато сюжетов про горе без ума, без совести, без веры, без отчетливых нравственных опор и в новой драме, и в новой режиссуре обнаружить можно немало. И это тоже реакция театра на жизнь. Как ни крути, но театр в любых, даже асоциальных с виду формах остается зеркалом эпохи.

Инна ВИШНЕВСКАЯ

КЛЯТВА ГИППОКРАТА И ВЕЛИКИЕ ПЬЕСЫ

Всякий раз, собираясь написать статью на необычную, неординарную тему, я вспоминаю такие близкие и далекие 1940-е годы и свой поистине пушкинский лицей – ГИТИС, где нас, студентов, учили видеть в театре, в литературе, да, собственно говоря, во всех сферах искусств, не только одни главные лица, основные сюжеты и конфликты, но еще и фигуры второго плана, героев эпизода, тень слова, рассыпающиеся искры целостного словесного огня. А еще учили нас особому медленному чтению, чтению-наслаждению, чтению-радости, чтению-горю, когда, сменяя друг друга, волнами наплывало на тебя то сочувствие, то страдание, то сладострастие, то мука.

Нас учили медленному чтению, чтобы мы успевали заметить, как толстовская Наташа Ростова скажет вдруг нечто совсем непонятное, но такое волнующее. «Мадагаскар, Мадагаскар», – вдруг станет повторять Наташа, ворвавшись с этим таинственным словом в будничный разговор о том, какие цены на продукты в Одессе. Так же, как об Африке, где сейчас страшная жара, вдруг заговорит потом чеховский доктор Астров посреди серенькой российской погоды.

Нас учили медленному чтению, чтобы мы успевали задуматься: почему плохой ученик и обманщик, непослушный, дерзкий, озорной марктвеновский Том Сойер кажется нам самым лучшим в мире подростком, который когда-нибудь, возможно, станет президентом США, а послушный отличник, вежливый и скромный, никогда не врущий Сид Сойер – одна из самых непривлекательных фигур детской мировой литературы.

Нас учили медленному чтению, чтобы мы успевали понять, как смешны до сих пор в комедии Грибоедова «Горе от ума» не только Фамусов и его окружение, но и сам Александр Андреевич Чацкий. Если это не так, то погаснет вот уже века полыхающий камин этой совершеннейшей из пьес, иначе расстроится замысел сатирического романтика, сентиментального сатирика, восторженного комедиографа Грибоедова.

Перечислять можно долго. Мне важно сказать главное в связи с этой статьей: она не касается центральных тем сегодняшнего дня, она не о главных героях великих творений, она о частном, об образе врача в отечественной классической литературе. Но уметь разглядеть главное в неглавном и стало моей еще гитисовской привычкой в результате общения с моими замечательными педагогами – друзьями юности, друзьями целой жизни.

…По Возрождению нас водил Орфей – Дживелегов. Классицизм огненно-величественно звучал «в исполнении» Мокульского. Крылатая античность как-то по-особому питала нашу духовность, когда «выпевал» о ней и сам уже античный Радциг. Мы влюблялись в Мольера, слушая «личные» импровизации Бояджиева. Своим и близким с тех пор стал для нас Шекспир, подаренный нам безумствующим на лекциях, будто Лир в бурю, Морозовым. Почти наизусть выучила я все сорок восемь пьес Островского. Это было любимейшее мое медленное чтение после спецкурса Филиппова, дружившего с великими «стариками» и «старухами» Малого театра. А прибавьте к этому семинары по театральной критике Юзовского, Малюгина, Бояджиева, Маркова… Теперь, по возможности объяснив, почему я имею право на как бы странную и неожиданную тему, приступим наконец к ней самой.

Образы врачей в наших отечественных романах и пьесах резко высветляют и объемнее представляют судьбы их главных героев, потому что врач – для русской литературы в особенности – не просто лекарь, не только специалист-профессионал, но и совершенно особое «знаковое» лицо. Ему доверена не одна телесная оболочка людей, но и сами болезни, здоровье целых эпох. Образы врачей, их поведение, жизнь, понимание ими существа и роли болезней на жизненном пути человека – совершенно особое явление и в русской литературе, и в русской драматургии. Врач и в любой национальной классике – лицо почти обязательное. Именно он от рождения и до смерти сопровождает людей, слыша и первый плач, и последний стон, радуясь первому детскому крику и содрогаясь от последних слез. Не случайно же среди профессий, которые пройдут перед нами в «Человеческой комедии» Бальзака, рядом с целым миром самых разных характеров, в самой гуще ярмарки тщеславия художник одним из первых укажет нам на образ гениального своего доктора. Именно он выйдет на дорогу жизни вместе с гениальным карьеристом, гениальным адвокатом, гениальным журналистом, гениальным каторжником – различными ипостасями, обобщениями неповторимых людских типов.

Но в русской литературе врач не просто по необходимости сопровождает человеческое бытие, как, скажем, священник. Совсем особый это образ, он не сопоставим ни с какими западными аналогами. И сами болезни в отечественной классике трактуются в высшей степени «национально», ни с чем в мире не схоже. Здесь идеализм торжествует над материализмом, реальная телесная боль для одних оборачивается концом жизни, а для других – ее началом, для одних – ужасом, а для других – покоем, для одних – мраком, а для других – светом.

В этом смысле меня всегда поражало особое чтение Толстым книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». Да, Толстой по-особому читал это, быть может, самое задушевное гоголевское творение и ставил отметки Николаю Васильевичу за те или иные мысли, мечты, призывы. Есть там и «двойки», и «единицы», и даже «нули», но на одной из главок – «О пользе болезней» – стоит «пятерка». Здесь Толстой и Гоголь совпали в своем понимании телесной боли как расплаты за суетность жизни, за несоблюдение нравственных норм, за отсутствие в себе истинно духовного «ревизора», место которого, в данном случае, занимает реальная болезнь. И пусть Толстой не был врачом, но описание им медленного телесного умирания князя Андрея и постепенного духовного его возрождения сделано великим пером – не лекаря тела, но врачевателя души. И пусть доктор Чехов сказал однажды, что даже он мог бы вылечить раненого князя Болконского, что Толстой не во всем верен описанию его болезни, – здесь писатель Толстой неизмеримо выше доктора Чехова.

Вылечить Болконского значило вернуть его на землю, где им уже были испытаны и испиты все радости и страдания, где он был так не прав и жесток, чувствовал себя выше и лучше других, что для жизни земной – грех, а для жизни вечной – прощение. Дать князю Андрею умереть значило для Толстого

куда больше: только теперь все его до конца поняли и полюбили, отныне стал он идеалом для сына Николеньки, вечной памятью для Наташи, негасимым нравственным светом для княжны Марьи. Умерев, князь Андрей действительно увидел небо, которое представлялось ему таким чистым и высоким, еще когда он лежал раненым на поле боя. Умерев, он как бы освободил живых людей от требовательной своей прямолинейности, разрешив им жить, пусть временно, по обычным, но, тем не менее, прекрасным законам жизни.

А как написан Базаров у Тургенева? Материалист, нигилист, чуждый страдания и сострадания, далекий от Бога и любви, ненавидящий будущее за то, что оно настанет уже без него. Заболев тифом, он абсолютно перерождается, меняется даже его обычный ёрнический тон. Он ли это говорит навестившей его перед смертью Одинцовой: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет»? Его ли это «нигилистические» слова? Нет, это уже слова не материалиста Базарова, это романтическая реплика, идущая из глубины его души, доселе спрятанной от всех и открывшейся лишь во время болезни.

И не только самого Базарова перерождает болезнь, она отзовется потом в финале романа сценой, которую Чехов назовет, быть может, лучшей в отечественной литературе, – сценой посещения стариками Базаровыми могилы сына.

«Поддерживая друг друга, идут они отяжелевшею походкой; приблизятся к ограде, припадут и станут на колени, и долго и горько плачут <…> Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце не скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами <…> говорят нам они <…> о вечном примирении и о жизни бесконечной». О каком «материализме» врача Базарова может идти здесь речь? Он похоронен в могиле, но он же и воскрес в «жизни вечной» под тихими слезами стариков Базаровых – великий здесь идеализм. Не вылечившийся от тифа Базаров как бы излечился после смерти от убивающего душу нигилизма.

Если как духовное воскрешение понимали роковые болезни людей русские гении, то как же писали они образы врачей, призванных лечить эти реальные болезни? Художник может рассказать о пользе болезней для нравственного самоусовершенствования человека. Врач же – по смыслу своей профессии, по клятве Гиппократа, по примеру самого Христа, исцелявшего страждущих (пусть и для новых грехов), – не может не прийти к больному, как бы ни была несравнима временная эта телесная боль с вечным блаженством небытия.

Но странная ситуация, парадокс, непостижимое дело, пугающая несообразность, трагическая беззаконность, равнодушная преступность совершается в русской классике и в драматургии, в частности: врачи, выведенные на литературных страницах, никого не лечат.

Новый театр, старая сцена

Никого не лечат «классические» наши врачи. Более того, подчас еще и издеваются над людскими страданиями, еще и посмеиваются над их мольбами, еще и предсказывают близкую смерть, к которой надо якобы отнестись философски: пожили, поели-попили, погрешили – пора дать дорогу новым поколениям. Правда, вовсе неодинаково у разных авторов выписано это врачебное равнодушие, это врачебное «нелечение». Сквозь него особенно ясно видна в той или иной литературе та или иная эпоха.

Что такое, скажем, доктор Вернер, друг и наперсник Печорина, рядом с лермонтовским «героем нашего времени»? Как важен этот образ для постижения демонического мира самого Печорина. Мефистофельское его начало, новый этот характер на просторах российской словесности уже угаданы доктором Вернером, уже просвечены в его не врачебном мировоззрении, резко оттеняющем новый печоринский тип – разочарования в безочаровании.

Никого не лечит и доктор Гибнер из «Ревизора». Во-первых, потому что немец, так и не выучивший русского языка. Во-вторых, потому что чиновникам города бесконечно безразличны как жизнь, так и смерть местных жителей: те, кто попал в больницу, обречены, от них уже не дождешься взяток. И, в-третьих, потому что не Гибнер здесь врач. Здесь врач, как, впрочем, и судья, и почтмейстер, и все остальное – сам Городничий. Весь его «аппарат» – только иновоплощения этой самой реалистической

и в то же время самой символической фигуры. Именно Городничий отлично знает, что входит в абсолютно формальную сторону врачебной деятельности. До сих пор никто не обратил внимания на странную, казалось бы, осведомленность Городничего в медицинской сфере. Послушаем его советы доктору Гибнеру и «министру здравоохранения» Землянике: «Да, и тоже над каждой кроватью надписать по-латыни или на другом каком языке <…> всякую болезнь: когда кто заболел, которого дня и числа… Нехорошо, что у вас больные такой крепкий табак курят, что всегда расчихаешься, когда войдешь. Да и лучше, если б их было меньше: тотчас отнесут к дурному смотрению или к неискусству врача». Городничий, в данном случае, и есть врач, врач грубо-телесный, вполне достойный выслушать гениальную реплику Земляники, уже в самой себе содержащую целостную комедию: «С тех пор как я принял начальство, <…> все как мухи, выздоравливают». «Как мухи» не мрут, но выздоравливают, – по логике «неврачевания» доктора Гибнера и его начальника Земляники. Роль врача здесь предельно ясна. Но еще более ясны и роль Городничего, и деятельность всего его «офиса».

Стоит заметить, что Городничий – и первый ревизор в своем городе, блестяще знающий пороки своих подчиненных. Второй ревизор, Хлестаков, – лишь отражение страха Городничего, лицо нереальное, сгусток душевных пороков чиновничьей когорты. И, наконец, ревизор третий, так и не появляющийся в пьесе, думаю я, снова фигура нереальная. Это либо фигура высшего государственного официоза, либо, скорее всего, уже сам Божий суд.

А образ доктора в этой комедии – одно из самых блистательных сатирических обобщений: врач, не имеющий в пьесе ни одной реплики, за которого говорят все, от Городничего до Земляники, – это поистине бессмертная сатира. Зачем лечить тех, кто уже обречен Суду высшему? Зачем лечить тех, кто вот-вот предстанет перед истинным Ревизором, Судом Совести, не берущим взяток, не знающим ни лести, ни правил игры городской «номенклатуры»? Поэтому реплика Городничего о том, что и как написать над кроватью больного, – это особый сатирический образ: «мертвые души» не лечат телесным врачеванием.

А вот среди героев Островского, странное дело, нет ни одного врача. Персонажей Островского еще рано лечить. Молодой купеческий класс еще абсолютно здоров, налит соками живого дела, крепко стоит на ногах

Нет врачей среди действующих лиц комедий Островского – никаких,ни хороших, ни плохих.

И вовсе не потому, думаю я, что драматург по роду занятий и типу среды, в которой рос, не знал врачебного сословия столь основательно, чтобы смело изобразить его обычаи и обязанности. Врачей, значит, Островский не знал, а фантастическую свою Снегурочку встречал… на заседаниях суда, в Купеческом собрании

или на гуляниях в Нескучном саду? Просто было бы странно, если бы чем-нибудь оказались больны миллионщик Прибытков из «Последней жертвы», или лихой Паратов, или монументальный Кнуров, или деловой Вожеватов из «Бесприданницы». Они пока еще в полете, в броске, на плаву. Они еще покупают не только пароходы и фабрики, но и живых людей. Мощный русский капитал только впоследствии переродится в чудовищного Молоха. Еще не время болеть купцам Великатову, Восьмибратову, Беркутову, Василькову, Стырову, Коблову и многим другим. Впереди у них пока что здоровое будущее.

И не случайно, быть может, одна из первых реплик «Грозы», обращенная к Катерине, – это вопрос о ее здоровье: уж не больна ли она, спрашивает Варвара. «Здорова, – отвечает Катерина. – Лучше бы я больна была, а то нехорошо». Катерина, самая драматичная фигура среди героинь Островского, – абсолютно физически здорова. Глубоко ошибаются актрисы и режиссеры, которые выводят ее уже в первой сцене, словно подточенную неведомой болезнью. Катерина здорова, как здоровы Лариса из «Бесприданницы», Аннушка из комедии «На бойком месте», Оленька из драмы «Светит да не греет». Все эти молодые женщины и девушки абсолютно здоровы, их болезни – не для врачей, свою обманную любовь, греховную страсть, легкомысленное доверие они лечат сами. Смерть – их лекарство, самоубийство – их врачевание.

Но как сыграть отсутствие врачей в творчестве Островского? Неужели просто не заметить это странное обстоятельство? Странное еще и потому, что в великой драматургии Островского представлена, по существу, вся страна, все ее сословия. И если нет в ней образов крестьян, то есть отблеск их судьбы, воспоминания о крепостной зависимости, стоит только вслушаться, например, в монолог ключницы Улиты из комедии «Лес».

И поэтому так странно, так бросается в глаза в этом многоголосии, в этой сутолоке людской отсутствие врачей. Это, как видно, не случай, но закономерность, не следствие незнания, но высшее художественное знание. Сыграть в театре это отсутствие – значит, внимательно изучить все упоминания о медицине в «человеческой комедии» Островского.

Дорогого стоит, скажем, реплика лакея Карпа из «Леса», рассказывающего о том, куда уходят деньги любвеобильной Гурмыжской: «Набьет барыня коробку деньгами и держит их, а тут вдруг и полетят тысячи и полетят <…> доктору-французу посылали…». Хорош же был доктор-француз, которому деньги еще и вдогонку послали, за другие, видимо, не медицинские услуги. Или вот еще, из монолога Кукушкиной из «Доходного места», обращенного к дочерям на выданье: «Все средства я знаю и всякий совет могу дать, даже по докторской части». Множество ролей переиграет в этой пьесе хитрая чиновница, среди них будет и эта – домашнего доктора: лишь бы не платить, не входить в расход. А вот мать из комедии «Свои люди – сочтемся» стыдит свою дочь Липочку: «Отец, голубчик, через великую силу ноги двигает, а ты тут скачешь, как юла какая!». На что Липочка отвечает: «Самой, что ли, хворать прикажете? Вот другой

манер, кабы я была докторша! <…> Что это у вас за отвратительные понятия!». «Докторша», сколько презрения в этом слове, уже раскрывающем характер Липочки, дочери несчастного купеческого короля Лира, Самсона Силыча Большова. И судьба некоей сластолюбивой барыни (а как много их в творчестве Островского) уже совершенно ясна из короткого сообщения Глумова из «Бешеных денег» – о том, как наконец нашел он свои «бешеные деньги» возле влюбчивой старухи, у которой стал «секретарем-интим», и везет ее теперь за границу, где с помощью тамошних врачей она и вовсе вскоре распростится с жизнью. Внесценический образ врача, маячащий здесь за спиной лицемера Глумова, – еще одна краска в характере этого нового типа делового чиновника, набирающего силу при деловом купечестве. Рядом с купцом Васильковым, который ни при каких обстоятельствах «из бюджета не выйдет», стоит деловой чиновник Глумов, который вскоре и сам, ставши капиталистом, будет формировать этот бюджет. А между ними, вскользь, но очень слышимо для актеров и режиссеров, брошено упоминание о врачах, на чью «помощь» надеются рыцари и старых «бешеных денег» (Глумовы и Телятевы), и рыцари денег новых, «умных» (Васильковы, Прибытковы, Беркутовы). Если у Гоголя врач, «винтик» государственного аппарата, давно развращенного взятками и преступной порукой, никого не лечит, если образа врача вообще нет в драматургии Островского (его «новых русских» еще рано лечить), то в чеховской литературной «вселенной» доктора никого не лечат потому, что чеховских людей, и лучших, и худших, и страдающих, лечить уже… поздно.

Врачи в пьесах и прозе Чехова – особая страница русской литературы. Врач в творчестве Чехова – важнейшее и, бесспорно, знаковое лицо. Он часто определяет и ход сюжета, и характеры главных действующих лиц, он ставит диагноз обществу, о котором ведет речь писатель, представляет и его взгляд в прошлое, и оценку настоящего, и мечты о будущем.

Окинем беглым взглядом поистине огромную «медицинскую карту» чеховской литературы, взглянем на его докторов и на историю болезней его персонажей. Зачем нужен доктор Львов в его ранней пьесе «Иванов»? Неужели только затем, чтобы давать вялые и общие советы неизлечимо больной жене Иванова Анне Петровне? Конечно, нет. Это лишь оправдание трагикомического присутствия Львова в пространстве пьесы. У великих художников есть и другая «прописка» для эпизодических персонажей, «прописка», так сказать, мировоззренческая. Доктор Львов, скорее, состоит не при физически больной жене Иванова, но при физически здоровом Иванове. Он его особый рентгеновский снимок, его «альтер эго», его спутник, его тень, его обвинение, как бы символический предаккорд его реального самоубийства. Доктор Львов не столько лечит больных, сколько обличает

здоровых. Он словно обобщенный образ в русской драматургии, в котором слились воедино все эти Прямиковы, Добросклоновы, Стародумы, Прав-дины, Милоны ранней русской комедии и, наконец, их корифей, их генералиссимус Чацкий.

Иванов – это особая гипербола тех русских характеров, что еще при Тургеневе были названы «лишними людьми», людьми, покидающими поле деловой активности новой России. В Иванове можно разглядеть и тургеневского Рудина, и его же Ракитина, и его же Лаврецкого, и многих других тургеневских персонажей, для которых слово значило больше, чем дело, желание быть честным – больше, чем сама честность. Другое дело, соглашусь ли я с этим хрестоматийным определением «лишние». Эти люди мне куда более интересны и духовно значительны, нежели все, так сказать, не «лишние». Но это в сторону. А если по делу, Иванов – натура уходящая, и не случайно, быть может, так поражает старомодная, предельно нечеховская ремарка в связи с его самоубийством: «Отбегает к конторке, застреливается». Старомодны здесь сами слова, и приложимы они к исчерпанному в драматургии типу.

Но так же, как уходящая натура – Иванов, уходящая натура – и Чацкий, и, в данном случае, доктор Львов. Беспощадный обличитель, он то и дело бросает в лицо Иванову жуткие слова: «Вам нужна эта смерть (*речь идет об Анне Петровне*. – **И.В**.) <…> Вы – Тартюф». И как лейтмотив: «Я честен, я честен». Играть роль Иванова, ставить пьесу «Иванов» – значит, обратить самое серьезное внимание на доктора Львова: они уходят вместе, отвергнутые временем, – застрелившийся Иванов и презираемый всеми доктор Львов.

Вроде бы совсем другой характер – доктор Дорн в «Чайке»: отличный профессионал, как говорят о нем остальные персонажи, но в течение действия пьесы занят всем, чем угодно, кроме собственной профессии. Доктор Дорн здесь, скорее, в лагере людей искусства, чем медицины, он по праву стоит рядом с Треплевым, Тригориным, Аркадиной и Заречной. Он подчас куда точнее и тоньше говорит о театре и литературе, нежели их служители. Это именно Дорн первым чувствует живой смысл в мертвенно-декадентских формах треплевской пьесы. Это именно Дорн подробно и заинтересованно расспрашивает Треплева об актерской судьбе Заречной. Это именно Дорн назовет озеро, где застрелили чайку, колдовским. Только он один и улавливает не бытовой, символический образ и самого озера, и некогда подстреленной на его берегах чайки. Это именно Дорн пытается примирить таланты Тригорина и Треплева. «Пьеса мне понравилась. В ней что-то есть. Когда эта девочка говорила об одиночестве и потом, когда показались красные глаза дьявола, у меня от волнения дрожали руки», – это о пьесе Треплева. А вот совет Дорна начинающему литератору, исходящий уже как бы из тригоринского опыта: «В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас». И, как ни странно, именно этот единственный «диагноз» доктора Дорна

оказывается верным: Треплев, действительно, заблудится в поисках новых форм, а Тригорин выживет, и писательский талант его окажется выше бедной и бледной человеческой его натуры.

Как врач, Дорн выскажется в этой пьесе дважды. В ответ на жалобы Сорина, просящего помощи, ответит цинично и равнодушно, что, мол, стыдно лечиться в шестьдесят лет: «Ну, принимайте валериановые капли». (Кстати, в «Театральном романе» Булгаков выведет некоего мхатовского врача, который всем и по всем поводам тоже подает рюмочку с валериановыми каплями. Кто знает, может быть, Булгаков, рисуя театральную эту фигуру, вспомнил как раз о чеховском докторе Дорне, давно оставившем мысль лечить своих безнадежных пациентов?)

Во второй раз Дорн говорит, как врач, в финале чеховской пьесы. Раздается выстрел. Аркадина: «Что такое?» Дорн: «Ничего. Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло. Не беспокойтесь. (*Уходит в правую дверь, через полминуты возвращается.*) Так и есть. Лопнула склянка с эфиром <…> Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился». Дорн не лечит больных, а только констатирует смерть.

Дорн как бы и вовсе отрекается не только от медицины, но и от самого материального существования. Очень странно, что именно врач говорит о невесомости, ненадежности, хрупкости – невечности – материальной основы бытия, но, тем не менее, он говорит это: «Если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту». Только у Чехова могут стоять рядом эти не состыкованные по жизни, столь символические реплики. Как художник, Треплев, только что испытавший подъем творческих сил, о котором с восторгом говорил Дорн, обрывает его странный, неврачебный идеализм. Дорн: «Я презирал бы свою материальную оболочку». Треплев: «Виноват, где Заречная?». Врач хочет возвыситься, вырваться из конкретного человеческого бытия, художник мечтает ощутить реальные тревоги и радости жизни.

Итак, Дорн не лечит реально больного Сорина, отвечая на все его жалобы одной недокторской фразой: «Но что же я могу сделать?». Доктор Дорн выключен из профессиональных своих обязанностей. Его реплики – либо усиление позиции Треплева, либо поддержка Аркадиной, либо попытка понять Тригорина. Его реплики уходят в область искусства; врач не нужен здесь, в усадьбе Сорина, где столько больных: и только что неудачно стрелявшийся Треплев, и подверженный сердечным приступам Сорин, и стоящая на грани психического срыва Заречная. Но почему никого не лечит отличный доктор Дорн? Да потому, что болезни чеховских персонажей реально излечимы, но безнадежны исторически. Философский оптимизм Чехова устремлен в будущее. День сегодняшний он оценивает как пессимист. Кончается реальное время чеховских персонажей. Оно, быть может, начнется завтра, о котором мечтают Вершинин, Заречная,

Петя Трофимов. Но лечить тех, кто уже сегодня обречен, Треплева – от безлюбовного творчества, Тригорина – от бессердечной гражданственности, Аркадину – от холодного ремесла, Машу – от никого не согревающей любви, Сорина – от бессмысленно прожитой жизни, – зачем? Усохло озеро, убита чайка, вернулся к Аркадиной Тригорин, ничего уже не ждет от жизни Сорин. Чехов и Дорн, писатель и его герой-посланник, врач, уже давно поставили свой диагноз: здесь все безнадежно больны, духовные же язвы не поддаются обычному врачеванию.

Итак, лечить реальные болезни незачем, но и незачем, как хотели того еще Гоголь и Толстой, обращаться к людям с духовной проповедью. Ничего уже не решит их самоусовершенствование и понимание друг друга. Если в романе «Анна Каренина» мысль о разводе занимает огромное место в сюжете, то в чеховском рассказе «Дама с собачкой», кое в чем близком толстовскому роману, нет даже и тени рассуждений героев о разводе.

На Толстом заканчивается та великая русская литература, где поступок все еще мог решить или переменить судьбу героя. С Чеховым открывается новая страница великой литературы, где тот или иной поступок уже ничего не решает. Даже если бы Гуров и Анна Сергеевна соединились, они все равно были бы несчастны. Потемнела эпоха, электричество трагедии уже сверкает в воздухе быта, надо менять не человеческие отношения, но саму жизнь. Поэтому, наверное, вслед за Чеховым придет Горький – чтобы опустить людей на самое дно, чтобы потом они смогли подняться к новой жизни.

Доктор Дорн – образ из той мировоззренческой системы чеховских рассказов и пьес, где ни увенчанная любовь, ни вылеченная болезнь, ни теплое внимание других уже ничего не решают. Почему, скажем, несчастны сестры Прозоровы, у которых всё есть? Почему их искреннее желание трудиться оборачивается пустотой и скукой? Все кончено для чеховских персонажей, в том-то и заключена гениальность их создателя, что он открыл и наполнил смыслом новые художественные понятия «жизнь без поступка», «поступок как проявление мещанства», «комедия как трагедия» – вот отныне среда и обстоятельства, в которых живут и умирают «больные» доктора Чехова.

А лечение – это поступок, возрождение к жизни – это волевое усилие. Но слишком умен доктор Дорн, чтобы идти против Чехова, чтобы совершать поступки, уже никому не нужные. Как незаурядный человек, он лучше поедет путешествовать по Италии, а как незаурядный врач, просто ограничит свои лекарства валериановыми каплями.

И уж полное вырождение докторской профессии – образ врача Чебутыкина из «Трех сестер». Он не только не хочет лечить, он не может лечить, он не прячет своих врачебных способностей, он не имеет их вовсе. Именно ему в этой пьесе принадлежат важные слова: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает». Ах, как надо прислушаться к этой фразе актерам и режиссерам, ведь она бросает свет на всю драматургическую постройку «Трех сестер». Постройка эта не

может быть предельно реалистической. Люди, которые никак не могут доехать до Москвы, это уже не бытовые персонажи, но символы.

Нереален и Солёный, эдакий Печорин-Арбенин русской провинции. Несомненно, гипербола – Ферапонт, посыльный из управы, со своими рассказами-гиньолями о Москве, куда так страстно рвутся сестры. «… В двенадцатом году Москва тоже горела. Господи ты Боже мой! Французы удивлялись». «А в Москве, в управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то купцы ели блины; один, который съел сорок блинов, будто помер <…> И тот же подрядчик сказывал <…> будто поперек всей Москвы канат протянут». Не об этот ли канат, протянутый поперек Москвы, и споткнулись три сестры – в снах, в мечтах, в своей реальной нереальности.

Реплика Чебутыкина о том, что нам только кажется, что мы существуем, еще и полное разочарование доктора в эффективности лечения людей. Как можно лечить несуществующее, как можно перевязывать раны призракам? Разумный отказ Дорна от врачебных обязанностей в «Чайке» обернется в драме «Три сестры» безумным бредом доктора Чебутыкина. А его полный отказ от милосердия обязательно проявится жестокостью, цинизмом и пособничеством пороку.

Чебутыкина часто играют в «Трех сестрах» милым, добрым рождественским дедом. А на самом деле, он куда страшнее и трагичнее и демонического Солёного, и мещанки Наташи. Те отвечают только за себя, он все еще числится военврачом. И, быть может, самая страшная минута пьесы – его участие в дуэли Солёного и Тузенбаха и его полное безразличие к судьбе последнего: «Одним бароном больше, одним меньше – не все ли равно? Пускай! Все равно».

Даже совершенно опустившийся, по мнению сестер, Андрей, замечает доктору, что само участие врача в дуэли безнравственно. Но доктор этого уже не замечает. Так что, не только елей, юмор, жалость, интеллигентская приязнь должны сопровождать образ Чебутыкина в актерском и режиссерском понимании. Именно полное постижение этого характера, уже переставшего быть не только профессионально отточенным, но и человечески осмысленным, дает театру дополнительный ключ к пониманию главных персонажей драмы. Внимательно прислушавшись к Чебутыкину, мы лучше разглядим и в Маше не только роскошную романтическую женщину, но и женщину как-то по-особому нечуткую, не сострадающую, не испытывающую жалости к своему ни в чем не виноватому мужу. Внимательно прислушавшись к Чебутыкину, мы яснее разглядим и в Ирине не только традиционные добродетель и красоту, но и эгоизм, жизнь в полном разладе слова и дела. Внимательно прислушавшись к Чебутыкину, мы яснее рассмотрим и Вершинина, ровно ничего не сделавшего для настоящего и расплывчато мечтающего о будущем.

И, наконец, доктор Астров в «сценах из деревенской жизни», в пьесе «Дядя Ваня», быть может, самый обаятельный чеховский врач, в которого влюблены обе героини пьесы, и Соня, и Елена Андреевна. Он интеллигентен, умен, о нем говорят, что он изящен и благороден, что у него – нежный голос, что голос его дрожит и ласкает, что его можно чувствовать в воздухе. Но, как только речь заходит о

профессиональных его обязанностях, тут же кто-то заметит, что медицина, в конце концов, не главное, в чем раскрывается его прекрасная интеллигентная натура. Соня: «Он всё умеет, всё может…Он и лечит, и сажает лес…». Елена Андреевна: «Не в лесе, и не в медицине дело… пойми, это талант!». Не в медицине дело – говорит о Базарове и Тургенев. Не в медицине дело – скажет об Астрове Чехов. Астров сажает молодой лес, здесь он поэт и мыслитель, он может волноваться о том, здоровы ли его деревья, чего никогда не делает, думая о людях, которых лечит сегодня. Сами глаголы в его монологах, когда он говорит о врачебной своей практике, неэстетичны, враждебны человеку. «Ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили». «Не потащили» – это ведь слова не интеллигента, а, скорее, каторжника, обреченного на неизбранное, неблагородное дело. И, конечно, как у Чехова всегда, Астров не хочет лечить людей сегодняшних, философствуя о будущем людей завтрашних. Болен профессор Серебряков, у него подагра, вовсе не легкая, и не смешная, и не придуманная болезнь. А что же Астров, приехавший по зову жены Серебрякова? А ничего. Вернее, что угодно: беседы с нянькой, споры с дядей Ваней, выслушивание признаний Сони – всё, что угодно, кроме помощи больному. Послушаем, что говорит сам больной: «На что мне твой Астров? Он столько же понимает в медицине, как я в астрономии…С этим юродивым я и разговаривать не стану». Послушаем доктора: «Лекарства. Каких тут только нет рецептов! И харьковские, и московские, и тульские. Всем городам надоел своей подагрой. Он болен или притворяется?». Каким холодом, безразличием веет от этих слов. Доктор не чувствует чужой боли, издевается над страданиями больного, не понимает даже, притворяется ли больной или на самом деле нездоров. И даже когда ненавидящий Серебрякова дядя Ваня подтверждает, что профессор действительно болен, доктор неумолим: «Ну и что же, смешно лечиться, смешно мучиться подагрой», – говорит он Соне. Врач не способен сочувствовать больному. А боль потому и боль, что приковывает к себе все мысли, заставляет забыть все дела. Неужели не знает доктор Астров, что больной зуб уравнивает в правах и гения, и обывателя? Значит, нелечение Астровым людей и «лечение» лесов – нечто сознательное, продуманный акт, философский принцип. И, действительно, Астров сам говорит, что давно не любит людей, а без любви нет ни сострадания, ни врачевания. Зачем лечить тех, среди кого нет ни любимых, ни вечных? Леса – дело другое, они уходят корнями в следующие столетия, они могут поменять климат всей земли.

Обычно зритель смеется над пустыми капризами Серебрякова, но усмехнуться в этих сценах можно и над Астровым, которого легко переигрывает старая нянька Марина, предлагая профессору свой, пусть и не медицинский «рецепт» – доброе слово, ласку, домашнее тепло и липовый чай. Собственно, Астров – все тот же вариант Вершинина: не умеет устроить даже свой собственный быт сегодня, но твердо знает, что через 200–300 лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной.

И, наконец, «содержательное» отсутствие врача в последней чеховской пьесе «Вишневый сад».

Почему среди обитателей усадьбы Раневской его нет? Наверное, потому, что это пьеса-прощание, завещание, где подведены все итоги, связаны воедино все сюжетные нити из тех, что мы видели в других драмах Чехова. Врача нет в усадьбе Раневской не потому, что действующие лица здоровы. Они, быть может, и здоровы физически, но на деле глубоко и безнадежно больны. Больна Раневская, измученная и униженная некрасивой любовью: вишневый сад ее души давно вырублен темной страстью. Болен и купец Лопахин. Пока он вроде бы на коне («Я купил!», – торжествующе говорит он о вишневом саде), но пройдет несколько исторических мгновений, и он со своими «капиталистическими» идеями, без сомнения, окажется или в тюрьме, или в ссылке. Казалось, только что такие, как Лопахин, вырубали старинные дворянские сады, но скоро новая эпоха вырубит под корень их самих. И старого лакея Фирса забыли в пустом доме, потому что незачем лечить старика, когда даже молодые, Петя и Аня, уходящие в новую жизнь, обречены. Нам, по крайней мере, ясно, что их мечты о том, что вся Россия станет садом, не сбудутся.

Вместо врачей, которым некого лечить (тут все безнадежны, тень смерти лежит даже на живых пока лицах), в «Вишневом саде» действуют два клоуна, Шарлотта и Епиходов, выворачивающие наизнанку весь абсурд и комизм реального существования обитателей «Вишневого сада». Наиболее абсурдно звучит в этой пьесе сцена, в которой Симеонов-Пищик, видя, что Раневская собирается принять лекарство, замечает: «Не надо принимать медикаменты, милейшая…от них ни вреда, ни пользы… Дайте-ка сюда… многоуважаемая». А дальше высыпает горсть пилюль на ладонь, дует на них, кладет в рот и… запивает квасом. Любовь Андреевна (испуганно): «Да вы с ума сошли!». Нет в «Вишневом саде» не только врачей, но и самих лекарств, все уже приняты, опробованы, и нет от них никакого толку. Иные нужны лекарства людям, которые не совершат больше ни одного поступка, не сохранят свой вишневый сад, так и не уедут в Москву и не разойдутся с нелюбимыми мужьями и женами.

Оставьте живым не только хоронить своих покойников, но еще и хоронить самих себя. Такова роль медицины без медицины, такова авторская позиция, таков удел безнадежно больных пациентов доктора Чехова.

«Не надо меня лечить», – умоляет герой «Черного монаха», лечение – лишь пауза в неумолимом движении к обрыву, в овраг. Всего лишь бессмысленное сохранение потерявшей смысл жизни. Ну, вылечили ученого Коврина, перестал к нему приходить его черный монах, и превратилась жизнь его в скучную историю, ушла радость, был потерян рай духовного взлета. По-настоящему лечит людей только один врач в Чеховиане – доктор Дымов, который свято верит в свое призвание. Он не раздумывает, кому стоит, а кому не стоит помочь. И именно он умирает в расцвете сил, при исполнении врачебного долга. Врач сам умирает в творчестве Чехова, если он, в первую очередь, врач.

А апогей «истории болезни» чеховских врачей – судьба доктора Рагина из «Палаты №6». Врач, брошенный в сумасшедший дом, – какова метафора! Но разве Рагин сошел с ума? Он просто понял, что больница – учреждение безнравственное, «вредное для здоровья», понял, что лечить здесь некого и не нужно, что заперты в сумасшедших домах самые умные и достойные, и куда интереснее беседовать о жизни именно с ними, нежели с бесцветными обывателями города.

Однако какое все это имеет значение для театра? Самое непосредственное. Образ врача в литературе и в драме – это, можно сказать, особый отпечаток эпохи, ее характеров, судеб, конфликтов. Так что, вдруг кое-что из этих моих заметок о делах давно минувших дней окажется полезным – и режиссерам, и молодым актерам, и современным драматургам, которые все-таки решат разобраться в нашей эпохе, где стало можно не только изучать характеры героев нового времени, но и клонировать самих новых людей. Какова она будет, эта новая эпоха? Возможно, ее «диагноз» мы тоже узнаем от врачей, выведенных в современных пьесах.

P.S. Однажды после спектакля «Ревизор» в БДТ мы разговорились с Г.А. Товстоноговым о неиспользованных ресурсах комического в бессмертной гоголевской комедии. Тут-то я и упомянула доктора Гибнера, сказав, что мнимый врач в этой трагикокомической истории о мнимом ревизоре – оглушительно смешная и в то же время печальная фигура. Не довольствовавшись нашей недолгой беседой, Г.А. написал мне потом письмо, одну из моих сердечных реликвий.

Дорогая Инна Люциановна!
Когда мы с Вами встретились в Москве и Вы сказали по поводу «Ревизора» – «Я лично за смешное», меня это несколько смутило, так как я был занят в то время проблемой общего звучания пьесы, меня волновало несколько иное прочтение. Мне не хотелось заведомо думать о смешном, когда речь идет о пьесе, где все трюки уже были созданы в десятках постановок и не приводили к желаемому результату. Сейчас я прочитал Вашу статью о «Ревизоре» в журнале «Театр». И должен сказать, что она меня просто восхитила. Она произвела на меня самое большое впечатление призывом к синтезу всех элементов художественной выразительности, которые заключены в этой гениальной пьесе. Я никогда не собирался искоренять смех из гоголевской комедии. Я только протестую против нарочитого выдумывания смешного. Об этом не хочется думать, как о цели режиссерского прочтения. Смешное должно быть результатом, а не самоцелью. В этом смысле Ваша статья подкрепила мои позиции, что сейчас, в разгар репетиционного процесса этой гениальной, но самой сложной пьесы мирового репертуара для меня необычайно и ценно. Спасибо Вам за это. Будьте здоровы и счастливы.
Ваш Г. Товстоногов

А в другой раз, после спектакля «Дядя Ваня» в том же БДТ, когда мы с Г.А. рассуждали о комических и странно непрофессиональных чертах характера доктора Астрова, Мастер подарил мне программку с коротенькой, но такой значимой для меня надписью:

Инне Люциановне с глубочайшим уважением и искренней симпатией, с благодарностью за понимание и творческую близость. Г. Товстоногов, июнь 1983г.

Как это много – услышать такие слова от прославленного режиссера. Но, быть может, еще важнее, что внимание ко всем персонажам великих пьес, а не только к их главным героям, желание расслышать всех, кто обрел голос в отечественной классике, было общей задачей и знаменитых режиссеров, и историков и критиков театра.

Ирина ЦИМБАЛ – Валерий ФОКИН

ВНУТРЕННИЙ ГОРОД

Один петербургский вечер в доме Сергея Цимбала

Театральный Петербург знаменит не только своими театрами, с их величественными зданиями, парадными подъездами и торжественными зрительными залами, не только спектаклями, которые вошли в легенды, но и «малыми формами» – фамильными «гнездами», где роятся театральные предания, где ощутим дух прежней театральной жизни, где минувшее и сегодняшнее сошлись в едином пространстве духовного быта, человеческого и дружеского общения, где жизнь и искусство, творчество и реальность сопрягаются неразрывно. Именно в таких местах, в таких домах ощущаешь свою причастность к несуетному, глубинному духовному процессу, который, наверное, и составляет «душу» Петербурга, такую, на первый взгляд, сегодня неприметную и трудноуловимую в «теле» большого города…

Для людей петербургского театра именно таким духовным пространством на протяжении многих десятилетий был дом замечательного театрального критика Сергея Львовича Цимбала (1907–1978), столетие со дня рождения которого отмечалось в прошлом году. Вот уже тридцать лет, как Сергея Львовича нет с нами, но его роль в театральной культуре Петербурга–Ленинграда непреходяща. Сегодня хранителем и душою этого дома является его дочь – профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства Ирина Сергеевна Цимбал.

Туда-то, в гости к Цимбалам и отправились мы с Валерием Фокиным в один из зимних петербургских вечеров. Фокин немало слышал об этом доме, читал многое, что писал Цимбал об Александринке, знал, что многие из корифеев театра были тесно связаны с этим домом, и потому его визит сюда был не случаен. Со своей стороны, Ирина Цимбал проявляла активную заинтересованность в нынешней судьбе Александринской сцены, откликалась и устно, и письменно на спектакли самого Фокина, видя в них новую перспективу для классического петербургского театра. И вот встреча состоялась. Поднимаемся по лестнице старинного дома на улице Радищева, звоним в дверь, входим в квартиру…

Александр Чепуров

Ирина Цимбал. Говорят, что здесь особая аура. Чаще всего я слышу это от студентов, которые приходят сюда «заряжаться». Я читаю актерам, режиссерам, художникам историю зарубежной литературы. Казалось бы, атмосфера этого дома впрямую не связана с предметом наших занятий. Я иногда в шутку спрашиваю: «А если задать вопрос по теме, это вам поможет?..». Кому-то помогает.

Кто только за этим столом не сидел! Из Александринки, БДТ, из других театров… Однажды сюда пришел знаменитый александринец Александр Федорович Борисов и за очередной папин «негритянский труд» (а папа в тяжелые для него годы много трудился над литературными записями актерских книг) подарил ему очень красивый старинный графин. «Вот

Гостиная в доме С. Цимбала

и наступает пора думать об антикварном», – с грустью сказал отец. На что Борисов, который состоял с папой в приятельских отношениях, возразил: «Что ты Сережа! Нам не нужно думать об антикварном, лучше подумаем о водке!» Отец никогда не стремился превращать свой дом в какой-то музей, мемориал. Например, он никогда не принимал в подарок от театральных художников эскизы костюмов или декораций. Даже если работал с ними над какими-нибудь текстами или брал у них интервью. На опыте собственной семьи, потерявшей во время первой мировой войны в Варшаве хорошую коллекцию картин, он прекрасно знал, что это все преходяще, и лучше, если картины будут храниться в музеях. Папа считал, что все домашние собрания в итоге пропадают. Он отказался от подарка даже тогда, когда Натан Альтман предлагал ему свой рисунок. И только Николай Павлович Акимов буквально всучил папе свой эскиз, сделав на нем ироничную надпись: «Энергичному собирателю». Это часто было предметом их разговоров и шуток. Отец

был философом в этом смысле. Вот еще Тышлер вручил ему свой эскиз костюма. Но, видно, нельзя было не взять…

Валерий Фокин. Тут я абсолютно с вами согласен. Чувствуя ауру, проникаясь духом места, человеку искусства нельзя становиться рабом какого-то мемориала. Наверное, дух места присутствует

Эскиз и автограф Н. Акимова

не столько в вещах (хотя и в них, безусловно, тоже), но в памяти именно о человеческом общении, в какой-то энергетической памяти, что ли.

И.Ц. Вы знаете, я ощущаю теснейшую энергетическую, почти мистическую связь с этим местом, с моим домом, с моим городом. Я больна этим городом. Когда вижу что-то созвучное себе, мне так хочется передать эти ощущения другим. Ведь наш город очень маленький. Как в городе N: один врач, один адвокат… один круг. В том числе, и театральный. А потому здесь совершенно особое эхо. Не такое гулкое, как в пустом пространстве. Но, если что-то происходит, все абсолютно всё знают.

В.Ф. Вы сказали, что город маленький и существует один театральный круг. А я представил себе, кто мог сидеть здесь за этим столом: Акимов, Товстоногов, Вивьен… Ведь это разные театры, разные направления, разные индивидуальности, иногда очень ревниво относившиеся друг к другу. Но в этом доме все они бывали, а значит, могли просто

Эскиз А. Тышлера

Старинный графин, подарок А. Борисова

В. Фокин и И. Цимбал

разговаривать о жизни, о смерти, о многом и многом?.. И это не где-нибудь в цеховом кругу, а в доме критика!

И.Ц. У папы были доверительные, а иногда и просто дружеские отношения практически со всеми ленинградскими театрами и их лидерами, впрямую или опосредованно это был, действительно, один круг. Здесь не было тенденциозности, лоббирования чьих-либо интересов. «Вы, Товстоногов, мой режиссер, а Вы, Акимов, подите вон!». Такое было просто невозможно. Отношения со всеми практиками театра были очень уважительными. В театре Акимова папа работал завлитом, а с Товстоноговым папу связывали годы дружбы. Когда молодой еще Товстоногов появился в Ленинграде, папа ходил в «космополитах». Это клеймо могло поостеречь многих от сотрудничества с отцом. А Товстоногов предложил ему сделать инсценировку для своего спектакля о Ю. Фучике «Дорогой бессмертия». И тогда, безусловно, оценив смелость Товстоногова и отказавшись от столь интересного предложения, папа сказал: «Еще не хватало вам моего имени». Очень теплые отношения друг с другом они пронесли через всю их непростую творческую жизнь. Здесь все было спаяно – и искусство, и обыденность.

Помню, шутку родителей: «Четыре квартиры Товстоногова – это его “дорога бессмертия”». Все в Ленинграде для Товстоногова начиналось с общежития при Ленкоме, потом Товстоноговы жили на Суворовском, потом переехали в район Новой деревни, а потом уже в квартиру на Петровской набережной. Но на всех этапах жизненного и творческого восхождения Товстоногова у них с папой были самые добрые отношения. Не было ощущения: вот это критик, а это режиссер, и они – враги.

С. Цимбал и Г. Товстоногов

В.Ф. Мне говорили, что у Сергея Львовича был постоянный пропуск в Александринский театр. Он был человеком театра в полной мере. И эту комнату, эту квартиру называли своеобразным «малым актерским фойе Александринки».

И.Ц. Это правда. Здесь никогда не бывал только Николай Константинович Симонов. Черкасов – да. Борисов, Толубеев, Меркурьев…

В.Ф. А почему же не бывал Симонов? Ведь Сергей Львович написал о нем целую книжку!

И.Ц. Не знаю. У них с папой были хорошие отношения. Но это были как бы два айсберга. И плыли они параллельно. Меркурьев был «Вася», Толубеев – «Юра», Борис Чирков – «Боба». Фильм «Верные друзья» папа называл «Мои верные друзья»… А Николай Константинович стоял на постаменте. Так сложилось: так познакомились, так и повелось. Так же точно складывались его отношения, например, с Илларионом Николаевичем Певцовым. А вот Борисов был «Шура»! Однажды, когда Игорь Горбачев, руководивший Александринкой и «не на шутку» увлекшийся «положительными идеалами» советской драматургии, поставил «Ураган» А. Софронова, отец, обсуждая этот спектакль в ВТО, с горечью сказал Борисову: «Шура, ну нельзя же в этом участвовать!» И я думаю, тут надо сделать ударение на обращении «Шура». Он не сказал «Александр Федорович», он сказал «Шура». Он не изменял своего отношения к другу, даже когда был с чем-то по большому художественному счету не согласен. Но сказал это с болью, и потому многие запомнили.

На вечере памяти папы, который проходил в Петербургской театральной академии, папин ученик, театровед и кинокритик Виталий Потемкин рассказывал, что, когда у Игоря Горбачева в театре вышла очередная неудачная премьера, папа предостерегал своих молодых коллег от злорадных газетных

разносов, которые готовились в прессе. Виталий вспоминал, как они с ним шли по Фонтанке и отец, остановившись и приняв нитроглицерин, сказал: «Запомните, Виталий: провал театра – это наше общее несчастье». Вы знаете, когда эти слова прозвучали на папином юбилейном вечере, все буквально замерли. Ведь многим нашим критикам сегодня не мешало бы принять это к сведению…

В.Ф. Глубокая и очень человечная мысль. Сегодня такого подхода, действительно, нет.

И.Ц. А как сокрушались папа с мамой, если что-то оказывалось не так в новом спектакле Товстоногова. Это было глубокое переживание – как ему сказать? Вот я вам покажу фотографию: папа разговаривает с Товстоноговым. Видите? Создается впечатление, что Гога нападает, а папа защищается. Товстоногову-то о его неудаче просто так не скажешь… А Вам – скажешь?

В.Ф. Можно. Но я не от всех буду слушать. Дело в том, что круг-то критиков, действительно, очень маленький, – тех, кому доверяешь и понимаешь, что им не все равно, мало. Тех, кто действительно переживает, болеет искусством. Два, три, четыре человека. Для художника ведь важно и то, «как» сказать. Иных даже можно спросить самому, поинтересоваться их мнением.

И.Ц. А публика? Существен ли для вас диалог с публикой?

В.Ф. Безусловно. Это заложено в самой природе театра.

И.Ц. Вы уже пять лет работаете в Петербурге. Наметился ли у вас диалог с петербургской публикой? Я часто задаюсь вопросом, какая она сегодня, петербургская публика? Не придумываем ли мы свой город? Не живем ли мы как бы вне времени. Как вам кажется, сегодняшний Петербург, он какой?

В.Ф. Мне вообще интересна корневая «встроенность» людей в город. Мне кажется, Петербург по сути не меняется. То там, то здесь развешивают какие-то украшения, лозунги, рекламу, так называемые «приметы времени». Потом вдруг что-то снимают… или меняют. Активно ремонтируют фасады, наводят на город макияж. Это – губернаторская программа. Но по внутреннему смыслу, для меня, этот город – вне социальной погоды. Коммунизм, капитализм… А он живет своей отдельной жизнью. Я иногда как зачарованный иду по Фонтанке, и эта теплота домов меня начинает манить. Вдруг меня ведет в какие-то улицы, переулки… будто затягивает, зовет куда-то. Но многие люди вокруг, безусловно, этого не чувствуют. Как не чувствовали иные люди и в прошлом. Я встречал местных жителей, которые этого абсолютно не понимают: ну, город и город. Хороший… но много дождей. Они не чувствуют, что именно в этих дождях, в том, что льет иногда весь день, есть своя и очень интересная история.

И.Ц. Наверное, у таких людей своя правда. Потому что… город в них не нуждается. Он вообще ни в ком не нуждается! Он самодостаточен.

В.Ф. Может быть…

И.Ц. Я иногда будто спрашиваю у города: «А моя любовь тебе что-то дает?» И он мне как будто отвечает: «Да ладно, обойдусь!» Мой микрорайон – это моя малая родина. Я многих здесь знаю, многих помню. А иногда иду – окна грязные, немытые. Почему?! А город мне отвечает: «Окна немытые, потому что глаза заплаканные». Вот такой диалог. Я

вижу самодостаточность этого города. И поскольку она мне близка, как, наверное, и вам, – от него не убудет. Так и публика. Сейчас, мне кажется, петербургская «публика с прошлым» куда-то делась.

В.Ф. Время идет, публика меняется. Но меня больше беспокоит другое – что у этой новой публики нет перспективы роста театрального вкуса. Это меня убивает. Пугает «общедоступность», которая развратила всю театральную публику, а какую-то ее часть сломала. В этой «общедоступности» зрители порой купаются и думают, что это и есть настоящее, это и есть «жизнь в искусстве». Эти люди не только настоящего искусства не видели, они и себя-то не помнят.

И.Ц. С другой стороны, я думаю, что даже эта публика, которая нам не в радость, все-таки не завалилась в паб, не осталась тупо смотреть телевизор, а пришла в театр. У них вольно или невольно должно оседать в сознании понятие о театре как таковом. Ведь это понятие без какой бы то ни было «подпитки» рискует совсем испариться.

В.Ф. Сегодня очень легко и соблазнительно пойти на поводу у этой публики. Когда видишь, что эти люди не готовы считывать какие-то смыслы, когда они приходят в театр только развлечься, легко пойти по пути так называемой «развлекаловки». И таким аргументом, как «публика», часто оперируют те, кто за театр выдает некий эрзац. Как уберечься от того, чтобы работать на публику? Безусловно, все мы работаем для публики. Но, мне кажется, нужно работать и с публикой. Ее нужно упорно и последовательно воспитывать, «поднимать» до искусства, не боясь даже того, что поначалу она чего-то не понимает.

С. Паршин – Протасов. «Живой труп»

Как вы считаете, не утратились ли окончательно какие-то корневые свойства петербургской публики?

И.Ц. Они размыты. В свое время театр сформировал такой мощный слой, как, например, публика БДТ. Мы – часть этой публики. Этой публике нужен был тот высокий уровень искусства, который предлагал Товстоногов. Была старая, помнившая еще корифеев публика Александринки. Была своя публика у Акимова, у Игоря Владимирова. Целые поколения воспитывались на Брянцевском ТЮЗе, а потом на ТЮЗе Корогодского. Сегодня такой

особой – уникальной – публики нет ни у одного театра. И не только, думаю, в Петербурге. В БДТ многие продолжают ходить по привычке, «слетаются» на премьеры Додина, спешат увидеть ваши новые спектакли. Но такого монолита, сплавленного единым пониманием ценностей, духовных и эстетических, сейчас, наверное, нет. И я опять и опять спрашиваю себя, как в такой ситуации поступать художнику, режиссеру, актеру?

В.Ф. Вы же сами сказали о самодостаточности? Это счастье, если она существует, если ты ее обретаешь. Надо жить этим. Это сегодня единственное, что позволяет остаться самим собой. Это позволяет вести диалог с тем «внутренним городом», образом которого для меня является Петербург.

И.Ц. Ваши спектакли в Александринке – этапы вашего вхождения в этот город. Мне кажется, я это почувствовала с вашей первой петербургской премьеры. Я будто услышала, как вы говорите и актерам, и зрителям: «Я пришел, чтобы разбудить этот театр, мне нужно влить в него какую-то жизнь. У театра есть весьма яркое прошлое, и его нужно генетически вспомнить». И вот этому сонному царству вы сделали мейерхольдовскую прививку в своем первом же александринском спектакле. Я как будто услышала ваше послание нам. Каждый петербургский спектакль, как мне кажется, содержит особое послание к жителям этого «внутреннего города». Для меня «Ревизор» стал вашей петербургской визитной карточкой. Это был не тот Фокин, которого я знала и любила за современниковский спектакль «Кто боится Вирджинии Вулф?» по пьесе Э. Олби, и не тот даже, что так захватил лично меня в «Ван Гоге», откуда пошли все ваши герои-двойники. Когда вы занялись «Двойником», я сразу подумала, что эта тема – ваша, что она живет и мучает вас так же, как и многих из петербуржцев. И вы этим спектаклем как будто хотели сказать: «Я здесь, в Петербурге, всерьез, потому что я хочу все здесь соединить». Это был спектакль уже про город, в первую очередь. Этим спектаклем вы словно сказали: «Я почувствовал ваш город, я стал вашим жителем». Город для вас как магический кристалл: посмотришь, и бог знает, что там увидишь… С одной стороны, – разноцветье (и вы дали это разноцветье города, этот зеркальный блеск), с другой – эти гигантские бездны души, которые порождают все… в том числе, и двойников. Я помню, как шла на ваш спектакль. И погода была плохая, и иду-то я по Шестилавочной… Это ведь моя улица. Она здесь рядом! Я шла на этот спектакль с большими ожиданиями, и, вместе с тем, с большим

В. Гвоздицкий – Голядкин. «Двойник»

страхом. Ведь я была слишком заинтересованным зрителем, который пришел почти что изнутри того мира, который вы хотели создать на сцене. И потому я с какой-то особой ревностью за себя, за город смотрела спектакль москвича, заявившего себя петербуржцем. Но, посмотрев «Двойника», поняла – это не просто манифест: «Я петербуржец!» Город стал вашим миром, вашей сущностью, частью вашей души. И в «Живом трупе» я расслышала обращение к нам, петербуржцам. Ведь в зале сидели и те, кто еще слышал Симонова и Лебзак, видел тот легендарный спектакль Кожича… А вы как бы говорили им: «Услышьте и меня, и мою правду. Я говорю с вами в XXI веке. Я не собираюсь ничего порушить в вашем городе. Я хочу оставить нетленными ваши замечательные лестницы и решетки в стиле модерн. Узнавайте их! Вы, наверное, с горечью думаете про "Невечернюю"? Ну, вот она, но сегодня она такая!..» Такой ли Протасов, каким его играет в спектакле Сергей Паршин? Он органичен, убедителен, достоверен, он играет одного из тех людей, которые живут где-то рядом. Его Протасов не выдающийся, он обыкновенный, и, наверное, в этом для нас и должна открываться пронзительная правда. В этой детективной истории, где он живет двойником, он сохраняет цельность. И вот что интересно: он давно живет по неправде, по лжи… А может, это не он, а его двойник? Я как будто опять услышала ваши слова: «Посмотрите на Федину удивительную, подкупающую цельность и неделимость и обратите внимание на бездомность героев!» Какой тут дом? Никакого дома ведь у людей нет! Вокруг ложь и разврат, и путь им только в преисподнюю.

В. Фокин

Мир для героя сузился до размеров лифта, висящего между небом и землей, где он и решается свести счеты с жизнью. Вот какое послание я прочитала в вашем спектакле. Или я не права?

В.Ф. Эту бездомность, «бездомье» я как раз и хотел показать. Жизнь на сквозняке. Здесь все зябко. Люди выходят на лестницу, накинув какую-то верхнюю одежду…

И.Ц. Александр Боровский для оформления этого спектакля не срисовал какую-то конкретную решетку Петербурга, а создал обобщенный образ петербургской решетки. Поэтому она нам всем кажется родной и знакомой. Эта узнаваемость атмосферы города в спектакле дорогого стоит. Это уже, как мне кажется, знак вашего постепенного «укоренения» в нашем Петербурге.

Мне кажется, что «Ревизор», «Двойник» и «Живой труп» – три этапа, с одной стороны, вашей

театральной программы, с другой стороны – вашей петербургской истории, вашего вхождения в город. «Ревизор» – это пробуждение старого петербургского театра, «Двойник» – попытка познать душу города, открыть в его атмосфере, его мифологии бездны собственной души. «Живой труп» – стремление переосмыслить образы города, его театральные и жизненные легенды в свете современной общечеловеческой истории. И уж не об этой ли самодостаточности человека и его «внутреннего города» – ваша «Женитьба»? Душа, соблазняемая бесом, отправляется из своего уютного диванного книжного рая в неустойчивый балаганный мир, открывающийся за окном, но не в силах справиться с этой реальностью, с этим наваждением, с этим сном наяву, бежит обратно. И потому прыжок в окно для вашего Подколесина – это прыжок обратно на свой диван. А момент, когда герой задувает свечу, – это окончательное прощание с реальностью человека, замкнувшегося в себе. Петербург мы все носим в себе и проживаем его сюжеты в нашей внутренней жизни. У этого «внутреннего города» есть какой-то свой ритм. В Москве, например, нужно всюду успеть: добежать, доехать, а здесь… нужно не запутаться в паутине.

В.Ф. Важно себя не потерять, не утратить критерии. Петербург долго и настойчиво делали провинциальным городом, низводя уровень художественных и творческих споров до уровня «междоусобных» разборок, лишая все это объема, масштаба. Можно сколько угодно говорить о Петербурге как о культурной столице, можно сколько угодно любоваться величественностью его фасадов, но важно изнутри этого города не утратить масштаба и широты взгляда на мир. И если что и нужно поддерживать и возрождать в Петербурге, так это масштаб его внутренней духовной жизни…

P.S

Беседа текла неспешно, несуетно. С долгими паузами. На столе или в руках собеседников как по мановению волшебной палочки вдруг возникали предметы или фотографии, о которых заходила речь. То книга Александра Федоровича Борисова «Из творческого опыта», писать которую известному артисту помогал С.Л. Цимбал, то старинный графин, подаренный другу-критику, то эскизы из собрания «энергичного коллекционера», подарки Н. Акимова и А. Тышлера, то фотография С. Цимбала и Г. Товстоногова… Разговор касался и старых театральных историй, и современного театра, и последних спектаклей В. Фокина, который все-таки сумел заразить зрителей сегодняшней Александринки. И все яснее, все отчетливее прорисовывался в диалоге критика и режиссера образ того «внутреннего города», который не каждый из нас способен построить, но должен стремиться построить и отстоять в себе.

А.Ч.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

БДТ ПОСЛЕ ТОВСТОНОГОВА

Большой драматический театр в Петрограде был основан в 1919 году, то есть почти 90 лет назад. Все эти годы театр находился в одном здании (за исключением первых сезонов в оперной студии Консерватории и военных лет эвакуации, когда БДТ оказался в Кирове). Постоянство места не было постоянством театрального содержания, ибо в БДТ сменилось несколько эпох. Одна связана с именами и деятельностью Александра Блока, Максима Горького, Юрия Юрьева, Николая Монахова; другая – с Алексеем Диким, Борисом Бабочкиным, Натальей Рашевской, Константином Хохловым. Потом наступила эпоха Георгия Товстоногова, и она длилась до 1989 года. Эпоха Товстоногова разделила историю БДТ на две неравные части – тридцать три года перевесили прошлое, в котором было немало сценических достижений. Эпоха Товстоногова – это выдающиеся спектакли, лучшая в стране труппа и идеальная театральная модель.

После смерти Товстоногова прошло почти двадцать лет, время достаточное для того, чтобы в истории теперь уже петербургского БДТ имени Г. А. Товстоногова началась какая-то следующая знаменательная эпоха. Можно ли сказать, что она началась? Если нет, то почему? Поищем ответа на этот вопрос.

Уже при Товстоногове труппа постарела и поредела. Актеры, с которыми режиссер начинал перестройку БДТ в 1956 году, превратились в старшее поколение. Молодые тогда еще Иннокентий Смоктуновский, Татьяна Доронина, Сергей Юрский, Наталья Тенякова покинули театр в 1960–1970-е. В начале 1980-х ушел Владимир Рецептер. С уходом из жизни Ефима Копеляна (1975), потом с уходом из театра Олега Борисова (1983) Товстоногов лишился лидеров мужского состава, по-своему незаменимых. Зато в театр пришли Андрей Толубеев (1975), Светлана Крючкова (1975), Лариса Малеванная (1976), Геннадий Богачев (1972), Ольга Волкова (1976), Елена Попова (1978), Сергей Лосев (1980). К середине 1980-х Товстоногов пригласил к себе Алису Фрейндлих и Валерия Ивченко, в них он надеялся найти лидеров творческого прорыва, и его надежды в значительной степени оправдались.

Пополнение готовилось в студии при БДТ, и выпускники ее частично восполняли возрастные пробелы труппы. Из студии пришли Марина Адашевская, Валерий Караваев, Владимир Козлов, Галина Стеценко, Аэлита Шкомова и др. Со стороны, то есть из Театрального института и из других городов, актеры тоже попадали в БДТ, хотя и редко (один из примеров – Светлана Головина, сыгравшая Валентину в «Прошлым летом Чулимске» и Варвару в «Дачниках»: актриса состояла в труппе БДТ с 1968 по 1976 годы, но, выйдя замуж за А. Г. Товстоногова, уехала вслед за мужем сначала в Тбилиси, а потом в Москву). Юрий Стоянов и Юрий Томошевский – из Москвы, из ГИТИСа, – попали в театр в закатные его годы. Талантливый Виталий Юшков, окончив ЛГИТМиК

и более десяти лет пробыв в стенах БДТ, не сыграл ни одной значительной роли. Молодежь, пополнившая труппу БДТ в 1970–1980-е годы, к сожалению, не составила единого творческого корпуса. Но не они в этом виноваты. Идеальная модель давала сбой. Товстоногов не всегда мог занять их и использовать в полную силу. Богачев, Томошевский, Юшков, Стоянов играли мало. Трое из них покинули театр в 1990-е годы. Активной частью труппы были Андрей Толубеев, Светлана Крючкова, Елена Попова, Юрий Демич, который вынужден был уйти в 1988-м, и его уход особенно больно отозвался на общем строе труппы, в том, что касалось порядка амплуа, распределения сил. Совсем юные выпускники ЛГИТМиКа – Михаил Морозов и Максим Леонидов – успели захватить последние спектакли Мастера, ибо пришли сюда в 1983-м, но «вырастали» – каждый в свою сторону – после 1989-го. Да и в последние пост-товстоноговские десятилетия актеры, соблазненные кино и телевидением, очень быстро набиравшие там и успех, и заработок, меняли «прописку». Так ушли из театра Игорь Лифанов и Андрей Носков.

А главное – с начала 1980-х старел сам Товстоногов. Театр держался в основном его безусловным авторитетом и прошлым, с которым связана жизнью и трудом большая часть труппы. Перестройка не спровоцировала в БДТ ни единого скандала, наподобие московских, но и без них театр рушился. Мастер тяжело болел. Последний спектакль Товстоногова «На дне», выпущенный к 60-летию Октябрьской революции, внутритеатральную ситуацию передавал довольно точно: мрак, тупик, отчаяние. Актеры вспоминали, что репетиции совсем

На премьере спектакля «Смерть Тарелкина»

не походили на привычный для них творческий процесс. Товстоногов был погружен в себя, раздражителен, значительную часть репетиционной работы проделала с ними ученица Товстоногова, режиссер Варвара Шабалина. С художественной точки зрения спектакль получился все-таки вдохновенным, актерски богатым. Эдуард Кочергин поместил ночлежку в глухой короб, и выйти из него можно было только, выражаясь поэтически, поднявшись в небо, преодолев земное притяжение. В финале под знаменитую «Солнце всходит и заходит…» короб медленно шел вверх, освобождая узников. Товстоногов сознательно прибавил возраст горьковским героям. Для этих людей ночлежка была окончательным пристанищем. Годы Стржельчика, Лаврова, Басилашвили, Э. Поповой, Лебедева, Фрейндлих, Ивченко, их звания, заслуги, награды, как и все полученные самим Товстоноговым знаки славы и почета, в контексте спектакля обесценивались. Нечто трагически весомое, предчувствие неизбежного ощущалось в произведении, где главные роли играли народные артисты СССР, Герои Социалистического труда, кинозвезды. «На дне» – последнее слово, завещание человека, который создал свой театр и прощался с ним. Ближайший к «На дне» проект – «Закат» И. Бабеля, давно задуманный и подробно обговоренный с Кочергиным, – осуществлен не был. Товстоногов и Кочергин заранее сговорились о замысле, о том, что для персонажей будущего спектакля солнце уже не всходит, оно только заходит.

Пост-товстоновское время БДТ, с одной стороны, определилось сразу же: художественным руководителем стал Кирилл Лавров. Голосование было тайным и единодушным. Назначение не обсуждалось, сомнений не было: Лавров и для Товстоногова был надеждой и опорой. С ним Товстоногов не раз советовался, его мнение и позиция значили для всего театра всегда очень много. Лавров, будучи человеком «офицерского» долга, принял на себя БДТ, чтобы, прежде всего, сохранить театр. Это означало, что традиции и курс БДТ будут последовательными, что заветы Товстоногова, его репертуар, его творческий почерк не изменятся. Последнее, конечно, априори было невыполнимо, но, избегая прямого копирования, шли поиски близкого

Сцена из спектакля «На дне»

К. Лавров и Г. Товстоногов

почерка. Ноша и миссия Лаврова отличались благородством и самопожертвованием. Он до самого конца оставался стражем любимого дома, в ущерб, прежде всего, собственному здоровью. По существу и по справедливости годы с 1989-го до апреля 2007-го для БДТ – эпоха Лаврова. Диспозиция эпохи Лаврова имела и положительные, и отрицательные стороны. Начнем с последних. Уж если нечто рушится, так разом, чтобы на обломках построить новый мир. Именно так сам

Товстоногов в 1956-м создал новый БДТ. Консервация товстоноговского БДТ задерживала естественные процессы старения и умирания театра. Поскольку после 1986-го никто больше не руководил сверху, не назначал и не увольнял, коллектив самоопределялся. Свобода, гласность, перестройка продлили существование БДТ в режиме поддержки со стороны власти, которая, впрочем, сама в ней нуждалась и занята была более важными, чем театр, делами. Плохо было и то, что БДТ пополнялся бессистемно. То есть хорошо, что пришло много новых актеров, они были заняты в репертуаре более равномерно. Беда состояла в том, что «глаза» не стало. Когда нужен был исполнитель на определенную роль, его занимали и оставляли в театре, что совсем не означало укрепления коллектива. Быть в штате и быть в труппе – разные положения. Поскольку театры в Ленинграде/Петербурге один за другим разваливались, БДТ (наряду с МДТ) все еще был надежной гаванью, где можно было укрыться от бури истории. Так в театр пришли талантливые актеры Валерий Дегтярь из Театра драмы на Литейном (тогда еще не по названию, но по месту нахождения), Анатолий Петров – из Молодежного на Фонтанке, Сергей Дрейден – из ниоткуда. Они-то как раз и помогли БДТ сохранить репутацию, хотя товстоноговскими актерами совсем не были, как и Мария Игнатова, закончившая ГИТИС, работавшая в московском Ленкоме, но прижившаяся в БДТ и в Петербурге.

Плохо было и то, что режиссерский цех БДТ разбился на участки. Опять же не хватало «глаза». Диктатора, хозяина.

О режиссерском разнобое, или разновкусии, если угодно, поговорим ниже.

Малая сцена, которая и так при Товстоногове не слишком процветала после открытия ее в 1970 году, в 1990-е и по сей день использовалась и используется как резервная, для самостоятельных актерских и режиссерских работ. Ивченко там сделал два значительных спектакля – «Черное и красное» по С. Беккету и А.П. Чехову, «Старик и море» по Э. Хемингуэю. Дегтярь поставил «Соло на двоих» П. Гладилина с Еленой Яремой. Несмотря на честные и добротные работы, талантливую режиссуру и яркие актерские создания, казалось, что новыми спектаклями заполняют театральное пространство, заботясь лишь о том, чтобы оно не пустовало. Только «Отец» А. Стриндберга в постановке Григория Дитятковского уравнял малую сцену с большой. А из последних работ здесь заметна «Дама с собачкой», и потому, что автор ее, Анатолий Праудин, дебютировавший в БДТ в сезоне 2007/2008 годов, и потому, что объем спектакля далеко не малый, не камерный.

Положительным фактором «лавровского» периода было сохранение БДТ как национального достояния. Как можно дольше держались спектакли, как можно ближе по качеству, по направлению выбиралась режиссура. Кандидаты из рьяных реформаторов не обсуждались. К тому же в Петербурге формальные новаторы (о коих можно было бы говорить всерьез) исчислялись единицами. Да и для Лаврова иного пути, чем оставить все, как есть, не было. В труппе еще играли Стржельчик, Попова, Шарко, В. Кузнецов, Л. Макарова,

В. Ковель, Трофимов, Басилашвили, сам Лавров, Фрейндлих, Ивченко, Г. Штиль. На афише значились «На дне», «Дядя Ваня», «Мещане», «Пиквикский клуб», спектакли поставленные Мастером.

Прямых наследников у него не было. Крупнейший в XX веке режиссерский театр превратился в театр с приходящими постановщиками. Товстоногов не планировал кому-то передавать бразды правления. И не потому, что считал себя незаменимым или бессмертным. Свою точку зрения он высказывал неоднократно: новый театр возродится с новым лидером. Указывать на кого-то конкретно категорически отказывался. Хотя… Было несколько эпизодов с учениками, которых он привлекал к режиссуре в БДТ. Думаю, что ученики пугались. Они откровенно боялись прогнуться под главного режиссера и потеряться в его тени. Были еще и надежные помощники внутри театра, тоже из учеников. Много лет (1963–1983) рядом проработал Юрий Аксенов, имел и самостоятельные работы, но тоже хотел независимости, и, когда представился случай, по протекции Товстоногова он получил место главного режиссера Театра Комедии (1983–1990).

М. Призван – Соколова – Кормилица и С. Дрейден – Ротмистр. «Отец»

В. Реутов – Гуров и А. Куликова – Анна Сергеевна. «Дама с собачкой»

Ничего страшного, исключительного в новом положении БДТ не было. Напротив, общие перемены в стране предлагали новую модель театрального управления как раз с художественным руководством из актеров. Как правило, это был ведущий актер, возможен был и театровед, при этом спектакли могли ставить режиссеры по выбору худрука или иногда с согласия коллектива. Потеря основателя, лидера, как ни цинично это звучит, для БДТ облегчила переход в иное время. Ведь общие перемены совершенно изменили назначение режиссуры – теперь это не единство, а разнобой и случайность. «Главные режиссеры» – понятие архаическое, к которому ныне редко и по инерции прибегают. За двадцать лет все притерпелись к такому повороту дела, талантливые режиссеры все равно появляются, только теперь они «болтаются» на свободе, и любое более или менее длительное сотрудничество режиссера с

А. Фрейндлих – Джин Хартон и К. Лавров – Реджинальд Педжет

З. Шарко – Сесилия Робсон и О. Басилашвили – Уилфред Бонд

«Квартет»

труппой воспринимается как нечто экстраординарное.

Хотя Лавров и ввел практику художественного руководства без главного режиссера, он не считал ее нормой. Нормой (или идеалом) для него по-прежнему был театр, во главе которого стоит авторитет, художественный лидер, управляющий по принципам «добровольной диктатуры», мастер, который своим искусством определяет качество общего труда. Себя Лавров считал временным вариантом. Поэтому все годы эпохи Лаврова шли поиски замены. Сейчас можно сказать – до поры до времени безрезультатные. Лавров просто не мог смириться с товстоноговским приговором своему детищу БДТ. И восемнадцать лет в БДТ без суеты, упорно, целенаправленно делались новые спектакли, которые ставили новые режиссеры, а труппа пополнялась пришельцами, актерами и режиссерами. Пока рядом с Лавровым была Дина Шварц, знаменитый завлит Товстоногова, ее усилиями призывались именитые постановщики, выискивались молодые таланты, неизвестные имена. Регулярно Лавров давал интервью, где отчитывался, как идут дела в БДТ. Регулярно премьеры, которых ожидали с особыми чувствами, часто с заведомым недоверием к результату, освещались в прессе, и БДТ с такой же регулярностью объединенным хором наблюдателей и хронистов списывался в утиль.

При Лаврове установились две (может быть, и три) линии режиссуры. О третьей линии можно сказать только то, что в ней состояли люди, случайно попавшие в БДТ. Они не выдерживали даже одной премьеры (одна из них просто была отменена). Вторая линия обеспечивала стабильность и бесперебойность процесса, то есть театрального производства. Для этого в штате состояли и состоят Андрей Максимов и Николай Пинигин. Большая часть постановок лавровского периода сделана ими. Это крепкие и культурные спектакли, не всегда удававшиеся, зато в них заняты актеры разных поколений.

Андрей Максимов – режиссер жизнеподобных драм и так называемых народных комедий. Он в БДТ с 1993 года. Поставил «Семейный портрет с посторонним» С. Лобозерова (1994), «Последних» М. Горького (1994), «Кадриль» В. Гуркина (1997), «Дорогую Памеллу» Дж. Патрика (2001), «Черную комедию» П. Шеффера (2006). «Кадриль» сделана для стариков БДТ, как и «Дорогая Памелла». Это непритязательные

спектакли, восполняющие все ожидания и обиды старшего поколения театра. В «Кадрили» «первые сюжеты» БДТ (Людмила Макарова, Зинаида Шарко, Николай Трофимов, Всеволод Кузнецов и из молодых, только в 1989-м пришедшая на эту сцену бесподобная Нина Усатова) играли лубочный водевиль, перемену фигур в сексе, как в кадрили, с бравадой и некоторой не свойственной им развязностью… или смелостью. Злоба дня, шутки и частушки на эротические темы «зажигали», как актеров, так и публику, но спектакль со всей его веселой откровенностью к «лицу» БДТ не был.

Николай Пинигин принят в БДТ в 1998 году. У него основательный послужной список. Он поставил здесь «Прихоти Марианны» А. Мюссе (1997), «АРТ» Я. Реза (1998), «Калифорнийскую сюиту» Н. Саймона (1999), «Ложь на длинных ногах» Э.Де Филиппо (2000), «Таланты и поклонники» А.Н. Островского (2001), «Костюмера» Р. Харвуда (2002), «Мотылька» П. Гладилина (2004), «Екатерину Ивановну» Л. Андреева (2004), «Квартет» Р. Харвуда (2005), «Эмигрантов» С. Мрожека (2006), «Ночь перед Рождеством» Н.В. Гоголя (2007). Первые его спектакли, «Прихоти Марианны» и «АРТ», – и до сего дня кажутся самыми интересными и стильными. Хотя, например, в «АРТе» актеры А. Толубеев, В. Дегтярь и Г. Богачев играли с такой беззаботной свободой и импровизацией, которая этой сцене, ее традиции явно в новинку. И Товстоногов, поощрявший импровизацию («но в меру»), был бы обескуражен ее неприхотливостью. «Костюмер» и «Квартет» – бенефисные спектакли для мастеров. Первый – для Басилашвили, второй – для Шарко, Фрейндлих,

Н. Трофимов – Саня и Н. Усатова – Макеевна. «Кадриль»

Басилашвили и Лаврова, которого в конце 2007 заменил Ивченко. Опыт с новой драматургией («Мотылек») дал шанс большой (и долгожданной) роли для А. Толубеева, но качество ее, то есть роли, как и пьесы в целом, представляется обманчивым, в отличие от роли Арбенина, которую Толубеев получил у Темура Чхеидзе в «Маскараде», где все ясно и цельно. Впервые в русском театре романтический образ имел такие жесткие, даже беспощадные очертания. Впервые демонизм сменился практицизмом, если не элементарным бандитизмом. «Эмигранты» с М. Морозовым и Р. Агеевым устарели, хотя трудно вообразить, что пьеса с таким запасом нашего к ней интереса когда-то может вдруг отойти в прошлое. Но так случилось: о каком времени идет речь, в спектакле непонятно. Последняя по времени премьера Пинигина – «Ночь перед Рождеством». Это музыкальное ревю, где в роли конферансье – Черт в исполнении А. Шаркова (тоже хорошее характерное и комедийное приобретение БДТ), – ревю, включающее в себя танцы и песни парубков и девчат и другие, вполне обычные приметы малороссийского колорита. Для финала режиссер приберег карету с проезжающим

мимо чиновником, и им оказался Нос, укативший далеко от Невского проспекта.

Музыкальные комедии, редкие, но имевшиеся в арсенале БДТ при Товстоногове, после него тоже редко, но с меньшим резонансом продолжают появляться. Это «Мещанин во дворянстве» Ж.–Б. Мольера и Геннадия Гладкова в постановке Александра Петрова, главного режиссера детского Музыкального театра «Зазеркалье» (1999), и нынешняя «Ночь перед Рождеством». Признаемся, что спектакль Пинигина – впрямую для Рождества, для новогодних каникул, по преимуществу утренников, что ограничивает его аудиторию, да и его художественное содержание. Хотя выдумок много – от ракеты, на которой Черт доставляет Вакулу в Петербург, до кукольного театра, с помощью которого большой столичный мир превращается в малый, игрушечный. Но театральности как атмосферы, красоты, таинства в спектакле все-таки нет. Черт общается со зрителями в духе типичной новогодней бабы Яги. Вакула Д. Быковского, здоровяк и мужчина, – неожиданный персонаж, все же остальные напоминают иллюстрации к этнографическому словарю.

Следя за стабильной загрузкой труппы и афиши, Лавров параллельно укреплял первую линию режиссуры. То есть выбирал (именно выбирал) преемника – того, кто заменит и Товстоногова, и его самого. У Лаврова к тому же была необходимость сдерживать то и дело возникавшее внутри театра напряжение, которое вызывалось сменой лиц, своеобразных vip-персон режиссуры. Опять же дело не доходило и не дошло до

А. Шарков – Черт. «Ночь перед Рождеством»

страстей, описанных Булгаковым в «Театральном романе» или в реальности бушевавших в конце XX века во МХАТе, на Таганке, в Театре им М.Н. Ермоловой. Все спасала выдержка Лаврова. По очереди кастинг на главную роль в БДТ проходили Темур Чхеидзе, Адольф Шапиро, Григорий Козлов, Григорий Дитятковский. Геннадий Тростянецкий и Сергей Яшин тоже вписали в историю БДТ лавровского периода свои спектакли. С Робертом Стуруа велись переговоры, но этим дело и ограничилось. Эстонский режиссер Эльмо Нюганен, поставивший здесь «Аркадию» Т. Стоппарда, так и остался здесь только гостем.

Не сомневаясь в компетентности каждого из названных режиссеров, нужно сказать, что взваливать на них БДТ было бы обоюдной ошибкой. Стуруа, Чхеидзе и Шапиро – настолько сложившиеся мастера режиссерского театра, что ограничивать их задачей «ремонта» театра, причем, не капитального (какой позволил себе Товстоногов в БДТ 1956 года, когда уволил треть

старой труппы), а косметического, было невозможно. Да и чем они могли ознаменовать свой приход в театр? Увольнениями? То есть мерой, которая и так в 1990-е годы лишила привычного житейского комфорта сотни тысяч людей по всей стране. Профсоюз и общие собрания, то есть глас народа, начали бы гражданскую войну. Но Лавров и известные режиссеры, по сути (хотя и не по прямой) ученики Товстоногова, войны, разумеется, не хотели, потому претенденты отказывались от почетного и туманного долга сохранять БДТ и наследовать учителю. Козлов и Дитятковский, в ту пору молодые и подающие большие надежды, опять же лишенные возможности все начать заново и по-своему, не имели достаточно сил, чтобы сдвинуть с места уже закосневший монолит БДТ.

«Пробы», или спектакли, поставленные после Товстоногова, тем не менее, события не только локальные. Театр продолжал жить, как мог, несмотря на скептицизм, недоверие и плохие прогнозы со всех сторон.

А. Шапиро поставил «Вишневый сад» (1993) и «Лес» (1999). С. Крючкова в роли Раневской и М. Игнатова в роли Гурмыжской – в центре обеих постановок. Раневская с налетом элегичности, совсем не свойственной Крючковой, получилась объективно иронической. Позднее, в 2006 году Крючкова в роли Вассы Железновой в спектакле С. Яшина в БДТ как будто довела тему, начатую в Раневской, до какого-то мрачного юмористического балагана. Ее прежняя героиня, претенциозная дворянка Любовь Андреевна Раневская, раскрылась в своем купеческом существе, в своей унылой, какой-то гоголевской сути. А Шапиро для своей следующей Раневской (в МХТ) нашел актрису, если не вдвойне элегическую, то точно манерно-прозаическую, нетеатральную Ренату Литвинову, которая внесла в пьесу, в спектакль настроение непритворного легкомыслия. Там, на сцене МХТ, где Шапиро вернулся к «Вишневому саду» спустя десяток лет после БДТ, появилась тема детства, как некий отголосок знаменитого спектакля Джорджо Стрелера. Гаев С. Дрейдена и Раневская Р. Литвиновой не выросли, спектакль был о них, о счастье оставаться в нежной и безответственной поре вечно. Гаев и Раневская брались в финале за руки и уходили куда-то в неизвестность.

С. Дрейден – Несчастливцев и А. Толубеев – Счастливцев. «Лес»

Гурмыжская М. Игнатовой в «Лесе» – образ субъективно иронический, доводимый исполнительницей до фарса. Шапиро в тех же фарсовых целях назначил баса А. Толубеева, актера цельной драматической природы, на роль Счастливцева, а хрипловатого тенора С. Дрейдена, витиеватого комика, на роль Несчастливцева. Эти неожиданности и перестановки, намеренная театральность

постановки (игра в театр в «Лесе», как в «Гамлете»), уровень режиссерских композиций не пропали даром, но взаимопонимания и контакта у режиссера с театром явно не хватало.

Г. Дитятковский последовательно пробовал себя и актеров на этой сцене в трех жанрах – драме, трагедии и комедии (это были «Отец» А. Стриндберга, «Федра» Ж. Расина и «Двенадцатая ночь» В. Шекспира). Случай Дитятковского – особенно трудный для БДТ. Он мастер формы, который чувствует нерв произведения, его поэтику, его время и потому архитребователен к исполнению. Он не друг артистов в том смысле, в котором создание спектакля – это создание творческой семьи. Он, скорее, диктатор, скульптор.

Во время работы над тремя спектаклями (к их числу «первым номером» надо добавить «Мрамор», поставленный за пределами БДТ) режиссер вдруг выбрал С. Дрейдена, который только тогда, в спектаклях Дитятковского, появился на сцене БДТ и вообще переживал время оптимального спроса на свой неуживчивый, своевольный, прямо скажем, аутентичный талант. В «Отце» (1998) дуэт Е. Поповой и С. Дрейдена идеально соответствовал агоническому характеру пьесы Стриндберга, не говоря уж о стильности (сколько раз упоминается Дитятковский, столько раз следует использовать все производные от слова «стиль») декораций Эмиля Капелюша.

Все в этом спектакле на малой сцене было просчитано и собрано в некий чувственный узел, волнующий тайной неразрешимых человеческих отношений. Все было сыграно, как по нотам, и так же, как музыка, не укладывалось в слова.

М. Игнатова – Федра. «Федра»

В «Федре» Дитятковский для начала сразил выбором самого старого перевода трагедии Расина – М. Лобанова, 1823 года, заставив зал слушать архаический русский язык ради полноты трагического впечатления. Дитятковский исполнительницу главной роли нашел опять-таки «на стороне». Мария Игнатова в БДТ пришла в 1998 году именно с Федрой. Такое начало, заведомо рискованное, оправдалось безупречностью стиля. Профили Федры, ее жесты и мелодичный голос, декорации М. Азизян и режиссура были, как мне кажется, единственно возможным русским «покроем» классицизма, который у нас издавна стыдились играть возвышенно и по-театральному красиво.

В «Двенадцатой ночи», спектакле, проникнутом морем и посвященном ему и музыке, наподобие какой-нибудь «Шехерезады» Римского-Корсакова, «морское» звучало в стихах, виделось в декорациях М. Азизян, чувствовалось в ритме и музыкальных номерах. Режиссер остроумно использовал травестийные данные А. Фрейндлих, казалось бы, давно забытые после ролей в Театре имени В.Ф. Комиссаржевской и Малыша в «Малыше и Карлсоне»

в Театре имени Ленсовета, – и перед тем, как актриса снова перевоплотилась в малыша в «Оскаре и Розовой даме» в спектакле Владислава Пази. Шут Фесте в исполнении Фрейндлих был загадочным бесполым персонажем баллады, камертоном музыки спектакля и в прямом, и в переносном смысле. Дитятковский задавал непростые задачи себе, актерам, публике БДТ. Не удивительно, что его не понимали, на его спектаклях недоумевали, иронизировали. Чем более элитарным был режиссерский язык, тем большие сомнения вызывала возможность подобного будущего для театра Товстоногова. Согласия вокруг Дитятковского не было, несмотря на «Золотые маски» и «Софиты», полученные за постановки «Мрамор», «Потерянные в звездах», «Федра», «Отец». Ныне Дитятковский – педагог курса при БДТ. Им выпущены два весьма убедительных дипломных спектакля – «Нужен перевод» Б. Фрила и «Хочу любить и наслаждаться» по «Яме» А. Куприна, и несколько его студийцев уже вошли в труппу. А как режиссер театра, он планирует снова ставить интеллектуальную «северную драму», на этот раз Г. Ибсена в 2008 году, по крайней мере, компенсируя свою административную негибкость вполне эластичными поисками в области сценического искусства.

Именно Дина Шварц подарила Г. Козлову идею постановки Г. Гауптмана, и спектакль «Перед заходом солнца» (2000), вышедший после ее смерти, был посвящен ее памяти. Это был спектакль для Лаврова, своего рода бенефисное подношение – главная роль, в которой актер мог бы подвести предварительные итоги жизни и творчества. Спектакль триумфом не стал, но Лавров, можно сказать, пронес образ Маттиуса Клаузена в точно том пафосе заповеди и завещания, которая свойственна была когда-то другим ее исполнителям – Николаю Симонову, Борису Сушкевичу, Михаилу Астангову, Михаилу Цареву… В то же время статского советника Клаузена Лавров присоединил к прежним своим героям, носителям идей гражданского героизма и нравственной чистоты. Если Чхеидзе пытался направить Лаврова, который в эпоху безвременья (после Товстоногова) был много занят на сцене, на неизведанные пути (Президент в «Коварстве и любви», Пимен в «Борисе Годунове»), то Клаузен Лаврова и Козлова стал возвращением Лаврову Лаврова – акт символический, сверка часов судьбы и времени.

Козлов к моменту постановки «Перед заходом солнца» был прочно связан с питерским ТЮЗом, где сделал свой незабываемый – юношеский по составу актерскому и духу – спектакль «Преступление и наказание». Этим объясняется и то, что спектакль «Перед заходом солнца» вышел лишенным обычной «теплоты» режиссуры Козлова, и то, что «своим» БДТ для режиссера не стал.

В 2005 году главным режиссером БДТ наконец стал Темур Чхеидзе. Это было не назначение, а выборы. Даже уговоры. Чхеидзе согласился при условии, что художественным руководителем по-прежнему останется Лавров. Коллектив единодушно одобрил это двоевластие. Еще раз авторитет Чхеидзе в труппе подтвердился сразу после смерти Лаврова: на этот раз без разделения функций

А. Куликова – Инкен Петерс и К. Лавров – Маттиас Клаузен. «Перед заходом солнца»

единоличным главой БДТ выбрали Чхеидзе.

В конце концов, так завершилась долгая история отношений режиссера с ленинградским/петербургским театром. Она началась еще при жизни Товстоногова (не говоря уж о том, что мать Темура Нодаровича, Медея Чахава, актриса тбилисского Театра имени Ш. Руставели, была студенткой Товстоногова в 1940-е годы). Он выделил Чхеидзе из круга талантов нового поколения, поддерживал его словом и предложил постановку в БДТ. Даже назвал «Коварство и любовь» Ф. Шиллера в качестве дебюта. Со спектакля по этой пьесе Чхеидзе и вступил в БДТ, но уже в 1990 году.

Спектакль шел пятнадцать лет. При кажущейся воздушности и хрупкости режиссуры Чхеидзе он строит очень прочно. Когда 2 мая 2005 года поднялся занавес «Коварства и любви» в последний раз, назначенный постановщиком, все сохранилось в прежнем виде и смысле. Луиза Миллер так же взлетела на стол, замерла на секунду и, подхваченная за руку Фердинандом Вальтером, медленными кругами,

Т. Чхеидзе и К. Лавров

как будто в воздушном танце, опустилась на пол. Главный режиссер, он же режиссер спектакля, решил снять «Коварство и любовь» «за давностью» эксплуатации. Пятнадцать лет пролетели для спектакля незаметно. То был первый послетовстоноговский успех БДТ имени М. Горького, первая постановка Чхеидзе в Ленинграде. От спектакля, казалось, зависело будущее этого сиротского гнезда. Теперь кажется, что эта и многие другие попытки Чхеидзе и других режиссеров сохранить БДТ ровным счетом ничего не изменили в предначертанном театру пути, с которого и теперь невозможно свернуть.

Грустная мысль о покорности судьбе лежала в основе спектакля 1990 года. Ее олицетворением стала Луиза в исполнении Елены Поповой. Прощание–2005 получилось тем более грустным, что искусство никуда не делось. Расставаться с живым больно, в театре это особенно чувствуется.

Режиссура «Коварства и любви» – как композиция и ритм – могла бы стать пособием для начинающих театральных вождей. Каждый удар судьбы обозначался полетом и дрожью легкого белого интермедийного занавеса и мощным музыкальным аккордом, от которого зал вздрагивал вместе с Луизой. Она была и осталась его главной героиней. Ее глазами зрители видели, как наивно напыщен юный Вальтер, честный юноша, не способный защититься и защитить. Герой Михаила Морозова был чудесно искренен и в то же время непреклонен и в любви, и в чести. Режиссер в прологе помещал их на стульях по обеим сторонам рампы, словно двух кукол, а когда они «оживали», вставали и шли навстречу друг другу, Фердинанд проходил сквозь Луизу, куда-то в выдуманную любовь, так что ей оставалось следить за ним печальным взглядом. Эта невстреча влюбленных, с которой начинался

спектакль, была так выразительна, что сколько ее ни смотри, она каждый раз изумляет трагической сутью, столь коротко и просто изложенной в прологе трехчасовой истории. Строго говоря, история начиналась не с влюбленных, а с Вурма в мефистофельском плаще, обходящего темные владения, дающего толчок застывшим фигурам и возвращающегося в свое подземелье, в холодный белый «иной» свет. Андрей Толубеев сыграл Вурма человеком, сжигаемым честолюбием и ревностью, гордым, но способным выдержать любое унижение ради самоутверждения: и вино, выплеснутое в лицо, и парик, сброшенный хозяйской рукой с головы, и оттирать сапоги Президента, и сносить покровительственные щипки. А как сыгран унижающий его тиран! Вначале Лавров выходил в необычном гриме: массивный нос выражал злодейскую волю Президента. Но потом актер отказался от преувеличений. Его Вальтер был иезуитом, коварнее сатанинского Вурма, он был лицедеем. Когда сын, едва оправившись от припадка падучей, уходил с «бурей гнева в груди», отец, только что немощный и согбенный, издавал шедший откуда-то снизу короткий смешок, а потом медленно выпрямлялся, превращался в диктатора и покидал сцену шагом командора и факира, облапошившего толпу простачков. Лавров был ироничен, грациозен, точен и свободен одновременно.

Спектакль, виденный не однажды, в последний раз все так же обрушивал на вас новые впечатления, неповторимые детали и штрихи: тут и отблеск металла, из которого сделан поднос и в свете которого по лицу Вурма, держащего поднос в руках, пробегают белые искры; и робкое движение руки его к волосам Луизы – жест, пресеченный им самим. Тут и мимолетная «вклейка» служанки, бедняжки Софи, которую Фердинанд хватает за руку и таскает за собой в качестве «реквизита», подневольного свидетеля его честности во время свидания с леди Мильфорд. Еще один заметный участник событий – обыкновенный передник, который леди Мильфорд благосклонно выдает Луизе в качестве поощрения, а та берет его и сворачивает, не глядя, занятая совсем другим, так что неизвестно, в ком из них двоих больше оказалось презрения и гордыни. Свидание двух шиллеровских королев, мещанской и светской, Луизы и леди Мильфорд, – это еще и удивительный актерский дуэт. Героиня Поповой выглядела, как статуя обреченности, отдающая сопернице возлюбленного спокойно, даже с поцелуем-благословением. Героиня Фрейндлих, уязвленная и сломленная Луизой, капризная, беспокойная женщина, принимала поцелуй, как укор совести. Когда они обе оказывались на коленях одна перед другой, то бывшие

Е. Попова – Луиза и М. Морозов – Фердинанд. «Коварство и любовь»

между ними преграды сословные, психологические, в один миг исчезали. Оставалась только женская солидарность, полное и неожиданное для обеих взаимопонимание.

Миллер Валерия Ивченко – тот самый маленький человек мирового масштаба, которому удалось отстоять себя. Начало всей музыки спектакля принадлежало Миллеру с его хриплым от негодования воплем «Довольно!». Родство Миллера и Луизы подлинно, согрето любовью более глубокой, чем любовная страсть. В жертве Луизы любовью к Фердинанду ради любви к отцу нет снисхождения. Они общаются душами и прощаются ими же в финале. Ивченко играл почти что в плаче, то тихом, то крикливом, то отчаянном, то совсем робком. Он ругался с женой, мещанкой в полном смысле слова, простодушной и недалекой в мыслях и поступках наседкой (так Миллерша показана Ниной Усатовой), словно исполнял антидифирамб с площадными эпитетами и неуклюжим юмором. Его вертикали – рост и гордость – одни из самых заметных в спектакле.

Чхеидзе соединял сцены, не делая между ними никакой границы, – это его излюбленный прием. Они совмещались так, что образовывались перекрещивания. Каждая сюжетная линия игралась автономно, но зрительно они сближались в высших точках драматизма. Президент с презрением агитировал маршала фон Кальба (А. Пустохин) поучаствовать в интриге, а наперерез им тут же, рядом, Вурм цинично объяснял Луизе, чем выгодна ей ложь. В режиссуре Чхеидзе спектакль динамически неустойчив, его время-пространство измерено то линиями, то плоскостями, то объемами, в которых актеры в фокусе, меняющем свои внешние границы. Все эпизоды, имеющие каждый свой рисунок, слиты в единое целое, и актерское право не ущемлено. Каждый принадлежал себе не меньше, чем режиссеру. Нужна Леониду Неведомскому, камердинеру герцога, публицистическая площадка, – пожалуйста. Он выдвинут прямо к залу, и единственную свою сцену и монолог в ней о социальной несправедливости и отцовском горе актер проводил в духе мелодрамы с вибрирующими перекатами баса и подкашивающимися ногами – и тут же получал благодарный всплеск аплодисментов.

Спектакль на каждом шагу убеждал, насколько мы умнее и шире в воззрениях на человека и мир, чем Шиллер. И все же превосходство диалектики над метафизикой, поправлял нас автор спектакля, так относительно. Чхеидзе очень сократил пьесу, но оставил те важные тирады и слова, которые и говорятся, и повторяются неслучайно: «Я думаю об отце», «Из-за тебя я покидаю родину». Чувства сожаления и горести о потерянном душевном рае, шиллеровский пафос были в этом уходящем театральном чуде. Ад и рай – внутри, а не вне человека, добро всегда остается жертвенным агнцем, а зло – всегда спекуляция на идеалах или чувствах. Луиза на столе, распятая насильниками, и отчаянный выкрик Фердинанда, прижатого к полу: «Я расскажу, как становятся президентами», – одна из сцен, становящаяся самым убедительным аргументом идейного пафоса спектакля. Победа в вечной борьбе между добром и злом никому не досталась, бедный Вурм останавливал главный механизм, люди

вновь становились куклами, и сцена погружалась во тьму.

Классика для Чхеидзе – единственный, заслуживающий доверия материал. Он почти не ставил современную драматургию, но ее – для него – и не было по существу. Спектакли, поставленные на протяжении пятнадцати лет, сотрудничество с актерами БДТ, переходившее в прочную творческую дружбу, – всего этого достаточно для полноценной жизни театра. Некоторые роли из других, по разным причинам снятых спектаклей до сих пор памятны: у Стржельчика и Ольги Волковой – в «Призраках», у Фрейндлих и Романцова – в «Макбете», у Басилашвили – в «Антигоне», у Игнатовой – в «Марии Стюарт», у Ивченко и Дегтяря – в «Борисе Годунове»… Елена Попова с ним и у него на глазах выросла в тонкого и глубокого мастера.

И что же? Режиссура Чхеидзе, первоклассная, всегда актуальная, тактичная, утверждавшая достоинство театра и актера, всегда по-особому изящная, лаконичная, разнообразно богатая, оставалась недопонятой и не воскрешала «эффекта БДТ». Сам же Чхеидзе не чувствовал отзыва, на который надеялся, которого ждал. Особенно огорчала судьба «Бориса Годунова». Пушкин, поставленный как поэзия истории, без малейших следов театрального бытовизма, легкий, грозный, музыкальный, не заставлял публику вглядеться, вслушаться. Публика, это «священное чудовище» театра, словно ослепла и оглохла. Ни режиссер, ни публика в этом виновны, я полагаю, не были. (Критика же, отмахнувшаяся от «Бориса Годунова» в БДТ в 1999-м, редко не идет на поводу у зала.) Можно сослаться и на атмосферу юбилея Пушкина, которая мешала проникнуться всей серьезностью постановки, можно считать, что спектакль Чхеидзе неудачно спутали с другим «Борисом», в Александринке, который своим неуместным и пустым шумом, «децибеллами» традиции перекричал БДТ.

Дело было не в тихом звучании спектаклей Чхеидзе. Посттовстоноговский период БДТ и БДТвский период творчества Чхеидзе совпали со временем всеобщей глухоты к театру, – события

Г. Товстоногов

1990-х годов в стране рассеяли внимание зрителей, и оно до сих пор не вполне сосредоточилось. Что бы ни предлагалось зрителю в это время, он не хотел становиться союзником, он превращался в потребителя: сонного – его будили, вялого – ненадолго оживляли, голодного до хлеба и зрелищ – угощали, чем попало.

Товстоногов предчувствовал, что для театра наступает пора, как он выражался, «потери критериев». Он сам предупреждал это время по-своему: поисками в области жанра, открывая двери своего «тоталитарного» государства для самых неожиданных веяний. Для Фрейндлих Товстоногов ставил «Пылкого влюбленного», и рядом с нею «влюбленным» мог быть и был Владислав Стржельчик. Когда он ушел из жизни в 1995 году, закончился этот блестящий дуэт, и выпало название из афиши. Этого было тем более жаль, что спектакль – эксклюзив Товстоногова, нарушение правил: расчет на звезду, которая сама разыскала пьесу и дождалась постановки. Но выигрыш от такого нарушения своих же правил был для БДТ двойной: актерское соло оправлено режиссерской рамой, то и другое – вне сомнений.

«Смерть Тарелкина» ушла из репертуара, потому что обоих Варравиных, Вадима Медведева и Михаила Волкова, одного – до Товстоногова, в 1988-м, другого – после, в 2001-м, не стало. Хотя замены в театре Товстоногова почти невозможны, заменяли актеров и в «Пиквикском клубе», и в «Мещанах», которых тянули до начала XXI века. Пока жил Лебедев, держалась «История лошади». В «Дяде Ване» пришлось заменить М. Призван-Соколову Зинаидой Шарко, еще раз Призван-Соколову в «Отце» – на Марину Адашевскую. Дольше всех шел «Пиквикский клуб». Это самое сердечное сочинение Товстоногова и самое элегантное. Можно сказать, что окончание и товстоноговского времени, и товстоноговского репертуара возвестила рождественская история. Последний из нескольких сотен «Пиквикских клубов» состоялся 21 декабря 2005 года, когда Николаю Трофимову исполнилось 85 лет. Он играл роль мистера Пиквика с 1978 года. За прошедшее время несколько раз сменились исполнители других ролей. Все еще слышались голоса Владислава Стржельчика, Юрия Демича, Михаила Волкова, Ольги Волковой, Валентины Ковель, Елены Немченко, Елены Алексеевой… Верными его спутниками по этому долгосрочному диккенсовскому маршруту остались Олег Басилашвили в роли Джингля, Изиль Заблудовский в роли Иова Троттера и Георгий Штиль в роли слуги Джона. Последний «Пиквикский клуб», конечно, сдавал свои позиции. «Пиквикский клуб» Товстоногова жил, покуда играл, потому что был действительно «хорошо сделанной», по-настоящему театральной вещью. К тому же, мастерски законсервированной. На таких спектаклях, как «Ханума» или «Пиквикский клуб», режиссер-диктатор отдыхал, оттаивал. В них не было никакой злободневности, никакой современности. Это обеспечило «Пиквикскому клубу» долгую жизнь и победу в репертуаре над другими шедеврами Товстоногова. Но на стороне именно этого спектакля были и законы естества. Благодаря Трофимову, для которого режиссер и сделал спектакль, «Пиквикский клуб» существовал

как театральная данность. Актер в роли Пиквика – уже далеко не тот плотный заряд благодушия и лукавства, каким был четверть века назад. В последнем выходе Пиквик был сама легкость и почти прозрачность, почти призрачность. Его окружали благоговение и почтительность. Пиквика поддерживали, сажали, вели, как будто он мог разбиться от неосторожного движения, угадывали его слова и мысли. «Учитель» пиквикистов не напрягал голоса, звучавшего как-то непривычно глухо и неуверенно, и потому окружавшие его поклонники вслушивались в каждый звук. В зале тоже устанавливалась тишина, едва мистер Пиквик открывал рот. Благодаря этому спонтанному сговору, короткие, скетчевые монологи главного героя не потерялись в общем молодом шуме и здоровом смехе зрительного зала.

БДТ имени
Г.А. Товстоногова

Трофимову хватило чувства юмора, чтобы на аплодисменты вызывать из суфлерской будки ту, чей голос на протяжении спектакля звучал дуэтом с его собственным.

Испортить спектакль Товстоногова по роману Диккенса времени и переменам не удалось. Юбилейное событие лишь окрасило их в грустно-розовый цвет. Когда на сцене соединились четыре пары влюбленных (дамы в светлых кринолинах, джентльмены во фраках), когда слуги и старики с умилением и облегчением вздохнули, предвкушая отдых от приключений, когда бестелесный мистер Пиквик начал качаться, как былинка, под тяжестью роскошных юбилейных букетов, захотелось, чтобы так легко и весело в театре было всегда.

Замены сдвигали не только постановки, – почва колебалась. Театр Товстоногова прожил, как живет биологический организм. Сходство в функционировании первого и существовании второго замечено давно историками театра, его практиками. Кто назначал театру-организму пятнадцать лет, кто сумел продержаться, как БДТ Товстоногова, тридцать три, – исход один. И Большому драматическому в благодарность за великое долгожительство и великое искусство продолжали платить «долги». Чхеидзе, оставшись один, делал и делает только осторожные шаги. Куда? Ему одному ведомо. Не будучи самым сильным из всех «спасителей», он в конце концов оказался самым верным и терпеливым.

P.S. БДТ после Товстоногова – театр преуспевающий, но вдали от сверкающих огнями театральных магистралей. Его залы заполнены, но публикой, не очень знающей, чем был этот театр когда-то и в чем состояла его слава. Стараниями «основоположников» и наследников он превратился в легенду, для власти – в национальное достояние. Но никто не знает, как сложатся его отдаленное и ближайшее будущее. Темур Чхеидзе принял БДТ на себя по долгу перед Товстоноговым, перед Лавровым, перед актерами, перед стенами, наконец. О его роли главного режиссера театра с 2005 года пока говорить рано. Режиссер никак не озвучил свою программу и планы БДТ. Еще при Лаврове Чхеидзе настойчиво повторял мысль о преемственности и сохранении традиций Мастера, традиций русского театра XX века, традиций коллектива. Никакого нового курса не намечалось. В действиях Чхеидзе – художественного руководителя гуманность, справедливость и мудрость в отношении коллектива перевешивают законное для художника желание быть самим собой, высказываться в искусстве без оглядки на предлагаемые обстоятельства. Я не знаю, плохо это или хорошо, важно, правильно для заповедного дома на Фонтанке, Большого драматического театра, теперь уже имени Товстоногова.

После «Коварства и любви» Чхеидзе поставил в БДТ «Сайлемских колдуний», «Любовь под вязами», «Бессолнечную ночь», «Призраков», «Макбета», «Антигону», «Бориса Годунова», «Маскарад», «Дом, где разбиваются сердца», «Копенгаген», «Марию Стюарт», «Власть тьмы», «Дядюшкин сон». Каждая из его постановок заслуживает отдельного разговора.

Полина БОГДАНОВА

РЕЛЯТИВИСТСКИЙ МИР ДРАМЫ КОНЦА 1970-х

«Взрослая дочь молодого человека» Виктора Славкина в постановке Анатолия Васильева

Ссылаясь на опыт предыдущего поколения режиссуры, в частности, опыт А. Эфроса, который во второй половине 1950-х годов ставил пьесы В. Розова, ознаменовавшие новый этап в развитии театра, Васильев заявил, что конец 1970-х годов (время, когда была поставлена «Взрослая дочь») может составить следующую эпоху в развитии сценического искусства. Васильев при этом исходил из положения, что новая эпоха жизни театра всегда начинается с современной драмы. Художественный театр в свое время возник на пьесах А.П. Чехова. Эпоха оттепели принесла драматургию В. Розова и А. Володина, на которой утвердился стиль режиссуры не только А. Эфроса, но и О. Ефремова, Г. Товстоногова.

В интервью «Разомкнутое пространство действительности», которое можно было бы назвать творческим манифестом режиссера, Васильев не случайно приводит слова А. Эфроса, сказанные им в начале 1960-х годов:

«Мне интересно, о чем думает, допустим, девушка, которая стоит целый день у эскалатора метро. <…> Я знаю, как мне про это расскажут в нашей рядовой комедии или в нашей нравоучительной драме. Но я бы хотел, как говорится, на самом деле узнать через искусство ее мысли, ее заботы, ее жизнь. Таких произведений, в которых мы будто сталкивались бы с самой действительностью, без всякой «липы», без украшательств, без давно известных схематичных столкновений – таких произведений искусства очень мало»[1].

Приводя эти слова в своем интервью, Васильев тем самым как будто хотел сказать, что и в 1970-е годы перед театром стоит задача узнать жизнь через «искусство на самом деле» – реальную, подлинную жизнь людей, жизнь современников. То есть Васильев в этот период достаточно недвусмысленно выступает с лозунгом нового реализма. И если реализм второй половины 1950-х получил название неореализма, то реализм конца 1970-х он называет постнеореализмом.

К современным пьесам Васильев проявлял интерес еще в самом начале творческой карьеры, когда с группой молодых режиссеров пришел в Арбузовскую студию, чтобы создавать новый театр. Там он занимался пьесами А. Вампилова, А. Ремеза, познакомился с опытами В. Славкина и других, тогда еще молодых начинающих авторов. В Театре имени К.С. Станиславского после «Вассы» он собирался ставить пьесу молодого ленинградского драматурга А. Кутерницкого «Вариации феи Драже».

[1] *См.: Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007. С.69. В дальнейшем высказывания А. Васильева из этой книги приводятся в тексте статьи с указанием страниц.*

Но жизненные обстоятельства сложились так, что Васильев был вынужден приступить к репетициям пьесы В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека»: И. Райхельгауз, принесший эту пьесу, был уволен из театра.

К современной теме Васильев подошел не просто из желания представить жизненно узнаваемый материал, который поражал бы зрителей достоверностью в изображении действительности, как это делал, к примеру, «Современник» в начале своего творческого пути, или Эфрос в Центральном детском театре. (Хотя следует сказать, что спектакли Эфроса еще во второй половине 1950-х годов поражали не только достоверностью, но и тем, что критика называла «поэтичностью», подразумевая под этим образное, художественное начало эфросовской режиссуры.) Васильев к современным пьесам подошел и как изощренный глубокий художник, эстетические предпочтения которого отнюдь не сводились к «прямому» реализму, что уже нашло отражение в «Вассе» с ее новаторской эстетикой, и как исследователь, умеющий анализировать весьма сложную нетрадиционную структуру современной драмы (ее конфликт, тип героя), принципиально отличающуюся от классических образцов.

Несколько забегая вперед, можно сказать, что в том понимании драматургии, которое выразил Васильев в 1970–1980-е годы, можно найти определенные аналогии с новой драмой начала XX века, в частности, чеховской.

Анализируя современные советские пьесы 1970-х годов, Васильев заявил о том, что они отличаются от драматургии 1950–1960-х годов, от пьес Розова и Володина. Для характеристики современной драмы 1970-х Васильев ввел понятие «разомкнутой» структуры. К этому термину и его содержанию следует отнестись со всей серьезностью, ибо именно он вскрывает методологические и эстетические принципы режиссера в первой половине его творческого пути.

Понятие «разомкнутая» структура Васильев противопоставлял понятию структуры «замкнутой». Итак, если следовать логике рассуждений Васильева, то «замкнутую» структуру можно уподобить кругу, «разомкнутую» – потоку, то есть хаотическому движению без начала и конца.

«Жизнь людей в реальной действительности и есть разомкнутое существование. Хотя на период войны, к примеру, структура жизни становится замкнутой. Существование человека, группы людей, всего народа предопределяется одной ситуацией, которая разыгрывается по всем законам драматического искусства. В войне жестко противопоставлены враждующие силы, определенно обозначены предлагаемые обстоятельства. Война заканчивается, и жизнь размыкается, выходит за пределы круга. Обнажается ее многослойность, всплывает на поверхность масса разнородных явлений и тенденций. Жизнь принимает присущие ей формы потока. Поток – вполне определенная структура многослойного, нефиксированного, вихревого движения» (с. 51).

Далее Васильев определял понятие действия в пьесе потока: «Как понимать действие в драматургии молодых? На каком «уровне»? На уровне текста? Нет. На уровне поступка? Нет. Современный герой может не совершать ни одного поступка на протяжении очень большого промежутка времени, он может просто сидеть за столом и разговаривать. Действие в его традиционном смысле почти исчезло.

Приходится говорить скорее о камуфлированном действии у персонажа, внутренний мир которого прочитывается через поток поведения. <…> особенность молодой драматургии – действие почти неуловимо. Камуфлированное действие» (с. 68).

Третью особенность драматургии «новой волны» Васильев видел в «сильном отрыве текста от действия» (с. 67). Это означает, что на уровне разговоров у героев новых пьес могло возникать огромное количество разнообразных тем, «воспоминаний, внезапных перебранок, ссор», «трепа», за изменчивой логикой которых было уследить нелегко. Но на глубине, внутри человеческого существа развивалось действие, которое могло и не находить прямого адекватного выражения в словах и обсуждаемых темах. Это определяло отрыв текста от действия. В спектакле «Взрослая дочь молодого человека» это рождало особую игру, на поверхности которой (то есть на уровне текста и поведения) было разнообразное человеческое существование (например, в сцене застолья, когда собрались бывшие однокурсники Бэмса – Прокоп и Ивченко) – воспоминания, шутки, тосты, перекрестные застольные беседы о том, о сем. А на глубине разворачивался конфликт, о котором еще будет сказано особо.

В связи с этим тезисом об «отрыве текста от действия» можно еще раз вспомнить знаменитое чеховское высказывание: «Люди обедают, только обедают, а в это время рушатся их судьбы». Эта особенность чеховской драмы привела молодой Художественный театр к открытию подтекста как важной методологической и эстетической особенности в постановке чеховских драм. Но когда Васильев говорит о том, что на поверхности у актера – богатое и разнообразное поведение, а на большой глубине – действие, то это не следует понимать как подтекст. В современной драме 1970–1980-х разрыв текста и действия гораздо больший, чем в чеховской. Поэтому Васильев и говорит, что в новой драме «действие почти неуловимо». Надо обладать изощренным профессиональным мастерством, чтобы нащупать его.

В пьесах «новой волны» возникал также новый герой, какого не знала драматургия 1950–1960-х годов. Васильев говорил о том, что современный человек

«быстро видоизменяется, быстро по сравнению с тем, каким он был еще десять–пятнадцать лет назад. Возьмем какого-нибудь героя рубежа 56-го года. Поведение этого героя можно точно обрисовать на протяжении большого отрезка времени как линейное поведение, последовательное, без видоизменений. Изменения, конечно, есть, однако, они только окрашивают поведение, не больше. Основной ход или основная цель не меняются. У героя есть ясность и определенность намерений и перспективы. А в общей структуре драмы – ясность и определенность в расстановке сил, ясность и определенность положения каждого персонажа в структуре модели. Герой новой драматургии – явление совершенно необычное. Что отсутствует в линии поведения такого героя? Прежде всего, ход на длинную дистанцию. Скажем так. Он не сосредоточен на одном направлении. У него много выборов, много направлений. Большое количество малых поступков и малых реакций. В его жизни не последнюю роль играет случай. Его день соткан из взаимных, отталкивающих друг друга общений. Партнера он не выбирает. Все определяет именно случай» (с. 67).

О герое рубежа 1956-го года, имеющем выраженную цель и ясность перспективы, можно говорить в связи с ранними спектаклями Эфроса в ЦДТ. Но такой тип

героя, который когда-то интересовал Эфроса, уже не интересовал Васильева. Васильев еще в «Вассе» обращался к герою, который был движим не столько целью, сколько своим исходным событием. При постановке современных пьес Васильев ничего не говорит об исходном событии (во «Взрослой дочери» исходного события в традиционном смысле вообще не было). Но он говорит об отсутствии цели, а также о том, что у героя отсутствует «ход на длинную дистанцию», «линейное поведение», поведение «без видоизменений», а это означает, что поведение героя дробится на множество малых отрезков, каждый из которых может иметь свой вектор. Это и приводит к тому, что традиционные драматические законы в пьесах молодых авторов 1970-х годов не работают. Васильев подчеркивает: «Герой выпал из драматической структуры». Но это и есть человек из потока действительности, не имеющий выраженной цели в драматическом смысле, не имеющий «хода на длинную дистанцию», сосредоточенный на своем разнообразном, разнонаправленном, во многом хаотическом существовании, сотканном из случайностей.

О роли случайности в чеховских пьесах также писал А. Чудаков: «И фабула и сюжет (*у Чехова.* – **П.Б.**) демонстрируют картину нового видения мира – случайного – и случайностного, во всей неотобранной множественности, его изображения»[2]. А. Чудаков писал также о том, что пьесы русского классика по своей структуре тоже представляют собой поток:

«У Чехова фабула и сюжет рассказа или драмы подчинены тому, чтобы изображенный отрезок жизни не был "вырезан" из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохраняются, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за грань, обозначенную последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет "концов" – он непрерывен»[3].

Эти совпадения в структурных признаках чеховской драмы и советской драмы 1970-х свидетельствуют о цикличности истории, а также о том, что «разомкнутая» структура, о которой говорил Васильев, в определенные исторические моменты повторяется. О «разомкнутости» чеховской драмы говорили и другие исследователи, которые, правда, не употребляли этот термин, а выражали его содержание такими словами, как «романность» чеховской драмы, «новеллистичность», «повествовательность». «Разомкнутая» драма возникает в истории, когда рушится некая целостная и устойчивая система ценностей, когда цель самой действительности теряется, уходя в некую неопределенно далекую и размытую перспективу, когда нажитые традиционные понятия о мире теряют свою абсолютность.

[2] Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 228.

[3] Там же. С. 227.

Сцена из спектакля «Первый вариант "Вассы Железновой"».

Если перевести этот разговор в плоскость нравственных категорий, то это будет выглядеть следующим образом. Некая целостная, устойчивая, абсолютная система ценностей, где точно определены полюса «добра» и «зла», «нравственности» и «безнравственности», разрушается. И в процессе этого разрушения возникает некая расслоенная, разнонаправленная, неупорядоченная структура, динамика которой определяется силой и быстротой процесса разрушения. И что самое главное: в этой новой структуре одномоментно представлены «добро» и «зло», «плюсы» и «минусы». Противоречившие друг другу принципы как бы упали с чаши весов и теперь в равной степени оказались действующими. Абсолютная нравственность превращается в нравственность относительную. Возникает некий нравственный релятивизм, когда, пользуясь выражением Достоевского, «Бог умер» и «все позволено». Однако в момент разрушения этот принцип «все позволено» еще не превратился в абсолютный, он существует в динамичном, колеблющемся равновесии, когда «позволено» равно «не позволено». Принцип релятивизма Васильев распространяет отнюдь не только на систему нравственных категорий, но и на всю структуру драмы, на всю эстетику. Он так и называет ее – «релятивистской эстетикой». «Разомкнутая» драма – это всегда слом. Слом традиции, слом культуры, слом цивилизации.

В традиционном смысле «разомкнутая» драма – это аномалия.

Не случайно чеховская «Чайка», которая тоже относится к типу «разомкнутой» драмы, получила определение «еретической». Не случайно эта пьеса была не понята в Александринском театре, работавшем в русле классической традиции[4]. Не случайно, кроме МХТ, чеховские пьесы в дореволюционном русском театре никто не поставил адекватно, то есть в согласии с их новыми драматургическими особенностями. Потому что для воплощения подобной драматургии нужны особые сценические средства, которые в театральной истории доступны только отдельным режиссерам, чьи творческие устремления совпадают с требованиями «разомкнутой» драмы.

Продолжая анализировать особенности современной драмы, Васильев утверждал, что очень важной характеристикой героя в системе предлагаемых обстоятельств пьесы стало понятия «слоя»: «Бэмс – инженер, Ивченко – проректор. Прокоп – человек из провинции. Бэмс завидует Ивченко, и вместе с тем Бэмс счастлив и горд, что прожил жизнь так, а не иначе. Ивченко завидует Бэмсу, но Ивченко тоже горд, что так прожил свою жизнь. Сильное расслоение и жизнь в своем слое: человек попадает в слой, из которого он не перейдет в другой. Это и придает его существованию драматизм. С другой стороны, герой и не хочет выходить из своего слоя, стремится остаться в нем. Например, Прокоп. У него прочное положение, жена, ребенок, он покоен» (с. 68).

Эти особенности героя современной драмы возникли потому, что жизнь в самом обществе расслоилась значительно более ощутимо, чем это было на рубеже 1950–1960-х годов. Тогда объединенное победой в войне общество еще сохраняло в себе иллюзию единства. Это и нашло отражение

[4] См.: Чепуров А.А. А.П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX и XX веков. СПб, 2006. Думается, однако, что позиция А. Чепурова, доказывающего, что спектакль Александринского театра был по-своему интересным, в контексте данного рассуждения учитываться не может, поскольку именно спектакль МХТ был поставлен Станиславским адекватно чеховской поэтике и открыл собой новую театральную эпоху, эпоху режиссерского театра.

в пьесах В. Розова и А. Володина. Розовские и володинские герои не относились к представителям какого-то отдельного, обособленного слоя. Их отличия между собой, в рамках одной пьесы, сводились к разному пониманию жизни, самих себя, системы нравственных убеждений. При этом герои пьес часто принадлежали к одной семье. И В. Розов, и А. Володин нередко писали семейные драмы. В драматургии 1970-х, когда общество перестало быть единым, в пьесах появляется уже не семья, а компания, состоящая из очень разных, не только по своим человеческим, нравственным, но и социальным характеристикам людей.

методологических и эстетических принципах.

В. Розов и А. Володин в конце 1950-х – начале 1960-х годов, отражая процессы единого и неделимого социума, выстраивали конфликт, который располагался в плоскости борьбы между старым и новым. Развенчание культа личности на десятилетие сплотило общество и выдвинуло его новые актуальные задачи, которые заключались в необходимости преодоления политических, общественных, художественных идей сталинистского периода. Конфликт между старым и новым в пьесах Розова и Володина раскрывался изнутри личности героев, отстаивающих те или иные

«Лексика, стиль поведения, психология – все поменялось. <…> Один и тот же человек за день сталкивается с противоречащими друг другу вещами и вынужден вырабатывать особый стиль поведения, чтобы в своей частной жизни примирить их. <…> Герой оказался частицей огромного, многообразного, богатого потока действительности. У него масса движений, масса интересов. Но нет сквозного хода – броуновское движение. Такое невозможно показать в традиционной драме», – рассуждал Васильев (с. 67–68).

«Разомкнутая» структура современной драмы, исследованная режиссером, отразила те процессы, которые происходили в 1970-е годы в действительности, и продемонстрировала не только тенденции расслоения в обществе, но, по существу, слом всей советской жизни. Слом единого неделимого целостного социума, который создавался десятилетиями, на рубеже 1950–1960-х годов пережил краткий период подъема, а затем вступил в фазу постепенного и закономерного распада. Поэтому можно сказать, что Васильев вошел в историю театра, как поэт и теоретик этого мучительного, сложного и закономерного процесса разложения единого и неделимого социума, что и нашло отражение в его

жизненные позиции. «Своеобразие конфликта володинских пьес, – писал Г. Товстоногов, – заключается в том, что при крайних, полярно противоположных позициях действующих лиц, при огромном накале их столкновения, у него нет лагерей положительных и отрицательных персонажей, нет деления людей на хороших и плохих. Возьмем для примера хотя бы пьесу “Моя старшая сестра”. Острота конфликта в ней усугубляется тем, что он возникает между людьми, относящимися друг к другу с огромной любовью. И чем сильнее Надя любит дядю, тем острее их столкновения. Никаких внешних обстоятельств, осложняющих их взаимоотношения, не существует, конфликт происходит в них самих, он раскрывается

изнутри, вырастает из разности их отношения к жизни»[5].

Именно такой конфликт, в котором нет тенденциозности, а есть сложная диалектика жизненных и человеческих отношений, Васильев как представитель следующего за Товстоноговым поколения уже относит к типу традиционных. Потому что он видит в нем все же действия неких противоположностей, пусть не нарочитых, раскрывающихся изнутри личности. И отсутствие таких противоположностей он усматривает в конфликтах пьес драматургии «новой волны» 1970-х. Васильев утверждает, что в этой драматургии вообще нет явного противопоставления противоположных, враждующих тенденций или сил то есть, нет выраженного классического конфликта.

Почему Бэмс и Ивченко отправляются в кино? Разве они могут быть друзьями? Действительно, по законам некоей устойчивой, абсолютной системы ценностей и морали такой всепримиряющий финал выглядел невнятным. А это, в свою очередь, по понятиям той же устойчивой, абсолютной системы ценностей считалось чем-то отрицательным.

М. Швыдкой в журнале «Театр» писал по поводу этого финала следующее: «Одни зрители уйдут, уверенные в правоте Бэмса, покоренные игрой А. Филозова. <…> Других убедит искренняя вера Ивченко – Э. Виторгана, абсолютизирующего могущество времени и его способность изменять все и всех к лучшему. <…> Впрочем, дискуссия в пьесе В. Славкина не

[5] Товстоногов Г. Режиссер и драматург. //Товстоногов Г. Зеркало сцены. М.–СПб., 1999. Т.1. С.52.

«В традиционном смысле конфликт – понятие динамическое, – продолжал рассуждать Васильев. – В молодой драматургии он становится понятием статическим. Конфликт как противостояние. Пример – отцы и дети из "Взрослой дочери": Бэмс и Элла. Что с ними происходит? Между ними нет конфликта, есть неприятие. Противостояние. Драматизм обнаруживается в момент катастрофы. Элла отмалчивалась, не вступала в разговор с отцом, не слушала его советов, не реагировала на многое. Но в тот момент, когда с отцом случился обморок, когда она поняла, что произошло что-то серьезное, Элла откликнулась: "Тебе лучше, Бэмс?" – спросила она. "Мне нравится, когда ты называешь меня Бэмс". В этот момент конфликт начинает срабатывать в своем традиционном качестве, качестве динамики» (с. 68).

В драматургии «новой волны» противоположности взглядов, типов общения, социальных позиций примиряются внутри героев, которые «вынуждены вырабатывать особый стиль поведения» и тем самым снимать все конфликты. Вот, собственно, по этой модели и была поставлена Васильевым пьеса В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека».

В некоторых рецензиях на этот спектакль проскальзывало недоумение по поводу его финала. играет всепоглощающей роли, увы, «Взрослая дочь» – не пьеса Б. Шоу. <…> Течение обыденности, жизни, воспроизведенной на сцене, окажется способным примирить крайности, растворяя их в мерном движении времени, снимая их плавным ритмом домашности. Да и сама дискуссия покажется домашним философствованием. <…> Поклонники Бэмса и поклонники Ивченко будут «вчитывать» в полюбившихся им героев некие принципиальные, сущностные воззрения,

но они не слишком, судя по всему, занимают создателей спектакля (быть может, в этом и заключается его наиболее уязвимое качество)»[6]. Критику хотелось в финале большей определенности, чтобы понять, кто же из них прав, Бэмс или Ивченко.

Но для Васильева, рассуждающего в системе релятивистской философии и этики, такого вопроса не было. Он в финале снимал идеологический спор между героями. Для Васильева ситуация, в которой никто не побеждал, выявляла новую жизненную позицию современного человека. Для этого человека прежние социальные клише уже не имели никакого смысла. Старые конфликты должны быть забыты. Жизнь, в которой сосуществует множество очень разных людей, отличающихся и по своим убеждениям, и по принадлежности к тому или иному социальному слою, диктует человеку иные принципы и иные возможности. И главной из этих возможностей и становилась возможность нравственной, поведенческой вариативности, – только так можно сохранить устойчивость в сложном разноликом и разноязыком мире.

Театральное поколение шестидесятников в этот период продолжало исследовать драматическую модель, которая выявляла конфликт человека и действительности, человек проигрывал сражение с ней. Конфликт человека и действительности, подавляющей человека, ограничивающей его стремления, детерминирующей его судьбу, был наиболее распространен в спектаклях 1970-х годов. Драматическое положение героя, наделенного богатым внутренним миром, драматизация жизни, интерпретированной предельно обобщенно, обладающей некими вневременными свойствами, в которых, однако, хорошо прочитывалась модель именно советского социума – вот основные черты режиссерского мышления 1970-х годов. Обобщенный, по внешним свойствам вневременной, а по внутренним – предельно современный мир, обрисованный метафорически, был выражением того социального театра, который со второй половины 1950-х годов в спектаклях тогда еще молодых шестидесятников прошел более, чем десятилетний путь развития и из театра социального оптимизма превратился в театр социального пессимизма.

Васильев во «Взрослой дочери» словно бы «размыкал» эту модель, выводил героев из круга социальных конфликтов. Ведь Бэмс в молодости был фигурой конфликтной по отношению к социуму и его нормам. Но уже в зрелые годы его конфликт с социумом не стал иметь ни для кого никакого значения. Он еще, конечно, вспоминал былое, старые раны давали о себе знать. Но действие спектакля развивалось таким образом, что к финалу прошлое с его проблемами и конфликтами переставало существовать. Герои теперь обращались к самим себе, своим чисто человеческим свойствам, к своему «экзистенциально-индивидуальному бытию»[7], по выражению философа В.С. Барулина.

Снимая в финале остроту социального конфликта между героями, Васильев, таким образом, вообще преодолевал социальную детерминированность в изображении реальности. Для него исходным моментом в подходе к человеку и его

[6] Швыдкой М. Как в театре.// Театр, 1980, № 6. С. 89

[7] Барулин В.С. Социально-философская антропология. М., 2007, С. 279.

жизни становилось не столько социальное, сколько «экзистенциально-индивидуальное», не столько общее, сколько частное, не столько коллективное, сколько единичное. Режиссер и во «Взрослой дочери», как и в «Вассе», утверждал позицию взгляда на действительность, рассмотренную изнутри человека, с точки зрения человека.

Спектакль «Взрослая дочь» очень наглядно демонстрировал особенности и возможности этой «разомкнутой» драмы.

Он начинался не так, как должна была бы начинаться традиционная драматическая история. Исходное событие здесь было растворено в потоке действительности и не обладало такой драматической силой, чтобы можно было начать разыгрывать обычную драму. Сорок минут сценического времени было посвящено «разомкнутому» существованию, жизни неотобранного потока действительности. Затем нарабатывался конфликт, и остальную часть спектакля, до финала, шла обычная драма. А в финале существование снова «размыкалось», и герои снова растворялись в потоке действительности, в жизни с ее свободным и непредсказуемым течением.

По поводу «Взрослой дочери» появилась обильная и восторженная пресса. Первой статьей, которая сразу же решила успех спектакля, была статья Г. Кожуховой в «Правде»[8], где «Взрослая дочь» была названа «заметным явлением в финале столичного сезона». Кожухова высказывала немало лестных слов в адрес Васильева, режиссура которого была охарактеризована ею как «жесткая и чрезвычайно волевая»[9]. Оценивая постановку в целом достаточно высоко, Кожухова обнаруживала в ней принадлежность к традиции русского психологического театра. «И традиция эта, – добавляла она, – пересмотру не подлежит».

Единственной статьей, в которой спектакль Васильева подвергался резкой критике, была статья «Неонатурализму этого не дано», принадлежавшая перу небезызвестного в советские времена критика Ю. Зубкова[10], который опубликовал ее в софроновском «Огоньке». Статья была наполнена характерными для тех времен демагогическими рассуждениями о социалистическом реализме, партии, которая «стоит за разнообразие творческих стилей» и прочем. Пьеса и спектакль обвинялись в «одностороннем показе действительности, преимущественно ее больных сторон», в отсутствии «ощущения и понимания тенденций общественного развития»[11]. Но главным тут было слово «неонатурализм», вынесенное в заглавие. Именно так определялась эстетическая принадлежность спектакля. И, несмотря на явно негативистский смысл, который вкладывал Зубков в это определение, оно по своей сути оказалось близко тем, которые давала спектаклю более благожелательная и более либеральная критика.

Эта критика, конечно, не говорила о натурализме, тем более с язвительной приставкой «нео». Но она снова, как и в случае с «Вассой», говорила о бытовом, жизнеподобном характере этой постановки.

Особенно характерным в этом отношении можно счесть характеристику «Взрослой дочери», данную Н. Крымовой: «Сцена наша совсем не чуждается воссоздания

И. Попов, В. Славкин и А. Васильев. 1970-е годы

[8] Кожухова Г. Обретение имени. // Правда, 1979, 22 июня. С.3.

[9] Там же. С.3.

[10] Зубков Ю. Неонатурализму этого не дано.// Огонек, 1980, № 48. С. 20.

[11] Там же. С. 20.

сегодняшнего быта. Именно быта, тут вспоминается это слово, когда-то воспетое эстетикой МХАТ, и потом униженное и затасканное и на подмостках и в театральных дискуссиях. <…> Новизна спектакля не в какой-то немыслимой новой форме, но поначалу кажется в новизне неких собственных ощущений по поводу абсолютно знакомых вещей»[12].

Похожее суждение высказывал и А. Свободин: «Пьеса <…> рисует быт как естественную среду, в условиях которой автор раздумывает о судьбе поколения середины пятидесятых»[13].

Ю. Рыбаков, говоря о спектакле как о «принципиально новом явлении в искусстве», рассуждал так: «Парадокс искусства еще и в том, что это старое сегодня воспринимается как необходимое новое, ибо приложено к сегодняшнему материалу, к той жизни, которая кипит вокруг нас. <…> Спектаклем “Взрослая дочь молодого человека” заявил о себе режиссер, идущий по

[12] Крымова Н. Этот странный, странный мир театра// Новый мир, 1980, № 2. С. 262.

[13] Свободин А. За сводной афишей. . . Вокруг сезона: Заметки критика // Литературная газета, 1979, № 9. С. 67.

Ю. Гребенщиков – Прокоп,
Л. Савченко – Люся,
А. Филозов – Бэмс.
«Взрослая дочь молодого человека»

генеральному направлению развития искусства русского психологического реализма»[14].

Критик Ю. Смелков назвал пьесу В. Славкина «новейшей «бытовой» драмой», которая имеет успех за счет «житейской истории, реалий быта, узнаваемости»[15].

Критик В. Шитова увидела новизну спектакля «в том, как открыто бытовое пространство – открыто лирически, да и исторически», «в магии пауз: режут лук и картошку, открывают банки с майонезом – готовят салат»[16].

В. Рыжова в своем рассуждении о спектакле приходила к схожим выводам: «Никаких новшеств в спектакле нет, есть новое образное качество давно известных в театре приемов. Есть абсолютная конкретность быта, абсолютная правда жизни, атмосфера повседневной жизни»[17].

И только, пожалуй, одна В. Максимова точнее и тоньше других ощутила своеобразие стиля этой васильевской работы. Она писала: «Жизнь человеческого духа» в этом спектакле раскрывалась не только искусством переживания, с помощью современной "внутренней техники" актера, но и в причудливой смене ритмов сценического действия, с их нарастанием и срывами, внезапным, непредсказуемым рождением пауз, контрастах динамики и статики, в созвучии, исполнении голосов – фонетическом, тембральном, музыкальном, то тихо собеседующих, несущих в себе нежность воспоминаний о прошедшей юности, то яростных, не прощающих обид и предательства давних лет, то упорно пробивающихся друг к другу в поисках понимания с позиций нынешнего опыта и знания»[18].

И еще через несколько лет, уже после опубликования статей и интервью Васильева, в которых он во многом раскрыл свои творческие принципы и художественные идеи, критик А. Михайлова,

[14] Рыбаков Ю. Лицо театра. М., 1980, С. 57.

[15] Смелков Ю. Долги и долг // Литературная газета, 1980, 24 сент. (№ 39). С. 6.

[16] Шитова В. Вглядимся друг в друга// Литературная газета, 1981, 15 апр. (№ 16). С. 8.

[17] Рыжова В. Театр и современность. М., 198, С. 13.

[18] Максимова В. Судьба первых пьес// Современная драматургия. 1982, № 2. С. 218.

пишущий, в основном, о сценографии, констатировала: «Пьесу В. Славкина можно было бы, вероятно, сыграть в бытовом ключе. Однако, спектакль, поставленный А. Васильевым и оформленный И. Поповым, имеет весьма сложную структуру, состоящую как из элементов психологического, так и игрового театра»[19]. Сам Васильев в интервью «Разомкнутое пространство действительности» тоже говорил о том, что к спектаклю «Взрослая дочь» нельзя относиться, как к бытовому, он выстроен в эстетике игрового театра.

Только первые сорок минут сценического времени спектакль развивался в подчеркнуто бытовых, реальных ритмах. Васильев позже признается в своем интервью, что хотел добиться даже большего соответствия сценического времени – времени реальному, но несколько струсил в этом отношении. Но именно эти сорок минут действия, когда время сценическое было максимально приближено к времени реальному, производили шоковую реакцию на публику. Не случайно и критика отмечала именно эти первые сцены спектакля, обращая внимание на то, как правдоподобно и убедительно выглядела подготовка к дружескому застолью, как Бэмс и Люся чистили яйца, открывали банки с майонезом, готовили салат. Именно эти сцены и привели многих критиков к безоговорочному утверждению о том, что спектакль по своим эстетическим, стилевым особенностям можно отнести к бытовому, жизнеподобному театру.

Но эти реальные ритмы и жизнеподобные зарисовки были только в начале. Стартовав в бытовом пространстве и времени, спектакль

[19] *Михайлова А. Пространство для игры. Из опыта театра 70-х гг. // Театр, 1983, № 6. С. 124.*

Л. Савченко – Люся ,
Э. Виторган – Ивченко.
«Взрослая дочь молодого человека».

постепенно, сцена за сценой, этап за этапом переходил на другую территорию, территорию откровенной театральной игры. Там он поднимался над бытом, попадая в пространство чистой, освобожденной от житейских дрязг и неурядиц лирики и подступал к поэтическим, образным обобщениям.

Ярче всего переключения жанровых, стилевых регистров обнаруживали себя в танце. В танце Бэмс и другие персонажи уже не выглядели теми обаятельными, милыми, немножко сумеречными людьми из типовой советской квартиры, какими мы их видели в начале. То, что до поры таилось в глубине их душ, что составляло внутреннее стремление к свободе, которая для них олицетворялась джазом, искусством Дюка Эллингтона и Эллы Фитцжеральд, выходило наружу и поражало своей силой, совершенством и красотой. В танцах персонажи полностью преображались, словно бы распрямляясь, поднимаясь во весь рост. Танцы (балетмейстер Г. Абрамов) были выполнены с безукоризненным мастерством, чувством стиля и ритма.

Соединение бытовых реалий с реалиями игровыми, откровенно театральными в спектакле не было произвольным, механическим. Это не то, когда сначала играется сцена в реальном бытовом пространстве и времени, а потом к ней «пристегивается» сцена игрового жанра и стиля. Переходы осуществлялись Васильевым постепенно. Они словно бы накапливались изнутри психологического реалистического действия. Шла подготовка к дружеской пирушке, Бэмс, Люся и Прокоп пускались в воспоминания. Одна–две фразы, обрывок какой-то мелодии, потом другой, шутливая перепалка, парное исполнение музыкальной фразы – все это постепенно набиралось, пока не достигало некоей «критической» точки, после которой и следовал резкий, и вместе с тем закономерный взрыв в танце, он и обозначал переключение жанра.

А. Васильев. 1990-е годы

Переход от бытового жизнеподобного пространства (от стенки, изображавшей разворот квартиры, на свободную территорию сцены с ее темным левым порталом) осуществлялся Васильевым тоже постепенно. И в определенный момент действия персонажи, покинув пространство квартиры, оказывались словно бы в некоем новом измерении. Их исповеди у темного левого портала сцены (на противоположной от стенки стороне) воспринимались уже не

как бытовые разговоры. Это были поэтические, лирические монологи, раскрывавшие высшие стремления их душ. Главным тут был знаменитый монолог Бэмса о том, что ему хотелось бы затеряться между двух нотных строчек Дюка Эллингтона. Это была кульминация роли А. Филозова. Исповедь его героя, который словно бы выпадал из конкретного бытового, социального, исторического времени. И переходил в то разряженное освобожденное вневременное измерение, где настойчиво и чисто звучала музыка его уставшей, одинокой, прекрасной души.

В финале герои снова возвращались в пространство квартиры, в бытовую реальность. Все возвращалось на круги своя. После лирических исповедей, парящих поэтических нот это воспринималось как падение с высоты, будто бы реальность снова взяла героев за горло, усадила за стол, подступила со своими обыденными, сниженными печалями. Герои отправлялись в кинотеатр «Орион». Шутили, смеялись, напевали старые песенки. Зрители испытывали чувство легкой грусти. Потому что только что, за несколько минут до этого счастливого финала, разрешавшего все прошлые противоречия, Бэмс переживал такой душевный подъем, так красиво говорил о Дюке Эллингтоне, и вот снова – жизнь, от которой никуда не убежишь. Впрочем, эмоция грусти была мимолетной. Привычные человеческие заботы, отношения брали верх, и Люська весело шутила.

Этот спектакль отличался безупречностью режиссерской партитуры. Он воздействовал, прежде всего, на эмоции. Здесь не важны были, да их почти и не было, рациональные режиссерские решения. Важна была именно эмоциональная природа актерских переживаний и пульсирующее, тонко организованное, легко переключающее регистры, жанры, эмоции течение действия – действия, с одной стороны, очень подробного, внимательного к мельчайшим оттенкам настроений, с другой, динамичного и напористого, взрывного, играющего на контрастах, то убыстряющегося, то замедляющегося.

Васильев в этой работе подтвердил свой высочайший профессионализм, свободу владения материалом и, вместе с тем, глубину и оригинальность его разработки. Он отнюдь не был режиссером, увязающим в быте с его подробностями. Напротив, он сумел сквозь бытовое звучание подняться к высотам поэтической лирики, к тонкой и остроумной игре, которая и придала всему зрелищу совершенно особый колорит легкости и изящества. Это произошло именно потому, что Васильев с самого начала шел не по логике жизненной правды, а по логике правды театральной, по логике свободного художнического вдохновения. Ведь даже его самые правдоподобные сцены с яйцами и майонезом были по существу сценами игровыми. Актеры немножко играли в бытовой театр, потому что в дополнение к правде психологических переживаний они примешивали «что-то еще». Это «что-то еще» и было проявлением того легкого, шутливого игрового стиля, к которому режиссер и вел их с самого начала.

Наталья ВАГАПОВА

БИТЕФ. ВСТУПЛЕНИЕ В XXI ВЕК

В сентябре 2006 года исполнилось 40 лет одному из самых живых, неординарных явлений европейской театральной жизни – Белградскому интернациональному фестивалю. Начиная с первого сезона 1967 года, где читали свои стихи Белла Ахмадулина и Булат Окуджава, не было случая, чтобы кто-нибудь из советских, а позднее российских актеров и режиссеров не принял участия в фестивале. Спектакли наших театров настолько органично вписываются в смотр достижений современной режиссуры, что нет смысла выделять их из картины живого театрального процесса, какой являются ежегодные сезоны БИТЕФа.

Сам материал современного театра, показанный в разные годы на БИТЕФе, заставляет меня чередовать анализ определенных форм и творческих приемов, которые в тот или иной период доминировали в спектаклях разных стран, с последовательным изложением событий фестивальных сезонов. Не избежать и упоминания об общественных и политических процессах, влиявших на развитие культуры в этом регионе.

В пространство XXI века БИТЕФ вступил, находясь буквально у дверей «порохового погреба», как в очередной раз окрестила Балканский полуостров европейская пресса.

К чести моих коллег, театральных журналистов, надо заметить, что это не помешало многим верным друзьям БИТЕФа отсматривать программы фестиваля даже в те сезоны, когда аэродром в Белграде был закрыт. Мы добирались самолетом до Будапешта, а дальше – пять часов на микроавтобусах. Несмотря ни на, что фестиваль продолжался.

Наши соотечественники Роман Виктюк, Светлана Врагова, Николай Коляда, Ксения Драгунская и автор данной статьи были членами жюри БИТЕФа. Это немалая честь, которой можно удостоиться лишь однажды за всю свою жизнь.

БИТЕФ-36, 2002. Роберт Уилсон (сидит у микрофона), Йован Чирилов (стоит)

Обложки каталогов БИТЕФа разных лет

Имена обладателей Гран-при разных лет: П. Брук, И. Бергман, Г. Товстоногов, К. Свинарский, Ю. Любимов, Е. Гротовский, Дж. Малина и Дж. Бек, А. Эфрос, А. Васильев, О. Крейча,Э. Барба, А. Мнушкина, Л. Бонди, Р. Уилсон, Т. Кантор, П. Штайн, Л. Додин, К. Марталер, Э. Някрошюс, К. Люпа, П. Фоменко, Р. Стуруа, Р. Чулли, Б. Плеша, И. Поповски, В. Фокин, Л. Ристич, А. Унковски, Т. Остермайер, Т. Пандур, О. Коршуновас, А. Адасинский, С. Макберни, А. Могучий, Ф. Касторф, Д. Дуковски, Х. Гёббельс, А. Херманис, а также мастера современного театра танца П. Бауш, Й. Керсник, С. Вальц, В. Вандекейбус, А. Прельжокаж, Ж. Надж.

В последние пять лет Генриетта Яновская и Кама Гинкас были удостоены почетных спецпризов, а составивший им компанию Резо Габриадзе – премии публики.

Pro настоящее

Афиша спектакля «Три сестры» А.П. Чехова. Режиссер О. Крейча

М. Траилович

Вручение Гран-при П. Штайну

Сцена из спектакля «Дачники» М. Горького. Режиссер П. Штайн

Афиша спектакля «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. Режиссер П. Брук

П. Брук

Э. Барба на репетиции

Пресс-конференция Ю. Любимова

БИТЕФ И ПОТРЯСЕНИЯ 1991–1999 гг.

БИТЕФ на пороге XXI века, как и прежде, разделял судьбу города, давшего ему название. Недавняя столица Югославии и Социалистической республики Сербии в составе многонационального государства, Белград с 1991г. стал столицей Союзной Республики Югославии, которая в 2003 году прекратила свое существование, превратившись в Государственное сообщество Сербии и Черногории. Сейчас Белград – столица Республики Сербии.

1991–1995 г. оказались мрачной полосой в истории недавних югославских республик, ставших независимыми государствами: не успела закончиться «десятидневная война» с отделившейся Словенией, как разразились мучительные, затяжные военные конфликты – война в Хорватии и война в Боснии и Герцеговине [1].

Все это могло бы стать темой отдельной книги.

Для людей театра важно понять, как и почему фестиваль БИТЕФ после войны смог не только возродиться, но и провести несколько поистине блестящих сезонов, украшенных именами мэтров современной режиссуры, в том числе, и российской. Чтобы это уяснить, вернемся к сезонам БИТЕФа 1990-х годов.

Попытаемся сначала представить себе мироощущение сербской интеллигенции, привыкшей считать себя частью Европы, гордившейся относительно либеральным режимом Тито в области культуры и вдруг оказавшейся в ситуации разгула национализма, казалось бы, давно преодоленного народами, которые с 1945 года воспитывались в духе «братства и единства», а также «пролетарского интернационализма». Ведь одним из последствий шовинистической политики режима Милошевича стала изоляция страны от европейской культуры, частью преднамеренная, частью логично вытекавшая из ограничения гражданских свобод.

Как удалось людям театра бывшей Югославии сохранить традиции своей культуры в водовороте балканских междоусобиц? Какова была жизнь театра и его зрителей в отсутствии самого необходимого, в безденежье военных лет, а затем в условиях санкций международного сообщества, направленных против режима Милошевича, но пагубно отразившихся на жизни простых людей Сербии?

[1] *Историками и политологами разных стран опубликованы монографии, анализирующие процесс распада Югославии. См. например: Мартынова М.Ю. Балканский кризис. Народы и политика. М., 1998; Романенко С.А Югославия, Россия и «славянская идея» М., 2002; Центрально-европейские страны на рубеже XX–XXI веков. М., 2003; Denić B. Etnički nacionalizam. Tragična smrt Jugoslavije. Beograd, 1996; Glenny M. The Fall of Yugoslavia. The Third Balkan war. London, 1996 и др.*

Обложки каталогов БИТЕФа разных лет

Pro настоящее

«Я – нигде.
Не надо это понимать буквально: в данную минуту я сижу, удобно откинувшись, в комфортабельном кресле бизнес-класса пассажирского лайнера KLM, следующего по маршруту Амстердам – Нью-Йорк…Сейчас ноябрь 1999 года. Постепенно заканчивается второе тысячелетие после Рождества Христова… Под нами – невидимое и беспокойное пространство давно объединяющейся Европы.
В противоположность этой Европе страна, в которой я родился и вырос, в мгновение ока разъединилась, хотя тоже считалась европейской. Этой страны больше нет. На Балканах остались разрозненные части ее тела. Обретя независимость, каждая из них самостоятельно вползает в будущее…
Из Белграда не летают самолеты, не плывут пароходы, не идут поезда в большую часть европейских государств.
Моя страна изолирована как источник зла.
Наказана.
Выброшена из Европы и из настоящего времени в какое-то другое, давно прошедшее. Быть может, в какой-нибудь юрский период?..
Я и раньше, в 1989 году, не хотел, чтобы моя страна оставалась такой, как раньше. Я надеялся на перемены. И все мы надеялись.
Некоторые перемены наступили, и довольно быстро, но не те, которых хотели МЫ. МЫ, то есть граждане, далекие от власти, некое воображаемое большинство. Но дела пошли не лучше, а все хуже и хуже.
Мы сорвались в пропасть войны. Пришли к гибели сотен тысяч людей. К преступлениям»[2].

Так начинается роман сербской писательницы и общественного деятеля С. Велмар-Янкович «Страна Нигде», одна из самых умных и честных книг о том, с какими итогами подошла к XXI веку родина БИТЕФа Сербия. Подобно герою этой книги, многие в то время уехали за границу, где нашли себе и пристанище, и работу. Но из деятелей театра не уехал почти никто. Те, кто уехал, вернулись при первой же возможности. Кстати, тема отъезда на время или навсегда, тема тоски по родине, потери взаимопонимания между теми, кто нашел себя за рубежом и теми, кто оставался в Белграде, – эти темы в разных вариантах еще в те годы начала разрабатывать национальная драматургия. Они актуальны и по сей день.

Из тех, кто работал на БИТЕФе, начиная от руководителей и кончая вспомогательным персоналом, не уехал никто. Кажется, им даже в голову не приходило, что Белград хоть ненадолго может обойтись без своего международного фестиваля. А фестиваль не мог обойтись без них. Не будет преувеличением сказать: именно то, что БИТЕФ, руководимый Йованом Чириловым, в течение всего этого тяжкого десятилетия (1991–2000) не прекращал своей работы, стало одним из факторов возвращения сербской культуры, да и самого имени Сербии, на карту Европы.

БИТЕФ, по определению, уже самим фактом своего существования и продолжения своей деятельности, противостоял охватившей официальные средства массовой информации эпидемии национализма. В стране, вступившей в схватку с недавними славянскими «братьями» по социалистическому государству, да еще и ближайшими соседями, многие стали проповедовать в качестве

[2] *Велмар Јанковић, Светлана. Нигдина. Београд, 2001. С.11–12. Сокращенное русское издание см. «Вестник Европы», Москва,.2002. т. V, 2002, С. 69–81. Перевод Н.М. Вагаповой*

универсального средства спасения от всех бед изоляцию Сербии от внешнего мира, и, прежде всего, культурную. Телевидение и радиостанции, близкие правящему режиму Милошевича, распространяли идеи ненависти к европейской культуре, страха перед другими народами, смешанного с агрессивностью, возвращались к давно, казалось бы, исчерпанным сербской культурой мотивам национального нарциссизма.

Тем не менее, в этих условиях жизнь театров в Сербии, Воеводине и Черногории шла своим чередом, подтверждая верность лучшим традициям национальной культуры – ориентации на гуманистические ценности, приверженности идеалам прекрасного и готовности отстаивать свободу творчества.

Об этом свидетельствовал повседневный репертуар, из которого в один из фестивальных сезонов, когда действовали международные санкции и зарубежные труппы не имели права пересекать границы Сербии, БИТЕФ составил программу 1992 года, прошедшую под девизом «БИТЕФ в условиях эмбарго».

Гран-при был отмечен спектакль известного диссидента-шестидесятника, вечного оппонента всех югославских властей Любиши Ристича «Ричард III» Шекспира. И хотя Ристича молва причисляла к сторонникам Милошевича, спектакль о короле-убийце волей-неволей прочитывался, как намек на происходившее в Белграде. К нему примыкала хореографическая композиция «Макбет ищет Макбета». Третьимшекспировскимспектаклем сезона стал «Гамлет» Югославского драматического театра (режиссер Г. Стоянович). Замыкал тему преступных правителей бессмертный фарс А. Жарри «Король Убю» в постановке Х. Пашовича.

Тема преступной братоубийственной войны читалась в постановке «Братьев Карамазовых» (режиссер С. Миленковски, Национальный театр, г. Суботица). Не случайно была отобрана для фестивальной программы в условиях продолжавшейся войны между Сербией и Хорватией и трагическая история о Мамаше Кураж в исполнении театра из Нови Сада.

Мотивы традиционного гуманизма утверждали хореодрама Е. Шантич «Айседора» и необычный спектакль С. Станковича «Мифы Балкан», утверждавший идею родства древних языческих культур разных народов, населяющих Балканский регион.

БИТЕФ отстоял свое достоинство в условиях почти невозможных. Международный авторитет Чирилова и поддержка властей Белграда во главе с тогдашним мэром, а впоследствии премьер-министром Сербии Зораном Джинджичем, стали гарантией неприкосновенности участников этого театрального бунта.

Хотя сам Милошевич был, как писали впоследствии, равнодушен к театру, приспешники его супруги Миры Милошевич накапливали «компромат» на деятелей культуры, который надеялись обнародовать в случае торжества своих безумных националистических затей. Предсказать судьбу БИТЕФа в рамках не осуществившегося, к счастью, «проекта реорганизации культуры» было бы нетрудно. Недавняя история социалистических и постсоциалистических государств дает тому немало примеров.

Но пока фестиваль мог жить и работать. Интуиция и

организаторскиеталанты Чирилова и его верных сотрудников, в первую очередь, Новицы Антича, Веры Коньович и Весны Богунович, делали свое дело. В сезон 1993 года в Белград просочились «скитальцы и мечтатели», зарубежные труппы без официального гражданства, гастролировавшие в Европе. На этот раз лауреатом Гран-при стали представления российского театра «Дерево» под руководством Антона Адасинского – «Всадник» и «Аттракцион исполнения желаний». Местом прописки труппы в каталоге были туманно обозначены города Санкт-Петербург и столица Чехии Прага, традиционное европейское прибежище русских актеров еще со времен Качаловской и Пражской групп МХТ.

Вместе с русскими артистами международный антураж сезона 1993 года обеспечили оказавшийся в Европе частный Сталкер стилт театр из Австралии и разъездной театр Бюро путешествий из Познани. Авторитет сербского театра поддержала постановка «Христофор Колумб» Ристича (сам выбор пьесы хорвата М. Крлежи звучал как вызов официальной политике), а также остроумный, полный современных ассоциаций спектакль Югославского драматического театра по исторической драме классика черногорской литературы П. Петровича-Негоша о самозванце Степане Малом, выдававшем себя за русского императора Петра II, якобы укрывшегося в теснинах Монтенегро. Поставил его любимый сербскими зрителями талантливый режиссер Деян Мияч, который при встрече с русскими друзьями всегда рекомендуется как последователь Анатолия Эфроса.

Вручение Гран-при А. Эфросу

К концу 1993 года кризис в международном положении Сербии как будто миновал, и это придало Чирилову и его друзьям новые силы. «Новую энергию» (девиз сезона 1994 года) выразили лауреаты БИТЕФа-28 – театр Титаник из Германии и труппа Гибрид из Испании.

Югославский драматический театр предпринял попытку освоить одно из труднейших произведений мирового репертуара – пьесу-хронику времен Первой мировой войны австрийского драматурга К. Крауса «Последние дни человечества». И хотя спектакль Г. Стояновича по сценарию Н. Прокича не во всем удался, театр сумел передать антивоенный пафос этого произведения, создававшегося на основе газетных репортажей в кошмаре европейской бойни. Сатира, направленная против лицемерия военных властей и лживости официозной журналистики, встретила живой отклик в зрительном зале.

Затем последовали сезоны с обычными для БИТЕФа эпиграфами: «Режиссура меняющейся реальности» (1995), «Воспоминания о будущем» (1996), «Новая жестокость и новая нежность» (1997)… Их лауреатами стали русский режиссер Лев Додин со спектаклем «Клаустрофобия», французский хореограф Жозеф Надж, знаменитый

Л. Ристич

спектакль английского режиссера Саймона Макберни «Три жизни Люси Каброль», «Пансион Шеллер. Битва», поставленный по сценарию Х. Мюллера немцем Франком Касторфом, «Приключение» М. Цветаевой Мастерской Петра Фоменко (режиссер Иван Поповски), антивоенный спектакль из столицы одной из экс-югославских республик Македонии «Маму за ногу того, кто это первым начал» по пьесе Д. Дуковски в постановке Александра Поповски.

Стоит сказать и о принципиальности жюри БИТЕФа. Хотя его часто возглавляют иностранцы, основной состав все-таки представлен деятелями сербского театра. Но

Сцена из спектакля «Клаустрофобия». Режиссер Л. Додин

Л. Додин

Р. Чулли и Й. Чирилов (в центре).

завсегдатаи фестиваля не припомнят случая, чтобы жюри подсуживало кому-нибудь из «своих». Зато лучшие спектакли национальных сцен, в основном, из Белграда и Нови Сада, всегда представлены в программе. Кроме упоминавшихся режиссеров Деяна Мияча, Любиши Ристича и Ягоша Марковича, это Бора Драшкович, Эгон Савин, Никита Миливоевич, Ивана Вуич, хореографы Соня Вукичевич и Елена Шантич. Кроме мировой и сербской классики, их репертуар составили пьесы очень популярной Б. Срблянович, инсценировки антивоенной прозы, как, например, романа В. Арсениевича «В трюме», актуальная драма патриарха сербского авангарда 1960-х А. Поповича «Волшебный колодец», философская драма Михайловича-Михиза «Банович Страхиня» на вечные темы сербского фольклора.

Обложки каталогов БИТЕФа разных лет

Pro настоящее

К удивлению немногочисленных иностранных наблюдателей, попадавших в те годы в Белград и Нови Сад, театральная жизнь там продолжалась вопреки всему. В Нови Саде не только функционировал, хотя и в сокращенном объеме, фестиваль национальной драматургии Стерийно позорье, но и по-прежнему проводились международные выставки театральной литературы и периодики, сценографии и театральных афиш, не прекращался выпуск театрального журнала «Сцена». Выходил в Белграде и орган Союза драматических артистов Сербии под задорным названием «Лудус» (аббревиатура Союза напоминает сербское слово «луд», что означает «сумасшедший», «безумный», с приставленным к нему латинское окончание). Театральные музеи Сербии и Воеводины продолжали выпуск монографий об отечественных актерах, режиссерах и сценографах, проводили творческие вечера. Все это не могло не вызывать уважения в международных театральных кругах.

Одним из главных событий сезона 1995 года стал приезд на БИТЕФ Роберта Уилсона с его традиционной программой «Лекция. Мастерская», которую он показывал в разных странах. Спектакли Уилсона не раз отмечались жюри фестиваля. То, что этот замечательный мастер счел нужным поддержать друзей в трудную минуту, дало жизни БИТЕФа новый импульс. Уилсон завораживает самим фактом своего присутствия на сцене, своей простой и полной достоинства манерой общаться с залом. Его появление еще раз напомнило, что БИТЕФ остается одним из самых примечательных явлений европейской театральной жизни. Не случайно для выступления Уилсона было выбрано помещение БИТЕФ-театра на площади Миры Траилович. Это была манифестация солидарности людей культуры. И белградская публика осталась верна своему фестивалю.

Появилось в Белграде и еще одно ответвление БИТЕФа. Одна из самых активных деятельниц БИТЕФа, сотрудница Миры Траилович и Йована Чирилова Борка Павичевич и ее молодые помощники создали в Белграде Центр культурной деконтаминации, т. е. дезактивации культуры, очищения сознания своих соотечественников от яда шовинизма и милитаризма. Спектакли этого центра – непременные участники программ фестиваля. В его аскетически строгом помещении, переделанном из заброшенной старой картинной галереи, проходят спектакли, выставки, общественные мероприятия.

Деятельности БИТЕФа и его филиалов неизменно уделяли и уделяют большое внимание либеральные газеты «Наша борба» и «Данас», старейшая белградская газета «Политика», еженедельник «Време», а также периодически запрещавшаяся правительством радиостанция «Б–2–92», транслировавшая новости и передачи европейских радиостанций. Впрочем, в конце 1990-х годов освещали фестиваль и проправительственные СМИ, что многие истолковали, как отчаянную попытку спасти репутацию правящих кругов в области культурной политики.

Однако спасти репутацию режима Милошевича в глазах международной общественности в то время, как агрессивное поведение властей и полиции в автономном

крае Косово привело к массовому бегству албанского населения, было уже невозможно. В марте 1999 года началась операция НАТО на Балканах. Два месяца Белград жил в условиях методичных прицельных бомбежек военных и правительственных зданий, среди воя сирен, в почти полной международной изоляции. Как написал о сезоне 1999 года Роман Должанский, «в нашей стране, да и в Европе БИТЕФ стали числить среди жертв новой балканской войны. Мысль о том, чтобы после бомбежек авиации НАТО, закончившихся в апреле, провести в сентябре очередной тридцать третий фестиваль, представлялась абсурдной: "БИТЕФ–1999 звучало как Всемирная выставка в Петрограде в 1919 году"»[3]

Московские театралы помнят, что в прессе появилось письмо солидарности с фестивалем БИТЕФ, подписанное видными деятелями российской театральной общественности, и предложение провести его очередной сезон в Москве. Руководство БИТЕФа оценило этот благородный порыв. Но любая попытка провести хотя бы один сезон Белградского фестиваля вне Белграда в корне подорвала бы саму идею БИТЕФа. Чирилов провел переговоры с одним из верных друзей БИТЕФа Эудженио Барбой, с художественным руководителем МТЮЗа Генриеттой Яновской, недавно выпустившей «Грозу» А.Н. Островского, с греком М. Мармариносом, с итальянцами и с хорватами, да и Центр культурной дезактивации Борки Павичевич предложил интересный спектакль. И сезон под названием «Мифы и небытие», намекавшим на уход в прошлое авторитарных идей любого направления, состоялся и прошел хорошо. Гран-при достался находившемуся тогда в прекрасной форме Один-театру Барбы. МТЮЗ был отмечен спецпризом «За дух постмодернистского мироощущения».

В августе 1999 года БИТЕФ был удостоен премии Европейской ассоциации театров за вклад в развитие сценического искусства. Эта премия, вручаемая в итальянском городе Таормина, впервые была присуждена художественному фестивалю. До сих пор ее получали только отдельные мастера театра. В решении жюри отмечался творческий характер программ фестиваля, широта его концепции и подлинно международный характер связей БИТЕФа. И в самом деле, премия эта – более чем справедливое вознаграждение и фестивалю, и его художественному директору.

Йован Чирилов принял драгоценное, но трудное наследство из рук Миры Траилович в нелегкий период. Стремительно менялась структура Европы, следовательно, и европейской культуры, после начала «перестройки» в СССР. И дело даже не в том, что все связи с театрами, расположенными восточнее Берлинской стены, разрушенной в 1989 году, в год ухода из жизни основательницы БИТЕФа, пришлось строить по-новому. Начался новый период европейской истории. Сейчас его принято называть постмодернистским. Сохранить международный театральный фестиваль в этих условиях стоило титанических усилий. Но, общаясь с Чириловым, вы этого совершенно не заметите.

Вряд ли найдется в театральном мире любой страны человек, который не улыбнется, услышав в телефонной трубке негромкий, спокойный и дружелюбный голос:

[3] *Должанский, Р. Театр после военных действий// Коммерсантъ-власть, № 38 (339), 28. 09. 1999. С. 42.*

Г. Яновская

«Здравствуй. Это Йован». Называть фамилию совершенно излишне.

Любой догадается, что ему позвонил Йован Чирилов. Какое впечатление он производит? Приятное интеллигентное лицо. Большие карие глаза смотрят куда-то внутрь, или, наоборот, вовне, очень редко прямо на собеседника. От этого взгляд кажется немного рассеянным и как бы отсутствующим. Однако Йован отнюдь не витает в облаках. Просто он сосредоточен на своих мыслях. Тем не менее, всё окружающее замечает моментально, сразу включается в беседу и реагирует стремительно. Так же стремительно и вы должны отвечать на его вопросы, часто неожиданные, иногда не связанные прямо с театром. Времени на размышления вам не оставляют, да и к затронутой теме могут никогда больше не вернуться. Зато, если ваши мнения совпадают, Йован искренне радуется. Если же не совпадают, то не спорит, довольствуясь вашим кратким ответом по сути: видимо, это дает ему почву для дальнейших размышлений. Впрочем, он всегда уверен, что собеседник его понимает. (Стоит ли напоминать, что Чирилов бегло говорит на многих языках.)

Но не это главное. В нем абсолютно отсутствует так часто встречающееся в театральных кругах высокомерие. Он скорее склонен переоценивать людей, чем недооценивать. Сколько совершенно случайных гостей из разных стран появлялось в разные годы на БИТЕФе! Приезжали, и не один раз, смотрели спектакли (а порой и не смотрели), гуляли по городу, отдыхали. Никогда ни о ком не сказал дурного слова. Сколько раз белградские критики обрушивались на него с несправедливыми упреками. Иован просто удивится, пожмет плечами, хотя видно, как ему это неприятно, а потом, когда конфликт исчерпан, продолжает нормально общаться с недавними оппонентами, словно ничего не произошло. На БИТЕФе внимательно следят за ежедневными откликами белградской прессы. Но не уверена, что Чирилов внимательно читает то, что пишут о фестивале после завершения сезона. Разумеется, зарубежные журналисты присылают ему свои статьи, и они приходят в Белград довольно скоро, особенно после того, как появилась электронная почта. Но художественному директору и автору программ БИТЕФа не до этого. Комплименты приятны, но Йован не настолько тщеславен, чтобы ими упиваться. В конце сентября Йован уже обдумывает план будущего сезона. Бывает и так, что присланная в середине октября рецензия не застает его на месте: он уже на пути в Бразилию.

Зато Йован и его сотрудники сохранили архив БИТЕФа (каталоги, бюллетени фестиваля, вырезки из сербских и зарубежных газет и журналов) и передали его в исторический архив Белграда, в надежные руки директора Бранки Прпа и ее сотрудников. Каждый, кто надумает писать о фестивале, найдет там все необходимые материалы, обработанные на современном уровне.

При кажущейся рассеянности Йован мыслит системно и излагает свои мысли сжато и внятно. Это особенно заметно в его предисловиях к сборникам отечественной и зарубежной драматургии, в его рецензиях на книги и спектакли. Всегда находят читателей и еженедельные колонки Йована в журнале «НИН», газетах «Блиц» и «Политика». В путевых дневниках, публикуемых

в «Лудусе» и частично вошедших в книгу «Всякая всячина о театре», вы почти не найдете впечатлений о спектаклях: зачем предварять программу будущего года? Зато встретите массу милых бытовых подробностей о его знакомых и друзьях. Этого человека тепло принимают во всех театральных городах мира. Никто не удивится, увидев на фотографии Чирилова рядом с Питером Бруком, Жан-Полем Сартром, Львом Додиным, Юрием Любимовым, Фернандо Аррабалем или Робертом Уилсоном. Йован умеет общаться и понимать с полуслова тех, кого считает друзьями. Зная о ваших профессиональных интересах, пусть даже не связанных с БИТЕФом, он притащит вам через границу ворох книг и журналов, обратит ваше внимание на специальную литературу. Никогда не распространяясь о любви к своей стране, ценит внимание и интерес к культуре и истории Сербии. Чирилов – один из самых уважаемых театральных деятелей Белграда. Он обладает обширными познаниями и в других гуманитарных областях. Недаром к нему обращалась даже комиссия по переименованию столичных улиц, когда стало возможным возвратить им исторические названия, дорогие сердцу каждого жителя Белграда.

Хотя многое в программах БИТЕФа определяется, с одной стороны, интуицией Чирилова, а, с другой, конкретными обстоятельствами, существует определенный принцип формирования каждого сезона. Выбирается крупная личность, мэтр режиссуры, ставится в центр внимания зрителей и прессы, и таинственным образом все прочие спектакли фестиваля органично группируются вокруг. Все это позволяет выдвинуть нечто вроде девиза, сформулировать закономерность данного краткого момента развития искусства сцены. По этим «лозунгам» можно было бы составить нечто вроде краткой истории мирового театра за прошедшие сорок лет: «Классика–70», «Театральность–74», «Между реализмом и абстракцией» (1980) и т.д. Иногда девиз включает оценку современной мысли не только театральной, но общефилософской или политической. Недаром Йован считает себя последователем Сартра. (Вспомним девиз 1992 года, «БИТЕФ в условиях эмбарго».) Это был элегантный, но ясный упрек и властям, поставившим страну в тяжелейшее положение, и международной общественности, которая не делала разницы между правящей кликой и народом Сербии. Или горькие, остроумные «Одиннадцать сентябрьских тезисов о новом мировом (театральном) порядке» 2002 года, опубликованные в каталоге фестиваля в годовщину событий в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года. Предвидя ожесточение мира и ужесточение мирового порядка, Чирилов отстаивал право театра стремиться к художественным целям и пытаться изменить мир.

БИТЕФ–30 (1999):
МИФЫ, УХОДЯЩИЕ В НЕБЫТИЕ

Программа каждого БИТЕФа, как и любого фестиваля, не исключает элемента стихийности. Нельзя же заказать театрам из разных стран спектакли на определенную тему и к определенному сроку! Так делалось только в Министерстве культуры СССР, и всем памятно, к каким плачевным результатам это приводило. Руководителям БИТЕФа такое просто не придет в голову.

Выбор девиза «Миф и небытие», как и выбор личности, позволившей его придумать, для последнего года уходящего века оказался на редкость точным. Общее внимание публики, журналистов, студентов художественных институтов привлекла колоритная фигура Барбы, вот уже тридцать с лишним лет возглавляющего Один-театр в датском городе Хольстебро.

Театр, названный именем вождя скандинавских богов, основан, тем не менее, итальянцем, а состав его актеров интернационален. В спектаклях Барбы текст играет далеко не главную роль. Их содержание строится на архетипах современного сознания, включая и древнейшие его пласты. Ученик легендарного Гротовского, Барба сам уже стал легендой мирового театра. Выпустил несколько книг, из которых самая знаменитая – переведенная на многие языки «Антропология театра». Каждый из спектаклей Барбы – яркое по форме гуманистическое послание, зовущее соприкоснуться, как писал в свое время датский критик Й. Крузе, «с театром до возникновения театра, то есть с театром как элементом самой жизни».

Гостями БИТЕФа Барба и его актеры были не впервые. На этот раз они показали спектакль «Миф». Герой бразильской национальной революции Гульермино Барбоза (К. Бретхольт) был представлен символом всех мечтателей, бунтарей и революционеров столетия, не менее грешным, но и не более чудовищным в своих злодеяниях, чем впечатляюще сыгранные артистами древние мифологические персонажи: Эдип, Медея, Кассандра (звезда труппы Роберта Каррери), Дедал, Сизиф и Орфей.

Плакат спектакля «Миф». Один-театр. Режиссер Э. Барба

Каждый из мифов человечества рано или поздно уходит в небытие, как бы говорит нам Барба своим спектаклем, не лишенным налета фатализма. Этой мысли как нельзя лучше соответствовало оформление обложки каталога: посмертная маска Мао Цзе-дуна, сделанная из мыла и покрытая размывающими ее капельками воды.

Успех Один-театра был закреплен и спектаклем «Ода прогрессу», построенным на ироническом переосмыслении карнавальных образов, и отточенными по форме показами его артистов (то, что на международном театральном

Обложка каталога БИТЕФа-33

эсперанто называют «уоркшоп»), позволявшими заглянуть в творческую лабораторию художника. У Барбы практически не оказалось конкурентов на главный приз. Так что жюри под председательством главного редактора миланского журнала «Сипарио» Марио Матеа Джорджетти единогласно присудило спектаклю «Миф» Гран-при 1999 года. (Стоит напомнить, что с 1990 года, в память о первом художественном директоре фестиваля Мире Траилович, главный приз носит ее имя).

Вокруг спецприза, обычно присуждаемого за достижения в области режиссуры, на заседании жюри развернулась настоящая схватка. Соперником Г. Яновской некоторые сочли молодого болгарского режиссера А. Морфова с его версией пьесы М. Горького «На дне».

Спектакль Яновской, разрушающий миф о героине «Грозы» Катерине, которую наша революционно-демократическая критика XIX века представляла борцом с «темным царством» (в советские времена этот миф был доведен до полного абсурда), по-своему последователен. Интересна игра Эры Зиганшиной – Кабанихи, по-новому представили Юлия Свежакова и Игорь Гордин образы Катерины и Тихона, убедителен Кулигин Игоря Ясуловича. Режиссерское решение, в чем-то близкое традиции итальянского веризма, в сочетании с авангардными декорациями Сергея Бархина, дало необычный результат, который члены жюри – театроведы расценили как проявление постмодернистского мироощущения.

Что же касается Морфова, то он, запутавшись в довольно безвкусных трюках, свел содержание горьковской пьесы к стрипу, в котором легкомысленный Васька Пепел морочит голову одновременно двум красоткам, из коей ситуации никто его не в силах вызволить. Даже Лука, похожий на американского проповедника в своей ковбойской шляпе, сапогах и галифе.

И если можно было говорить об успехе Яновской в борьбе с одним из самых устойчивых мифов традиционной русской критики о Катерине, как о «луче света в темном царстве», то Морфов явно проиграл таким мифам XX века, как спектакли Станиславского и Рейнхардта по той же пьесе. Театроведы в жюри одержали победу большинством голосов, и москвичи увезли с собой спецприз – за дух постмодернистского мироощущения.

Остальную часть программы составили два хореодраматических этюда, родившихся на театральном пространстве бывшей федеративной Югославии. Это тираноборческая композиция Сони Вукичевич на темы шекспировских пьес (Центр культурной дезактивации) и близкий традиции Гротовского спектакль смешанной хорватско-голландской труппы

Э. Барба

Монтажстрой под руководством Бориса Шепаровича, название которого («Fragile») авторы каталога оставили без перевода.

В тот вечер, когда хорваты играли в первый раз, естественное волнение помешало им полностью проявить себя. Ведь они были единственной на тот момент хорватской труппой, игравшей на белградской сцене после войны за передел балканских территорий. Публика (а она выносит свой вердикт независимо от прессы и жюри) поставила на первое место именно хорватский спектакль. Аплодисментов, которыми проводили недавних соотечественников, наверное, удостоился только Барба.

Сказалось и то чувство, которое на всем пространстве бывшей Югославии называют «югоностальгией», и присущее сербам упрямство, которое осенью 1999 года собирало людей на массовые митинги и демонстрации против господствующего режима.

В сыром помещении старинного порохового склада прошел никем не оцененный «Гамлет» Мармариноса. Очаровательный уличный спектакль «Кихот» из итальянского города Феррара, к сожалению, игрался вне конкурса. Такие спектакли на необычных (и не располагающих к пассивному восприятию искусства) сценических площадках составляют одну из характерных черт БИТЕФа.

33-й сезон фестиваля пришелся на перелом столетий. Руководство вечно обновляющегося фестиваля не придало значения магии цифр, но, возможно, над этим стоило подумать. Ведь 2000 год знаменовал и начало нового тысячелетия.

БИТЕФ–34 (2000): РЕЖИССУРА, КРИТИКА И ПУБЛИКА В БОРЬБЕ ПРОТИВ ЗЛА

На этот Чирилов выбрал пароль, вобравший в себя и метафизические темы, волнующие театр Западной Европы, и более конкретные, характерные для пространства Восточной Европы, – «Театр и зло». Конкретное и метафизическое воплощение зла, столь характерного для уходящего века, тесно переплелись в программе БИТЕФа–34.

К метафизике склоняется Саша Вальц, руководительница хореографической части знаменитого берлинского театра «Шаубюне ам Ленинер плац», широко известная в кругах поклонников «танц-театра», объединяющего модерн-данс, пантомиму, элементы драматического искусства и, в данном случае, художественной гимнастики. В ее варианте немецкой хореографии мы не найдем ни грации Пины Бауш, ни открытой публицистичности Йогана Кресника. Все художественные средства спектакля «Тела́», открывшего интернациональный сезон в Белграде и получившего Гран-при БИТЕФа-34, были подчинены идее беспомощности и беззащитности обнаженного человеческого тела, его зависимости от других тел, облаченных в военную или чиновничью униформу. Эту мысль по-своему повторили и авторы плаката-афиши фестиваля, изобразив угрожающе мрачные черные безголовые манекены, прикрытые деталями современной одежды.

Произведение Саши Вальц демонстрирует, насколько крепко вошел в выразительный строй немецкого искусства трагический опыт XX века. Такая эстетика

Обложка каталога БИТЕФа-34

невозможна вне восприятия кинокадров и фотографий эпохи тоталитаризма, запечатлевших путь от физкультурных парадов и статуй «девушек с веслом» к горам трупов в концлагерях и братских могилах. В этом спектакле Вальц более убедительна, как мыслитель и режиссер, чем как хореограф. Впрочем, БИТЕФ и славится, прежде всего, как фестиваль современной режиссуры. Эту его репутацию подтвердило и присуждение второй престижной награды – за режиссуру. С формулировкой «за предоставленную зрителям возможность быть вовлеченными в спектакль, не забывая в то же время о хрупкой грани, разделяющей театр и жизнь» был отмечен спектакль Камы Гинкаса «К.И. из Преступления». Оксана Мысина в обличье немолодой и некрасивой полусумасшедшей вдовы «маленького человека» Мармеладова продемонстрировала искусство современной психологической игры, которого сейчас так не хватает на сценах многих стран. Об этом красноречиво свидетельствовали все остальные спектакли, хотя почти каждый из них был по-своему интересен и мастеровит.

Формируемая на основе анкет премия публики досталась швейцарской хореографической труппе Циммермана де Перро за композицию, говорящую об отчуждении и одиночестве двух персонажей, искренне стремившихся сблизиться и понять друг друга.

Немало споров в театральных кругах вызвали два спектакля Андрея Жолдака на основе русской литературы – «Идиот» по Достоевскому и «Три сестры» Чехова. Безусловно, одаренный и хорошо информированный, Жолдак словно не в силах противостоять потоку обрушившейся на него театральной информации: он откровенно заимствует из спектаклей Любимова, Погребничко, Някрошюса, Додина и других столпов современной режиссуры. Подобно многим, пытается использовать такой расхожий прием, как введение в пьесу или инсценировку легко узнаваемых мотивов из других произведений исполняемого автора. Навязчивой вставкой кажутся без конца врубаемые в поленья топоры, словно по ошибке попавшие в инсценировку «Идиота» из «Преступления и наказания». Разъезжающий по сцене траченный временем «многоуважаемый шкаф» из «Вишневого сада», где хранят свои немудрящие пожитки три сестры, которым приходится работать не только телеграфистками, но и судомойками, и официантками то ли в военной части времен Отечественной войны, то ли в сталинском лагере, тоже остается не более чем намеком на метафору. Да и тексты русских классиков радикальный запорожец перекроил без особых церемоний. Тем не менее, эти спектакли Жолдака привлекли внимание и коллег по театральному цеху, и журналистов.

«Работа времени становится все глубже и ощутимее, все разорительнее и несет с собой все больше убытков. По-прежнему люди мечтают, жаждут счастья и красоты, но в таком окружении, в эпоху, настоящую, да и грядущую, красота и счастье все более отдаляются, они уже почти недостижимы», – так истолковал «Три сестры» Театра им. Ив. Франко маститый белградский театральный критик Мухарем Первич, отметивший изобретательность

К. Гинкас

режиссуры и замечательную игру актеров. И действительно, даже те, кого раздражает режиссерская манера Жолдака, не могли не признать прекрасную игру Степана Олексенко в роли Вершинина, Наталии Сумской – Маши и Виктории Спесивцевой – Ирины

Спектакли Жолдака проникнуты нервным отрицанием зла, независимо от того, усматривает ли он его в небрежении внутренним миром человека или в тоталитарном режиме. Энергетика поисков молодого украинца задевает даже тех, кто не чувствует его стилистики и не принимает его общественной позиции. К последней категории белградская оппозиционная пресса отнесла редакцию правительственного официоза «Политика», которая использовала свое право присуждать собственную премию и вручила ее «Трем сестрам» Жолдака. Было непонятно, сыграла ли тут свою роль ностальгия по тем временам, когда, согласно ироническому сценарию Жолдака, интеллигенции было указано ее более чем скромное место в военизированном обществе, или просто вспомнили о традиционном уважении к Чехову. Не без ехидства писала оппозиционная газета «Блиц» и о странном поведении директора Национального театра, где шли «Три сестры». Руководитель верноподданного Милошевичу театрального коллектива то смотрел на сцену, то исчезал, чтобы взглянуть, что же творится на площади, где начали объявлять первые итоги голосования на президентских и парламентских выборах в Сербии.

Несмотря на весь накал развернувшейся в Сербии в сентябрьские дни фестиваля политической борьбы, публика была на редкость отзывчивой и благодарной. Долго не отпускали со сцены актеров Томаса Остермайера, руководителя драматической труппы уже упомянутого «Шаубюне», сыгравших одну из популярных в Европе «чернушных» пьес о молодежи ирландского драматурга Э. Вэлша «Диско пигз». Бурными аплодисментами провожали две композиции французского хореографа, камерунца по происхождению, Режиса Обадиа, явно недооцененного строгим жюри. Искусство его актеров, особенно премьера труппы Жан-Клода Памбе Ваяка, отличается особой эмоциональной наполненностью. Кроме того, актеры хореографа из Анжера красивы. Они приятно контрастировали с таким, например, открыто антиэстетичным зрелищем, какое представил «Король Убю» в исполнении словацкого театра «Арена» из Братиславы (режиссер Милош Сладек).

Шедевр Жарри привлек внимание и итальянской труппы из Равенны под руководством Марко Мартинелли. Здесь запомнились папаша Убю в облике мафиози, Матушка Убю, похожая на католическую святую (спектакль назывался «Поляки») и их многочисленные детки – толпа разнузданных современных подростков.

Одним из лучших мог бы стать «Сон в летнюю ночь» театра Словенско Младинско гледалишче из Любляны: изысканная сценография, явно навеянная уроками Йозефа Свободы, смешные костюмы Пэка и Оберона, прекрасная игра Янеза Шкофа (Основа) и Яни Майзел (Елена). Актерам чуть-чуть не хватило легкости, воздушности – под стать работе талантливого Вито Тауфера, который в своих спектаклях обычно выступает и режиссером, и художником.

Работы хозяев фестиваля, югославских артистов, хотя и не попали в поле зрения жюри, принесли немало сюрпризов. Типичным для открытых сцен БИТЕФа казусом стал перенос на ноябрь «Антигоны в Нью-Йорке» Я. Гловацкого. Один из лучших белградских режиссеров Боро Драшкович задумал сыграть свой спектакль в старинной крепости Калемегдан. Но в намеченные дни зарядил холодный ливень. И хотя народ, несмотря ни на что, исправно посещал под дождем митинги, дирекция БИТЕФа не решилась рисковать спектаклем.

Нечто новое внесла в привычную стилистику югославских сцен пьеса венгерского поэта Я. Сивери «Попытки приручения». Ее сыграл театр живущих в сербском городе Нови Сад венгров Уйвидеки синхаз. Сказочный сюжет говорил о вечных экзистенциальных человеческих проблемах, о попытках взаимопонимания, о поисках настоящей любви.

Игра молодых актеров под руководством режиссера К. Мезеи вызвала долгие овации искушенной публики, собравшейся в маленьком зале БИТЕФ-театра.

Завершал фестиваль спектакль, не случайно поставленный последним.

Пьеса Б. Срблянович «Падение», резкая сатира на те националистические мифы, которые в годы распада югославской федерации и войн с соседями эксплуатировала пропаганда президента Милошевича, была показана 26 сентября, когда уже стали вырисовываться результаты выборов (а их оспаривала оппозиция).

Сюрреалистический текст с острым политическим подтекстом и режиссура, активно использующая приемы народного площадного представления в сочетании со средствами незатейливого реализма, – так, пожалуй, можно охарактеризовать спектакль Срблянович и режиссера Г. Стояновича.

В роли Праматери нации выступила любимица сербских зрителей Мирьяна Каранович. И если главной героине были приданы черты внешнего сходства с супругой Милошевича Мирой Маркович, то Обер-отчим нации в исполнении актера Бориса Исаковича походил на самого президента Югославии. Эта пара, отдаленно напоминающая королеву Гертруду и короля Клавдия из «Гамлета», то и дело производила на свет символы (Дом, Отечество, Народные Обычаи и т.д.), которые должен был с оружием в руках защищать Йован, Единственный сын Нации, он же ее Незаконнорожденное дитя, то есть простой человек из народа.

Йовану внушали, что его окружают враги. У него отнимали любимую невесту, и она тоже жертвовала жизнью, в то время как правящая пара жила в комфорте и упивалась лестью преданных ей чиновников, поэтов и философов.

Картина возникала ясная и недвусмысленная. Но, удивительное дело, публика, не раз с восторгом принимавшая пародии на Милошевича в виде короля Убю или Ричарда III, на этот раз поощряла актеров всего лишь негромкими, какими-то задумчивыми аплодисментами.

Почти одновременно на площадях Белграда молодежь распевала песенку, сочиненную в дни выборов: «Слободан, спаси Сербию! Застрелись!», что, естественно, совпадало с настроением авторов спектакля «Падение».

Процесс осмысления происшедшего с Сербией за последнее время совсем не прост. Национальные мифы – вещь крепкая.

Во всяком случае, то, что столь самокритичный спектакль был включен в программу фестиваля (кстати, при поддержке Секретариата по культуре Скупщины Белграда), делало честь БИТЕФу.

БИТЕФ–35 (2001): ЭРОТИКА И ЭТИКА, ИЛИ ПРОРОЧЕСТВО КОРОЛЯ УРОША

Лауреатом Гран-при в этом году стал спектакль Андрея Могучего, совместная продукция петербургского Формального театра и театра «Балтийский дом» – «Школа для дураков» по повести Саши Соколова. «Амаркорд по-русски» – так назвал свою рецензию на спектакль известный театровед Александр Милославлевич. Обширную статью посвятил работе Андрея Могучего и его актеров М. Первич. «Суровую школу взросления подростков» Соколова – Могучего критик сравнил с аналогичными мотивами у Музиля и Джойса. «Спектакль впечатляет, захватывает, излучает энергию, он трогает вас и притрагивается к вам, он пробуждает и призывает», – заключал Первич свой анализ питерского спектакля[4]. Критики отмечали, что русский театр еще раз продемонстрировал неисчерпаемую фантазию.

Специальный приз достался французскому режиссеру Эрику Лакаскаду (Театральная лаборатория из Канна) за спектакль «Семейный круг для трех сестер». Накануне был показан коллаж из «Иванова» и «Чайки», составляющий вместе с премированной постановкой чеховский триптих Лакаскада. Белградская критика еще с 1920-х годов, со времен гастролей в Сербии Качаловской и Пражской трупп Художественного театра, с особым пристрастием относится ко всему, что связано с Чеховым (вспомним прекрасную книгу ныне, к сожалению, покойного Й. Христича «Чехов – драматург»). Эксперимент театра из Нормандии представил чеховских персонажей более или менее успешными актерами, играющими собственную жизнь. Он был воспринят в основном благосклонно, хотя на страницах газет мелькали заголовки и ироничные («Перья Чайки»), и негодующие («Деконструкция великого Чехова»).

БИТЕФ-35 запомнился интересными работами Центра культурной дезактивации. Особенное внимание привлек спектакль режиссера Миры Эрцег по одной из первых сербских исторических пьес, трагедии писателя первой половины XIX века С. Стефановича «Смерть Уроша Пятого». Центр начал этим спектаклем свой проект «Модерн и сербское национальное самосознание в XX веке», задуманный как попытка творчески переосмыслить национальные мифы и тем самым очистить сознание граждан от наслоений шовинизма. Спектакль Эрцег стал одним из образчиков театрального постмодернизма. Не случайно на афишах значилось название «Смерть Уроша Пятого – 2001». Старомодный текст, ада птированный режиссером к реалиям 2001 года, современная психологическая игра исполнителя главной роли Слободана Бештича (он же постановщик сцендвижения), интересная работа художников

Обложка каталога БИТЕФа-35

[4] *Первић Мухарем. Страдање Нимфеја Албе// Политика, 26.09.2001.С. 15.*

Елицы Радованович и Деяна Анджелковича, которые использовали в оформлении копии старинных фресок из древних сербских монастырей, – все это создавало интригующий контекст, легко соотносимый с судьбой Сербии конца XX – начала XXI века. Горестная участь благородного короля Уроша, сербской ипостаси царя Федора Иоанновича, созданной задолго до драмы А.К. Толстого, не могла не заставить зрителей задуматься. Желая спасти родную страну, Урош добровольно передавал себя в руки убийц, чтобы искупить грехи своего отца и предшественника на троне.

Трагедия о короле Уроше теперь, несколько лет спустя, читается как своеобразное пророчество судьбы премьер-министра Сербии Зорана Джинджича, стремившегося восстановить достоинство своей родины и искупить преступления режима Милошевича. Джинджич был убит в 2003 году.

Тот же Центр культурной дезактивации показал антивоенный спектакль «Солдатский бордель». Видимо, не все удалось молодому режиссеру Ане Милянич. Критик Иван Меденица с сожалением констатировал, что позитивная идея автора спектакля – «провести зрителя по комнатам музея, хранящего страшные призраки прошлого, по пути болезненного осознания всех заблуждений последнего десятилетия» – не получила полного воплощения.

Остроту сезона 2001 года подчеркнула премия публики, присужденная английскому спектаклю «Мессия», далекому от христианских канонов прочтению легенды о Христе, принадлежащему известному режиссеру Стивену Беркоффу.

БИТЕФ-36 (2002): НОВЫЙ МИРОВОЙ (ТЕАТРАЛЬНЫЙ) ПОРЯДОК ПРИ УЧАСТИИ РОБЕРТА УИЛСОНА

Каталог сезона 2002 года открывался программным эссе Чирилова «Одиннадцать сентябрьских тезисов о новом мировом (театральном) порядке». Годовщина атаки террористов на здания Всемирного Торгового центра в Нью-Йорке послужила поводом для размышлений о месте театрального искусства в современном мире, все более тяготеющем к упорядочению и стандартизации. Один из тезисов Чирилова гласил: «Новый мировой порядок стремится к глобализации, а новый мировой театральный порядок является противником любой глобализации, в первую очередь, художественной».

Лучшим подтверждением этой мысли стал спектакль Роберта Уилсона «Войцек» по Г. Бюхнеру, сыгранный труппой театра Бетти Нансен из Копенгагена. Динамичная постановка всех поразила отточенностью формы, достижениями актерской игры, Как обычно, Уилсон выступил режиссером, сценографом и художником по свету своей постановки. Автором музыки к спектаклю стал его многолетний друг и сотрудник, композитор Том Вейтс. Главное впечатление от «Войцека» – геометрические линии декораций и органичность музыкальной части спектакля, оттенявшей повороты фабулы. Графически четкими выглядят фигуры актеров и их жесты, что впечатляюще контрастирует с психологической манерой игры главных героев.

Это был первый спектакль Уилсона, восторженно принятый не только театральной

Обложка каталога БИТЕФа-36

общественностью Белграда, но и публикой. На первых спектаклях мастера («Письмо для королевы Виктории», 1974 и «Эйнштейн на пляже», 1976) часть зрителей недоумевала, смущенная необычными театральными приемами Уилсона, часть откровенно скучала. Правда, «Эйнштейн на пляже» был отмечен Гран-при БИТЕФа–10. Однако Уилсон остался гением для посвященных, достоянием театральной элиты. «Что же произошло теперь, в 2002 году? Изменился Уилсон или продвинулась в своем развитии белградская публика?» – недоумевали критики. И приходили к выводу: и то, и другое. Уилсон соединил в невероятно энергичном постмодернистском контексте чуть ли не все достижения театра Европы и американского кинематографа XX века.

Историю любви Войцека (Йенс Йорн Споттаг) и Марии (Кайя Брюэль) Уилсон прочел как трагедию искреннего чувства, искаженного уродливым окружением. Эту линию поддерживает музыка Тома Вейтса. Мелодический фон и арии персонажей написаны в первой части в жанровой манере голливудских фильмов. Затем тональность и музыки, и действия резко меняется, развиваясь в стиле немецкого кабаре 1920-х годов и брехтовских зонгов. Замечательны гротескные, остро современные фигуры помешанного доктора и его безумной ассистентки, уверенных в своем праве трансформировать человеческую природу.

И, наконец, трагическая развязка, которую М. Первич вписывает в контекст судеб всех «униженных и оскорбленных», от Бюхнера и Достоевского до наших дней.

О том, насколько изменился климат вокруг БИТЕФа с момента первого появления Уилсона на белградской сцене, свидетельствовали статьи «Печаль безмерная» (М. Первич), «Уилсон в любовной истории» (Феликс Пашич), «Расслоение мифа» (Александар Милосавлевич), «История человечная и эмоциональная» (интервью с директором копенгагенского театра Хенриком Хартманом). С присуждением «Войцеку» Гран-при были согласны и независимое жюри газеты «Политика», и публика, единогласно выбравшая Уилсона своим фаворитом. Блестящий спектакль Уилсона затмил успехи других режиссеров, хотя жюри (на этот раз без участия публики и газет)

Сцена из спектакля «Войцек». Режиссер Р. Уилсон

Пресс-конференция Р. Уилсона

признало достойным Гран-при также и «Гамлета» Шаушпильхауса из Ганновера. Изобретательный спектакль талантливого словенца Томажа Пандура «Хазарский словарь» по роману известного сербского писателя М. Павича получил отличную прессу, но спецприз за режиссуру достался итальянскому спектаклю из Равенны «Реквием» и его режиссеру Луиджи де Ангелису.

БИТЕФ–37 (2003): УНИЧТОЖЕНИЕ СТАРЫХ ТЕКСТОВ РАДИ СОЗДАНИЯ НОВОГО КОНТЕКСТА

Девизом этого БИТЕФа стало изречение Брехта: «Будущее театра – в философии». На тему «Будущее театра – в философии: да или нет?» был проведен двухдневный театроведческий симпозиум. Основным итогом дискуссии, которая велась также и на страницах ежедневного Бюллетеня фестиваля, стало мнение, что театр призван выражать философские идеи в яркой зрелищной форме. Эта дискуссия продолжила «сентябрьские тезисы» Чирилова.

Лучшим подтверждением выводов, к которым пришли критики, послужили спектакли, отмеченные премиями. Жюри во главе со специалистом по сценографии Памелой Хауард из Великобритании единодушно присудило Гран-при спектаклю польского Театра Драматичны из Варшавы «Уничтожение» по роману австрийского писателя Т. Бернхардта. Своим успехом спектакль обязан, прежде всего, режиссеру Кристиану Люпе, лауреату многих польских и международных театральных премий. Люпа выступил не только режиссером, но также инсценировщиком сложного философско-психологического романа Бернхардта и автором изысканной сценографии спектакля. Прекрасные работы исполнителя главной роли Петра Скибы и звезды польского театра и кино Майи Коморовской были оценены не только критиками, но и зрителями. Спектакль Люпы получил и премию публики. И в самом деле, невозможно забыть два вечера, проведенных в зеленоватом колорите то ли воспоминаний, то ли расчета с прошлым своей семьи и своей страны, составляющих смысл прозы Бернхардта.

Странное сочетание общего размытого колорита и четкости отдельных сцен и образов придавало этому спектаклю особое очарование. Критики увидели в нем и «тотальный театр» («Данас»), и «сведение счетов с ложью» («Глас»), и «магическую простоту»(«Дневник»).

Премия газеты «Политика» была присуждена Томасу Остермайеру за необычную трактовку пьесы Г. Ибсена «Нора» с талантливой актрисой Анне Тисмер в главной роли.

Спецпризом жюри отметило спектакль венгерского режиссера Арпада Шиллинга «Рабочий цирк», поставленный по мотивам бюхнеровского «Войцека», теперь уже прочно вошедшего в репертуар БИТЕФа, и поэзии Аттилы Йожефа. Освоением фольклорного наследия через современные театральные приемы был интересен спектакль театра из Македонии по пьесе национального классика Р. Крле «Деньги убивают».

Мира Эрцег снова обратилась к древнему классическому сюжету, на этот раз из мировой драматургии. Она предприняла интересную попытку поставить в белградском Национальном театре вторую часть

Обложка каталога БИТЕФа-37

«Фауста» Гете. Наряду со спектаклем Люпы, эта постановка оказалась наиболее соответствующей философским установкам сезона 2003 года

Спектакль Эймунтаса Някрошюса «Гамлет», как ни странно для нас, особого успеха не имел.

Оживили программу фестиваля танцевальные спектакли из Франции: ироничные «Философы» Национального Центра хореографии из Орлеана (хореограф Ж. Надж) и поставленный в Национальном Хореографическом центре в Париже Жозе Монтальво жизнерадостный «Веселый Вавилон», призывающий воспринимать мир как единство культур разных народов, воспевающий единение человека и природы. Стало ясно, что и философию легче воспринимать в ярких зрелищных формах, во всяком случае, на сцене.

БИТЕФ–38 (2004): ЛЮБОВЬ К ТЕАТРУ И ПРОЧИЕ СТРАСТИ

Как написал в предисловии к каталогу Чирилов, он хотел посвятить этот сезон памяти Чехова, но необходимого числа достойных спектаклей не набралось, а идти на компромиссы ради юбилейной даты здесь не принято. Зато «БИТЕФ на пленке», параллельная программа городской кинотеки, посвященная Чехову, удалась. Ее постоянный автор Вера Коньович реализовала идею, которую не удалось осуществить в основной программе фестиваля. Большую часть программы составили российские фильмы: «Дама с собачкой» И. Хейфеца, «Механическое пианино» Н. Михалкова, «Дядя Ваня» А. Кончаловского, «Сюжет для небольшого рассказа» С. Юткевича, два югославских фильма на темы чеховских новелл, из которых один поставлен известным режиссером Ватрославом Мимицей, и, наконец, видеозапись осуществленного в 1997 году спектакля Кристофа Марталера «Три сестры».

Параллельно шли не лишенные юмора «воспитательные встречи с молодежью» под девизом «Полифония-2004», включавшие концерты классической музыки, фотовыставки, творческие мастерские и открытые спектакли. По другому адресу в рамках Центра культурной дезактивации проходили лекции и дискуссии по проблемам организации театра при участии специалистов, участников основной программы. Так, директор Мастерской Петра Фоменко Андрей Воробьев и режиссер того же театра Иван Поповски рассказали о российском опыте театрального

Сцены из спектакля «Уничтожение». Режиссер К. Люпа

Обложка каталога БИТЕФа-38

менеджмента. «Арт-кафе» на площади Миры Траилович принимало участников симпозиума «о соотношении чувственного и духовного в современном исполнительском искусстве».

Авторитет БИТЕФа в европейских театральных кругах в этом сезоне был подтвержден присутствием известнейшего лондонского критика Майкла Ковени, обозревателя газеты «Файнэншнл таймс», который возглавил жюри. Его решение под руководством британского мэтра оказалось весьма взвешенным и справедливым.

В недавних сезонах были представлены такие вершины театрального искусства, как постановки Уилсона или Люпы. Но в то же время многие другие спектакли утомляли засильем умозрительных режиссерских решений, чересчур рациональным подходом к драматургии и какой-то тихой, но упорной агрессией по отношению к зрителю.

Сезон 2004 года порадовал возвращением театра к повседневной человеческой жизни с ее горестями и радостями, любовью и ненавистью, маленькими и большими интригами, мелкими и крупными страстями. Недаром Чирилов, подыскивая девиз для программы, обратился к намеренно «неопределенной», по его собственным словам, формулировке «Новые театральные тенденции… и другие страсти».

БИТЕФ–38 стал праздником актерского искусства. Лучшие спектакли словно продолжили начатую в стенах «Арт-кафе» дискуссию. Не знаю, участвовал ли в этих разговорах Майкл Ковени и его коллеги, но в их решении – присудить Гран-при двум спектаклям – «Войне и миру» Петра Фоменко и «Ромео и Джульетте» литовского режиссера

П. Фоменко

Сцена из спектакля «Война и мир». Режиссер П. Фоменко

Оскараса Коршуноваса – отразилось наличие двух отчетливо выраженных направлений в современной режиссуре и актерском искусстве.

Фоменки просто заворожили зрительный зал изящным и легким сценическим прочтением прозы Толстого. Не раз уже упоминавшийся М. Первич написал об этом спектакле вдохновенную статью. «Легко, игриво, без лишнего пафоса, без риторики и тяги к монументальности перед нами возникают и почти парят в воздухе силуэты толстовских персонажей, не отягощенные ни историей, ни традицией истолкований великого романа». Критика особенно привлек подход Петра Фоменко к извечной проблеме «русской души».

Первич считает, что театру удалось раскрыть огромное пространство, где обитает эта душа, проветрить и осветить его, а также «выбить пыль из русской идеи». Ей тесно в оковах устаревших представлений, но благодаря искусству актеров она приподнята над землей и больше никому не кажется «мрачной тайной за семью печатями». «"Фоменки" – лучший актерский ансамбль, виденный нами на 38-м БИТЕФе», – констатировал немало повидавший на своем веку театровед [5].

Схожие впечатления вынес со спектакля «Война и мир» и Майкл Ковени, позже опубликовавший свой отчет о БИТЕФе:

«Прелестнейший образец русской филигранной игры без малейшего намека на "большой стиль"(grandeur) и тяжеловесность – московский спектакль ветерана Петра Фоменко, раскрывшего весь роман через пьесу, вмещающую только первые две главы»[6].

Режиссер «Ромео и Джульетты» Оскар Коршуновас не парит над землей, но, наоборот, приземляет и даже «заземляет» шекспировский сюжет. Материя его спектакля – тяжелое, вязкое тесто, изготовляемое мастерами двух соперничающих кланов пекарей. Актеры справляются с нелегкими заданиями своего патрона, тяготеющего к языческой стихии литовского фольклора. Человеческие страсти этой постановки скорее напоминают о «Сне в летнюю ночь», чем о повести, которой «нет печальнее на свете». Тем не менее, спектакль говорит о чувствах, пусть даже диковатых и необузданных, но таких естественных и не безразличных ни зрителям, ни актерам.

Из других спектаклей запомнился «Венецианский купец» с великолепным Шейлоком–Предрагом Эйдусом (Югославский драматический театр, режиссер Эгон Савин). Правда, опыт «политизации» Шекспира (в финале слуги переодеваются в форму итальянских фашистов, и становится ясно, что обидчикам Шейлока тоже ничего хорошего ждать не

О. Коршуновас

[5] *Первић Мухарем. Толстој, наш савременик//Политика, 24. 09. 2005, С. 16.*

[6] *Coveney Michael. BITEF in Belgrade // Financial times, 13. 11. 2004.*

Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта». Режиссер О. Коршуновас

приходится) показался несколько прямолинейным.

Порадовал зрительный зал жизнерадостный, полнокровный спектакль «Филумена Мартурано», поставленный белградским режиссером Ягошем Марковичем в Национальном театре города Риека, что на Адриатическом море (Хорватия). Пластичных, музыкальных исполнителей ролей Филумены (Ксения Прохазка) и Доменико Сориано (Ален Ливерич) долго не отпускали со сцены.

Тонким английским юмором была пронизана постановка комедии Г. Адама «Соседи» театра Трэверс, фаворита Эдинбургского фринджа 2003 года. Актеры под руководством режиссера Иэна Грива владеют искусством пародии. В данном случае предметом пересмешничества послужили стандарты поп-культуры.

Немного «засушенным» из-за попыток буквально следовать устаревшим канонам «русской школы» показался спектакль «Три сестры» Молодежного театра из Любляны (Словения). Во всяком случае, стремление отметить печальный юбилей Чехова заслуживает благодарности, да и исполнители мужских ролей, в особенности Тузенбаха и Чебутыкина, были на высоте.

И еще одну актерскую работу БИТЕФа–38 нельзя не отметить. Это албанская актриса Эмма Андреа, играющая в пьесе все еще популярной С. Кейн «Психоз 4.48». Андреа и ее режиссер Альфред Требицка не акцентируют черты патологической личности, как это часто бывает в постановках пьес Кейн. Ее героиня, красивая, полная сил молодая женщина, пытается преодолеть недуг раздвоения личности и погибает в борьбе с собой. Такая актриса могла бы сыграть античную трагедию.

И, наконец, нельзя еще раз не воздать должное вкусу Чирилова, включившего в программу изысканную работу грузина Резо Габриадзе «Сталинградская битва». Спектакль начинался поздно, около десяти вечера. Но бурные аплодисменты долго сотрясали все еще теплый ночной воздух осеннего Белграда. В ходе своей «Сталинградской

Э. Андреа

Сцена из спектакля «Сталинградская битва». Режиссер Р. Габриадзе

битвы» грузинский маэстро завоевал спецприз жюри и почетную премию публики БИТЕФа.

БИТЕФ–39 (2005): АНДЕРСЕН ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ

Программа была посвящена памяти великого сказочника Г.-Х Андерсена. Рекламные щиты БИТЕФа украшала печальная картинка: к небу воздевал крошечные лапки лежащий на спине симпатичный лягушонок, возможно, и уцелевший при падении с неба, где его несли на жердочке добрые утки, но тут же сбитый на белой полосе перехода колесом современной цивилизации. Неподалеку на асфальте валялась теперь уже не нужная ему корона. Пресса окрестила этот символ фестиваля «лягушонком, которому не удалось стать принцем», или, если прибегнуть к образам русских народных сказок, Царевной-Лягушкой.

Впрочем, темы спектаклей не были жестко привязаны к творчеству Андерсена. Основным мотивом программы стало «Путешествие по следам сказок и обратно». Сказки чаще всего были придуманы режиссерами. Темой большинства спектаклей стало неизбежное в современном мире развенчание иллюзий, если они еще сохранились в нашем сознании.

Открылся фестиваль интересным спектаклем израильской танцевальной труппы Кибуц. К счастью, это не стало, как опасались некоторые, изображением сельскохозяйственных работ под палящим солнцем. Режиссер Рами Беэр назвал свое сочинение медицинским термином «Foramen magnum», обозначающим, как он сказал на пресс-конференции,

Обложка каталога БИТЕФа-39

один из участков мозга. Хореограф воплотил свои размышления о человечестве в символические картины, навеянные обычаями разных племен. Вторжение цивилизации в частную жизнь авторы постановки отнюдь не считают благом. В сценах, поэтизирующих жизнь естественного человека, общий восторг вызвали деревянные складные стулья, которые по воле режиссера превращались то в бороны, то в троны вождей, то в символы племени, то в головные уборы женщин, исполнявших ритуальный танец на фоне огромной стены.

Прочие спектакли продемонстрировали весьма широкий спектр театральных исканий нынешней европейской режиссуры из Великобритании, Франции, Швейцарии, Бельгии, Германии, Словении, Дании, Латвии и, разумеется, Сербии.

Как заметила знаток и ценитель БИТЕФа, Оливия Домич-Михайлович, при отборе постановок Чирилов точно следовал принципам фестиваля – не угождать публике, но показывать то, чем живет в данный момент театральное искусство разных стран.

Сезон 2005 года был отмечен не только темой прощания со сказкой, но и поисками социальной справедливости с привкусом пресловутой политкорректности. Современная режиссура стремится выразить эту тему в подчеркнуто эстетизированных формах. Фестиваль продемонстрировал замечательные образцы использования новейших технологий – вторжения в ткань драматических и танцевальных спектаклей теле- и видеотехники, кинокадров, цифровой и лазерной технологии. Все эти черты в разной степени присутствовали в двух спектаклях, разделивших Гран-при, – «Эраритраритжака» швейцарского режиссера Х. Гёббельса и «Долгая жизнь» рижанина А. Херманиса, а также в отмеченном спецпризом жюри и премией газеты «Политика» обозрении лондонского «Physical Theatre Dance-TV–8» под названием «Just for Show».

«Эраритраритжака» по текстам нобелевского лауреата Э. Канетти московская публика могла видеть в программе Чеховского фестиваля. Тем интереснее было наблюдать реакцию зрителей Белграда и узнать решение жюри, возглавляемого известным английским критиком и издателем театральных журналов Яном Хербертом (Россию в жюри представляла К. Драгунская).

Постановку Гёббельса о тоске по чему-то давно утраченному (так переводится загадочное название спектакля) М. Первич назвал «игрой возвышенного духа, который догадывается, что дни его сочтены». «Быть может, это счастливое содружество разума, слов, музыки, кинематографа и театра сможет что-то сделать для спасения постепенно исчезающих форм искусства, в которых оно существовало веками?» – драматически вопрошал вообще не склонный к сантиментам Первич, сокрушаясь о судьбе личных библиотек, коллекций живописи и прочих «пережитков прошлого».

Ироничный и сочувственный взгляд на исчезающих мастодонтов традиционной гуманистической культуры представлен в «Музее фраз» Э. Канетти (таков подзаголовок спектакля) афоризмами писателя, великолепной игрой струнного Мондриан-квартета, точно продуманной сценографией и продолжающими пространство спектакля видеокадрами с участием alter ego автора, актера Андре Вилмса.

Особенно интересным оказался Круглый стол при участии режиссера, отвечавшего на вопросы с помощью аудио- и видеотехники из Франкфурта, где он работает над очередной постановкой. Первичным элементом своего замысла, определившим темпоритм спектакля, Х. Гёббельс назвал музыку Равеля. Усилия режиссера направлены на то, чтобы предоставить публике возможно более широкое поле для ассоциаций. Он убежден, что музыка и танец, образующие новые формы общения со зрителем, в наши дни сообщают сцене новую энергию. Нельзя не согласиться с председателем художественного совета БИТЕФа, режиссером и писательницей Видой Огненович, после просмотра программы БИТЕФа–39 пришедшей к выводу, что «ведущим трендом современного театра становится артистизм в высшем смысле этого слова»[7].

«Долгая жизнь» А. Херманиса, образец драматического действия, выстроенного без слов, с помощью одних междометий, но предельно четко, – то же попытка продлить век

Х. Гёббельс

Сцены из спектакля «Эраритраритжака». Режиссер Х. Гёббельс

[7] Ognjenović Vida. Uprkos porezu na glad. // Ludus 135, maj 2006, S.3.

Сцена из спектакля «Долгая жизнь». Режиссер А. Херманис

театра, на этот раз с помощью физического действия на грани эксцентрики и клоунады. Немудреная история трех семей пенсионеров, живущих на окраине Риги в маленьком домике, превращенном в коммунальную квартиру, трагична и смешна одновременно.

Пронзительная жалость к этим людям, до которых новому режиму так же мало дела, как и советской власти, уступает место невольному уважению и даже гордости за то, что они не теряют человеческого достоинства. К этому и стремились пятеро молодых актеров, сыгравших своих трогательных и комичных персонажей.

Режиссер и хореограф лондонского Dance-TV–8 Ллойд Ньюсон посвятил свой спектакль развенчанию сказок о благополучии потребительского общества, в котором обыватель до такой степени вживается в требуемый от него имидж, что перестает различать иллюзии и реальность. Ведущая происходящего на сцене шоу, эстрадная звезда Таня Лидке – одновременно и манекен, (его собирают в начале действия и разбирают в конце), и живая женщина, и актриса, виртуозно исполняющая эпизоды с партнерами. Благодаря использованию цифровой и лазерной техники углубляется перспектива необычайно красивого иллюзиона жизни.

Моментально сменяющиеся цветные картинки этого постмодернистского представления напоминают то отрывки из пьес Уайльда, то пейзажи импрессионистов, то сцены из русских дореволюционных кабаре, то графику немецких экспрессионистов. Масса ассоциаций приправлена чисто английской иронией, и зал замирает от восторга, а потом разражается долгими безумными аплодисментами.

Тему манипуляции судьбой и сознанием человека раскрыл коллективный проект швейцарского театра Циммермана де Перро: здесь персонаж должен был вписаться в очертания вырезанного в стене трафарета, подчиняясь командам видимого только публике оператора или диск-жокея.

В ряду антисказок 2005 года выделялись своей непривычной формой спектакли о социальных

конфликтах. К ним европейские режиссеры относят и проблемы этнического или религиозного плана, возникающие между коренными жителями и переселенцами, будь то алжирцы во Франции (тема высокопрофессионального мужского балета Дуар из Безансона), темнокожие пришельцы в Германии (остроумно использующий телевизионные эффекты спектакль «Пабло в супермаркете» Фольксбюне) или представители неевропейских национальностей в Дании («Сон Андерсена» Один-театра).

Любимец публики и неоднократный лауреат высшей награды БИТЕФа, Барба на этот раз стал жертвой попытки соединить несоединимое. По-настоящему талантливые сцены, намекающие на грустный жизненный опыт сказочника и современных датчан, да и на мрачноватые мотивы скандинавского фольклора, упорно не желали соединяться с приключениями некоего бразильца и вставными эпизодами при участии африканских масок. Впрочем, можно не сомневаться, что труппа Один-театра еще порадует своих поклонников.

На фоне столь успешно подобранной программы остались недооцененными два спектакля из стран экс-Югославии. «Эдуард II» (совместная продукция Словении и БИТЕФа), последовательное пост-модернистское решение редко исполняемой трагедии К. Марло с прекрасным актером Янезом Шкофом в главной роли, – едва ли не единственный «разговорный» спектакль этого сезона. Такая постановка украсила бы любой фестиваль: функциональная сценография, изысканные костюмы, ощущение кошмара борьбы за власть без попыток запугать зрителя, стремительный темп действия.

Хорошее впечатление оставил и римейк известного фильма на сюжет Д. Ковачевича «Кто это там поет», который поставил с балетной труппой белградского Национального театра хореограф из Загреба Сташа Зуровац (музыка Воислава Костича). Скорее хореодрама, чем балет, эта постановка передает национальный характер обитателей Балкан, присущую им неистребимую волю к жизни.

Как всегда, ровно и профессионально работающая программа Кинотеки под руководством В. Коньович привлекала посетителей хотя бы потому, что она включала фильмы на сюжеты сказок Андерсена. Были показаны мультфильмы, полученные из Копенгагена: «Снежная королева» по сценарию королевы Дании Маргреты II, «Огниво» румынского аниматора Михаила Бадицы, живущего в Дании, а также ностальгическая дань 1960-м годам – сатира «Новое платье короля» хорватского режиссера Анте Бабая по сценарию Б. Виолича с живыми актерами, запрещенная при президенте Тито.

Словом, БИТЕФ–2005 удался на славу и продолжил свою гуманистическую и просветительскую миссию на Балканах, да и во всей Центральной Европе. Неутомимый Чирилов и его сотрудники по-прежнему легко и на первый взгляд без особых усилий находят разнообразные варианты взаимодействия с публикой. В 1960-е годы это было связано с поисками театрального авангарда, стремившегося освоить новые формы воздействия на зрителя, которые сегодня принято называть «интерактивными», призванными ошеломить и шокировать провинциалов. Теперь, при всех сложностях

исторической судьбы Белграда, этот город уже не назовешь театральной провинцией.

Благодаря БИТЕФу, его публике, гостям и рассказывающим о нем журналистам, пятнадцать дней в сентябре в последние годы становятся настоящим театральным университетом не только для студентов, но и для всех, желающих познакомиться с современной культурой. Недаром же написал М. Ковени, постоянный посетитель многих европейских фестивалей, что БИТЕФ – «один из самых значительных мировых театральных фестивалей, включая Авиньонский, Берлинский и фестиваль в Нанси», а быть может, и «самый вдохновляющий и привлекательный»[8] среди них.

БИТЕФ–40 (2006):
СЕЗОН ЮБИЛЕЙНЫЙ

Юбилейный сезон БИТЕФа, безусловно, удался, хотя на долю Чирилова и его коллеги Ани Суши выпало немало треволнений. Даже с такой, казалось бы, простой проблемой, как приглашение иностранных членов жюри, было немало сложностей: главный режиссер «Современника» Галина Волчек не смогла покинуть свой дом-театр на восемнадцать дней фестиваля, и Россия осталась без своего представителя в юбилейном судействе. Еще больше хлопот доставил другой достойнейший представитель движения европейских 1960-х, французский драматург, прозаик и поэт Фернандо Аррабаль, который вначале согласился возглавить жюри, но потом оказался настолько занят, что смог приехать только в самом конце на спектакль по своей известной пьесе «Любовное послание». Он был показан в его честь за пределами основной программы, но зато собрал полный зал и галерку БИТЕФ-театра. Спектакль шел под названием «Carta de amor, или Китайская пытка». Поэтому уже в самый день открытия фестиваля председателем был единогласно избран другой иностранный член жюри, молодой боснийский режиссер Дино Мустафич, художественный руководитель вновь набирающего силу Фестиваля малых и экспериментальных сцен (МЭС) в городе Сараево.

Программа БИТЕФа–40 была разнообразной и насыщенной до предела. Основной репертуар, включавший драматические спектакли, шедевры хореографии Мориса Бежара и Жозефа Наджа, хэппенинги, интерактивные спектакли в самых разнообразных интерьерах и так далее, сопровождался ежедневными программами молодой сербской режиссуры под названием «show-case», ночными спектаклями «after ten», театральной программой «Полифония».

Посвященная Питеру Бруку программа В. Коньович в Кинотеке открылась выступлением от его имени ближайшей помощницы великого режиссера Нины Соуфи. Состоялись также творческие встречи, выставки, семинары, карнавальные шествия актеров и публики по улицам еще теплого осеннего Белграда.

Но сначала, по традиции, о премированных спектаклях.

Гран-при получил отмеченный уже на многих международных фестивалях спектакль приобретающего все более шумную известность Арпада Шиллинга «Чайка». Учитывая неподдельный восторг,

[8] Coveney Michael. BITEF in Belgrade// Financial Times, 13. 11. 2004

с каким московские критики месяц спустя, в октябре встретили новое творение Шиллинга, политический сценарий «Blackland»(а годом ранее на фестивале NET была отмечена все та же «Чайка»), жюри многих международных фестивалей движутся в одном и том же форватере.

Шиллинг, безусловно, талантлив и весьма критически настроен по отношению к современному обществу по обе стороны бывшей Берлинской стены. Это не может не импонировать в тех спектаклях, сценарий которых создается в стенах будапештского театра Кретакор. Однако не совсем понятно, почему именно чеховский текст должен был пасть жертвой радикальных идей режиссера. Несмотря на все усилия актеров, эта весьма уже немолодая «Чайка» выглядела нарочито огрубленным гротеском из современной жизни. Все дамы были представлены откровенными нимфоманками, а мужчины – безвольными тряпками. Получилось нечто вроде свободных вариаций на тему «Гамлета». Перевод всех спектаклей был выполнен профессионально и хорошо организован. Но венгерский текст спектакля Шиллинга, «обработанный» режиссером, содержал немало вопиющих моментов. Например, в сцене объяснения с матерью Треплев обзывал Аркадину не скрягой, а шлюхой. В финале вместо того, чтобы застрелиться, Треплев растоптал свою скрипку и вышел вон… Подобные приемы в обращении с классикой, ничем в данном случае не оправданные, давно уже наскучили и вызывают раздражение у многих.

Как отметил Брук в своем эксклюзивном интервью газете «Политика» по случаю юбилея БИТЕФа, «все экспериментальное год спустя уже становится старомодным. Сегодня это происходит быстрее, чем когда-либо» [9].

Не знаю, как бы отнеслась к присуждению премии, носящей ее имя, такого рода эксперименту сама Мира Траилович. Но память основательницы фестиваля была отмечена весьма достойно. Театровед Феликс Пашич написал, а Театральный музей Сербии издал прекрасную, со вкусом иллюстрированную книгу о Мире Траилович. Чирилов привлек на презентацию актеров и режиссеров из созданного Мирой легендарного театра Ателье 212. «Ателье» до сих пор является лучшей камерной сценой Белграда.

Что касается прочих наград БИТЕФа–40, то спецприза жюри был удостоен неординарный, загадочный спектакль режиссера и дизайнера Кирстен Денхольм из Копенгагена «Это только кажется, что я умер», реплика на прошлогодний юбилей Андерсена. Великий писатель в прекрасном исполнении актера, имя которого, к сожалению, не выделено среди прочих участников Хора датского народа, читает и разыгрывает с персонажами свои сказки, а также фрагменты своих дневников, путевых заметок и т.д. Намеренно статичные мизансцены, стилизованные движения артистов, «говорящие» костюмы – все было овеяно романтическим духом северного фольклора и одновременно болезненным предощущением излома человеческой цивилизации.

Премия публики досталась наконец-то сербскому спектаклю «Язык стен». Правда, хореографами необычного представления стали иностранцы, постоянно работающая в Голландии израильская

[9] 40–BITEF–06. Pozorišna avantura 1967–2006. Bilten 7. S. 26.

пара Ги Вейцман и Рони Хавер. Спектакль – первый результат их работы с актерами Форума нового танца при Сербском Национальном театре. Электронная музыка Э. Коэна сопровождает выразительный современный танец исполнительниц хореодрамы о судьбе современной женщины.

Независимое жюри газеты «Политика» присудило свой приз спектаклю, который нельзя было не заметить, «Балету во имя жизни» («Ballet for life») Мориса Бежара. Как написал маэстро в каталоге БИТЕФа, темой его балета являются молодость и надежда. Спектакль идет под музыку группы «Queen». «"Queen" – источник моего вдохновения, мой гид на той ничьей земле, где мы все снова встретимся. Я уверен, что Фредди Меркьюри время от времени поет там под музыку в исполнении самого Моцарта». И в завершение: «Будучи неисправимым оптимистом, я верю вместе с "Queen": что бы ни случилось, The Show Must Go On» [10].

Балет Бежара – зрелище настолько совершенное, что публика, заполнившая до отказа огромный зал белградского Савва-Центра, то замирала от восторга и сопереживала героям (трагические моменты биографии Фредди Меркьюри повторял огромный экран), то разражалась бурными аплодисментами. Особенное впечатление произвел оптимистический финал, обозначивший не только завершение юбилейного БИТЕФа, но и открытие следующего белградского фестиваля, музыкального БЕМУСа. Череда осенних фестивалей в Белграде продолжилась, а Чирилов в заключение сообщил, что отправляется отбирать спектакли для следующего сезона. Поистине, The Show Must Go On.

Из спектаклей, не попавших в поле зрения жюри, многие были настолько хороши, что следует хотя бы коротко о них сказать.

Прежде всего, это блок типичных для БИТЕФа «социально ориентированных» спектаклей, включавших и легкое хулиганство по отношению к публике, и некоторое занудство, и непосильные для простуженных корреспондентов поездки на насквозь продуваемый остров на Дунае, и просто блестящие по мастерству моменты.

Многие чувствовали себя неуютно в контейнере огромного грузовика, куда посадили публику и журналистов авторы хэппенинга «Перегон София – Белград». Болгарское отделение Гёте-института в сотрудничестве с театрами Базеля и Берлина приложило массу усилий, чтобы мы вникли в сложную социальную ситуацию дальнобойщиков Венцеслава и Славко, перевозящих контрабандную туалетную бумагу и маринованные грибы.

Зато спектакль Брука «Сизве Банзи мертв» воскресил славный дух доброго старого БИТЕФа. Невольно вспомнились легенды о принесших БИТЕФу мировую славу спектаклях американского театра протеста 1960-х годов. Только теперь такие спектакли делаются высокопрофессионально, по крайней мере, в случае Брука. Давно не приходилось даже на БИТЕФе видеть столь виртуозной актерской игры. Два чернокожих артиста разыгрывали, казалось бы, немудрящие сценки из жизни своих соплеменников, пытающихся стать полноценными гражданами Франции, куда их пригнала нужда и поиски работы.

[10] *40–BITEF–06. Pozorišna avantura 1967 2006. Katalog. S. Ballet for life.*

Сцена из «Балета во имя жизни» М. Бежара

Невероятное обаяние, пластичность, способность к моментальному перевоплощению, потрясающее чувство юмора в сочетании с довольно печальной жизненной философией – все это несли зрительному залу воспитанники Брука, малиец Хабиб Дембеле Гуимба и конголезец Питчо Вомба Конга, актеры с блестящими театральными биографиями, как на родине каждого из них, так и в Европе.

Полными веселья и озорства оказались еще два социальных спектакля. Это «Big in Bombey» аргентинки Констанцы Макрас, своего рода музыкальное шоу о безумии современной жизни больших городов с их равнодушием к человеку, поставленное с великолепно тренированной труппой берлинского Шаубюне ам Ленинер платц. Близкую тему предложил испанский режиссер Родриго Гарсиа, яростный противник глобализации.

«История Рональда, клоуна из Макдональдса» запомнилась завсегдатаям БИТЕФа благодаря эпизоду с «летучим цыпленком».

Раздевшись догола и извалявшись в ненавистных продуктах из «Макдональдса», актер запустил в публику тушку цыпленка, которую ловко отбила одна из самых элегантных дам в зале. Тушка приземлилась у ног ведущих белградских критиков, которые под общий хохот швырнули ее обратно на сцену.

К сожалению, пьеса Б. Штрауса «Первая и вторая» оказалась в исполнении Словенского молодежного театра из Любляны (режиссер Ивица Булян) зрелищем скучным и дидактичным.

Зато обращение к классическим пьесам двух молодых режиссеров из России и Македонии отличалось артистизмом исполнителей главных ролей, изысканными режиссерскими ходами, изяществом костюмов и необычными решениями сценического пространства. Спектакль новосибирского театра «Глобус», поставленный Дмитрием Черняковым по пьесе Мариво «Двойное непостоянство», был высоко оценен критиком газеты «Политика» М. Первичем.

«Не знаю, – писал он, – быть может, состояние влюбленности вышло из моды, но этот спектакль оживляет его как прекрасную игру, подкрепленную искусством театра». Понравился критику и «Дон Жуан» македонского режиссера Александра Поповски. Его герой в исполнении Николы Ристовски показался ему «прежде всего, человеком, который хочет и старается нравиться».Невозможно не упомянуть и прелестную миниатюру Жозефа Наджа, который всегда с удовольствием выступает на белградских сценах, по соседству со своим родным городом Канижа. «Последний пейзаж» в исполнении Наджа и его соавтора, известного перкуссиониста и художника Владимира Тарасова, так же, как и их совместная пресс-конференция, и выставка рисунков Наджа – все несет на себе отпечаток подлинного артистизма.

Прекрасным и тоже по-своему артистичным послевкусием присутствия Ф. Аррабаля оказалось выступление этого мэтра европейской культуры в белградском отделении Института Сервантеса на другой день после спектакля «Carta de amor». Тема этой пьесы о судьбе семьи погибшего испанского республиканца невольно перекликалась с выставкой памяти югославских бойцов-интербригадовцев, развернутой в эти дни одним из белградских музеев. Словно в дополнение к спектаклю русского режиссера Дмитрия Чернякова, чей оперный спектакль «Евгений Онегин» открыл сезон 2006 года в Большом театре, в белградском Русском Доме состоялась презентация книги «Шаляпин против Эйфелевой башни», написанной певцом оперной труппы Сербского Национального театра в Нови Саде, знатоком и поклонником русской культуры Браниславом Ятичем. В зале звучали арии из шаляпинского репертуара в исполнении двух прекрасных басов – Ятича и его товарища по оперной труппе Живана Сарамандича, а в фойе была развернута выставка русского художника Андрея Бартенева.

Таков уж он, БИТЕФ, международный фестиваль, крепко связанный со своей Сербией, с городом, давшим ему имя, которое теперь известно каждому, кто хоть что-нибудь смыслит в театральном искусстве. Нам остается только приготовиться раскладывать пасьянсы из программ уже предстоящих сезонов. Вдруг так выпадет карта, что приведет вас на спектакль прекрасный и необыкновенный, какими были «Войцек» Роберта Уилсона, «Уничтожение» Кристиана Люпы, «Война и мир» Петра Фоменко, балеты Мориса Бежара и Жозефа Наджа или «Эраритраритжака» Хайнера Гёббельса, настоящие шедевры последних пяти лет, ознаменовавшие переход Йована Чирилова и его фестиваля в XXI век. Театральная авантюра, начатая в 1967 году, продолжается.

Обложка каталога юбилейного БИТЕФа-40

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

НЕМЕЦКИЙ ЧЕХОВ

В выпуске «Вопросов театра» 2006 года писалось о ритмах чеховского театра, его взлетах и паузах, об уходе и возвращении Чехова. Он возвращается всегда внезапно, не оттуда и не таким, каким ждешь. И новым, неузнаваемым, к которому с трудом привыкаешь; и прежним, знакомым уже по легендам. И давняя чеховско-мхатовская традиция, многократно оспоренная, истончившаяся со временем, вдруг властно напоминает о себе.
Может выглядеть парадоксом, что ее возвращают порой пришельцы, иноземцы, да еще и представители той культуры, которая от этой традиции далека. Но странная повторяемость этих случаев и их словно общий сценарий не могут быть парадоксом, – здесь кроется какая-то закономерность.
Сценарий же таков: во время паузы или хотя бы спада в нашем Театре Чехова появляется гастрольный спектакль или гастролер-постановщик, который представляет эту традицию как бы в классическом ее варианте. С этим всякий раз связана мощная волна ностальгии, воспоминание о старом МХАТе, и тень Станиславского сопровождает спектакль.
Таких спектаклей с конца 1980-х годов было три. Первым напоминанием о собственном нашем богатстве стал спектакль немецкого театра Шаубюне – «Три сестры» Петера Штайна, показанный на мхатовской сцене в 1989 году. Вторым – «Чайка» Люка Бонди из австрийского Бургтеатра, сыгранная там же в 2000 году, в рамках Театральной Олимпиады. Третий спектакль – балет Джона Ноймайера «Чайка» – был поставлен в 2007 году на сцене Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко[1].
Эта статья создавалась в диалоге с Владимиром Колязиным, известным германистом. Благодарю его за помощь и – с согласия автора – сохраняю некоторые его комментарии в тексте моей рукописи.

Я дал себе слово каждые пять лет ставить чеховскую пьесу, потому что мне необходима «личная гигиена».

Петер Штайн

1

Петер Штайн, соединивший в себе художника и ученого («филолог-античник», как пишут в его биографиях), к Чехову пришел не сразу, зато надолго, составив собственную обширную чеховиану. Диапазон его интересов, авторов, стилей всегда был широк, от политических увлечений молодости до грандиозных сценических эпопей вроде «Орестеи» и «Фауста», с сильной немецкой составляющей, но с опорой на то, что сам он назвал «тремя китами» европейского театра: античность, Шекспир, Чехов. Ставил Штайн и оперы, в том числе Вагнера, что соответствует его склонности к эпопеям, но как бы не соответствует Чехову.

Такая широта пристрастий для него (как и для его коллег), впрочем, естественна: «<…> у меня вообще нет никакого художественного стиля, – формулирует он. – Есть только стиль работы»[2].

С этим, однако, у нас согласились не сразу.

[1] Можно считать, что мы имеем дело с тремя немецкими режиссерами. Штайн – среди них, вне сомнения (хотя и живет теперь в Риме). Ноймайер, хоть он и отрицает это, – настоящий режиссер-хореограф в балете. Бонди – режиссер австрийского театра, но театральные культуры Австрии и Германии родственны, и недаром именно Бонди сменил Штайна в руководстве Шаубюне.
Все они поочередно были награждены в Москве Международной премией К.С. Станиславского.

[2] Все о театре. Известные режиссеры. Петер Штайн // http:// www.teatr-teatr.ru.

П. Штайн

Э. Клевер – Ольга,
К. Кирххофф – Ирина,
Ю. Лампе – Маша.
«Три сестры».
Режиссер П. Штайн

О своем обращении к Чехову Штайн ясно и откровенно высказался сам. Путь его был нескорым[3].

Ранние зрительские впечатления от чеховских пьес как будто ничего не предвещали – было скучно, но в первом случае он ощутил вдруг «что-то завораживающее» в скучном спектакле; во втором – ему захотелось «быть вместе с этими людьми на сцене»[4].

Гастрольный спектакль мхатовцев «Три сестры» в Восточном Берлине[5] поразил его правдой чувств, – «но у меня было впечатление, что это люди давно ушедшего времени»[6].

Все это складывалось в своего рода предвестия – предвестия любви к Чехову, и не хватало какого-то стимула, искры, чтобы ее зажечь. Искра, однако, появится не там, где можно было ее ожидать, – не от тщательного чтения пьес или поиска универсальных мотивов. Пьесы в чтении Штайну по-прежнему были скучны, проза привлекала сильнее, письма Чехова – еще больше. Потом прояснится, что ему нужен был контакт с Чеховым-человеком, и зажигание случилось тогда, когда контакт этот произошел. То, что он увидел в Чехове, – скромность и справедливость, готовность к жизненным катаклизмам, – не просто привлекало его, но сделалось руководством к действию. «<…> Чехов для меня почти единственный автор, за исключением Гете, который стал практическим идеалом и образцом, достойным подражания»[7].

И далее отношения Штайна с Чеховым (редкий сегодня факт)

[3] *Об отношении Штайна к Чехову см.: Колязин В. Петер Штайн. Судьба одного театра: В 2 кн. Кн. 1. Беседы о Шаубюне (готовится в издательстве «Артист. Режиссер. Театр»).*

[4] *Штайн П. Мой Чехов // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Выпуск 1. М., 1999. С. 485.*

[5] *Гастроли МХАТ в ГДР, в Восточном Берлине, с «Тремя сестрами» в афише, были в 1974 году.*

[6] *Штайн П. Указ. соч. С. 486.*

[7] *Там же. С. 487.*

строились на этической основе. «Я для себя сразу решил, что если я начну заниматься Чеховым, то следствием этого будет понимание: стою ли я вообще чего-нибудь или я ничего не стою»[8]. Отсюда идет его стремление к «личной (душевной.– **Т.Ш**.) гигиене» и целенаправленное, четкое следование ей.

Все началось с «Трех сестер», любимой чеховской пьесы Штайна, которую он понимал, как пьесу «о человеческой тоске, тоске по «правильной», осмысленной жизни». Это перекликается с мхатовскими спектаклями начала века и предвоенной поры, где в разных регистрах звучала общая тема тоски («тоска по жизни», «тоска по лучшей жизни»), но Штайн в духе своего времени вносит сюда и экзистенциальный мотив: «Чехов поднимает тему трагизма человеческого существования <…>»[9].

В Москве 1989 года спектакль Штайна был принят, как потерянный рай. Подлинность жизни на сцене, тона и краски живой природы, чеховский «миллион мелочей, которые делают жизнь теплой»[10], вплоть до пения и замирания волчка в первом акте, – все было родным и вызывало отклик в каких-то глубинах памяти. Чувство родства шло более всего от сестер, неуловимо чеховских и современных, от тонкой вязи общения между ними, от той «атмосферы интеллигентности, по которой мы истосковались», – признавалась Н. Крымова. – <…> какой чистый воздух возникает на сцене и притягивает к себе зрителя, будто кислород»[11].

Волна ностальгии по чеховско-мхатовской поре захлестнула московскую публику; гастроли повторились, и впечатление укрепилось. Московские театралы привнесли сюда свою тоску по прежней жизни, если внести коррективы в вечную формулу «Трех сестер». Чувство разрыва времен, острое в России тех лет, заставляло с почти болезненным вниманием вглядываться во всякую деталь спектакля, в героев его, словно в забытых знакомых. На исходе 1980-х, в смятенной и накаленной атмосфере перестройки, когда классику теснила со сцены запрещенная прежде литература, Чехов, вчерашний кумир и «наше все», был в сторонке, а новое яростно сталкивалось со старым, спектакль Штайна казался эхом былого театра, островком человечности. В нем ощутили то, чего тогда недоставало, и приняли, как чеховско-мхатовское послание современности, – «привет от Константина Сергеевича».

Фотография Станиславского-Вершинина, представленная на сцене, как портрет генерала Прозорова, выглядела символичной.

Однако до и после этого спектакль воспринимался иначе, да и во время гастролей все было не так однозначно. Г.А. Товстоногов, видевший «Три сестры» в Германии раньше, в пору премьеры (1984), без наслоений иного места и времени, отметил здесь не отзвуки прошлого, но новизну: «Новый Чехов. Очень сильное впечатление. Один недостаток – не хватает юмора и иронии»[12]. После первых гастролей А. Бартошевич отмечал «безошибочный психологизм штайновских “Трех сестер”, соединение мхатовской подлинности русского быта с немецкой расчлененностью каждого мига и движения»[13]. В этой взвешенной формуле «мхатовское» и «немецкое» еще как бы наравных. У А. Соколянского акценты уже иные. Анализируя спектакль, «идеально

[8] Там же. С. 489.

[9] Оливковая роща Петера Штайна// Станиславский. № 10, октябрь 2007 года. С. 37. [Беседа с Владимиром Колязиным.]

[10] Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого /Творческое наследие: В 4 т. М., 2003.Т.4. С. 237.

[11] Крымова Н. Милые мои сестры/ Имена. Избранное: В 3 кн. М., 2005. Кн.3. С. 73, 74.

[12] Георгий Товстоногов. Собирательный портрет. СПб, 2006. С. 487.

[13] Бартошевич А. Знак перемен // Театр, 1989, № 10. С. 114.

выверенный и чуждый духу случайности», «уязвляющий именно своей суховатой и музыкальной доказательностью», высоко оценивая его, он утверждал: «Петер Штайн вовсе не пытается воскресить эстетику Художественного театра. Он вообще не пытается ничего воскресить и даже не оставляет за собой права на ностальгию по лучшей, давно кончившейся жизни. Чувства режиссера и персонажей разделены»[14].

Были мнения и более резкие, крайние: «<…> созданный Штайном на сцене мир не принадлежит в полной мере ни ему самому, ни великому театру-предшественнику, ни автору, ни нам, оставаясь кропотливо и грандиозно выполненным этюдом на навык обращения с экзотическим реквизитом»[15]. Мхатовское происхождение спектакля, таким образом, оставалось проблематичным.

Сам Штайн в недавней беседе неожиданно решил проблему: «<…>мы много занимались Станиславским. Особенно интересными оказались взаимоотношения Чехова и Станиславского. Честно говоря, теоретические труды Станиславского представляют для меня гораздо меньший интерес, да и материал репетиций представляет интерес только для театроведов, а не для нас, практиков. <…> Но вот взаимоотношения между Чеховым и Станиславским – это действительно чрезвычайно интересная тема. С одной стороны, интересно проследить, как реагировал режиссер на чеховские тексты, с другой стороны – какова была реакция автора на результат. <…> В этом нам помогал Чехов, который назвал все просчеты, допущенные Станиславским»[16] .

Можно предположить, что в тандеме Чехов–Станиславский Штайну важны были несовпадения, разногласия, и он невольно утрировал их. Это давало ему независимость от канона и простор для собственного подхода, с опорой на самого Чехова, что не отменяло такой же невольной (и неизбежной) близости к мхатовской эстетике ранней поры. И если близость бросалась нам в глаза поначалу, то отличия словно бы разрастались, и их толковали уже с позиций иного, позднейшего времени.

Р. Должанский, поначалу видевший в «Трех сестрах» Штайна, прежде всего, «испытание … на человечность»[17], потом станет объяснять спектакль иначе. Трезво: «<…> система Станиславского для великого немецкого режиссера и в 1980-е годы была вовсе не скрижалью с божественными заповедями, а всего лишь чемоданчиком с набором инструментов, поблескивающих холодом профессионализма»[18]. И даже политизированно: «Один из первых шедевров, навестивших Россию после падения Берлинской стены, он тогда одновременно восхитил и пристыдил русских: истинные права на наследство Станиславского оказались в руках иностранца, а не бессильных отечественных адептов “системы”.

Это сейчас понятно, что и Петер Штайн вовсе не был наследником по прямой. А его “Три сестры” были не чем иным, как спектаклем-мечтой, воплощенной со всей мощью материальной культуры немецкого театра. Причем, мечтой не только о “большом стиле”, но и о некоей прекрасной чеховской России. Мечтой, которая, как теперь уже ясно, существовала ровно столько, сколько существовал Советский

[14] *Соколянский А. Драй Швестерн // Театральная жизнь, 1990, № 21. С. 4-6.*

[15] *Рудакова И. Игра с предметами // Московский наблюдатель, 1991, № 11. С. 50.*

[16] *Оливковая роща Петера Штайна. С. 37.*

[17] *Должанский Р. Эта наивная прошлая жизнь // Московский наблюдатель, 1991, № 11. С. 52.*

[18] *Должанский Р. МХАТ европейского качества // Weekend № 59 (2898), 02.04.2004 .*

Союз. И "Три сестры" Штайна, созданные почти перед событиями конца 1980-х, были словно концентрированным выражением этой мечты»[19].

Позднейшие эти оценки нельзя однако считать прозрениями, равно как и первоначальную эйфорию от встречи с «новым МХАТом». На том и на другом – печать своего времени с тем, как оно меняло и направляло восприятие; как корректировало память, не дозволяя ей хранить впечатление в его былой силе.

Тем не менее, именно это первое впечатление от «Трех сестер» закрепилось в русском театральном сознании – видимо, навсегда. Впечатление было настолько сильным, что от него не хотелось отказываться, и все последующее, иное невольно оценивалось в сравнении – и «Орестея» с российскими актерами, и новые чеховские спектакли, привозимые Штайном в Москву.

Холодно был воспринят показанный в 1992 году на Чеховском фестивале в Москве «Вишневый сад», лишенный лирики «Трех сестер», более резкий и жесткий. Н. Крымова, отмечая мастерскую выделку формы, не скрывала разочарования: «Немецкий театр Шаубюне и режиссер Петер Штайн, недавно покоривший публику разнообразием и прелестью человеческих лиц и отношений в "Трех сестрах", в "Вишневом саде" не проявил никакого интереса к этим лицам <…> Только человека забыли, а так все замечательно»[20].

Но Штайн по-разному прочитывал разные пьесы Чехова; «Вишневый сад» был для него другой пьесой, иной, чем «Три сестры», и он не слишком заботился о «лицах». «Главное для Чехова – человек и природа, человек и Космос. И это для него, как мне кажется, гораздо важнее того, что связывает людей, – словно спорил он с Крымовой. – Тем самым уже в начале века Чехов уловил то состояние, которое характерно для всего нашего столетия – разобщенность людей, их отчужденность». И более того: «<…> в "Вишневом саде" есть что-то опасное, авантюрное, почти беккетовское, оно потихоньку скапливается и постепенно приобретает характер безумия»[21]. Таким знаком опасности, небытовым, ирреальным, был последний акцент спектакля: огромная ветка дерева, сломанная или подрубленная, с треском врывалась через окно в дом, зачеркивая затянувшуюся историю, обрывая ход «старой жизни».

Далее линия чеховских спектаклей Штайна, не обрываясь, перестала (для России, по крайней мере) быть событийной.

На Чеховском фестивале 1996 года был показан «Дядя Ваня», поставленный Штайном в Италии, – спектакль камерный, внешне скромный, психологически разработанный скрупулезно, но лишенный магии «Трех сестер», а оттого и принятый без особого энтузиазма.

Горькая участь ждала «Чайку» Штайна. Пьеса долго оставалась вне сферы его внимания, и он не скрывал своей нелюбви к ней: «"Чайка" во многом замыкается на проблемах богемы, это меня раздражает»[22]. Тем не менее, Штайн дважды поставил «Чайку»: в Эдинбурге – с английскими и в Риге – с русскими актерами. Русская версия показана была в Москве, вызвав разочарование критики холодностью своей и бесстильностью. Как видно, Штайн, органичный

[19] Должанский Р. Сестры больше не хотят в Москву. «Три сестры» в берлинском театре «Шаубюне»// Коммерсантъ, № 198 (3774), 27.10.2007.

[20] Крымова Н. Чехов на мировом рынке / Имена, кн.3. С. 154.

[21] Оливковая роща Петера Штайна. С. 38.

[22] Там же.

и честный художник, не мог решить должным образом то, к чему не чувствовал тяготения.

Жизнь Штайна менялась, он стал свободным художником; менялось и время, диктуя ему иные сюжеты, но чеховиану свою он продолжал, словно выполняя взятый на себя обет[23].

Она пополнялась; в ней появилась опера по пьесе «Татьяна Репина», затем – моноспектакль по «Скучной истории», где он был и исполнителем, и режиссером. Моноспектакль этот возник осенью 2007 года, на пороге штайновского 70-летия, когда ему стали близки проблемы и настроения героя чеховской повести: «Я хорошо понимаю и его потребность в рефлексии прошлого, и чувство разочарования, которое он испытывает. Так бывает, когда заканчивается седьмой десяток лет жизни»[24].

Понимание Чехова Штайном также менялось, тяготея ко все большей универсальности и драматизму.

«То, что привлекает меня в Чехове, по сути, банально, – писал он в Год памяти Чехова, 2004-й. – Чехов – это автор, который определил историю европейского театра на весь XX век. Греческую трагедию, основу европейского театра, он распространил на современность, он писал о безнадежности и невыносимости человеческого существования, о том, что мы рождены для смерти, а жизнь не имеет никакого смысла. Поэтому люди у Чехова постоянно страдают, они страдают, поскольку знают наверняка, что жизнь – штука бессмысленная. Жизнь – это жизнь, это – как морковь. Однако, с другой стороны, жизнь без смысла невыносима.

Самое главное – выдержать этот парадоксальный контраст. Причем, чтобы отобразить этот контраст, Чехов отказывается от переноса конфликта в область мифов, он показывает банальность жизни своего времени в образах своих современников. А при этом парадоксальным образом возникает нечто такое, что придает человеческому существованию смысл»[25].

Эта концепция, столь современная по сути и столь сложная для воплощения, не претворилась в новых спектаклях. Вершиной чеховианы Штайна осталось ее начало; дальше шло постепенное и естественное снижение.

На Западе этому нашли несложное объяснение: «Петера Штайна можно назвать последним режиссером психологического театра. С этим связана его невиданная популярность в 1970-е годы, и с этим же связано сравнительное охлаждение интереса к нему в Германии в наши дни»[26].

Владимир Колязин: Тут немцы имеют в виду еще и конец психологического театра как таковой, за которым последовал, по терминологии Х-Т. Лемана, постдраматический театр – театр, отбрасывающий текст или занимающий по отношению к нему совершенно иную позицию.

Здесь речи нет о самой режиссуре Штайна – лишь о ее популярности. Но главный тезис («последний режиссер психологического театра») легко может быть оспорен примерами такого театра, где Штайн отнюдь не был последним, не замыкал ряд – в том числе, и в театре Чехова.

Эстафету от него как бы приняли другие, продолжив этот «чеховский пунктир» с мхатовским оттенком, и донесли до наших дней.

[23] *Чеховские спектакли Петера Штайна*
1984 – «Три сестры», «Шаубюне», Берлин.
1992 – «Вишневый сад», там же.
1996 – «Дядя Ваня», Театро ди Рома; Театро Стабиле ди Парма, Италия. Мировая премьера в Москве, на Международном фестивале фестивале им. Чехова.
2003 – «Чайка», Эдинбург; Театр русской драмы, Рига.
2004 – «Татьяна Репина», опера, Милан, Ла Скала.
2007 – «Скучная история», театр Haus der Berliner Festpiele, Берлин.

[24] *Петер Штайн зачитает в Берлине «Скучную историю» // www. newsway. ru. 12.09.2007.*

[25] *Штайн П. Люди у Чехова страдают, потому что знают о бессмысленности жизни // Sueddeutshe Zeitung. NEWSru.com // www.newyork.ru/arc/story. thursday, Yul 15, 2004.*

[26] *Невский С. Штайн вернется из России в Германию / Культура и стиль / Deutshe Welle 11.05.2005 // www.dw-world.de/dw/articlel.*

Когда театр потеряет способность рассказывать истории, в центре которых человек, он перестанет быть театром.
Люк Бонди

2

Бонди, режиссер драмы и оперы наравне, с французскими и немецкими театральными корнями, в размахе своих интересов широк, как и Штайн. Он ставил Шекспира и Мольера, Расина и Мариво, Ибсена, Беккета, Ионеско, Бото Штрауса, не придерживаясь, как немецкие коллеги его, какого-то единого стиля. В диалоге с Жоржем Баню кредо его в этом плане высказано точно и откровенно:

«– *Ты защищаешь эклектизм и предполагаемую эклектизмом волю к разнообразию.* <…>

– <…> *Данности действительно великого режиссера предполагают в нем дар хамелеона, – индивидуальность притом не пропадает. Он должен обладать властью входить во вселенную писателя и растить возникающий перед публикой мир из мира написанного* <…>. *Всегда интересно менять жанр, менять стиль»*[27].

В число необходимых режиссерских навыков Бонди включает при этом «умение разглядеть пьесу», «создавать атмосферу», «возбудить продуктивность актеров» , «рассказать историю». Цель при этом ясная и одна – «правда и грация».

Казалось бы, общие места, но не всякий режиссер сегодня признает первичной пьесу и согласен «рассказать историю», не говоря уж о «грации». Это слово Чехова[28], означавшее для него меру и такт, атрибут его собственной, не замутненной толкованиями театральной эстетики, вполне применимо к «Чайке» – первому (и пока единственному) чеховскому спектаклю Бонди.

На фоне опыта двух других героев нашей «триады», один из которых (Штайн) более двадцати лет создает свою чеховиану, а другой (Ноймайер) к Чехову давно и медленно приближался, спектакль Бонди мог бы показаться случайным, не будь он продуман и выстроен с таким уверенным мастерством. Здесь был не азарт неофита, открывающего для себя неведомый мир, но путешествие знатока в мир, известный ему, исхоженный, понятый, куда нас вводили, не торопясь, без настойчивых резких движений, – но так, что оттуда было не вырваться.

Бонди поставил спектакль тонкий, точный и беспощадный. Он не был привязан к быту, к эпохе Чехова, но и не абстрактен вовсе. Смешанные реалии разных времен (вроде холодильника в доме Сорина и Аркадиной) придавали ему оттенок всеобщности. Место действия его было везде, где есть жилой, но неуютный, холодный дом; время – всегда, когда не везет людям в жизни, в творчестве и в любви, и одиночество преследует их, как фатум. То, что всем понятно и близко любому, – вечные человеческие истории.

«Лица», каждое со своим нравом и четко выписанной судьбой, существовали в ансамбле, соединенном незримо и прочно, и были в спектакле равны: Аркадина, обольстительная, волевая, актриса до мозга костей, – и Нина, доверчивая, беззащитная, как бабочка, летящая

Л. Бонди

[27] *Бонди Л. Доделывает память // Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Выпуск 2. М., 2001. С. 35. [Из беседы с Жоржем Баню.]*

[28] *Из письма А.П. Чехова к О.Л. Книппер: «Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т.е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией» / Полн. собр. соч. и писем в 30 т. М., 1974–1980. Письма. Т. 9. С. 7.*

на огонь; самоуверенный, притом снедаемый тайной душевной болью Тригорин, – и Треплев, ранимый, как новый Вертер, с неразгаданным, но явным талантом. Самый яркий и сильный акцент спектакля был отдан ему – алое полотнище-парус над подмостками домашней сцены во время треплевского спектакля, тревожный контраст окружающей полутьме.

Эту «Чайку» показали в странную пору нашего чеховского театра. Ее не назовешь кризисом или спадом активности – премьер было много, на одну только Театральную Олимпиаду слетелось целых пять «Чаек»: петербургская, три московских – и австрийская, которой и суждено было стать здесь «моментом истины», оттеснив и вяло традиционные, и круто авангардные спектакли.

«Момент истины», вектор движения, перспектива в Театре Чехова всегда определяется – тем, как ставятся, как звучат в новое время чеховские большие пьесы. Тогда же их решения казались то повторением пройденного, то отказом от пройденного; перспектива не прояснялась, и даже мощный цикл чеховской прозы у К. Гинкаса не мог ее дать.

В Театре Чехова скапливалась усталость, и в недалеком будущем раздастся первое предупреждение: «Довольно Чехова!»[29]. В такой

[29] *Джон Фридман. Довольно Чехова! // Чеховский вестник. М., 2002. № 11.*

Сцена из спектакля «Чайка». Режиссер Л. Бонди

ситуации спектакль, в котором было и новое, и родное, пробуждал воспоминания и надежды.

Длинный, неторопливый спектакль, без привычных ныне эффектов, допингов для поддержания интереса, шел без перевода – и с напряженным, не спадающим интересом зрителей. Ему внимали; всматривались в каждое лицо, в каждую деталь сцены; вслушивались в звучание незнакомого большинству языка. Погружались в стихию чего-то нематериального, потаенного, властно влекущего за собой, – того, что во времена Станиславского называлось вторым планом, «подводным течением», подтекстом.

При всем том Бонди адептом Станиславского не был, хотя и использовал то, что было открыто или сформулировано им (верность автору, ансамбль, упор на внутреннюю жизнь героев и пр.), но что принадлежит не только ему.

«К положенному системой разбору пьесы Бонди отнесся не как к методологической обязаловке, но как к способу отшлифовать механизм спектакля. Режиссер скрупулезно "разобрал" пьесу на интонации, взгляды, жесты, капризы и обиды, страхи и отчаяния, а потом собрал ее обратно так расчетливо и жестко, что "Чайка" зажила по-настоящему, взлетела мощно и при этом легко, – считал Р. Должанский. – Собственно говоря, в венском спектакле режиссер лишний раз продемонстрировал важную театральную истину: только то театральное "учение", которое можно превратить в рабочую технологию, способно по-настоящему выжить на сцене. Впрочем, если кто-то надеется, что Люк Бонди – смиренный жрец культа Станиславского, то он глубоко ошибается. Бонди совершенно не является поклонником идеи театра-дома, он готов работать в разных театрах и быстро находить общий язык с незнакомыми актерами. <…> Спектакли Бонди не похожи друг на друга. Этот прагматичный европейский суперпрофессионал всегда находит надежную эстетическую технологию, способную превратить его самые смелые фантазии в прочные театральные конструкции»[30].

[30] Должанский Р. Люк Бонди остановился на Станиславском // www.baltic-star-hotel.ru

Владимир Колязин: Не соглашусь с Должанским. Бонди в моем представлении совершенно не прагматик. Надо почитать, например, его «лаудацио» в честь присуждения ему Мюлльхаймской премии, увидеть и другие спектакли, чтобы почувствовать его шекспировскую всеобъемлемость, органичный лиризм; в его спектаклях есть что-то по-боттичелиевски божественное, легкое, вдохновенное.

Несколько раньше, еще до московских гастролей «Чайки» Бонди, критик противопоставлял его Штайну: «На смену роскошному, по-западноберлински "объективистскому" штайновскому иллюзионизму 70–80-х годов, покоившемуся на изучении режиссерских партитур Станиславского и восприятии Чехова как некоего театрального и философского абсолюта пришли венские спектакли Петера Цадека ("Вишневый сад") и Люка Бонди, не отрицающие универсальности русского классика, но возвращающие ему реальные измерения.

"Актерский" Чехов у Бонди получился проницательным и безжалостным. Значит, ничуть не старомодным и сбросившим усталость векового утешителя»[31].

И вновь, как в случае Штайна, были иные мнения.

[31] Должанский Р. Уставшая «Чайка» ожила в Вене // Коммерсант, 08.07.2000.

Pro настоящее

Владимир Колязин: Самое интересное, что ни Штайн, ни Бонди, у него работавший, не чувствовали этого противостояния, – оно мнимое. Одно вытекало из другого, хотя потом, конечно, Бонди Штайна обогнал, а критики помогли вырыть «эстетическую пропасть» между ними.

«"Чайка" Бонди была очевидно родственна штайновским "Трем сестрам" и "Вишневому саду", но еще нежнее и мягче их, соответственно знаменитому "австрийскому шарму, – писала В. Максимова. – Но нам она напоминала – наше. Великий Художественный театр, которого из младшего и среднего поколения не видел никто, только самые старшие из ныне живущих. Тот Художественный театр, который подобно Атлантиде опустился на дно мирового океана и существует ныне лишь в глубинах памяти национального сознания, как утраченный рай, не проходящая ностальгическая боль. <…>

Австрийская "Чайка" – это не мхатовский повтор и не уподобление великим образцам <…>, но – следование мхатовской линии»[32].

Разночтения эти идут не только от критиков, которые судят как бы извне и изнутри процесса, с позиций дня текущего или с оглядкой назад, от Запада или от «национального сознания», русской почвы. В самом процессе есть некая двойственность – или двуединство, что должно подтвердиться и третьим, последним примером.

[32] *Максимова В. С приветом от Художественного театра, или Где наш Чехов? // Русский журнал. 21.08.2001// old.russ.ru/culture/podmostki.*

Мой балет – реакция хореографа, который находится под впечатлением пьесы.
Джон Ноймайер

3

Тревожно нынешнее затишье нашего чеховского театра – словно Чехов отступился от нас (или мы от него), и правы скептики – истерзали мы его пьесы, и надо бы сделать паузу, погодить. Сто́ит оглядеться однако, как тревога немного уляжется.

Взглянуть дальше Москвы – в Россию и в зарубежье; шире пьес – в театр чеховской прозы; за пределы драматической сцены, – всюду жизнь. Неровная, с резкими всплесками новизны, которые тем и ценны – неожиданностью своей. Так развивается живой процесс, ход которого трудно предугадать. Можно ли было догадаться, к примеру, что такой всплеск готовится нам в балете?

Союз Чехова с балетом не нов. Здесь ставили и прозу его, и пьесы, а уж «Чайка» с ее музыкальной структурой, плохо спрятанным романтизмом и внутренними борениями, словно создана для хореографии.

Ее и ставят здесь с давних пор, в разном объеме, с разной мерой иллюстративности и свободы, средствами «чистой» классики и современного танца.

Во Франции конца 1960-х шел балет-квартет четырех героев (Аркадина и Тригорин, Треплев и Нина); в Большом театре, в 1980 году, – спектакль Майи Плисецкой, вбиравший в себя не только сюжет и образы пьесы, но и историю ее премьерного провала.

Д. Ноймайер

Молодой белорусский хореограф Павел Адамчиков в начале нового века поставил в Минске «пластический спектакль» «Больше, чем дождь…» – вариации на темы «Чайки», вырвав ее из эпохи, перенеся в современность (иные мелодии и ритмы, иная пластика), но сохранив чеховскую «природу чувств» и узнаваемость героев.

Борис Эйфман[33] в Санкт-Петербурге дал последний по времени вариант «Чайки» в балетном ее ряду – вновь сокращенный до квартета, экспрессивный и вольный, нескрываемо личностный, где страстность постановщика в выборе проблем и коллизий (любви и творчества, прежде всего) заполняла и двигала спектакль. И, поскольку в танце «разговоры о литературе» не передать, профессии героев были заменены на балетные.

У новой московской «Чайки» была, таким образом, предыстория и был свой контекст; был спектр разных решений, которые можно развивать или отталкиваться от них. Однако опыт Ноймайера стоит здесь особняком и требует иных объяснений.

Джон Ноймайер, американец по рождению, учившийся балету в Англии и Дании, ставший балетмейстером в Германии, с начала 1970-х руководит Гамбургским балетом, проводя знаменитые фестивали, работая и на других сценах мира. В активе его – около 130 балетов на музыку Баха и Генделя, Моцарта, Малера, Шостаковича, на сюжеты мифологии и классики, от Гомера до Шекспира, главного его автора: недаром самый известный балет Ноймайера, балет-долгожитель, – «Сон в летнюю ночь». К Чехову (как и к Станиславскому) тяга у него возникла давно, традиционным американским путем – в студии Ли Страсберга, но реализована была только в начале нового века, в гамбургской «Чайке» 2002 года.

По образованию и склонностям своим Ноймайер един в двух лицах, хореограф и бакалавр искусств, и вольный полет воображения соединяется у него с научным педантизмом и точностью самоанализа, после которого работа критика становится затруднительной. Его называют «классиком современного модернизма», но модернизм этот зиждется на мощном культурном слое, где фантазиям не угрожает беспочвенность, а в строгих решениях чувствуется свобода.

В России с Ноймайером знакомы с начала 1980-х – по гастролям его труппы, его постановкам в Мариинском и Большом театрах; завершает этот ряд «Чайка» – версия гамбургского спектакля, с коррективами по части места, времени, труппы.

Такого, кажется, еще не было: балет по полноте своего содержания сопоставим с чеховской пьесой, насыщенной, как роман. «Вышла повесть» – эта чеховская формула «Чайки»[34] применима и к «Чайке» Ноймайера. По ней можно изучать поэтику чеховской драмы в ее бессловесном пластическом варианте, при этом – с соблюдением собственных авторских прав, с развитием, разветвлением сюжета.

Мало того, что действие перенесено в балетную среду, где Треплев и Тригорин – хореографы, Аркадина и Нина – балерины; это ожидаемый, естественный ход. Но здесь расширено само пространство балета. Мы видим и то, что предписано Чеховым, и то, что могло бы быть, – от внесценической судьбы Нины до свадьбы Маши и Медведенко.

[33] *Балет Эйфмана был поставлен до московской премьеры Ноймайера, но после его гамбургской «Чайки» и ее петербургских гастролей.*

[34] *Чехов А.П. Указ. соч. Письма. Т. 6. С.100.*

«Я должен любить всех героев», – обязывает себя Ноймайер[35], словно следуя той формуле, что Немирович-Данченко некогда дал для «Чайки» («драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы»[36]). Он и выводит всех действующих лиц на сцену, давая каждому не только реплику, эпизод, но и характер, и свою особенную историю. И они узнаваемы: Аркадина, с ее каботинством и шармом, – и Маша, больная своей любовью; импозантный нарцисс Тригорин – и спортивный, подтянутый Дорн; наконец, непременные для Чехова недотепы, Сорин и Медведенко.

Среди всех, впрочем, у Ноймайера есть главные и есть особенно любимые лица. Главных четверо – люди искусства; любимых же среди них двое – Треплев и Нина, последний романтический герой русской драмы и девочка-чайка, устремленная в свой полет. С их дуэта начинается спектакль в поэтичном и светлом прологе; их линии жизни идут до конца с нарастающим драматизмом.

Казалось бы, это человеческое множество не обязательно для балета, и не проще ли выбрать квартет? Но здесь ищут не простоты, а близости к Чехову, и находят ее – во внимании к каждой персоне; в «уникальной симфонии настроений»[37], которая влечет хореографа; в полифонии действия, идущего на разных планах: герои ловят рыбу, играют в карты, объясняются в дуэтах, делают балетные экзерсисы.

В балете однако нет бытовой прикрепленности, заземленности; при легких и редких приметах места и времени главное происходит «внутри» и как бы транслируется через танец. «Хотя я изменяю историю и придумываю ситуации, которых нет у Чехова, балет в этом смысле все же очень близок к

[35] *Время Свободы. Свобода в полдень. Беседа с Джоном Ноймайером// Радиостанция «Свобода». 08.03.2007 // www.svobodanews.ru.*

[36] *Немирович-Данченко Вл.И. Указ. соч. М., 2003. Т. 1. С. 166.*

[37] *Ноймайер Д. Много лет думал о «Трех сестрах», а поставил «Чайку». Беседа с Еленой Федоренко// Культура. 15-21.03.2007. С. 16.*

Сцена из балета «Чайка». Режиссер Д. Ноймайер

Чехову, так как он обыгрывает взаимоотношение внутреннего и внешнего мира»[38].

При этом сама чеховская история для Ноймайера отмечена всеобщностью, универсализмом, с центральной и вечной темой – любовь и искусство.

«“Чайка” Чехова не просто повествует о любви и театре, она и есть любовь и театр»[39], – формулирует он эту тему, дробя ее на вопросы:
«Что значит быть влюбленным?
Что значит быть художником?
Что значит быть художником, который влюблен?
Что значит быть человеком, который любит быть художником?»[40].

Единых ответов нет – все вариативны, что мы и видим на примере главных героев, у каждого из которых – свой дар любви и своя судьба.

Собственно, даром этим наделены двое – Треплев и Нина; Аркадина из страха одиночества и потери союзника по театру этот дар имитирует, играет; Тригорин же его по сути лишен. Здесь уже проходит разделительная линия в отношении Ноймайера к ним, до поры мало заметная, скрытая.

Она станет явной, когда возникнет проблема творчества и окажется, что самые близкие люди близки ему во всем – и в таланте любви, и в том, каков их путь в искусстве. И, не отказываясь от принципа («Я должен любить всех героев»), он уточнит: «<…> главная героиня для меня – Нина. Потому что именно ее образ развивается в течение спектакля – от спонтанности, наивности, невинности, через весь жизненный опыт становится она взрослой и сильной женщиной»[41].

При этом каждый художник представлен в меру своих умений и своих данных. Рядом с безупречной классической школой Аркадиной – дилетантская неумелость Нины, которой дает уроки настоящий «профи» Тригорин, и дилетантский же прорыв Треплева. Ряд распадется позднее, когда уже не к личным умениям, но к тому или иному типу искусства Ноймайер выкажет свое отношение.

Бакалавр-хореограф задался целью представить «мир танца, каким он был в начале двадцатого века»[42]. Здесь и рутинный академизм казенной сцены – царство Аркадиной и Тригорина; и эффектный танец в кабаре, где служит Нина; и «пластический экспрессионистский» балет Треплева; и, наконец, современный «драматически-эмоциональный» танцевальный язык – язык самого Ноймайера. «С этими четырьмя уровнями или главами из истории хореографии, – резюмирует он, – моя “Чайка” превращается в исследование самого танцевального искусства»[43]. Исследование, впрочем, в виде не вставного трактата, а танцевальных стихий и стилей, сюжетно оправданных, соответствующих героям.

Владимир Колязин: Мне в ноймайеровской постановке видится реализация еще одной очень важной вещи – вагнеровской идеи «гезамткунстверка» («совокупного художественного произведения», – этот эстетический термин введен Вагнером для определения искусства будущего). Тут – вся азбука стилей, все виды искусств, включая и скульптуру, и игру с ней через балет.

«Я хочу визуализировать внутреннее, душевное и эмоциональное, состояние героя»[44] – этот принцип применяется к каждому; оттого у каждой «главы» есть своя особая подсветка. И ясно,

[38] Ноймайер Д. Рассказ хореографа// Московский музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. «Чайка» [программка спектакля]. М., 2007. С. 18.

[39] Там же. С. 16.

[40] Там же. С. 2.

[41] Время Свободы. Указ. выпуск.

[42] Крылова М. Любовь и чайки // Независимая газета. 11.09.2006.

[43] Ноймайер Д. Рассказ хореографа. С. 19.

[44] Там же. С. 17.

что хрупкая, ломаная пластика Нины и сюрреалистические видения Треплева в его «Танцах мечты» Ноймайеру дороже того эффектного и заштампованного мастерства, которое демонстрируют Аркадина и Тригорин в эпизоде «Смерть Чайки» на сцене Императорского театра. Недаром этот «балет в балете» решен в изысканно пародийном стиле и станцован с таким преувеличенным апломбом, который сродни их актерской и человеческой природе

Отказ от сугубо формальных решений, поиски внутреннего оправдания всякого жеста и всякой детали, поэтика душевных движений, выраженных без слов, «симфония настроений» – все это невольно вызывает в памяти лучшую пору чеховского театра. Из уст самого Ноймайера возникает имя Станиславского: «Я верю, что

Сцена из балета «Чайка»

принципы системы Станиславского можно применять и в балете»[45]. И называет эти принципы: «спектакль как целое», «высокий уровень ансамбля», «искусство перевоплощения» и т.д. Он отдает себе отчет в том, что это – «идеальное представление о Художественном театре»[46], почерпнутое из книг, и, тем не менее, такой идеал принимает. Но точно ли вдохновитель Ноймайера – Станиславский?

Сцена из балета «Чайка»

Ведь здесь названы, по сути, общие свойства психологического театра, символом которого в мире нередко является Станиславский, но не исчерпывает его. К тому же, Ноймайер – разный, и в других своих сочинениях он отнюдь не следует Станиславскому.

Почему это произошло здесь? Не Чехов ли вдохновил его? Ведь не всякий режиссер, не говоря уж о хореографе, может сделать такое признание: «Для меня главный источник вдохновения, толчок для фантазии заключены в слове.[47]

[45] *В кресле Станиславского Джон Ноймайер. Беседа с Ольгой Галаховой // Станиславский. М., март 2007. С. 11.*

[46] *Там же.*

[47] *Ноймайер Д. Много лет думал о «Трех сестрах», а поставил «Чайку».*

Pro настоящее

Я думаю, что немцы – единственные, кто может действительно почувствовать и правильно поставить Чехова.

4 ***Петер Штайн***

Три спектакля, о которых шла речь, разные, но объединенные своей близостью к русской культуре, истокам чеховского театра, должны бы иметь и другие общие корни. Об одном из них говорил Петер Штайн, когда в год 100-летия МХАТа, выступая здесь с лекцией о Чехове, обронил опасную своей горделивой уверенностью мысль о приоритете немецкого театра.

Прежде всего, следовало бы исключить из этой сентенции слово «единственные» – разных подходов к Чехову скопилось несть числа, и многие из них претендуют на «правильность». Ведь Чехов, как мы убедились за целый век его существования на просторах мирового театра, многое дозволяет, на многое отзывается и никому не дается сполна.

Штайн говорил о «немцах» вообще, в целом, словно не зная о другом подходе к Чехову, который развивался в Германии то ли параллельно, то ли наперерез и с довольно давних времен. Позже он был явлен и увиден москвичами, к примеру, в постановке «Трех сестер» Кристофа Марталера ; недавно пришли вести о «Трех сестрах» Фалька Рихтера в Шаубюне[48]. Это – симптомы иного времени, иного мироощущения и восприятия Чехова; здесь Чехов как таковой вторичен, став поводом для высказывания на общие и злободневные темы.

Вместе с тем в каждом из трех спектаклей есть родовые черты немецкой режиссуры с той ее высокой точностью, что свойственна их театру в разных его направлениях. Точность эта порой заслоняет собой иное; ее склонны преувеличивать, считать первичной, когда говорят о «холоде профессионализма» у Штайна, о прагматизме решений Бонди, о «рассудочности подхода» и педантизме Ноймайера[49]. Но только эти свойства, без какой-то иной (и основной) составляющей не дали бы спектаклям их удивительного объема, не вызвали бы личного отношения к ним и не позволили бы с такой готовностью принять их в России.

Один пример из прошлого может подтвердить эту мысль.

В 1979 году довелось видеть в Германии, в Дюссельдорфе, спектакль М. Грунера «Чайка». При тщательной выделке своей, необычных натурных сценах (парк с настоящими березовыми стволами) и поразительной светотехнике, когда смена времени дня была физически ощутима (почти как у Штайна в «Трех сестрах»); при «медленном чтении» пьесы спектакль воспринимался, как зрелище и только, не затрагивая душевных струн. Люди и судьбы, показанные четко, но отчужденно, не волновали; верность Чехову была внешней, формальной, без той одухотворенности и лиризма, что и создавали объем спектаклей Штайна или Бонди.

Как будто немецкая традиция, но не та – в одностороннем, оскопленном своем варианте. И Чехов не тот – сухой, плоскостной отпечаток. И мысли о «мхатовской линии», о Станиславском не возникало; на память почему-то приходили модные в ту пору настенные немецкие календари с яркими, но неживыми картинами природы.

[48] *См.: Должанский Р. Сестры больше не хотят в Москву; Колязин В. Чехов в стиле «хайтек»// Независимая газета. 21.11.2006.*

[49] *Крылова М. Горе от ума // Независимая газета, 12.03.2007.*

Владимир Колязин:

Когда у нас говорят о немецких постановках Чехова, то всегда возникает эта навязчивая тема холодности и рассудочности, то бишь недоступности Чехова немецкому духу. Когда же в Германии заходит речь о Чехове, тотчас возникают слова «теплота», «задушевность», «русская душа», – нечто, противостоящее гётевскому интеллектуализму.

В послевоенной Германии сложилась огромная режиссерская традиция чеховского театра. Штайновскому Чехову в послевоенном немецком театре предшествовали глубокие, тонкие, совершенно не бытовые, высокие образцы постижения всей палитры чеховских настроений. Чехов наступает на какую-то немецкую «ментальную мозоль» и на скрываемую со всяческой силой немецкую сентиментальность и романтичность. Чехов бесконечно и как-то магически влечет и будет увлекать немцев, потому что он облагораживает, смягчает немецкий дух, позволяя ему, с одной стороны, воспарять еще выше, а с другой, достичь такого синтеза романтики, лирики и прагматизма, на который не способен даже удивительно тонкий и сверхпоэтический театр Клейста.

Роль Станиславского как вдохновителя или предтечи наших трех режиссеров в их чеховских спектаклях остается проблемой. Несомненна близость к нему, высказана ли она или просто самоочевидна, как в случае Бонди. Но это – близость психологического театра, о чем уже шла речь, и режиссерского театра как такового, с его законом целостности спектакля, с тем соотношением человека и мира, что диктовало интерес и к внешней, и к внутренней жизни пьесы.

Возможно также, что к Станиславскому (или к тому, что связано с ним) они пришли через Чехова – путь, выбранный ими, сам к нему вел.

Метод Штайна, основанный на бесконечном доверии к Чехову и вчитывании во всякое его слово и всякую ремарку пьесы, давал эффект поэтического реализма, столь дорогого памяти россиян. Он в меньшей степени повторился у Бонди и с неожиданной полнотой – у Ноймайера, но свойствен всем троим.

Это говорит о многом.

О том, что внутренняя свобода художника далеко не всегда ведет к вседозволенности и произволу, и самые властные постановщики могут быть восприимчивы к авторской режиссуре, т.е. идущей от автора – в данном случае, Чехова.

О том, что художники разных поколений и даже разных искусств, движимые «волей к разнообразию», настроившись на волну автора, «действительно чувствуют» его и ставят если не «правильно», то исходя от него самого и – если он того хочет – в духе классической традиции.

А также – о личных склонностях постановщика, о его предрасположенности (эстетической и духовной) к тому, что ему дает Чехов и с чем согласны далеко не все его собратья по искусству, исследователи и критики.

В России же, несмотря на всю свободу нынешних поисков и трактовок, как видно, всегда готовы принять чеховский спектакль, близкий давней, начальной традиции его толкования, что коренится, как видно, в тайниках русской души.

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

ТЕНЬ ЧАЙКИ

«Чайки» Антона Чехова, Ричарда Баха и «Птицы» Дафны Дю Морье и Альфреда Хичкока

Чем выше летает чайка –
тем дальше она видит.
Ричард Бах. «Чайка по имени Джонатан Ливингстон»

«На птиц что-то нашло…»
Дафна Дю Морье. «Птицы»

Что-то нашло на птиц или все же, прежде всего, на людей? Вот корневой вопрос, в поисках ответов на который мы можем сопоставлять чеховскую пьесу с рассказами-притчами и притчей-фильмом, появившимися уже в послечеховское время.

«То, что он поначалу принял за буруны, были белые чайки, – читаем мы в рассказе "Птицы" Дю Морье. – Сотни, тысячи, десятки тысяч… Они поднимались и падали вместе с волнами, держа головы по ветру, будто мощная боевая флотилия, бросившая якорь в ожидании прилива. Чайки заполняли все видимое пространство. Они двигались развернутым строем, бесконечными, тесно сомкнутыми рядами, колонна за колонной. Будь на море штиль, они покрыли бы белым облаком весь залив, голова к голове, тело к телу. И только восточный ветер, нагонявший высокие волны, по временам скрывал их от глаз»[1] .

Море и чайки неожиданно воссоединились в такой вот буквальный образ: море чаек – ведь их, действительно, собралось здесь целое море. Произошло гигантское умножение символа, его грандиозная мутация. Кажется, к той одной случайно убитой больше ста лет назад чайке прибавились все народившиеся за это время новые особи – и вот теперь эти, живые, мстят за ту, мертвую.

И вовсе не случайно, например, в спектакле «Вишневый сад», над которым довелось работать, нагулявшаяся по полям Шарлотта возвращается к концу второго акта не только с ружьем, но и с подстреленной из него случайно чайкою: *та самая Чайка* тут выступает в качестве призрака – *тени Чайки*. Напоминание *о той самой Чайке* представляется уместным именно в момент, когда уже прозвучал в первый раз «звук лопнувшей струны» и исполнил свое краткое соло Прохожий.

«Согласно поверью, – указывает Л. Карасев, – убитая чайка приносит несчастье. Треплев застрелил чайку, не скрывая своей готовности разделить ее участь и быть убитым самому. Так и случилось: погибшая птица сделала все, чтобы наказать убийцу. Чеховская "Чайка", увиденная таким образом, становится историей осуществившейся мести, историей о преступлении и наказании»[2]. «В "Дяде Ване" или "Вишневом саде", – добавляет далее исследователь, – в подобных

[1] *Дю Морье Д. Птицы. // Монте Верита. СПб., 2004. С.18–19.*

[2] *Карасев Л.В. Вещество литературы. М., 2001. С.208.*

положениях есть хотя бы намек на то, что “наказание” как-то соотнесено с “виной”. В “Чайке” же бессмысленность и жестокость жизни явлены с наибольшей резкостью и решительностью»[3]. Так вот, эти самые мотивы бессмысленности и жестокости жизни сближают старую чеховскую пьесу с относительно новыми рассказом Дю Морье и в еще бóльшей степени, с фильмом Хичкока. Иногда даже начинает казаться, что кинематограф Хичкока весь вышел из чеховских «Чайки» и «Вишневого сада», как русская литература – из гоголевской «Шинели». «Звук лопнувшей струны» из «Вишневого сада», равно как и грозный вестник его Прохожий, – есть резко усиленный сигнал бессмысленности и жестокости жизни. Финал «Вишневого сада», как известно, подводит нас к порогу трагедии: в наглухо заколоченном доме забывают старого человека – чистой воды триллер.

Получается, что в чеховской пьесе «Чайка» наметилось, а в «Вишневом саде» умножилось и закрепилось то, что еще не произошло, но что, увы, вполне может когда-нибудь произойти. И произойдет: «…прислушиваясь к треску расщепляемого дерева, Нат (*герой рассказа Дю Морье* – **В.Г.**) думал о том, сколько же миллионов лет в этих жалких птичьих мозгах, за разящими наотмашь клювами и острыми глазами, копился всесокрушающий инстинкт ненависти, который теперь прорвался наружу и заставляет птиц истреблять род человеческий с безошибочным автоматизмом умных машин»[4]. Данный инстинкт ненависти мог бы, наверное, объяснить тот же чеховский Астров, на чьи экологические воззрения ныне все чаще стали ссылаться, столкнувшись с хищническим отношением человека к природе: она-де, мол, и мстит теперь за причиненный ущерб. Все это, конечно, так – но стоит ли ради подобных утверждений писать пьесы или рассказы, ставить спектакли, снимать фильмы? Зачислять Астрова, а вместе с ним и Чехова в публицисты – дело мало полезное.

Треплевские «люди, львы, орлы и куропатки» трансформировались в другом уже рассказе Дю Морье «Доля секунды» в гадюку (милейшая няня), ястреба (муж Маде Уэст), лань (сама Маде Уэст), которую окружающее ее хищное зверье выбрало сегодня на ужин. Надо ли говорить, что в столь идеальных условиях естественного отбора, напрочь исключающего такое понятие, как «жестокость», завтра в качестве следующего ужина может быть выбран каждый… И тогда рано или поздно «холодно, холодно, холодно», «пусто, пусто, пусто» и уж, тем более, «страшно, страшно, страшно» неминуемо сделаются приметами самой что ни на есть будничной реальности. Кстати, говорят, что ужас рассказа Дафны Дю Мюрье воплотился не только в фильм, но и в самое жизнь: не так давно, в 2001-м году, на сына писательницы и его жену действительно напала стая обезумевших чаек. (Быть может, птицы тем самым «отблагодарили» их за написанный матерью рассказ – кто знает…) Не случайно и фильм Хичкока не имеет привычного титра «Конец», а как бы завершается вселяющим новые тревоги многоточием. А чем, скажите, заканчивается чеховская

[3] *Там же. С. 213.*

[4] *Дю Морье Д. Указ. соч. С. 57–58.*

«Чайка»? Константин Гаврилович только что застрелился; мать его еще не ведает об этом; Нина пока тоже – да она и без того, кажется, навсегда вышиблена из благополучной колеи жизни; Сорин не сегодня-завтра умрет; Маша уже давно несчастна и, не смущаясь, носит траур по своей жизни; Полине Андреевне уже никогда не быть обласканной Дорном и т.д. и т.п. – одним словом, на «пять пудов любви» тут приходится двадцать два пуда несчастий. Чучело чайки, извлеченное из шкафа, настаивает быть возвращенным из небытия – оно нуждается в непременном признании в людской памяти. В качестве «скелета в шкафу» чучело таит в себе не тайные, а явные угрозы. Предфинальная сцена последней встречи Треплева с Ниною выглядит уже не абстрактным «декадентским бредом», как фрагмент его спектакля о Мировой душе, а самой что ни на есть мистической явью, своего рода печальным завершением того старого спектакля. Сцена выдержана в духе шекспировского явления тени отца Гамлета: Нина тоже возникает в этот ненастный осенний вечер, словно *тень Чайки*. И все, заметьте, подготовлено к тому: буйствует, негодует природа, жалкие остатки былой сценической площадки на берегу озера пугают и видом своим, и тревожными звуками, рождаемыми набегающим ветром. Кажется, вот-вот оживет чучело чайки… Близится миг расплаты. Стремительно растет тревога Треплева, объяснимая, как замечает В. Карасев, тем, что чеховский герой полагал, будто «история с чайкой ушла в прошлое, а оказалось, что *убитая птица все это время находилась рядом с ним в одном доме*»[5]. По мысли Л. Карасева, «мертвая чайка вполне реально, а не только символически – через Нину и Тригорина – влияла на ход событий. А уж когда она объявлялась на сцене сама, то это были явления самой смерти. В первый раз, стоя возле убитой чайки, Треплев пообещал убить себя; во второй, когда чучело достали из шкафа, исполнил свое обещание. Мертвая чайка была не какой-то отвлеченной идеей или символическим воспоминанием – она была абсолютно реальна и все время находилась рядом с людьми в самом центре дома»[6]. Эту «абсолютную реальность» чайки хочется, однако, поставить под сомнение: реальное чучело реальной чайки на сцене – все-таки *образ* птицы, а не сама птица. Другое дело, что на чайку здесь, действительно, возложены функции “скелета в шкафу”, что условность эмблемы совпала с безусловностью ее воплощения у самого автора пьесы, что здесь «носителем исходного смысла была птица»[7].

Функцию «скелета в шкафу» Чехов, между прочим, возлагает и на Нину Заречную: именно она, *тенью Чайки* появившись в четвертом акте пьесы, подтолкнет Треплева к гибели.

Есть, правда, одно огорчающее обстоятельство: за гибель Нины – Чайки в поэтическом смысле выпало ответить Треплеву; а почему бы Тригорину не ответить за реальные страдания Нины, буквально взятой беллетристом-трудоголиком когда-то на карандаш, а потом так безобра́зно дописавшим сюжет о ней в самой жизни!? Нашему мастеру слова всё нипочем: страдать выпало другим, ему же доверено судьбою лишь *описывать* их страдания – и никакой жареный петух

[5] *Карасев Л. В. Указ. соч. С. 211.*

[6] *Там же. С. 237–239.*

[7] *Там же. С. 240.*

или, тем более, живой его пока за это в темечко не клюнул…

По сути, в этой чеховской пьесе действуют несколько «птиц» – сюда с разной степенью условности можно причислить, помимо Нины, и Аркадину[8] и, наверное, Машу, уже не говоря о *той самой Чайке*, которую подстрелил Костя. Все они, в конце концов, и «заклюют» героя. А тот же Сорин, «человек, который хотел»? Он тоже, по существу, есть *не случившаяся* Чайка.

Если же полагать Нину Чайкой *случившейся*, то тогда она, некогда случайно убитая, появляется в четвертом действии пьесы уже как *предвестница смерти*, настаивая на отмщении, коря за содеянное. Акт вынужденной агрессии Чайки есть следствие людской жестокости и несправедливости. Этот «сюжет для небольшого рассказа» получил многократное развитие и продолжение в литературе и искусстве XX века и, обретая к тому же множе ство все новых трактовок, уже давно сделался *большим – романным, эпическим* сюжетом.

В пьесах «провозвестника Чехова» происходит процесс осознания героями своей судьбы, когда-то знакомый античной трагедии, а в XX веке вслед за Чеховым продолженный Джойсом, Прустом, Фолкнером, Маркесом, драматургами «театра абсурда».

XIX век стал последним столетием, удерживавшим массовое сознание обитателей нашей планеты в пределах земного пространства.

К началу XX века сознание это было уже достаточно подготовлено, чтобы признать решительно обновленный взгляд человечества на себя. Взгляд не по принципу зеркального отражения, а как бы со стороны – третьим зрением. Если под первым полагать взгляд снаружи, а под вторым – взгляд изнутри. Минувший век был веком Чехова и Эйнштейна.

Чехов повел свой поиск «относительности» при участии, в частности, Треплева и осуществил его наиболее полно в «Вишневом саде», первой классической пьесе «театра абсурда».

Декадент Треплев в присутствии беллетриста Тригорина попытался вывести у символиста Чехова художественную формулу Мировой души. Получилось любопытно, но «холодно» и «пусто».

Формула так и осталась формулой.

У беллетриста Тригорина было основание чувствовать свое несомненное превосходство над декадентом Треплевым: Косте так и не удалось превзойти старшего товарища по литературному цеху – он потерпел профессиональное поражение. Но Треплев, кем бы, собственно, он ни был, пошел аккурат гамлетовским путем: стал доискиваться смысла жизни.

Устроивший «мышеловку» для других, Треплев попал в нее сам.

Сцена «мышеловки», подразумеваемая в «Чайке», лишь отталкивается от Шекспира, поддерживаясь неким фабульным сходством. Далее же внимание автора концентрируется не на любовных приключениях матери и ее «милого друга», не на новых формах искусства, а на новых, Треплеву пока еще непонятных *формах самой жизни*.

Опус Константина Треплева о Мировой душе – по сути, есть развернутое в непонятные, вычурные слова о людях, львах, орлах и куропатках *предупреждение*, посылаемое нам Мировой душой из самих недр бытия. Хочется назвать его *упреждающим предупреждением*. Это

[8] *М.Ф. Мурьянов в своей работе «О символике чеховской “Чайки”», в частности, пишет: «…по смутным намекам античных авторов, им был известен архаический миф, согласно которому Пеласс, первый человек на земле, куда много поколений спустя пришли древние греки, был сыном Ларисы, чайки. Этот не поддающийся реконструкции догреческий миф не входил в хрестоматии гимназий, но сведения о нем были вполне доступны наиболее образованным современникам Чехова». См.: Чеховиана: Полет «Чайки»// М., 2001. С. 218.*

сигнал тревоги, позднее изысканно оформленный Чеховым в виде «звука лопнувшей струны».

Последняя пьеса Чехова «Вишневый сад» заканчивается началом нового движения – движения в никуда, в будущее, которого нет, где «холодно» и «пусто», где, видимо, и обитает Мировая душа…

Если полагать век «Чайки» *случившимся веком*, то нельзя не признать в Треплеве одного из центральных персонажей этого века – как личность, традиционно оппозиционную торжествующему искусству и торжествующему быту.

Мейерхольд, игравший Треплева в театре, и Треплев, которого Мейерхольд, в сущности, воплощал в жизни, с течением времени слились в некий двуединый образ человека-художника и художника-человека. Образ настолько живой и объемный, что он и поныне способен пленять вечной своей неразгаданностью.

«Треплев, – указывает английский биограф Чехова Д. Рейфилд, – не одним Чеховым выдуман. Он представляет собой полупародию, полусилуэт декадентства, которое решило, по словам Акселя, героя Вилье-де-Лиль-Адана, что "Жить – слуги будут жить за нас". То есть точно так, как хозяева и слуги в "Вишневом саде"»[9].

Если довести до логического конца эту декадентскую обращенность не во-вне, а во-внутрь себя, то получится, что «жить» – это вообще удел исключительно «слуг» и, шире, любых представителей «ненавистной эпохи мерзких рож» (Des Esseintes)[10], а *наслаждаться жизнью*, на равных взаимодействовать с нею – привилегия «хозяев», то бишь символистских художников, признающих лишь одну природу – природу творчества. По их не просто мнению, а убеждению: не жизнь богаче выдумки, а напротив – выдумка много богаче и перспективней жизни. Это «слугам» достаточно – жить, «хозяевам» же выпало несравненно большее – играть с жизнью.

Обнаруживая разницу между раннеромантическим и позднеромантическим, или символистским, мышлением в литературе, выражающуюся, прежде всего, через отношение к природе, исследователь творчества западных символистов В.М. Толмачев отмечает: «Если ранний романтизм немыслим без опоры на натурфилософию и ее аллегоризм (предполагающий, по слову У. Блейка, познание макрокосма через микрокосм – Абсолюта через "песчинку" и "чашечку цветка"), то поздний вовлечен в бунт против естества, против *natura naturans* (то есть природы естественной). Символизм явно предпочитает "сотворенную природу" (*natura naturata*), в "зеркало" которой, созданное согласно воле художника, должно смотреться бытие, тронутое "грехом несовершенства"»[11].

В начале 1880-х во французской культуре достигает своего пика бунт против позитивистских доктрин и выросших на их основе литературных течений – натурализма и реализма. Антипозитивистская реакция в литературе выразилась, в свою очередь, в двух основных формах – декадентской и символистской, сосуществовавших по принципу притяжения-отталкивания[12]. В частности, по замечанию Г.К. Косикова, сентименталистской и романтической «прекрасной душе» противопоставлялась так называемая декадентская «душа»

[9] Рейфилд Д. Чеховские дендрофилы и дендрофобы // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 80.

[10] Des Esseintes – герой-декадент из романа К. Гюисманса «Наоборот»

[11] Толмачев В.М. Утраченная и обретенная реальность // Наоборот. Три символистских романа. М., 1995. С. 435.

[12] См.: Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма: Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993.

(ключевое для лирики «конца века» слово).

«Разница же между обоими литературными направлениями ярче всего проявлялась в том, – указывает далее Г.К. Косиков, – что декадентская “душа” стремилась всеми силами отгородиться от отвратительной для нее действительности, замкнуться в собственной скорлупе, изолировавшись даже и от чужих “душ” (если она и хотела контакта с людьми, то прежде всего такого, при котором “другие” должны тебя понимать, а не ты – понимать других), тогда как символистская “душа”, напротив, мечтала не о том, чтобы отвергнуть мир, а о том, чтобы его превозмочь, томилась по воплощенности, искала слияния индивидуальных “я” как друг с другом, так и с “душою мироздания” (*по Треплеву, с Мировой душой*. – **В.Г.**), тем самым противостоя имморалистическим, а зачастую и разрушительно-нигилистическим настроениям “упадочников”»[13].

«Провозвестником литературы завтрашнего дня», по запоздалому определению Андре Жида (1925), стал, в частности, Лотреамон (литературный псевдоним), он же Изидор-Люсьен Дюкасс, написавший свои знаменитые «Песни Мальдорора» в возрасте Треплева. Да и опыт, отразившийся в его «Песнях…», был, прежде всего, великолепным отражением предельной начитанности – это был именно книжный, а не житейский опыт.

Европейский литературный романтизм сделался у Лотреамона объектом подражания и стилево оформился в виде так называемой «утрированной имитации». Судите сами:

«…Жуткая зимняя ночь стоит над миром – ночь, когда буйствуют враждебные стихии, когда в ужасе трепещут смертные, когда юноша, если он таков, каким был в молодости я сам, замышляет жестокую расправу над своим другом. И воет ветер… твой голос, ветер, унылый вой, наводит тоску на человека: человек и ветер – божьи дети; в последний мой миг на этом свете, о ветер, промчи меня, как тучу, на своих скрипучих крыльях – пронеси над миром, так жадно ждущим моей смерти. Чтоб я тайком полюбовался напоследок обилием примеров злобы человеческой (приятно, оставаясь невидимкой для своих собратьев, поглядеть, чем они занимаются).

Орел и ворон, и бессмертный пеликан, и дикая утка, и вечный странник-журавль – все встрепенутся в поднебесье, задрожат от холода и при ликующих вспышках молний увидят, как проносится *чудовищная, ликующая тень* (курсив наш. – **В.Г**.) Увидят и замрут в недоуменье. И все земные твари: гадюка, пучеглазая жаба, тигр, слон; и твари водяные: киты, акулы, молот-рыба, бесформенные скаты и клыкастый морж – воззрятся на сие вопиющее нарушение законов природы. А человек, стеная, трепеща, падет на землю ниц. Уж не потому ли, что я превосхожу вас всех в жестокости, против которой я и сам бессилен, ибо она врожденная, – не потому ли вы простерлись предо мною во прахе? Иль я кажусь вам невиданным доселе небесным знамением, вроде роковой кометы, окропляющей кровью тьму кромешной ночи? (И правда, из моего огромного и черного, как грозовая туча, тела на землю льется кровь.) Не бойтесь, дети мои, я не прокляну

[13] *Там же. С. 30–31.*

вас. Велико зло, что вы причинили мне, велико зло, что причинил вам я, – слишком велико, чтобы оно могло быть преднамеренным. Вы шли своим путем, а я – своим, но одинаково порочны были эти пути. Столкновение двух подобных сил было неминуемо и оказалось роковым для вас и для меня…»[14].

Не правда ли, сильно напоминает опус Константина Треплева? *

Сопоставление этого сочинения с «Песнями Мальдорора» (написанными в 1869-м, но широко изданными лишь в 1890-м), равно как и фигур их авторов, нуждается в специальном рассмотрении, пока же ограничимся лишь этим примером. К тому же не стоит забывать и того обстоятельства, что пьеса Треплева «только отчасти может вменяться Чехову, сочинившему ее ради обрисовки своего персонажа, – Чехов отвечает за пьесу Константина Треплева не более, чем Пушкин за стихи Владимира Ленского»[15]; Чехов, как мы знаем, «отвечает» еще и за сочинения беллетриста Тригорина.

«…в "Чайке", – как подчеркивает В. Карасев, – произошла вещь действительно небывалая: исходный импульс, который по законам "нормального" повествования должен был раствориться, метафоризироваться, уйти в "содержание", никуда не исчез. Убитая чайка возродилась не только символически – в Нине Заречной, но и вполне реально: в нужный момент она вышла из шкафа и сделала свое дело»[16].

Столь же очевидной реальностью становится жестокое поведение птиц в рассказе Дю Морье и фильме Хичкока. Наибольший ужас вселяет как раз неожиданно повсеместно воцарившаяся будничность происходящего: невероятное исключение буквально на наших глазах становится единственно возможным правилом. Слабенькая надежда на то, что «заграница (в данном случае Америка) нам поможет», тает, не успев окрепнуть. И очень скоро не остается сомнений, что все птицы на земле теперь будут вести себя так – и только так. Америка тут не спешит помочь и самой же себе, ибо действие фильма Хичкока перенесено из Англии как раз в Америку, в калифорнийскую глухомань, на берег залива – идеальное место для тех же чеховских «сцен из деревенской жизни». (Кстати, примерно в этих же местах однажды, прогуливаясь по туманному берегу калифорнийского канала Белмонт Шор, другой американский писатель Ричард Бах услышал голос, который произнес слова: «Чайка по имени Джонатан Ливингстон».) Усадебное местоположение дома, где происходит действие чеховской «Чайки», сохраняется, по существу, и в картине Хичкока, который сам пояснил это так в своей беседе с Франсуа Трюффо: «Я инстинктивно чувствую, что страх можно усилить, обособив дом, так что некуда будет обратиться за помощью». Ряд эпизодов его фильма, где запершиеся в доме люди обороняются от птичьих атак, напоминают нам сцену последней встречи Нины Заречной и Треплева (четвертый акт пьесы).

В сюжете фильма Хичкока люди изрядно потеснили птиц. Хичкок, если можно так выразиться, «очеловечил» рассказ Дю Морье: у нее люди и птицы существуют как бы в параллельных мирах, которые вдруг пересекаются самым трагическим образом; в фильме Хичкока, как и в пьесе Чехова, птицы вмешиваются во взаимоотношения людей,

[14] Там же. С.295–296.

* Подсказано С.М. Бархиным.

[15] Берковский Н.Я. Литература и театр. М., 1969. С.140.

[16] Карасев Л.В. Указ. соч. С. 214.

Д. Дю Морье

пытаются, пускай и самым беспардонным образом, *соучаствовать* в их жизни. Хичкоковские чайки много ближе чеховской Чайке, чем пернатые персонажи Дю Морье.

Чайки Хичкока наказывают людей за их вину перед другими людьми, тем самым как бы пытаясь предотвратить их предстоящие недобрые поступки. Первый налет птицы на героиню фильма, красотку Мелани (Типпи Хедрен), легко истолковать как своего рода жест предостережения; далее фигурируют еще два подобных жеста, несколько более ощутимых; но у в своем поведении не ведают пощады – более всего здесь достается детям и женщинам. И это – не случайный мотив. Хичкоковская версия рассказа Дю Морье выполнена в жанре изящной мелодрамы в ажурной оправе саспенса: с одной стороны, действие картины напоминает старые, добрые «Римские каникулы», с другой же стороны – элегантный, как сам создатель фильма, «ужастик», приключившийся вдруг в уик-энд в калифорнийском «медвежьем углу» Бодега Бей.

Для поддержания данной сюжетной конструкции авторы фильма вводят еще одну группу пернатых – пару неразлучников. Эти птицы, купленные в зоомагазине в подарок Кэти, малолетней сестре героя фильма Митча Бреннера, – *хорошие* птицы. Во всяком случае, пока они в клетке.

Остальные же птицы, вольно перелетающие куда угодно, оказываются вдруг злейшими врагами людей. Может, у них в птичьем их мире, все дело тоже в «воле», которая, по неколебимому убеждению чеховского Фирса, равнозначна «беде»?..

Леонид Зорин в новом своем монологе «Он», написанном от лица Чехова, выразится так: «Русская жизнь не любит свободы, ибо свобода творит судьбу – отдельную, а порой и единственную. Русская жизнь любит общность, ценит оседлость, не терпит странничества, лес ей всегда милей, чем степь»[17].

В аллегорической поэме персидского автора Аттара «Беседа птиц», появившейся около 1175 года, стаи птиц, ведомые мудрым удодом, отправляются в путешествие на гору Каф, дабы обнаружить там Симурга, своего повелителя, – некую вещую птицу, наделенную наивысшими полномочиями. Преодолев множество препятствий на своем пути и, в частности, семь долин – «долину искания», «долину любви», «долину познания», «долину удовлетворения», «долину единения», «долину экстаза» и достигнув наконец «долины исчезновения», – они с изумлением обнаруживают, что Симург – это они же сами, оставшиеся в живых тридцать птиц (в переводе с фарси, кстати, «си мург» и означает «тридцать птиц»). Чеховскую Чайку тоже хотелось бы отнести к числу этих *последних* тридцати птиц, но сюжет самой пьесы тому сопротивляется.

«Беседа птиц» – это, по замечанию исследователя, «один из самых оригинальных каламбуров в персидской литературе, превосходно выражающий тождество души с Божественной сущностью». Впоследствии древняя легенда о царе птиц Симурге найдет отражение и в других литературах, например, уже в наши дни она будет сходным образом пересказана Борхесом в «Книге вымышленных существ». А Питер Брук перенесет ту же «Беседу птиц» на театральную

[17] Зорин Л. Он // Знамя, 2006, № 3. С. 7–8.

сцену – его заинтересует язык, на котором общаются птицы, – птичий язык. «У зова каждой птицы, – напишет потом режиссер, – свой звук и ритм, не имеющие точного эквивалента в музыке, и это лишает слушателя каких-либо ассоциаций. Подаваемые ими сигналы необычайно точны, повторяемые призывы никогда не бывают одинаковыми, один зов тесно увязан с другим»[18].

Стаи птиц, прорывающиеся к истине ценою многих и многих жертв, кажется, мало походят на агрессивных пернатых своих сородичей, изображенных в рассказе Дю Морье и фильме Хичкока. На поэтическом языке выражение «увидеть Симурга» означает осуществить несбыточную мечту. А если представить себе, что охваченные хищническим инстинктом, птицы Дю Морье и Хичкока приносили себя в жертву как раз ради познания, во имя *познания*? Такое предположение может показаться обидным людям, ставшим жертвами птиц на их пути к *познанию*.

Быть может, в «Птицах» Дю Морье и Хичкока сам фантомный

Кадр из фильма А. Хичкока «Птицы»

А. Хичкок, мастер саспенса

[18] *Брук П. Нити времени. М., 2005. С. 263.*

Симург, никому не видимая вещая птица, приняв на время акции конкретный реальный облик, всею массою трехсоттысячеклювого, шестисоттысячекрылого своего существа обрушился вдруг на людей, нарушивших что-то чрезвычайно важное во взаимоотношениях с окружающим их миром. А пьеса Треплева о Мировой душе (или, если хотите, все о том же вещем Симурге) и живописует нам то, что осталось после великого нашествия птиц – после осуществления справедливого возмездия.

Можно сказать, что в мире пьесы Чехова «Чайка», как и в указанных произведениях Баха и Дю Морье, летают, действуют, присутствуют «лишь алхимические птицы – птицы-символы, видимые другим чувством – слухозрением». Именно таких птиц обнаружила исследовательница творчества А. Введенского в его сочинениях[19]. В алхимических текстах, как указывает она, мы встречаем многообразие животных символов, сходных (что важно для нас) с описанными в «Мировой душе» Константина Треплева, – красных львов, белых орлов, оленей, единорогов, крылатых драконов и змей. «Но именно птицы, – пишет далее И. Антанасиевич,– являются основными символическими фигурами, на которые опирается процесс трансформации. Алхимики использовали традиционные для мифологии образы птиц в качестве символов для описания алхимического преобразования, поскольку птицы представляют собой переход от физического (земля) к метафизическому (небо). Птицей алхимик обозначал душу, устремляющуюся вверх, освобождающуюся от плена тела, взыскующую небесного света, душу, которая, тем не менее, должна вернуться в земное сознание по завершению медитативного опыта. Символизируя переход между физическим и духовным мирами, птицы выражают определенный архетипический опыт, с которым сталкивается душа, проходя этапы алхимического преображения – от нематериального к материальному»[20].

В произведениях Чехова и Дю Морье присутствует взгляд с земли на небо, у Баха, напротив, взят абсолютно иной ракурс – он взглядывает на землю с неба: небеса, по мысли Баха, это не место и не время, небеса – это достижение совершенства[21]. Эта оппозиция земли и неба красноречивым образом отзывается в нравственных терзаниях Треплева, тождественных, на что указывал сам автор, страданиям Гамлета, – она так распределяется в поэтической структуре чеховской и шекспировской пьес: Константин уподобляет свое несчастье «высохшему озеру», утекшему вдруг в землю; Гамлет же в аналогичной ситуации воспринимает небо, эту «величественную кровлю, сверкающую золотым огнем», как «смешение ядовитых паров» (пер. А. Кронеберга).

Чехов и Дю Морье наблюдают происходящее глазами людей, Бах – глазами Чайки. Отсюда выстраивается и принципиально другая система уподоблений, к которым прибегают автор повести-притчи и ее герой Чайка Джонатан Ливингстон.

«Чайка» Ричарда Баха безоглядно бросает вызов пространству и времени – и в этом смысле, в сопоставлении с той же чеховской «Чайкой», она ощутимо полнее напоена атмосферой *полета*. «Линия

Р. Бах

[19] *Антанасиевич И. Птицы в творчестве Введенского // Toronto Slavic Quarterly. № 12, Spring 2005. – www.utoronto.ca.*

[20] *Там же.*

[21] *Бах Р. Чайка по имени Джонатан Ливингстон. СПб., 2004. С. 75.*

полета символически соединяет небо и землю, взлетает в свет», – пишеты[22]. Уровни полета, по мысли исследователя, предстают у Баха ступенями физического и духовного совершенства, этапами посвящения в полноту бытия как реальности космического. Там, где «скорость – это мощь, скорость – это радость, скорость – это незамутненная красота»[23], происходит чудо, суть которого в трансформации личности, мира, судьбы[24]. *Полет* в притче Баха становится единственно верной формой существования вообще, фактически он уподобляется самой жизни.

«После победы над пространством остается только Здесь. А после победы над временем – только Сейчас», – читаем мы у Баха. В чеховской же пьесе мы имеем дело с *Там* и *Всегда*, что значительно расширяет границы пространства и времени, но затрудняет, соответственно, путь к победе, если таковая в данном случае вообще возможна. Повесть Баха энергично устремляет нас в некие наднебесные выси, где, казалось бы, ощущение свободы априорно должно быть много полнее, равно как и много больше поводов для воодушевления здесь должно обнаруживаться. Но не тут-то было.

У Баха идет речь не просто о соседнем с Землею пространстве, а о внеземном, если хотите, *потустороннем, другом* мире, находящемся в *другом* измерении, где только и возможно во всей полноте ощутить разницу между независимостью человека и независимостью неба. Вот почему историю баховского героя уподобляют истории Бодхисатвы – буддийского святого, который, освободившись от пут земных обязательств, обнаружил в себе, однако, *другие* силы – силы высшего порядка, побудившие его вернуться обратно, дабы помочь страждущим своим сопланетянам. И вот почему возникает соблазн соотнести ведущий мотив этой повести с финальным монологом чеховской Сони из «Дяди Вани»: «Мы отдохнем! <…> мы увидим все небо в алмазах». Герой Ричарда Бах а его как раз и увидел – но «небо в алмазах» не становится тут конечной субстанцией, автор прокладывает лоцию пути своего героя все выше и выше, пока того, как и вышеуказанного буддийского святого, не потянет на грешную Землю – туда, где он категорически не поладил с «общностью», то бишь со Стаей.

Чайку Заречную тоже, в конце концов, потянет обратно, но она вернется туда потерянной и обессиленной, сбившейся с пути. Чайка же Джонатан возвратится на Землю полным энергии дальнейшего совершенствования, почерпнутой им из недр инобытия. Покинув Землю *учеником*, он отправится в обратный путь *учителем*.

Совершенство достигается обретением знания, полагает Ричард Бах. Процесс этот практически бесконечен, – и счастлив тот, кто хоть однажды поучаствует в нем.

Добавим еще и то, что герой повести Баха – пернатое существо *мужского рода*.

Из этой пары – чеховской Чайки по имени Нина Заречная и баховской Чайки по имени Джонатан Ливингстон – могла бы, наверное, образоваться крепкая литературная семья, если бы они не летели, так сказать, в прямо противоположные стороны: Нина – вниз, Джонатан – вверх.

[22] *Курбатов С. Полет и космос. Горизонт литературно-философской интерпретации // www.proza.ru.2005/04/15.*

[23] *Бах Р. Указ. соч. С. 33.*

[24] *Курбатов С. Указ. соч.*

«Я – чайка, я люблю летать», – так осознает Джонатан свое предназначение.

«Я – Чайка!» – откровение чеховской героини достигнет спустя полвека пределов маленькой повести американского автора. И кто возьмется теперь отрицать, что «Мировая душа» в осознании другой чеховской Чайки по имени Константин не есть попытка прорыва в те же самые доступные Чайке Джонатану околоземные миры или, скажем еще и так, не есть поиск все того же Симурга с преодолением семи долин страданий, где и «холодно, холодно, холодно», и «пусто, пусто, пусто», и «страшно, страшно, страшно»?..

У Чайки по имени Константин менее завидная судьба, нежели у его баховского потомка Джонатана. Константин осилит лишь малую часть этого поистине тернистого пути и погибнет, как и большинство тех, кто не попал в заветное число «си мург» – тридцать.

31-й он или 2615-й – не суть. Он не преодолел великого пути познания. Он, как и Нина, *предал полет, дрогнул*. Вот почему каждый из них к концу сюжета – носитель уже другого символа: не Чайки, а *тени Чайки*. Вместе с тем только они двое оказались способными к *полету* – это и выделило их в человеческой Стае, сделало «птицами-единомышленниками».

В стихотворении уже цитированного С. Курбатова есть такие строки:

…Уходит время в черную дыру,
Ложатся блики солнца поутру
Морщинами на лица дорогие.
И пробираясь через ворожбу,
Я понимаю: и мою судьбу
Холодным ветром к берегу
причалит.
И кто-то отзовется на печаль
В момент, когда бессмысленно крича
В морской песок уходят тени
чаек…[25]

Только что сказанное не отрицает, однако, самой необходимости полета, стремления воспарять к инонебесным высям. Любое другое поведение сродни поведению земных учеников Джонатана, которые искренне не могли себе представить, что «полет идей – такая же реальность, как ветер, как полет птицы».

Разумеется, соотносимые с пьесой о Нине и Константине произведения Дю Морье (1952), Хичкока (1963) и Баха (1970) обладают разным художественным потенциалом. Но все они, как могут, так или иначе развивают и обогащают символику чеховской «Чайки», побуждая нас пребывать в тревожном ожидании вселенских перемен.

«Мы отдохнем» – как бы не так!

«Скелет в шкафу», затаившийся в сюжете чеховской пьесы, уже давно извлечен из него, но все еще находится в комнате…

[25] Там же.

Виктор БЕРЕЗКИН

Игорь ПОПОВ в спектаклях А. Васильева

Характер сценографического творчества Игоря Попова обусловили два обстоятельства: во-первых, его образование и профессия архитектора, и во-вторых, постоянное сотрудничество с одним режиссером – Анатолием Васильевым.
Попов – не единственный театральный художник, пришедший на сцену от архитектуры. Но в отличие от Б. Мессерера или С. Бархина, которые, тоже по образованию архитекторы, но в этом качестве или совсем не работали, или работали короткий срок, Попов после окончания института пятнадцать лет отслужил в проектных бюро сначала Новосибирска, затем Москвы. И лишь в 1977 году сосредоточился на сценографии. Однако и в этой сфере оставался архитектором*.

На первом этапе, когда они с Васильевым ставили спектакли на разных сценах (МХАТ, Театр имени К.С. Станиславского, малый зал Театра на Таганке), Попов работал как архитектор сценографического пространства, которое проектировал в предоставленном ему сценическом помещении. Он создавал скрупулезно, детально рассчитанный по композиции, пропорциям, законам «золотого сечения» (как точно назвал эссе о художнике В. Славкин) архитектурно-вещественный дизайн, предназначенный для игры актеров. И всегда добивался столь высокого качества исполнения, что даже оборотная сторона его декораций выглядела совершенством.

Как только у «Школы драматического искусства» появилась возможность работать в собственном помещении, Попов стал созидать там собственное театральное пространство, сценическое и зрительское воедино, не разделенное рампой. Белое и чистое. В глубине замкнутое белой стеной классических пропорций, чуть выше человеческого роста, с арочным проемом. По другую сторону, за низким барьером, находились четыре ряда дубовых скамей для зрителей. Актеры играли на полу, покрытом дубовым паркетом, всегда идеально вымытом, подобно сценическим подмосткам японского театра Но.

Это пространство являло собой гармоничную среду, возвышенно храмовую, изначально предназначенную для представлений особого типа. Это было «метапространство» (по определению Васильева) «Школы драматического искусства». Когда театр играл на зарубежных гастролях, Попов и там стремился преобразить предоставленные театру помещения. Для показов «Серсо» театр возил с собой не только декорации, но и стены, специально изготовленные в масштабе, пропорциях, конфигурации того зала, где спектакль игрался на Таганке. Более того, архитектурная основа сценического пространства «Школы» – белая стена высотой 2,26 м с пилястрами, ионическими колоннами и арочным проемом – сохранялась, трансформируясь в

** Статья написана в рамках проекта «Сценографы России» (т. 4), поддержанного исследовательским грантом РГНФ №07 04 00018а.*
В статье рассмотрена работа И. Попова только с А. Васильевым (без зарубежных постановок). Полностью творчество художника, его сценография для спектаклей других режиссеров будет предоставлена в т. 5 проекта «Сценографы России»

деталях, как постоянный визуальный элемент сценографии в спектаклях, которые Васильев и Попов ставили в других театрах, на традиционных сценах-коробках.

Создав в подвале на Поварской, а затем и в новом, построенном по его проекту, здании на Сретенке свое пространство, Попов в каждом спектакле «Школы» оформлял его минималистски. Привносил в белое чистое пространство только функционально (игрово, действенно) необходимые элементы: архитектурные, предметные или сугубо театральные, например, занавеси. Архитектоническое значение имел и свет. Им художник «лепил» объем пространства, фигуры актеров, передавал эмоциональное состояние, настроение, атмосферу. Такой свет стал возможен, благодаря разработанной Поповым системе развески прожекторов и сочиняемой им каждый раз партитуре их функционирования в том или ином эпизоде.

Уникальность сотрудничества Попова с Васильевым – не столько даже в его длительности (более трех десятилетий), сколько в постоянстве. Художник оставался рядом с режиссером даже тогда, когда условия для его собственного самовыражения были самыми неблагоприятными. Другой пример подобного рода трудно найти не только в российском, но и в мировом театре. Обычно сотрудничество режиссера и художника складывается и реализуется при наличии у них своего дома – театра, где они могут делать спектакли более или менее регулярно. Да и характер взаимоотношений определяется, как правило, тем, что режиссер – шеф, хозяин театра, в лучшем случае, старший товарищ, который выбирает художника и доверяет ему. И даже если кредит доверия сохраняется долго, все равно характер взаимоотношений остается, как правило, тем же.

Совсем на иной основе зиждется творческое содружество Попова и Васильева – это, прежде, всего человеческая дружба, начавшаяся еще до их первой работы на сцене и помимо нее. Рисунки на тему пьесы «Сказки старого Арбата» Попов сделал Васильеву для его дипломного спектакля в ГИТИСе. Тогда Попов занимался только архитектурой, о работе в театре не

И. Попов и А. Васильев

помышлял, и его участие в первом спектакле режиссера «Соло для часов с боем» было вызвано желанием помочь товарищу, который после окончания курса М.О. Кнебель и А.Д. Попова попал на стажировку во МХАТ. Попов оставался вместе с Васильевым и когда тот пытался что-то еще сделать на мхатовской сцене, и когда тот уехал в Ростов-на-Дону, и в пятилетний период пребывания режиссера в Театре имени К.С. Станиславского, и после его изгнания оттуда.

Потом начались годы строительства собственного театрального дома, сочетавшиеся с гастролями за рубежом. В эти годы львиная доля сил, времени и энергии Попова уходила на решение проблем практического, организационного, технологического и технического свойства. Новые спектакли выпускались редко. Но, несмотря на то, что Попов способен был реализоваться, как сценограф, конечно, намного полнее, чем в сотрудничестве с одним только с Васильевым, он предпочитал оставаться с ним. Режиссера покидали актеры, игравшие в его знаменитых спектаклях. От него уходили ученики и последователи. Попов при всех обстоятельствах оставался. Он до конца верил в театр чистой духовной медитации, который создавал Васильев, и служил этому театру беззаветно, искренне, вдохновенно.

Начав работу над «Соло для часов с боем» О. Заградника (1973), Васильев, не чувствуя у Попова особого желания заняться сценографией, предложил МХАТу пригласить для оформления спектакля С. Бархина. Однако руководивший постановкой О. Ефремов категорически отверг это предложение, видимо, памятуя собственную неудачную (с его точки зрения и некоторых близких режиссеру критикесс-сценографоведок) работу с С. Бархиным в «Современнике»[1]. Тогда Васильев сказал, что у него есть знакомый архитектор Игорь Попов. Ефремов согласился. Декорация ему виделась, как обыкновенный интерьер дома, в котором мог жить старый человек – пан Абель. Ничего другого, кроме воссоздания конкретного места действия от художника, по мнению Ефремова, не требовалось; все остальное выразят актеры, замечательные мхатовские «старики», впервые за многие годы соединившиеся в одном спектакле на последний бенефис.

Однако у Васильева имелось другое решение. Оно и было воплощено Поповым. Сначала – в рисунках, показанных Ефремову, не очень им понятых, но принятых. Затем – в макете и на сцене. Образом среды тут стала вертикальная композиция в духе поп-арта – башня из старых вещей и предметов мебели. Она зиждилась на круглой площадке, будто на островке, затерявшемся среди огромного современного мира. Громоздясь друг на друга, шкафы, вещи, предметы составляли причудливую, но удивительно живую архитектуру этого странного дом. На крыше художник посадил черного кота под оранжевым зонтиком. Обаяние необычного для мхатовской сцены образа передавалось зрителям. «В хаотичности оформления, – отмечала в рецензии на спектакль Л. Солнцева, – своя поэзия, причудливая и любовная старомодность; в конкретной вещности – неожиданная сказочность»[2].

[1] См. об этом: Березкин Виктор. Сергей Бархин // PRO SCIENIUM. Вопросы театра. М., 2008. С. 303-330.

[2] Солнцева Л. Соло для часов с боем// Театр. 1974, №5. С.34.

Сценография

«Неожиданная сказочность» шла и от игры, ради которой в доме пана Абеля собирались по пятницам его старые друзья, – игры в жизнь, в прошлое, игры, приносившей радость душевного общения. На розыгрыши и воспоминания стариков откликался мир вещей. Распахивались дверцы шкафа на втором ярусе, внутри открывался фонтан, зеркала, красный бархат казино. Зажигались гирлянды, украшавшие башню. Светились зеленые глаза кота, загорался его оранжевый зонтик. В эпизоде воспоминаний пана Райнера о годах молодости в башенном окошке возникал свет, и оттуда лились звуки скрипки. Напольные часы с наброшенной на них фатой из чемодана пани Конти, превращались в «невесту», когда зажигались свечи. Освещенная сзади, декорация на просвет казалась «собором».

Другие сценографические «реплики» носили иронический характер. На реплику о том, что дом – сплошная развалюха, в которой ни к чему нельзя притронуться, центральная опорная колонна приходила в движение и выезжала на передний план. Крутилась статуэтка негритянки в стеклянном колпаке. Из граммофона вместо звуков валил дым. Высвечивался бюст императора в пожарной каске. В макете у Попова было также чучело птицы неизвестной породы, отдаленно напоминавшей чайку. В какой-то момент она должна была замахать крыльями, словно пытаясь взлететь. «Откуда у меня, пана Абеля, эта странная птица?» – спросил, глядя на макет, М. Яншин. «Представьте себе, что вы выиграли ее в лотерею», – попытался успокоить актера Попов. «Да ничего я не выигрывал!». В результате забавную птицу «хозяин квартиры» не признал за свою, и ее заменили на граммофон.

Сценография становилась выразительным компонентом режиссерского «текста» Васильева. Однако в первом его спектакле она работала не вместе с актерами, а отдельно от них. Соединить их не удалось. Для этого нужны были иные принципы актерской игры, которых мхатовские «старики» принимать не хотели.

Трудно складывались и следующие работы Васильева и Попова во

Интерьеры Театра на Сретенке.

И. Попов, один из авторов архитектурного проекта Театра на Сретенке

МХАТе. Не был принят предложенный ими макет к спектаклю «Медная бабушка» Л. Зорина. Режиссеру казалось, что эмоциональное зерно пьесы выражает слово «пейзаж», «сады Лицея». И. Попов изобразил пейзажную среду, где среди деревьев расположил письменный стол Пушкина и другие предметы его времени. Но это решение разошлось с представлением о пьесе Ефремова, который руководил постановкой.

«Возникла необходимость делать второй макет <…> потому что был несколько изменен угол зрения на пьесу. Второй макет разрабатывал слово "город", такой город, каким его мог ощущать поэт в 1834 году: мертвый город. Некрополь»[3]. Действие теперь происходило в дворцовой среде. Во дворце росло сухое дерево с корявыми голыми ветками. Предметы обстановки были выполнены так, что казались кладбищенскими памятниками-надгробиями. Увидев эту декорацию, А. Эфрос, сказал: «Теперь я знаю, как сделать "Вишневый сад"». Спустя год в его постановке чеховской пьесы на Таганке перед зрителями предстал «сад-кладбище», созданный В. Левенталем.

Следующая работа Васильева и Попова во МХАТе – постановка «Святая святых» И. Друцэ – не увидела света рампы, причем, по причине, связанной с воплощением именно сценографического образа. И здесь пришлось делать два совершенно разных варианта макета. Первый создавался, исходя из прочтения Васильевым пьесы как житийной истории: спор двух «апостолов» и Мария в центре. Попов сочинил сценографическую композицию так, что герои, Кэлин и Михай, находились в положении противостояния, у каждого была своя «кабинка», свое мини-пространство, очерченное рамой. Они должны были выходить из «кабинок» и сходиться в центре сцены, где происходил их диалог. «В глубине, – вспоминает об этом макете Попов, – на дальнем плане стоял деревянный ящик, довольно большой, с дверями, с росписью под иконопись. Там ходил свой занавес. А впереди были три будки – центральная и пристроенные к ней боковые, с проходами и колоннами, чуть выше человеческого роста. (Я тогда занимался Корбюзье и точно следовал его модулю.) Все это не имело прямого отношения к тому, что было написано в пьесе. Эта декорация очень понравилась Лидеру»[4].

Решение художника опиралось на сценическое действие, которое предполагал выстроить Васильев. Никакого отношения к реалиям пьесы, конкретному месту, где, по ремаркам драматурга, происходила эта история, оно не имело. По этой причине макет был отвергнут не только худсоветом театра, но и Друцэ. От художника потребовали «молдавского колорита».

Во втором варианте макета во всю ширину сценического планшета Попов развернул зеленую лужайку в форме котлована. В центре корявое, голое деревце. Под ним овцы. На лужайке столы, стулья, кожаное кресло служебного кабинета. Сзади лужайку охватывала полукругом невысокая голубая занавеска, обозначавшая небо. У порталов на колонках деревянные скульптуры, изображавшие главных персонажей.

Спектакль делался для сцены мхатовского филиала на улице

[3] *Васильев Ан., Богданова П. Новая реальность пространства. Заметки режиссера и комментарии критика. \\ Советские художники театра и кино,5. М., 1983. С. 274.*

[4] *Попов И. О себе// Рукопись. Архив автора статьи.*

Москвина. Однако после того как макет был принят, режиссеру и художнику предложили осуществить постановку в новом здании на Тверском бульваре. То есть на совершенно иной по габаритам сцене. Васильев отказался, ушел из МХАТа и уехал в Ростов-на-Дону, где в Театре музыкальной комедии ему предложили постановку «Хэлло, Долли!» Дж. Германа (1975).

Эта работа хотя и не принесла режиссеру и художнику особой радости, но дала возможность попробовать силы в ином жанре, ощутить себя раскованными и свободными. Попов построил легкую двухъярусную каркасную конструкцию из металла в стиле модерн начала XX века. Выкрасил ее в красный цвет. Снабдил занавесками, которые, отдергиваясь, открывали места действия. В спектакле было много юмора, иронии, веселой игры, эффектных трюков. Выезжал забавный автомобиль стародавних времен. Герой поднимался над сценой на разноцветном воздушном шаре. Кто-то проваливался в люк, кто-то из него появлялся. Танцевали «красотки кабаре», словно сошедшие с полотен Тулуз-Лотрека.

С 1977 года Васильев и Попов работают в Театре имени К.С. Станиславского. На его сцене они получили возможность делать то, что хотели, и так, как считали нужным. Здесь были созданы спектакли «Первый вариант “Вассы Железновой”» М. Горького (1978) и «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина (1979). В них режиссер и художник заявили о себе в полный голос.

Именно на опыте этих работ Васильев сформулировал свое понимание роли сценографии, какую делал для него Попов, – «архитектура» спектакля, определяющая характер режиссерского рисунка.

«Мне кажется, что сценографию нужно воспринимать, как незнакомый город, в который входит человек ранним утром, когда все еще спит и безлюдно. Планировка города сама диктует человеку законы движения. Он идет по улице, выходит на площадь, сворачивает в переулки. Само направление улиц подсказывает ему, какой выбрать маршрут. Город ведет его за собой. Движение человека легко и свободно подчиняется городу. Сценография как город содержит в себе тайну движения. Эту тайну и следует разгадать. Это и есть самое трудное. Вот основная задача режиссера, который работает вместе с художником. Я думаю, что даже сами художники не всегда знают разгадку этой тайны. Но если она вскрыта режиссером в процессе работы с декорацией, значит, найдена форма спектакля в данном архитектурном объеме»[5].

Можно отметить известную близость такого понимания значения сценографии тому, которое утверждал С. Бархин, когда говорил, что художник – творец сценического мира, а режиссер – царь, полновластно правящий в этом мире. С той лишь разницей, что в спектаклях Васильева главная идея сценографического решения исходила именно от него. Попов претворял ее в реальный архитектурный объем, который нес в себе «тайну движения». Так было и в «Первом варианте». «Пространственный образ спектакля, – рассказывал Васильев, – возник неожиданно в процессе репетиций, был подсказан самой средой и планировкой репетиционной комнаты, ее узким вытянутым пространством, низким потолком, беспрестанно хлопающими дверьми»[6].

С другой стороны, сценографический образ спектакля во многом был обусловлен тем, что режиссер

[5] Васильев Ан., Богданова П. Указ. соч. С. 273.

[6] Там же. С. 275.

увидел в жестко драматичных, резко неприязненных взаимоотношениях героев пьесы, помимо всего прочего, нечто похожее на то, с чем они с Поповым столкнулись во МХАТе. Личный мотив определил общую атмосферу. Сценическую среду дома Вассы формировали элементы архитектуры мхатовского здания.

Сценографический образ выражал противоестественность жизни семьи Железновых в атмосфере непрекращающейся взаимной вражды, ненависти, скандалов, противоборств, предательств, отравлений. Отсюда – странное ощущение одновременно пустынности пространства и тесноты. Левую часть сцены заполняла, выступая почти до середины, стена, шедшая полукругом из-за левого портала вглубь. Выполненная фундаментально и прочно (актеры могли физически с ней «работать» – облокачиваться на нее, толкать на нее партнеров, биться о нее и т. д.), стена в поперечном направлении сжимала пространство, а в продольном, напротив, как бы удлиняла его, давая режиссеру возможность «растягивать» мизансцены и проходы персонажей в глубину. Овальной формой, фактурой оштукатуренной поверхности, характерным лепным орнаментом шехтелевского модерна, наконец, грязновато-зеленым цветом стена напоминала ту, что в здании МХАТ в Камергерском разделяла фойе и зрительный зал. Пространство дома Вассы читалось как «фойе», что придавало сценическому действию особый характер: одновременно публичный и «закулисный».

С противоположной стороны, справа – железная сетка с дверьми трехметровой высоты, которые по рисунку и стилю напоминали двери здания Художественного театра. Створки резко хлопали, и бьющий по нервам звук создавал нужный режиссеру аккомпанемент приходам и уходам персонажей. В последнем акте (его действие происходило не спустя сорок дней после смерти Захара, как указано в пьесе, а как бы через сорок лет, то есть совсем в другую эпоху жизни Железновых, на ее исходе) железные двери отсутствовали. Оголившийся проем был забит крест-накрест досками. Исчез обеденный стол (он стоял на первом плане и символизировал последний иллюзорный «островок», где могли собраться вместе члены семьи). На месте стола появился огороженный барьером прямоугольный «загон», окончательно разрушивший ощущение дома и превративший его в некое казенное присутствие: банк, контору, суд. От дома сохранился лишь рабочий кабинет Вассы. Он был пространственно обособлен – в глубине сцены, на трехступенчатом подиуме. Над кабинетом – голубятня с живыми птицами.

Сцена из спектакля «Первый вариант “Вассы Железновой”»

Попов вспоминал, как в процессе работы Васильев тогда «повторял, что ему необходимо ощущение промозглости, слякоти, чтобы то ли снег шел, то ли дождь. Он рассказывал мне свои физические ощущения пьесы. На сцене не было ни снега, ни дождя, была мебель красного дерева, но холод и промозглость постоянно напоминали о себе. Как, в результате чего возникало это ощущение? Его создавала вся среда, где не было никакой бытовой логики, где соединялось, кажется, несоединимое: голубятня и стол Вассы, фабричная стена и стена МХАТ…»[7].

В отличие от «Первого варианта “Вассы Железновой”», к «Взрослой дочери молодого человека» Васильев и Попов приступили, когда макет уже имелся. Его сделал художник М. Ивницкий для режиссера И. Райхельгауза, который начинал репетиции пьесы В. Славкина. По макету Ивницкого уже были выполнены декорации – стенки современной стандартной квартиры. По замыслу, стенки должны были располагаться на авансцене фронтально к зрительному залу. Когда после ухода Райхельгауза из театра работу над спектаклем передали Васильеву и он стал репетировать в декорации Ивницкого, выяснилось, что пожарники категорически запрещают выносить ее за границу портала и требуют отодвинуть в глубину сцены. Ивницкий отказал как-либо менять принятый театром макет. К тому же в процессе репетиций Васильев понял, что заданное декорацией фронтальное пространство его сковывает – «в нем сложно играть». Стену развернули по диагонали. Приняв, таким образом, предложенную М. Ивницким идею развертки, «мы с И. Поповым стали разрабатывать ее иначе: как типовую – в стилистике китча – квартиру и одновременно – как ширму в жанре игрового театра»[8].

Образ типовой квартиры создавали подлинные предметы со временного быта: обеденный и кухонный столы, действующий

[7] *Из выступления на круглом столе «Сценография сегодня – какая она?» // Театр. 1984, №5. С. 101.*

[8] *Васильев Ан., Богданова П. Указ. соч. С. 275.*

Макет к спектаклю «Взрослая дочь молодого человека»

холодильник, работающий телевизор, по которому шла реальная передача одной из программ ТВ и т. д. Стенка, обтянутая тканью ярких локальных цветов (белый, синий, зеленый, красный – соответственно разным помещениям квартиры и вместе с тем в духе китчевой, «джазовой» среды), была сделана (в отличие от фундаментальной мхатовской стены в «Вассе») нарочито облегченно, подчеркнуто искусственно. Ее поддерживали театральные откосы, их видел зритель через дверные проемы. Обозначенная стенкой-ширмой квартира в какие-то моменты ассоциировалась с «поездом», что поддерживалось одной из мизансцен – танцем «паровозик». Каждый предмет, каждая вещь, каждая часть декорации использовались функционально. То, что отыгрывалось, со сцены убиралось – вопреки логике бытового правдоподобия, но согласно содержательной необходимости сценического действия.

Так, к примеру, кожаный диван, что стоял в комнате дочери Бэмса и нужен был там только для того, чтобы на нем в первом акте мог лежать читавший книгу Толя, во втором акте исчезал, потому что его функциональная необходимость оказывалась исчерпанной. Комната дочери «переезжала» на место комнаты родителей (которая во втором акте представала с оборотной стороны: крепежными откосами наружу, на зрителей), то есть вопреки показанной в первом акте архитектурной планировке квартиры, но по закону свободной театральной игры, обусловленной сюжетом пьесы. Как функциональные элементы того или иного момента сценического действия разрабатывались режиссером и художником сценические эффекты и даже трюки: капли дождя, стекавшие по оконному стеклу, – когда это было необходимо по настроению эпизода; вышибание двери – натуральное, без имитации, разработанное как сложнейший трюк, не разгаданный зрителями. Освещал декорацию и актеров сильнейший свет мощных театральных прожекторов, открыто стоявших вдоль левой рабочей стены сцены-коробки. А когда нужно, свет, напротив, был настроенческий, локальный, от «уличного фонаря», качавшегося за окном.

В финале стенка квартиры оказывалась не нужной, и Бэмс задергивал её занавеской. На сцену выкатывалось пианино. Действие переносилось в «фойе» кинотеатра «Орион». В зрительном зале зажигался свет, часть зрителей, думая, что спектакль закончился, поднималась с мест. Создавалась характерная, непринужденно хаотичная атмосфера кинотеатра: герои напевали (то ли для публики, то ли для самих себя) мелодии юности, на занавесе загорался экран с заключительными титрами.

«Взрослая дочь молодого человека» – последняя постановка Васильева и Попова в Театре имени К.С. Станиславского. Вскоре после ухода Васильева, а затем и Попова их спектакли исчезли из репертуара.

Еще будучи в Театре имени К.С. Станиславского, Васильев и Попов начали работать над постановкой пьесы «Путь» А. Ремеза. Пьесу не литовали. Добиться ее разрешения удалось только Ефремову, который снова пригласил Васильева во МХАТ. Макет был реализован на малой сцене здания на Тверском бульваре. В

ее пространстве, отделенном от зрителей невысоким барьером, Попов создал мир дома Ульяновых. Сценическая архитектура по планировке отдаленно напоминала о «Первом варианте “Вассы Железновой”». Однако здесь исходной для художника была идея дружного, душевного собирания героев за общим столом, прямо противоположная ситуации самораспада семьи в горьковском спектакле. Сценическая архитектура «Пути» могла восприниматься как перевернутое отражение композиции «Вассы». К тому же использовались предметы обстановки, которые были приобретены для «Вассы», но не пригодились: массивный буфет, прямоугольный стол, венские стулья. Их поверхности ошкурили. Проступила теплая золотистая фактура дерева. Возник образ чистой, гармоничной, прекрасной среды – среды, как бы остраненной от быта. При том, что декорация изображала интерьер реального дома, с покрытым белой скатертью столом и уютной лампой над ним.

В правой части был мир государства, враждебный дому и его обитателям. Эту часть пространства охватывала балюстрада. Плавным полукругом она уходила вглубь, вдоль центрального прохода. Залакированная фактура деревянных балясин, их казенно-однообразный ритм и мертвенно-холодное освещение противостояли теплой, человечной атмосфере дома. Эта часть пространства воплощала будущий суд. Местом действия он становился только в финале (до тех пор за балюстраду никто не заходил), но чужеродно и враждебно присутствовал на протяжении всего действия. Когда происходило последнее свидание матери с приговоренным к казни сыном, атмосфера семейной гостиной исчезала: буфет закрывался зеленой тканью, со стола снималась белая скатерть, на голой столешнице появлялся макет симбирского дома, как документально-музейное напоминание о прошлой жизни российских провинциальных интеллигентов.

Одновременно с постановкой «Пути» Васильев и Попов работали над двумя пьесами Шекспира: «Королем Лиром» для МХАТа и «Виндзорскими проказницами» для Театра имени Ленинского комсомола. Макеты этих спектаклей остались неосуществленными и пополнили длинный список не дошедших до сцены замыслов режиссера и художника. Первой строкой в этом списке стоял упоминавшийся выше макет «Святая святых», предложенный МХАТу. Затем, в Театре имени К. С. Станиславского было придумано решение пьесы «Томас Беккет» на малой сцене: актеры должны были вести диалоги, восседая на огромных скульптурных конях и перемещаясь на них по сцене. Одновременно началась и оборвалась, не дойдя до премьеры, работа над спектаклем «Вариации Феи Драже».

Макеты «Короля Лира» и «Виндзорских проказниц» существенно различались (как и оформления всех предшествующих спектаклей Васильева – Попова). Но была в них общая черта: сценография создавалась таким образом, что сама по себе, отдельно от спектакля, могла (в макете) показаться непонятной. Заложенный в ней, во всех ее элементах содержательный смысл мог обнаружиться, раскрыться только и исключительно в процессе сценического действия.

В «Виндзорских проказницах» режиссер и художник вернулись к архитектурным идеям первого варианта макета «Святая святых». Попов спроектировал модель театра, в котором можно было, как когда-то в шекспировском «Глобусе», сыграть любой небытовой спектакль. В контексте «Виндзорских проказниц» легкая контурная архитектура Попова – прямоугольные арки, расположенные на разных планах сцены, – должна была восприниматься и как обозначение города, и как знаки интерьеров или экстерьеров (в зависимости от того, где находились актеры, – внутри или снаружи).

Спектакль задумывался как рассказ о человеке, который решил проникнуть в высшее общество, но выбрал неподходящий путь. Была задумана и разработана серия «трюков». По тросу, протянутому между двумя передними боковыми арками – «будками», должна была расхаживать живая ворона. В эпизоде «Кража трех коней» посреди зрительного зала возникал занавес с изображением трех красоток и затем в одно мгновение улетал вверх. Фальстаф падал в люк – в «лужу», откуда начинал бить фонтан, превращая сцену в площадь. В эпизоде осмеяния Фальстафа, шекспировского героя должны были «распинать» на кругу, вырезанном в дощатой задней стенке, и он, замирая в мизансцене, изображавшей вписанную в круг схему идеального человека Леонардо да Винчи, вращался, обстреливаемый разрывами пиротехнических залпов. Когда круг поворачивался к зрителям оборотной стороной, на ней представал рисунок Ле Корбюзье, изображавший схему человека XX века.

Если для «Виндзорских проказниц» Васильев и Попов использовали архитектурно-сценографические идеи, наработанные ранее, то решение «Короля Лира» далось им с гораздо большим трудом. Сначала у Васильева была мысль воспроизвести шекспировский «Глобус». Потом он от этого отказался и увлекся (под впечатлением книги А. Черновой «…Все краски, кроме желтой») идеей цветовой символики елизаветинской эпохи. О том, как родилось окончательное решение, рассказал сам режиссер: «Как никогда, долго не придумывается <…> макет “Короля Лира”. А потом вступило в свои права нечто.

Осенью собирал сухие цветы и ставил в широкую вазу. Цветы, прозрачную какую-то траву. Все это постепенно желтело, сохло, и я добавил туда веточку красной рябины. И вдруг понял: это образ “Короля Лира”. Не то рай. Не то древо мира. А может быть – вересковая степь: “Входит Лир, причудливо убранный полевыми цветами”.

Позвонил Попову.

Теперь макет готов, вернее набросок макета…Это не значит, что получилось. Просто нравится пока смешение черного и белого, цветного и серого, сверхусловного и сверхнатурального»[9].

Это запись из дневника режиссера, сделанная на той стадии работы, когда у Попова был только набросок макета. Что же представлял собой макет в завершенном виде, каким он был показан Ефремову, как руководителю театра, и одобрен им? В еще большей степени, чем в «Виндзорских проказницах», он являлся не самостоятельным произведением, а пластической, действенной программой будущего

[9] Васильев Анатолий. Давно хотелось перемешать, уничтожить и забыть все, что умею// Театр. 1983, №4. С. 113. [Публикация Галины Кожуховой.]

спектакля. Макет состоял из коллажа компонентов. Они должны были многообразно работать в процессе сценического действия.

Большую часть пространства, весь передний центральный план занял огромный «букет» – цветной, пышный, фантастичный. Образ «рая земного». По мере действия актеры должны были по-разному с ним «играть», а он – постепенно разрушаться. В глубине пролегала решетчатая стеклянная «дорога». Она начиналась от правого портала и круто поднималась вдаль по диагонали. (Васильев говорил художнику: «Нужна какая-то линия, уходящая в небо…» – «медиум».) На первом плане, перед «раем», висел гигантский металлический круг. Когда начиналась гроза, он вспыхивал, подобно молнии. В какой-то момент круг оказывался затянут бумагой-экраном. На нем перед Лиром возникали силуэты изгнавших его дочерей, и король в гневе рвал их бумажные изображения. С кругом по-разному должны были играть актеры и в других эпизодах. Еще один круг, стеклянный, прокатывался через сцену, изображая «солнечный диск». Работала система занавесок разного цвета, то прикрывавших, то открывавших разные части пространства, обнаруживая балконы, галереи, оклеенную газетами трибуну, куда восходил в финале победитель Эдгар. От «букета» к этому моменту почти ничего не оставалось. Сцена обесцвечивалась. На ней был голый скелет дымящейся конструкции.

Работа над спектаклем прекратилась из-за кончины исполнителя заглавной роли А. А. Попова. По той же причине прервались на малой сцене МХАТа и репетиции пьесы «Счастливые дни». В ней должна была играть М. И. Бабанова. Ее героиня Винни пребывала в пространстве старинного трехчастного шкафа, расписанного с фотографической иллюзорностью, как пустыня Пейзаж пустыни освещался в первом акте раскаленным солнечным светом, а во втором – холодным лунным. Неуклонно поднимавшийся уровень песка, в который героиня погружалась, обозначался подъемом шкафной полки. Театральная условность приема подчеркивалась тем, что ниже обозначенного полкой уровня песка было видно, что актриса стоит на дне шкафа. Над головой она держала зонтик от солнца, в один из моментов он должен был вспыхивать и сгорать. Лицо мужа Винни возникало через открывавшуюся в задней стенке – в «небе» – круглую форточку (она обозначала и «солнце», и «луну»). Во второй части шкаф должен был зарастать травой, а заключительные слова Винни – звучать сквозь листву пышной, бурной растительности. Разрабатывая детально шкаф, как персональную «мини-сцену» для актрисы, художник этим не ограничился. Он ввел в оформление еще один образ, по содержанию противостоящий беккетовской теме мертвенной пустыни. Это был прекрасный, полный жизни пейзаж, написанный в духе ренессансной живописи. Он должен был возникать как изображение на легком прозрачном занавесе. Занавес двигался по диагонали справа от шкафа, в остальной части сценического пространства.

Ренессансный пейзаж сохранился в оформлении постановки «Счастливых дней» на малой сцене Театра на Таганке, осуществлявшейся для Аллы Демидовой. Там

Планшет к спектаклю «Серсо»

пейзаж должен был представать в начале спектакля, предварять действие. Затем он сбрасывался и открывал «пустыню».

Ее воплощал огромный металлический лист желтого цвета, с жатой волнистой поверхностью и криволинейной конфигурацией. Он висел в черном пространстве над планшетом. «Палящее солнце» изображала гигантская (диаметром двадцать метров) лампа, прикрепленная к ферме. Она постепенно раскалялась, сильнее и сильнее.

Эта работа также не была доведена до премьеры. Единственная осуществленная постановка Васильева и Попова первой половины 1980-х годов – «Серсо» В. Славкина на малой сцене Таганки.

Двухэтажный деревянный загородный дом дореволюционной постройки. Просторная веранда с открытым, огороженным балюстрадой балконом над ней и башенкой мансарды. Декорация заполнила почти все пространство малой сцены. Зрители располагались с двух сторон. В какие-то моменты декорация казалась «кораблем», «ковчегом». На одном из подготовительных рисунков Попов изобразил дом, будто плывущий среди бескрайней морской пустыни. В спектакле эта ассоциация поддерживалась время от времени возникавшим звуком волн, а в самом начале о косяк разбивали бутылку, как это делают корабелы перед спуском на воду

нового судна. Эффект разбивания бутылки, другие сценографические элементы, непосредственно участвовавшие в действии, художник разрабатывал с присущей ему максимальной тщательностью.

Сначала дом-ковчег представал, наглухо заколоченный досками и закрытый пленкой. Казалось, жизнь ушла из него безвозвратно. Однако в следующее мгновение изнутри раздавался стук. Еще и еще. Кто-то бил по доске, она отлетала, и в образовавшийся проем изнутри дома выбивался сильный луч света (по замыслу, оттуда должен был вылетать голубь). Стук продолжался. Нарастал. Отлетала следующая доска. Другая. Третья. Персонажи пробивались наружу. Словно «проклевывались» сквозь дощатую «скорлупу». В проемах, внутри веранды – плотно сбившаяся группка. Сначала неподвижная, она начинала медленно оживать. Кто-то чиркал спичкой, закуривал. Веранда освещалась изнутри. На ней – склад заброшенных старых, сломанных вещей. Среди них происходил первый акт. Былая красота серебристой фактуры смыта дождями, облезла, облупилась. Но попрежнему прекрасна и гармонична архитектура дома. Когда декорация освещалась боковым светом, ее архитектурный рисунок проецировался на боковую белую стену зала и смотрелся ажурной графической композицией. (На этой белой стене в сцене воспоминаний Николая Львовича возникали дагерротипные портреты когда-то живших здесь людей.) Именно благодаря гармоничной архитектурной форме выстроенный Поповым дом и воспринимался как поэтический образ «корабля», «ковчега», в котором персонажи пьесы совершали «путешествие» в давным-давно ушедшую жизнь, чтобы прикоснуться к ее духовности и красоте.

Происходило это не сразу. В первом акте декорация была заброшенной дачей, куда герои собрались на встречу-пикник. Кульминация – сцена танцев. Танцующие захватывали все пространство: веранду, балкон, вокруг дома, среди свалки разбросанных досок и пленки. Музыка – вдохновенные джазовые импровизации в ритмах буги-вуги, наигрываемые на рояле и пианино, – обретала здесь значение главной энергетической силы сценического действия. Первоначально пианино должно было выдвигаться прямо на сцену и представать перед зрителями не только как функционально действующий музыкальный инструмент, но и как элемент художественного оформления. Попов долго искал и нашел старинное пианино с канделябрами и свечами у пюпитра. Оно стояло за декорацией. Зрители могли его видеть, проходя на свои места перед началом или прогуливаясь в антракте.

Во втором акте дом «перевоплощался» в духе «ретро». Будто сходили с него наслоения времени, исчезали следы разрушения, и проступала, становясь ощутимой, зримой, фактура старого дерева, украшенная филенками и полустершимся орнаментом. На внутренней стороне стенок веранды проявлялись старинные обои. Наверху, на балконе, балюстраду украсили вазоны, а двери, ведущие в мансарду (в I акте полностью разбитые), – цветные витражи и легкая, летящая от дуновения ветра занавеска. Дом становился своеобразным «театром», в котором представали картины ретро-воспоминаний и

ретро-видений. В роли мини-сцены – большой овальный стол. На белой скатерти – красные бокалы, ваза с фруктами, бронзовые подсвечники. Вокруг стола – мужчины в белоснежных рубашках и дамы в платьях начала XX века. Они передавали друг другу белые листки писем Лизы и Николая Львовича. Читали. Из писем складывали карточный домик. В какой-то момент скатерть сдергивалась, карточный домик разлетался, белые листки рассыпались по полу. Оголившаяся столешница превращалась в подмостки, на них один из персонажей исполнял эксцентрический номер из репертуара деда, артиста старинного варьете. Красные бокалы, расставленные по барьеру парапета веранды, в этой сцене обозначали «рампу». Медленно задергивался прозрачный тюлевый занавес. За его пеленой, отделявшей зрителей от персонажей туманно-загадочной дымкой времени, современные герои пьесы играли в старинную игру серсо: перекидывали друг другу через балкон и сквозь оконные проемы веранды кольца, изящно подхватывая их на деревянные шпаги. Вдохновенное, грациозное действо грубо обрывалось словами делового Паши о том, что, пока все остальные персонажи пребывали в мире лирических грез, он купил дом. Резким, тревожным знаком возвращения к реальности вспыхивало подожженное Пашей кольцо – одно из тех, что так весело и красиво летали над сценой…

Как и во втором акте, в третьем преобразование дома, появление одних деталей оформления и исчезновение других происходило не по логике бытового жизнеподобия, а согласно изменениям характера, настроения, содержательного смысла сценического действия. Посреди веранды, снова опустевшей, осталась свисавшая на цепях люстра стиля модерн начала XX века, последнее напоминание об ушедшем времени. Застрявшая среди пустынных оконных проемов рама синего цвета создавала необъяснимое ощущение грусти, тоски. Пространство веранды пересекала пелена черного тюля. Знак вторжения нового хозяина, Паши, – дверь, обитая дерматином, украшенная новенькой, из магазина, медной ручкой с кольцом. Еще одна выразительная деталь: наверху, с балкона, свисал зеркальный шкаф. Его словно пытались сбросить, но он зацепился за балюстраду, застрял в нелепом положении и торчал, уродуя и окончательно ломая гармоничную композицию архитектуры дома.

В финале дом снова заколачивали, только теперь не досками, а старыми дверьми. Поверх дверей клали черный толь. Обвязывали веревкой. Закрывали пленкой. В последний момент, когда дом оказывался полностью «погребенным», к нему бросался Петушок, карабкался наверх, на балкон, пролезал под пленку, пробирался к двери мансарды, и изнутри дома слышалась его последняя прощальная музыкальная импровизация, сливавшаяся со звуками дождя, который самым настоящим образом шел в проеме белой стены.

После того, как «Серсо» исчез из афиши Театра на Таганке, он стал первым спектаклем, который показывался под логотипом «Школы драматического искусства». Но уже не в Москве, а в других странах во время гастролей (предоставленное «Школе» полуподвальное помещение только приводилось в порядок,

проектирование и строительство нового театра на Сретенке затянулось более чем на десятилетие),

Начался период интенсивной зарубежной деятельности режиссера и художника. Она заключалась не только в показе спектаклей «Школы», но создании новых постановок по заказам разных театров и в разных пространствах. Эти новые постановочные проекты по режиссерской и сценографической архитектонике несколько отличались от того, что Васильев и Попов делали в собственном театральном пространстве на Поварской, хотя и в них совершенно отчетливо просматривалась стилистика, разрабатывавшаяся в московских спектаклях «Школы».

Приходя в чужое театральное пространство, Попов стремился убрать прикрывавшую его архитектуру сценическую «одежду» (кулисы, падуги) и дать возможность Васильеву использовать те или иные особенности этой архитектуры. Так было, к примеру, когда они ставили во Франции, в городе Мирамасе под Авиньоном, спектакль «Vis-a-vi», в первой части которого соединились мотивы «Идиота» и «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского, а во второй части игралась «Нельская башня» А. Дюма. В современном театральном здании, где им предложили осуществить этот проект, в глубине сцены была стеклянная стена. За стеной открывался вид на летний амфитеатр, расположенный среди красивого пейзажа. Такая архитектурная и пространственная ситуация позволила не только расширить обычные пределы сценического мира, но и коренным образом поменять ракурс восприятия зрителями спектакля при переходе от ее первой части ко второй. Сначала публика сидела в зрительном зале. В глубине, за открывшимся (в результате подъема стеклянной стены) пейзажем медленно падал снег. Мышкин с Рогожиным шли как бы по набережной петербургского канала (коим стали залитая водой зона каменного помоста летней сцены). Во второй части зрители перемещались в амфитеатр. За опущенной стеклянной стеной чернел пустой зал. Действие «Нельской башни» происходило на каменном помосте. Героиня Дюма погибала в водоеме.

Потом были «Маскарад» в Комеди Франсэз, «Главы из Дядюшкина сна» и «Без вины виноватые» в Будапеште, опера «Пиковая дама» в Веймаре.

Свое театральное пространство Васильев и Попов создавали, начиная с первого спектакля «Школы» – «Шесть персонажей в поисках автора» (1987). Предоставленное «Школе» помещение цокольного этажа еще только перестраивалось, а в расчищенном от строительного мусора зале Попов уже поставил стенку с пилястрами, ионическими колоннами и классическим порталом. По диагонали протянул трос. По нему ходила занавеска. Она была единственным элементом сценографии и выполняла архетипичную театральную функцию: открывала-закрывала зоны игры актеров. Зрители находились в непосредственной близости к актерам. Стулья зрителей располагались в каждом акте по-разному.

Таким образом, в первом спектакле был заявлен главный принцип театрального пространства «Школы» – единая для зрителей и актеров окружающая среда. Почти десять лет ушло у Васильева и Попова на реализацию

архитектурного образа этой окружающей среды, каким он предстал после окончания на Поварской строительных работ в 1996 году, когда состоялась премьера «Плача Иеремии» В. Мартынова. Все, что делалось до этого, происходило в условиях ремонта и носило лабораторный характер. За рубежом для показа «Шести персонажей» Попов использовал декорационный архитектурный вариант зала на Поварской (стенки, изготовленные для вывоза на гастроли «Серсо»), а в других постановках воссоздавал отдельные элементы московских спектаклей. Однако в полном и окончательном виде театральное пространство «Школы» предстало только в «Плаче Иеремии», как именно окружающая среда, архитектурное и дизайнерское оформление которой было предназначено для совершения в ней мистериальных и поэтических действ.

Васильев называет это пространство метафизическим, сакральным и убежден, что только в таком пространстве существование актера, его физический жест, как и жест вербальный, «становится ритуальным. <…> Что предполагает ритуал? – разъясняет режиссер свою позицию. – Абсолютно точное физическое присутствие. То есть присутствие физического жеста в пространстве макрокосмоса, с точностью до… космического миллиметра. В микрокосмосе. И больше ничего. И это тренируется всю жизнь. Всю монашескую жизнь. Вот когда этот физический жест, абсолютно точный, вживлен в жизнь Бога, присутствующий делается сопричастным к Его Непостижимости»[10]. Далее режиссер формулирует общий

Сцены из спектаклей «Шесть персонажей в поисках автора», «Маскарад», «Дядюшкин сон»

[10] *Там же. С.71,72.*

минималистский принцип своих постановок, к которому он стремился в «Школе драматического искусства» и исходя из которого Попов проектировал и оформлял пространственную среду: «чистый спектакль с минимумом мизансцен и с минимумом физических действий», где «актер, если имеет возможность сделать видимыми психические жесты, <…> ему уже нет необходимости делать видимыми жесты физические»[11].

Такое понимание театра, лабораторный характер работы «Школы» в 1990-е годы сближали ее с деятельностью Е. Гротовского, в родстве с которым неоднократно признавался сам Васильев и писавшие о нем. Вместе с тем, в стремлении к минимализму физического жеста актера, к особому пониманию его вербального жеста и к минималистскому мета-пространству можно обнаружить, казалось бы, неожиданную, но по сути своей, не случайную общность с эстетикой другого режиссера, во многом противоположного как Гротовскому, так и Васильеву – Р. Уилсона. Эта общность тем более симптоматична, что русский и американский режиссеры шли к ней с прямо противоположных сторон: Васильев – от мхатовского психологического реализма Станиславского, Уилсон – от «театра художника». Для становления творческого метода и того, и другого большое значение имела лабораторная стадия разработки искомых принципов сценического искусства. У Уилсона эта стадия была в начале творчества. У Васильева она наступила после спектаклей «Первый вариант “Вассы Железновой”», «Взрослая дочь», «Серсо». Близки Васильев и Уилсон и в отношении к слову, как к вербальной музыке, в основе которой – искусство интонации; и в понимании актеров, как исполнителей этой музыки; и в умении открыть в них необычную свободу существования на сцене[12]. Близость тем более симптоматична, что работают с актерами они так же противоположно.

Для Васильева основа разрабатываемой в «Школе» актерской техники – свободная игра со словом. У Уилсона такая игра результат освоения актерами сочиненной им особой пластики движений, жестов, поз[13]. Оба режиссера сходятся и в понимании сценического пространства: идеал и того, и другого – минимализм, причем в эстетизированной форме (в отличие от реальной окружающей среды спектаклей «бедного театра» Гротовского), филигранная разработка партитуры света, доведенное до совершенства выполнение каждого из немногих используемых на сцене вещественных элементов и аксессуаров. Но если Уилсон, будучи художником, сам создавал минималистскую среду своих сценических композиций, то в спектаклях Васильева эту задачу решал Попов. Режиссер давал общую идею сценографии – в целом и в деталях, Попов облекал ее в художественную форму. Мастерски материализовывал. Превращал в произведение искусства. В программах всех постановок «Школы» в качестве авторов сценографии стояли два имени: Васильев и Попов.

Спроектированное Поповым театральное пространство – зал «Школы» с чистейшими белыми стенами, старинными плафонами на высоком потолке, дубовым паркетом и дубовыми скамьями, расположенными в торце, за

[11] *Там же. С.77.*

[12] *«В работе Васильева меня поражает то, чего я никогда не находила ни у одного из режиссеров: он помогает актеру обрести внутреннюю свободу», – говорила Валери Древиль// Валери Древиль: «И вот я снова здесь»// Московский наблюдатель. 1995, июнь. С.20. Примерно то же писала о Роберте Уилсоне другая выдающаяся французская актриса, Изабель Юппер: «После растворения меня самой в формальном универсуме Боба я обрела полную свободу. Никогда на сцене я не была так свобода, столь полностью самой собой»// Цит. по кн.: Березкин Виктор. Роберт Уилсон. Театр художника. М., 2003. С.22.*

[13] *Не имея здесь возможности говорить о других чертах театральной эстетики Уилсона, в которых видится его общность с исканиями Васильева, отсылаю интересующегося читателя к упомянутой выше книге.*

Сцена из спектакля «Плач Иеремии»

балюстрадой, – создавало возвышенную атмосферу высокого искусства. Этот зал для Васильева – «чистый лист». На нем он рисовал графику спектаклей «Школы». В том числе, сценографическими средствами Попова. Постоянной визуальной доминантой композиций оставалось белое «поле» «чистого листа», какая бы вербальная или вокальная музыка в этих композициях ни звучала.

Вот как формулируется общий принцип искусства сценографии «Школы». «Структурный подход к сценографии привел в конце концов режиссера и художника к созданию нового типа архитектурной декорации, в основание которой был положен классический модуль. Сложилась вариативная сценографическая структура, основные параметры которой не меняются от спектакля к спектаклю. Белые условные плоскости, гладкие или профилированные, прорезанные проемами, арками, прозрачные конструкции, металл, фактура деревянного планшета – вот основные элементы, из которых складывается своеобразие объемов, форм и их сопряжении. Благодаря единству архитектурного модуля, сквозным пластическим мотивам и реминисценциям, театральное пространство получило значение сценографического, а образ здания в целом – универсальные черты»[14].

В «Плаче Иеремии» в единое белое театральное пространство

[14] *Union des Theatres de l'Europe. XXVIII ассамблея. Moscow. 2003. 3-4 maj. Школа драматического искусства. С.50.*

«Школы» Попов по предложению Васильева встроил белую «алтарную» стену. Она пересекала левую часть зала по диагонали и создавала пространство ритуала богослужения. Сидевшие за балюстрадой зрители могли ощущать себя, как в соборе.

Стена состояла из двух параллельных плоскостей, понизу прорезанных арками проемов и проходов, поверху – двумя рядами узких арочных окон. В окнах стояли свечи. Когда служки с помощью длинных шестов зажигали их одну за другой (во второй части спектакля), это была акция ритуальной значимости.

Певчие (ансамбль «Сирин») выходили сначала в черных рясах, потом – в белых, в конце – в голубых. В какой-то момент из их рукавов выпархивали белые голуби. Птицы – один из лейтмотивов спектаклей Васильева и Попова, он так или иначе присутствовал во всех их постановках, от «Первого варианта “Вассы Железновой”» до «Маскарада». В «Плаче» голубей было двадцать два – по числу букв в иудейском алфавите. Они воплощали образ Святого Духа и вносили в сакральную соборную среду ощущение природной красоты. Взлетали на замыкавшую зал белую стену. Спархивали на пол. Вели как бы свою отдельную «партию». Когда голуби садились на алтарную стену, обе ее плоскости начинали медленно и беззвучно крениться. Вертикальное положение сохраняли только горящие в оконных проёмах свечи. В такие моменты сценография обретала значение самостоятельного «персонажа» спектакля, – качество, казалось бы, априори чуждое и Васильеву, и Попову, но, на самом деле, столь же органичное для их искусства, сколь и для искусства их «антипода» Р. Уилсона. Подобные моменты были и в спектаклях последовавшего за «Плачем Иеремии» пушкинского цикла «Школы»: «Дон Жуан, или Каменный гость и другие стихи» (1998), «Моцарт и Сальери. Реквием» (2000), «Из путешествия Онегина» (2003), «Каменный гость, или Дон Жуан мертв» (2007).

Если в «Плаче Иеремии» была сделана попытка преобразить зал «Школы» в пространство сакральное, то в пушкинском цикле зал представал метафизической единой белой средой. В эту среду вводились необходимые для игры-действия, точно отобранные и с максимальным совершенством выполненные архитектурные, вещественные, аксессуарные элементы. В минималистской структуре спектакля – с доведенными до минимума физическими жестами, движениями актеров, проявлявших свое искусство в интонировании вербальной музыки поэтического текста, – каждый элемент обретал особую значимость. Будучи соразмерными с фигурой человека, заказанные Васильевым и воплощенные Поповым вещественные, аксессуарные элементы в момент их включения в игру-действие совершенно естественно становились метафорическими, символическими, знаковыми персонажами – персонажами ритуального представления-озвучивания музыки пушкинской поэзии.

Во всем трех пушкинских спектаклях предметы и аксессуары, предназначенные для «уроков Анатолия Васильева», были предъявлены зрителям с самого начала. В непосредственной близости к публике Попов расстелил на полу

белую скатерть с вылепленными складками и натюрмортом в духе старинной живописи: хрустальный подсвечник с горящей свечой, каменная статуэтка льва, белые лебеди, графины, ваза, опрокинутый кубок, тарелка с бутафорскими фруктами. Свернутый ковер. Античный бюст на тележке и еще один, в воинском шлеме, – в глубине, в окружении стоявших на полу свечей. Бюсты в нужный момент исполняли роль памятника Командору. Разделённость этого визуального мотива надвое отвечала общему принципу разделения текста между исполнителями: две актрисы читали за Лауру и за Донну Анну, три актера – за Дона Гуана. Это отвечало эстетическому постулату режиссера – «Актер не выступает персонажем. Актер выступает участником притчи», – сформулированному еще во время репетиций «Амфитриона» и в полной мере справедливому по отношению к спектаклям пушкинского цикла. В качестве «пьедесталов» для актеров, откуда они произносили пушкинские строки, Попов и Васильев расставили по бокам зала и в глубине круглые высокие стулья. На них актеры большую часть действия либо сидели, либо полустояли. Такая мизансцена обусловила и особую пластику тела – его фиксированность в позе игрового характера и вместе с тем готовность в любое мгновение легко из нее выйти, перейти на другое место, на другой стул, чтобы там снова озвучить новые стихотворные строки.

Если «натюрморт» на полу был предназначен для визуального восприятия (лишь однажды на него падала, головой в блюдо с фруктами, терявшая сознание Донна Анна, и ее фигура на время оказывалась частью композиции), то высокие стулья служили постоянно действующими «аппаратами» для актерской игры. Другой элемент оформления – свернутый в рулон ковер – включался в действие единожды. В какой-то момент Сганарель эффектно раскатывал его к ногам Лауры, а когда Дон Жуан застреливал из пистолета Дона Карлоса, тот нырял в ковер, закручивался, спустя мгновение раскручивался, делал кульбит, снова сворачивал ковер в рулон, уносил его в глубину сцены и бросал там, как вещь, спектаклю больше не нужную.

Пространство зала «Школы» архитектурно было дополнено классическим порталом на месте центральной части постоянной задней стены. Неизменными остались боковые арочные проемы с пилонами и портиками, они обрамляли портал. За ним художник обозначил еще одно, иное пространство, как бы запредельное по отношению к метафизическому игровому пространству зала. Ощущение запредельности передавала потусторонне светящаяся голубизна – при том что поверхность, по которой она разливалась, физически углублена на расстояние не более одного метра. Визуально зияя на протяжении спектакля, обрамленное порталом, пространство только иногда включало в себя фигуры актеров. Вначале там появлялся В. Лавров и читал первые строки «Гавриилиады», не покидая своего места вплоть до начала сцены в комнате Лауры. После этой сцены в обрамлении портала замирала Н. Коляканова, держа над собой высокую бамбуковую трость с благовониями и свечой. Портал становился «воротами Мадрида», через них появлялись Дон Гуан и Лепорелло, – синева

пространства темнела, созвучно словам «Дождемся ночи здесь». Вдоль портала проходила фигура в черном плаще и шляпе с загнутыми полями. Путник нес перед собой фонарь в виде зеркального куба с горящей свечой внутри – еще одно созданное искусством Попова совершенное произведение дизайнерского искусства. В финале в портал уползал Дон Гуан, бросив коляску с памятником, которую катил с переднего плана и за ней тянулся песочный след. Одновременно, отзываясь на приглашение Лепорелло (в этой сцене он появлялся с гигантским, чуть ли не до потолка, крестом за спиной, собранным из склеенных скотчем и связанных веревкой картонных коробок), «оживал» и второй памятник Командора. Голова в шлеме начинала вращаться вокруг оси, затем отрывалась и зависала в воздухе.

Иной вид обрело метафизическое пространство зала в «Моцарте и Сальери». Являясь и здесь априорно «чистым листом», на котором режиссер «рисовал» игру-действо актеров, оно поначалу семантически было отмечено единственным визуально значимым знаком – выступавшим из потолка гипсовым слепком божественной длани. Центральную часть задней стены Попов и Васильев снова замкнули. Вдоль левой стены выстроили белую конструкцию лестницы – в форме ступенчатой пирамиды. Смысл ее открывался во второй части, когда начинался «Реквием» В. Мартынова. До этого момента она воспринималась как образ чистой, классической по симметричным пропорциям архитектуры, прорезанной арками разной высоты: в середине – самая высокая, по сторонам от нее – пониже, у края, на уровне первых ступеней, – маленькие арочки, чуть поднимавшиеся над полом. Через арочные проемы лился сильнейший белый свет, создавая на блестящей поверхности планшета и в пространстве зала резкие светотеневые контрасты, созвучные графике костюмов главных персонажей: Моцарт – в черном, Сальери – в белом. (Идея костюмов принадлежала Васильеву, воплощение – В. Ковальчуку, в то время второму художнику «Школы»; Попов его консультировал.

К лестнице, захватывая центральный арочный проем, подступала прозрачная, из искусственного стекла, перегородка с прорезанными в ней арочными проходами. Перегородка тянулась до середины игрового пространства, огибала его полукругом и образовывала зону, иллюзорно изолированную, но просматриваемую со всех сторон. Моцарт и Сальери сидели за круглым столиком. Перед ними на стеклянной столешнице натюрморт: хрустальная чаша, три свечи в стеклянных подсвечниках. Начинался спектакль с того, что Сальери выкатывал из «застеколья» на передний план, в притемненную зону зала, второй столик, чуть меньшего размера. На нем располагались инструменты, приборы для алхимических опытов: горелка, колба, металлическая пластина, медицинский молоток, крест. Из креста Сальери потом извлекал «яд Изоры», чтобы, после свершения (дважды в спектакле) ритуала изготовления смертельного снадобья, всыпать его в хрустальную чашу.

Третья зона игрового пространства предназначалась для группы бродячих музыкантов и создавалась ими самими. Они

Сцена из спектакля «Моцарт и Сальери»

выносили приспособленные в качестве пюпитров мольберты и стулья. Расставляли вблизи правой стены, захватывая центр сцены. Присутствовали там вплоть до эпизода со Слепым скрипачом. Когда они уходили, к опустевшим стульям и мольбертам перемещались из «застеколья» Моцарт и Сальери и там вели диалог вплоть до того мига, когда Моцарт выпивал отравленное вино из рубинового бокала. Рушился черный занавес, скрывая актеров от зрителей. Зал погружался в кромешный мрак.

Некоторое время во мраке светил только тусклый огонек фонаря (зеркального куба, что висел в портале «Каменного гостя»). Фонарь на длинной гибкой жерди раскачивали над зрителями черные едва различимые фигуры. Звучали – на фоне аудиокомпозиции выкриков толпы, шумов, свиста, грохота – произносимые голосом Моцарта пушкинские строки о противостоянии поэта и черни. Когда занавес уходил вверх и после удара колокола включался свет, в пространстве «застеколья» представали замершие за круглым столом, друг против друга, Моцарт и Сальери. На ступенях – фигуры прекрасных ангелов в золотисто-зеленых и золотисто-желтых одеждах с прозрачными, светящимися ореолами вокруг голов. Только теперь в полной мере открывался истинный смысл этого архитектурного сооружения – «лестница Иакова». Ангелы пели «Реквием» В. Мартынова в сопровождении вернувшихся на сцену музыкантов, только уже не «бродячих», а представлявших оркестр «Opus Post». Ангелы медленно сходили

со ступеней. Кружили хоровод на планшете, огибая прозрачную перегородку. Моцарт перелистывал отзвучавшие страницы клавира. Откладывал на край стола. Брал хрустальный бокал и выпивал – вторично в сценической композиции Васильева – отравленное зелье. Крадучись появлялся Рыцарь К. с весами в руке. Сальери разрубал их сверкающим кинжалом. После ухода Моцарта в центральную арку и появления в ней двух черных монахинь, державших за края белое полотнище, ангелы совершали последнее кружащееся шествие и медленно покидали пространство зала. За ними – в полной тишине – следовали музыканты. В освобожденную зону входил Сальери. Садился на стул и, произнося последние строки своего монолога, двигался вместе со стулом все ближе и ближе к зрителям, пока не рушилась скрывавшая его черная завеса.

По сравнению с «Каменным гостем» и «Моцартом и Сальери» пространство в третьем пушкинском спектакле, «Из путешествия Онегина», предстало очищенным. В предыдущих спектаклях точно отобранные аксессуары (в первом – «натюрморт» на полу, во втором – «натюрморты» на стеклянных столиках Моцарта и Сальери) обретали в процессе игры ритуальную значимость. В «Онегине» ничего подобного не было: только два стола, круглый и прямоугольный, необходимые для выстраивания композиций за ними и вокруг них, да несколько венских стульев, которые исполнители передвигали, переносили, ставили в нужное место.

Лишь однажды, к концу первой части, на передвинутом в середину прямоугольном столе выстраивалось нечто подобное «натюрморту» (зажигались три свечи, перед ними ставились экраны), и в спектакле появлялось место, вокруг которого группировались основные мизансцены. Визуальным центром неизменно оставался белый концертный рояль в глубине. За ним сидела пианистка, аккомпанировавшая актерам. Рояль был включен в структуру спектакля и во многом задавал его стилистику – свободной, разноголосой и многовариантной игры с вербальной музыкой пушкинского слова, с ее вокальной версией Чайковского. Все ипостаси этой игры существовали в созданном Поповым минималистском пространстве воедино, воплощались одними и теми же исполнителями (в «Плаче Иеремии», «Каменном госте», «Моцарте и Сальери» было иначе: пел – ансамбль «Сирин», читали стихи – драматические актеры).

Вдоль левой стены зала художник поставил легкую белую ажурную конструкцию с прямоугольными проемами «окон», высокой двухстворчатой дверью в середине, с характерным – поверху и понизу – решетчатым декором. Это был образ усадебного дома, эмоционально точный по ощущению красоты русского классицизма в ее пушкинской версии. Пространство между конструкцией и стеной воспринималось летней галереей. В передней части она делала изгиб, в результате чего образовывалась беседка. Пространство галереи и беседки заливали потоки ярких солнечных лучей. Оно манило фантастической светозарностью. Светозарной была и глубина, что открывалась за постоянными боковыми арками и порталом. Портал здесь отличался от того, что Попов сделал в «Каменном

Сцена из спектакля «Из путешествия Онегина»

госте». Там были «ворота в Мадрид», здесь – портал старинного театра и в нем подмостки, наклонные по диагонали справа налево. В определенные моменты они закрывались падавшим занавесом с изображением Пегаса; потом занавес снова поднимался, снова падал, снова поднимался.

Совместив в единой композиции архитектурный мотив дома и театральный портал, перед которым стоял рояль, Попов сформировал еще один вариант пространства игрового театра Васильева, предназначенного для представления сочиненной режиссером прекрасной, воспринимавшейся, как глоток свежего воздуха, вербально-вокальной фуги на тему «Онегина» Пушкина – Чайковского. Выстраиваемые Васильевым пластически выразительные композиции актерских дуэтов, трио, квартетов, квинтетов, хороводов, звучащие и безмолвные, драматичные и комедийные, ироничные и задорные, красиво смотрелись в каждой зоне этого минималистского гармоничного пространства, в разных точках белого зала на Поварской. У рояля. Вокруг прямоугольного стола со свечами. У беседки. Внутри нее. В галерее. На театральных подмостках портала, где вначале Татьяна Ларина преображалась из провинциальной девочки и столичную даму, потом возникала мизансцена «кабаре», далее происходило последнее объяснение Онегина и Татьяны, появление кузин, дворовых девушек, Графини из «Пиковой дамы», а в финале сгруппировавшиеся там исполнители хором пели – к полной неожиданности зрителей – современный гимн города на Неве («Слушай, Ленинград, я тебе спою, задушевную песню свою»). Под его звуки «кентавр» с могучим обнаженным торсом, четырьмя человечьими ногами и большущими копытами увозил Онегина в его странствия.

Проявившийся в предыдущих спектаклях интерес мастера к эстетике «театра художника» (стремление создавать «чистый спектакль с минимумом мизансцен и минимумом физических действий») в постановке 2006 года («Каменный

гость, или Дон Жуан мертв») претворился в том, что вторая часть спектакля полностью предстала как танцевальная композиция по мотивам офортов Ф. Гойи. Ничего похожего у Васильева раньше не было. Хотя его спектакли всегда отличались точной прорисованностью каждого актерского движения, позы, жеста, графической выстроенностью и скульптурной вылепленностью, тем не менее, выстраиваемые режиссером мизансцены служили озвучиванию – вербальному и вокальному – пушкинского поэтического текста. Здесь пластическое действо разворачивалось в полной тишине. Напряженное беззвучие остранялось драматичнейшими «цезурами» испанских романсов, исполняемых певицей.

В первой части пение остраняло речь. Речь и пение существовали в диалоге: мужчины произносили стихи, женщины отвечали вокалом – ариями из «Каменного гостя» А. Даргомыжского и его романсами. При этом мужские и женские фигуры располагались в статуарных позициях друг против друга, на расстоянии, в средней, как бы интерьерной части пространства. Эта зона просматривалась сквозь арочные проемы передней – экстерьерной – белой плоскости с элементами классической испанской архитектуры. Вычерчивая разные плоскости, разные планы, Попов как всегда создал ощущение воздушности, классической чистоты белой архитектуры, органично вписанной в «чистый лист» белой сценической среды. И как всегда мастерски сконструировал немногие необходимые для действия предметы: черные «готические» стулья с высокими прямыми спинками, наполненный бурлящей водой аквариум (знак «чистилища»), спускаемый с балкона гроб, который несли к могильной яме.

Сцена из спектакля «Каменный гость, или Дон Жуан мертв»

Во второй части реальный мир сменялся потусторонним. Он представал в пространстве сочиненного Поповым театрального Мадрида. Но теперь, когда Дон Жуан мертв, в этом пространстве возникали фантазийные видения по мотивам офортов «Каприччио». Спектакль под таким названием показывался в «Школе» тремя годами ранее. Тогда мотивы великого испанского художника претворялись хореографом М. Танакой в стиле японского танца Буто.

Теперь пластические композиции (их по замыслу и заданию Васильева ставил К. Мишин, актер «Школы», окончивший режиссерский курс мастера в РАТИ и работавший в танцевальной группе Г. Абрамова) представляли собой живые картины драматичнейшего зрелища в духе визуальных действ «театра художника». Определение «балет» (оно значилось в программе спектакля и использовалось рецензентами) по отношению к тому, что было на сцене, воспринималось чужеродным. Не «балет», а именно живые картины, создаваемые – рисуемые – выразительной пластикой рук, ног, тел исполнителей, их сплетениями и переплетениями, движениями, замедленными, экспрессивно динамичными, кантиленными, резкими, рваными, агрессивными.

В глубине три женские фигуры в бледно-салатных платьях плавно, в растянутом ритме некоего ритуала, кружили вокруг стула, поочередно садились, закутывались с головой в подолы платьев, раскрывались, словно цветы, высовывали черные ножки, поднимались, перетекали-перемещались в «интерьерную» зону, распространялись на ней. Офорт «Ее похитили» интерпретирован как манипулирование двух мужских фигур с женской: женщину поднимали, опускали, передавали друг другу, клали на плечи, уносили. Офорт «Кудлатая и патлатая» – напротив, эротические, переходившие в противоборство игры подруг-соперниц с бамбуковым шестом. В картине «Добрые советы» четыре девушки, сидя на стульях, повторяли за наставницей всевозможные движения веерами: открывали их, закрывали, втыкали в грудь, в юбку, прижимали к лицу, вставляли в рот, зажимали в зубах и, подняв стулья на головы, покидали сцену. Персонажи офортов «Чего не сделает портной» и «Бука идет» преображались в оборотней: две пары мужских и женских фигур, закутавшись в зеленые полотнища, образовывали многообразные комбинации живых объектов – устремленных ввысь, сжимавшихся, раскрывавшихся, одноголовых, двухголовых, многоруких, многоногих, смотревшихся сплошной массой. Центральный персонаж – зеленый Демон. В его руках черные перепончатые крылья; складываясь, они издавали резкие, пугающие хлопки, разрывавшие напряженную тишину зала. Его жертвы и возлюбленные – две девушки. Сначала одна, затем другая повисали на нем. Обвивались вокруг него. Проползали между его ног. Крутились от ударов его крыльев. Взлетали над его головой. Ступая по их согбенным спинам, Демон входил в «интерьерное» пространство. Женские фигуры атаковали его метлами, серпами. Он падал, поверженный, но через какое-то время снова возрождался этими же женскими фигурами, снова соединялся с ними в последнем противоборстве, чтобы стать центром заключительной композиции «Сон разума рождает чудовищ». Белое пространство «Школы драматического искусства» и театра Пушкина заполняли мерзкие чернокрылые существа, сценические образы фантастических гойевских летучих мышей.

Премьера этого спектакля стала последней работой Васильева и Попова в доме «Школы драматического искусства» на Поварской. Пространство, спроектированное Поповым как сугубо индивидуальная среда для творчества Васильева и его актеров, было у них отобрано.

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PRO MEMORIA

Pro memoria

Сергей СТАХОРСКИЙ

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА РУССКОГО АВАНГАРДА

XX век уходит в историю. Он еще не ушел окончательно, не стал прошлым, безвозвратно канувшим в лету, хотя на календаре 2008 год. Культурно-исторический феномен столетия, как правило, не вмещается в его хронологические границы, и XX век в этом смысле не исключение.

XX век наступил раньше своего календарного срока. Открытие Московского Художественного театра, первые роли Ф.И. Шаляпина, В.Ф. Комиссаржевской, рождение кинематографа, публикация первых стихотворений и литературных манифестов русских символистов, выход в свет журнала «Мир искусства», первые выставки, организованные С.П. Дягилевым и А.Н. Бенуа, полотна М.А. Врубеля, музыкальные сочинения С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, – эти и многие другие художественные события 1890-х годов определенно свидетельствовали, что XX век уже начался. Наступление нового столетия подтверждали научные открытия и технические изобретения, изменившие повседневную жизнь человека.

Русская мысль возлагала на XX век большие надежды и торопила его начало. Казалось, что, как только он наступит, жизнь изменится к лучшему, обустроится и умиротворится. «Всё в будущем столетии», – сказал Ф.М. Достоевский в 1876 году[1].

Теперь, когда XXI век начался, мы можем оценить это «всё».

Разноликий портрет XX века – его исторические события, умонастроения и социальные движения, художественные искания – запечатлел русский авангард.

Культуре русского авангарда посвящена обширная литература – десятки книг, сотни статей, освещающих разные стороны этого явления. Тем не менее, остается еще много вопросов, нуждающихся в осмыслении. Что открыл в искусстве русский авангард? Какие эстетические смыслы он утвердил? Какие художественные тенденции были в нем преобладающими? Что объединяет деятелей русского авангарда, живших в разное историческое время и творивших в различных жанрах?

Настоящая публикация представляет собой фрагмент исследования, посвященного эстетике русского авангарда, над которым работает автор

[1] *Достоевский Ф.М. Записные книжки. М., 2000. С. 106.*

Н. Андреев.
Голова статуи свободы (обелиск «Советская Конституция»).

В. Татлин.
Проект памятника III Интернационалу.

Понятие авангарда чаще всего связывается с определенным кругом имен и рядом художественных течений и объединений первых десятилетий XX века. Как правило, сюда относят такие течения, как символизм, модерн, акмеизм, футуризм, кубизм, супрематизм, имажинизм, экспрессионизм, конструктивизм, урбанизм, и такие объединения, как «Мир искусства», «Голубая роза», «Цех поэтов», «Союз молодежи», «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Бродячая собака», Пролеткульт, «Леф» и др.

Знаковые имена русского авангарда – Вяч.И. Иванов, Андрей Белый, Д.С. Мережковский, В.В. Розанов, П.А. Флоренский, А.Н. Бенуа, Н.К. Рерих, В.Э. Мейерхольд, М.М. Фокин, И.Ф. Стравинский, А.Я. Таиров, Н.Н. Евреинов, Велимир Хлебников, А.Е. Крученых, В.В. Маяковский, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, В.В. Кандинский, К.С. Малевич, М.З. Шагал, П.Н. Филонов, С.С. Прокофьев, К.С. Мельников, В.Е. Татлин, А.П. Платонов, С.М. Эйзенштейн, Д.Д. Шостакович… Перечень можно продолжить, но и названных имен достаточно, чтобы понять, какое разнообразие эстетических проявлений и художественных форм содержит в себе русский авангард.

Русский авангард представляет собой широкое культурное движение, захватившее все искусства, философию, богословие и науку, затронувшее социальную жизнь.

Хронологические границы русского авангарда чаще всего обозначаются первой третью XX века. Между тем история русского авангарда отнюдь не закончилась в начале 1930-х, когда резко изменилась официальная доктрина советского искусства, и художники-авангардисты, пользовавшиеся огромным влиянием после Октябрьской революции, были подвергнуты эстетическим гонениям и политическим репрессиям. В новых исторических условиях авангард, тем не менее, продолжал существовать. Он существовал как субкультура «внутренней эмиграции», изредка пробиваясь в поле официального искусства социалистического реализма.

Параллельно история авангарда продолжалась в искусстве русского зарубежья – в творчестве эмигрировавших из Советской России писателей, художников, музыкантов, режиссеров и актеров. Культурной столицей русского авангарда за рубежом был Париж. Русским, способным произвести сенсацию и вызвать у публики шок, здесь всегда был гарантирован выгодный ангажемент.

Новый период истории русского авангарда связан с андеграундом 1950-х – 1980-х. Художественный опыт раннего авангарда был актуализирован в живописи «сурового стиля», в творчестве студии Э.М. Белютина и «Лианозовской группы», возглавляемой О.Я. Рабиным, в спектаклях Ю.П. Любимова, в фильмах А.А. Тарковского, в искусстве соц-арта и концептуализма. Новые формы и жанры авангарда осваивали Э.И. Неизвестный, В.А. Сидур, В.А. Комар и А.Д. Меламид, М.М. Шемякин, Д.А. Пригов, И.И. Кабаков, Д.М. Краснопевцев, В.Н. Немухин, А.Т. Зверев, О.Н. Целков, Э.В. Булатов и др.

Историю русского авангарда завершает постмодернизм 1990-х годов. Манифесты постмодернизма декларировали эстетические открытия и новое культурное движение, начавшееся после того, как

С. Эйзенштейн. Кадр из фильма «Октябрь»

авангард исчерпал свои эстетические ресурсы. Однако на практике постмодернизм, скорее, суммировал опыт авангардного искусства и подводил его итоги, нежели открывал нечто новое.

Таким образом, русский авангард образует культурную доминанту столетия. Отсюда, конечно, не следует, что вся культура XX века развивалась в фарватере авангарда. Наряду с исканиями авангарда существовала мощная традиция реалистического искусства. Однако традиция эта пришла из предыдущего столетия, и в нем сформировалась во всех своих слагаемых.

Художественные новации XX века предъявил русский авангард.

За свою вековую историю русский авангард претерпел определенную эволюцию и несколько раз менял собственные обличья. Он начинался как сугубо эстетическое движение, бросавшее вызов тенденциозному искусству второй половины XIX века, чуждавшееся публицистичности тогдашнего реализма (поздние «передвижники», писатели, группировавшиеся вокруг общества «Знание» и телешевских «Сред»). Художественные опыты раннего авангарда быстро вырвались за границы искусства и соединились с поисками «нового религиозного сознания».

После Октябрьской революции русский авангард рекрутировал самых радикальных представителей культурной элиты и резко политизировался. В лице футуристов и некоторых других «левых» художников он пошел на службу новой власти и в течение примерно десяти лет был активнейшим носителем ее идеологии. Политическая тенденция

М. Шагал. «Влюбленные»

Б. Григорьев. Портрет Н. Рериха

К. Петров-Водкин. «Купание красного коня»

И. Клюн. Супрематический рисунок

В. Кандинский. «Белый фон»

преобладала в андеграунде середины столетия, но затем постепенно угасла.

Художники раннего авангарда как бы вели войну на два фронта: они противопоставляли себя и свое творчество классическому искусству, с одной стороны, и массовой культуре, с другой. Классика для них ассоциировалась с мертвым каноном, массовость – с пошлостью и мещанством.

Поздний авангард вышел на рынок массовой культуры и обратил собственные изобретения в прибыльный бренд, рассчитанный на самое широкое потребление.

Особое место в культуре русского авангарда занимает театр. Перекресток всех искусств, театр аккумулировал опыты авангарда в разных видах художественной деятельности и со своей стороны оказывал на них сильнейшее воздействие.

История русского авангарда выглядела бы намного беднее, не будь в ней множества произведений, порожденных теми или иными сценическими интенциями – драматургии, оперной и балетной музыки, сценографии, театральной архитектуры.

Первое, что характеризует искусство авангарда, – ярко выраженное экспериментальное начало и утверждение новаторства как самоцели творчества. Так, К.С. Малевич в одном из своих манифестов противопоставляет подражательности реалистического искусства изобретательство – «непосредственное изобретение творчества».

Нельзя сказать, что в искусстве предшествующих эпох эстетический эксперимент полностью отсутствовал, но такого значения, какое он получил в XX веке, прежде не имел.

Установка на «изобретение творчества» в той или иной мере прослеживается у всех художников русского авангарда. Экспериментальная поэзия и проза символистов (Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Алексей Ремизов и др.), экспериментальное словотворчество футуристов (Велимир Хлебников, Алексей Крученых), «театр исканий» Мейерхольда…

В русском авангарде второго периода, начавшегося после 1917 года, эстетический эксперимент закономерно соединился с экспериментом социальным.

Ранние опыты театрального авангарда совпали по времени с появлением нового типа театра, режиссерского, давшего режиссеру широкие художественные полномочия[2]. Не связанный сценическими традициями и школой, каковые применительно к режиссерскому искусству еще не выработались, режиссер располагал наибольшей свободой эстетического выбора и более других людей театра был открыт художественному эксперименту. Поэтому режиссер стал ключевой фигурой театрального авангарда. Не будь его, не появись он на сцене в качестве создателя спектакля, и новации авангарда могли бы обойти театр стороной.

В начальный период режиссерского театра определилось несколько направлений его развития. Одно из них, связанное с К.С. Станиславским и Художественным театром, опиралось на реалистическую школу актерского искусства, унаследованную от XIX века.

Альтернативное направление утверждал театральный авангард. Его эстетические параметры впервые были заявлены в манифестах

Н. Гончарова. Обложка книги А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду»

[2] Сказанное относится к режиссуре драматического и оперного театра. В балете, где режиссер (балетмейстер) утвердился еще во второй половине XVIII века, ситуация была иной, и балетный авангард пробивался через препятствия устоявшейся хореографической школы.

В.Я. Брюсова, Д.С. Мережковского, В.В. Розанова, Вяч.И. Иванова, Андрея Белого. Эти манифесты будоражили художественные умы, но сцену как таковую не затрагивали.

Первый шаг в направлении авангарда предпринял не кто иной, как Станиславский. Режиссер-экспериментатор, одержимый духом изобретательства, Станиславский, по собственному признанию, всегда готов был искать «новое ради нового». Сам дух исканий, независимо от их направленности, сближал его с оппонентами из кругов авангарда, хотя часто отдалял от сподвижников и провоцировал в Художественном театре сложные коллизии.

Организованная Станиславским в 1905 году студия – Студия на Поварской – явилась местом, где идеи театрального авангарда нашли своего режиссера, Мейерхольда, и в поставленном им спектакле обрели первое воплощение. История этой студии хорошо известна. Первый и единственный ее спектакль, доведенный до генеральной репетиции, продемонстрировал невнятный и мало убедительный результат. Следствием этого стало решение Станиславского о закрытии студии. Позднее, объясняя причины своего решения, Станиславский говорил, что Мейерхольд потерял актеров, что в руках режиссера они превратились в глину для лепки красивых мизансцен. Так оно, скорее всего, и было, но потеря актеров произошла закономерно, хотя ни Станиславский, ни Мейерхольд этой закономерности тогда, скорее всего, не осознавали. В спектакле студии просматривались очертания тех самых сценических альтернатив, о которых размышляли,

часто говорили и писали, но которых пока еще не видели. Теперь их смогли увидеть, и увиденное имело далеко идущие последствия, как для Мейерхольда, так и для всего русского театра.

Мейерхольда заметили писатели-символисты и призвали его на свои собрания, происходившие на «башне» Вяч.И. Иванова. Режиссер, не поставивший на тот момент, по сути, ни одного оригинального спектакля, был сразу признан участниками «башенных» собраний, как художник, способный осуществить их театральные замыслы, и на него было возложено руководство театром «Факелы», который символисты намеревались создать.

Театр «Факелы» не состоялся, но попыткаегосозданиянепрошлабесследно. Написанная для «Факелов» пьеса Блока «Балаганчик» явилась первым драматургическим произведением русского авангарда, и постановка этой пьесы, осуществленная Мейерхольдом в Театре В.Ф. Комиссаржевской, потрясла русский театральный мир.

Если в спектакле Студии на Поварской произошло зачатие театрального авангарда, то в постановке «Балаганчика» совершилось его рождение. Дата премьеры, 30 декабря 1906 года по старому календарю (12 января 1907 года по новому стилю), без сомнения, стоит в одном ряду с днем рождения Художественного театра – 14 (26) октября 1898 года, когда впервые распахнулся занавес «Эрмитажа» в Каретном ряду и со сцены в первый раз прозвучали слова: «На это дело крепко надеюсь я».

Надо заметить, первые реплики «Балаганчика» были не менее многозначительными:

Ты слушаешь?
Да.
Наступит событие.

Событие, в самом деле, наступило. Новое направление сценических исканий претворилось в художественный артефакт, столь же внушительный, сколь и пугающий. В этой постановке были заданы основные эстетические принципы театрального авангарда. В дальнейшем они усложнялись и обрастали разнообразными приемами, но суть их оставалась неизменной. В спектакле «Балаганчик» актеры не перевоплощались в образы. Они с ними играли – именно играли с ролями, а не играли роли, и образы эти, служившие атрибутом игры, были масками. Мейерхольд уничтожил «четвертую стену», устранил рампу, а с ней границу, разделяющую актеров и зрителей. Всеми доступными средствами режиссер акцентировал условность сценического представления. Особенно поразил зрителей эпизод, когда по ходу действия декорации взлетели ввысь, и сцена предстала перед глазами ошарашенной публики в полнейшей наготе, с неприкрытыми колосниками, фермами и прожекторами. Считается, что в истории театра это был первый случай такого откровенного раздевания сцены.

Нынешние театральные зрители, читая описания того спектакля, могут испытать некоторое разочарование. Всё, что сто лет назад вызывало у публики шок, потрясало и обескураживало, ныне сделалось общим местом сценического языка – усталого языка современного театра. Но тогда-то все приемы были новыми, наполненными еще нерастраченной энергией, отзывавшейся бурной

А. Чехов читает «Чайку» артистам Художественного театра

К. Станиславский

И. Москвин и В. Немирович-Данченко

А. Головин. Портрет Ф. Шаляпина в роли Бориса Годунова

В. Комиссаржевская

М. Чехов в роли Эрика XIV

реакцией зрительного зала: восторженными возгласами, криками негодования, раскатами аплодисментов, неистовым свистом, перебранкой в публике, переходившей, как свидетельствуют очевидцы, в рукоприкладство.

Уже первые опыты театрального авангарда обнаружили одно существенное препятствие. Оригинальные режиссерские замыслы постоянно обламывались об актера. Следствием этого стали острые коллизии между актерами и режиссерами, нередко приводившие к полному разрыву, какой произошел между Комиссаржевской и Мейерхольдом.

Что провоцировало эти конфликты? Косность актеров, отторгающих всё новое, или неумение режиссеров донести до исполнителей собственные замыслы? В каких-то случаях имело место и то, и другое. Однако подлинные причины были более глубокими, обусловленными той художественной эстетикой, которую утверждал русский авангард.

Движение авангарда началось с переосмысления антропоцентрической модели мироздания, утвердившейся в западноевропейском искусстве в эпоху Возрождения; а в русском искусстве – в XVIII веке. С того времени главным объектом художественного отображения были человек и воспринятый через его личностный опыт мир.

Антропоцентрическая парадигма, где «мерой всех вещей» является человек, определила характер искусства нового времени. В нем чувственное восприятие человека служит «зеркалом природы» и «окном в мир». Поэтому системообразующим жанром живописи и графики становится портрет: он в значительной мере определяет образный строй остальных жанров. «Пейзаж должен быть портрет», – говорил К.Н. Батюшков.

В антропоцентрической парадигме сформировался театр нового времени с его великими протагонистами, безраздельно царившими на сценических подмостках. В этом театре главная фигура – актер, призванный, по словам шекспировского Гамлета, «держать как бы зеркало перед природой, являть всякому веку – его подобие и отпечаток».

Авангард открывал или пытался открыть другой мир, не измеряемый одной человеческой меркой, непостижимый чувственным опытом. Сознание художника устремляется в область трансцендентного. Он совершает своеобразное восхождение от реального к наиреальнейшему – a realia ad realiora. Всматриваясь в реальность, пытается узреть невидимые эйдосы, отбрасывающие на землю смутные и таинственные тени. Предметы, вещи, ландшафты – всё, что раньше приковывало внимание художника, всё, что видел он на Земле, полностью обесценивается. «Земля брошена, как дом, изъеденный шашнями», – восклицает К.С. Малевич.

Художники авангарда стремятся к «денатурализации пространства» (выражение В.В. Кандинского) и усматривают задачу искусства в том, чтобы «переорганизовать пространство» (определение П.А. Флоренского). Они разворачивают предметы в «сферической перспективе» (термин К.С. Петрова-Водкина), пытаются отобразить движение: не момент движения, а само движение, разложенное на множество моментов.

В гиперпространстве авангарда как бы отсутствует гравитация.

Предметы парят в невесомости, подобно летящим над землей фигурам на картинах Шагала или «архитектонам» и «планитам» на полотнах Малевича.

Следующий шаг – абстрактное искусство, в котором исчезает всякая фигуративность, и пространство полностью дематериализуется. «Взор художника проходит сквозь твердую оболочку, через внешнюю форму к внутреннему началу вещей и позволяет нам воспринять всеми нашими чувствами внутреннее пульсирование этих вещей», – так Кандинский определяет смысл абстрактного искусства. Нечто похожее – пульсацию языка – можно наблюдать в поэзии футуристов с ее «сдвигологией» и «заумным языком» свободных от предметности слов.

«Денатурализация пространства» меняет сам принцип изображения человека. Его образ распредмечивается и теряется в потоке света, в оргии красок, в комбинациях объемов и плоскостей. Эта особенность проявилась уже в самых ранних произведениях русского авангарда, созданных художниками «Мира искусства». Характерный пример – работа А.Я. Головина «Портрет Ф.И. Шаляпина в роли Бориса Годунова». Об этой картине точно сказал Б.В. Асафьев: «На портрете это человеческий живописный рельеф, выступающий из декоративного фона и от него не оторвавшийся. А в реальности каждый сценический характер, созданный Шаляпиным, был абсолютным отрицанием декоративности как художественного принципа»[3].

Собственное восприятие художники авангарда претворяли в красках, звуках, словах – материале, послушном творческой воле, податливом всякому действию и, тем более, эстетическому воздействию. Но природа театра не такова.

В театре есть актер, и актер есть человек. Он обладает душой и телом; в его жилах течет кровь, у него бьется сердце. Играя на сцене, актер творит образ из собственной души и своего тела, и выбраться из этого физического тела (живого тела) не может.

Когда эстетические интенции авангарда проникли на сцену, стало очевидным, что актера с его чувственностью и телесностью надо как-то преодолеть. Не устранить полностью, ибо тогда останутся одни диорамы, обрамленные порталом сцены, но дезавуировать актера, как самодовлеющую величину сценического действия. Театральный авангард использует актера преимущественно как пластическую форму. Это положение откровенно высказал Мейерхольд: «Творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве». Актер, понимаемый как пластическая форма, помещенная в пространстве сцены, – главный постулат сценической эстетики авангарда. В соответствии с ним преобладающей театральной формой раннего авангарда стала пантомима. Опыт, приобретенный Мейерхольдом, Таировым и другими режиссерами в спектаклях-пантомимах, затем был перенесен на драматическую и оперную сцену. Балетный авангард, преступив каноны академизма, обновлял пластическую лексику, опираясь на танцевальный фольклор.

В гиперпространстве авангарда пластическая оболочка актера подлежит деформации. С этой целью Мейерхольд вырабатывает метод

[3] *Асафьев Б.В. Русская живопись. М., 1966. С. 136.*

биомеханики, делающий тело актера более гибким и подвижным, а главное – податливым режиссерской воле. Эту установку в полной мере выражает оксюморон, содержащийся в термине «биомеханика». Живое тело мыслится как механизм, приводимый в движение режиссером. Той же цели служила и маска, возвращенная в сценический оборот режиссерами раннего авангарда.

О театральной маске можно говорить в двух смыслах, рассматривая ее как сценический атрибут, покрывающий лицо актера, и особый тип художественного образа. При этом образ-маска может обходиться без маски как таковой. Всякая маска обобщает и обозначает тип или архетип, не имеющий сугубо индивидуального проявления. В маске отсутствует личность, и на этом основывается присущее ей физиогномическое тождество внешнего и внутреннего.

Почему в древности люди постоянно пользовались масками и употребляли их в священнодействиях, празднествах, театральных представлениях? Суть в том, что древние воспринимали лица как маски, в их сознании это были лица-маски с трудно различимыми индивидуальными чертами. Когда отсутствует личность, лица трудно узнаваемы и могут быть узнаны лишь по приметам. Поэтому существовал, например, такой обычай: близкие люди перед долгой разлукой рубили пополам монеты (тессеры), и каждый оставлял себе половинку, чтобы при встрече легко опознать друг друга, сложив половинки.

В каких случаях древние обходились без масок? В тех относительно редких случаях, когда человек выказывал собственную личность, совершал индивидуальный и экстремальный поступок. Например, Теофраст в сочинении «Характеры», говоря об отчаянном человеке, вскользь упоминает, что тот по причине своего отчаянного нрава не боялся сплясать кордак без маски. Кордак – неприличный танец, и обычно он исполнялся в масках; нарушить это правило мог человек, в самом деле, отчаянный, способный проявить себя по-особенному.

Самый отчаянный момент древней аттической комедии – парабаса, когда актеры, прервав сюжетное действие, обращались к зрителям с речью, которая напрямую задевала сидящих на лавках театрона. В этот момент актеры устанавливали с публикой личностные отношения, и потому парабаса исполнялась без масок – лицом к лицу.

В античном театре эпохи классики существовали только две маски – трагическая и комическая, одинаковые для всех ролей соответствующего жанра. В период позднего эллинизма, отмеченного персонализацией культурного сознания, количество масок резко увеличилось. Судя по «Ономастикону» Поллукса, в распоряжении актера имелось до двухсот масок, и те изображали не только разные физиономии, но и разнообразные оттенки чувств, и достаточно индивидуализированные выражения лица.

Персонализация культурного сознания обусловила закономерное исчезновение маски из театрального оборота. В средние века и новое время маска сохранялась, главным образом, в фольклоре и связанных с ним празднествах и театрализованных действах. Так было до начала XX века, когда авангард возвратил

Н. Кульбин.
Эскиз обложки книги Н. Евреинова «Театр как таковой»

А. Таиров

Е. Вахтангов

маску на сцену. Она вернулась не в бутафорском виде, а в качестве образа-маски, содержавшего разные культурные смыслы. Образы-маски стали основой сценической системы В.Э. Мейерхольда; ими постоянно пользовались Н.Н. Евреинов, А.Я. Таиров, М.М. Фокин, Е.Б. Вахтангов, С.М. Эйзенштейн и другие режиссеры; они преобладали в драматургии авангарда – пьесах А.А. Блока, В.Я. Брюсова, Вяч.И. Иванова, Ф.К. Сологуба, В.В. Маяковского. В искусстве авангарда маска отсылает к архаическим формам культуры и актуализирует фольклорные традиции. Выражая архетип, маска обозначает тип (чаще всего, тип социальный) и дезавуирует индивидуальность, психологию, характер – всё то, чем прежде дорожил русский театр и что составляло основу его школы.

Так разошлись пути русской актерской школы и театрального авангарда. Великие роли XX века – роли такого масштаба, как царь Федор Иоаннович, сыгранный И.М. Москвиным, Борис Годунов Ф.И. Шаляпина, Гамлет М.А. Чехова, Джульетта Г.С. Улановой – появлялись в стороне от исканий сценического авангарда. Наиболее оригинальные спектакли авангарда с их имперсональными образами-масками не дали великих ролей. Это не означает, что в спектаклях, поставленных режиссерами русского авангарда, вообще отсутствовали яркие, заметные роли. Они, без сомнения, были: в постановках Мейерхольда – роли И. Ильинского, М. Бабановой, Э. Гарина; в спектаклях Таирова – роли А. Коонен и т.д. Творчество крупного художника всегда богаче той художественной эстетики, которую он выражает. Мы, однако, говорим не о творчестве как таковом, а об эстетике творчества, что не одно и то же. В театральной эстетике авангарда, утверждавшей игру актера как создание пластических форм в пространстве, для великих ролей не оставалось места.

Формирование театральной эстетики русского авангарда, как это всегда бывает при зарождении новых культурных движений, сопровождалось переоценкой всего комплекса эстетических понятий и категорий. Некоторые старые театральные понятия полностью обесценивались. Их вытесняли другие, прежде незнакомые или казавшиеся несущественными. Два понятия вошли в русское театральное сознание начала века и на определенный период стали своеобразными символами сценических исканий, указав как бы две альтернативные возможности русского театрального авангарда. Это балаган и храм – театр-балаган и театр-храм.

Понятия эти были известны и раньше. Однако они не содержали сущностного значения. XIX век, прошедший под знаком просветительских идей, почитал театр-школу (школу нравственности и школу жизни вообще), театр-кафедру, с которой «можно сказать миру много добра» (Н.В. Гоголь). Сцена рассматривалась как парламент, как «высшая инстанция для решения общественных вопросов» (А.И. Герцен). Театр призван был служить «делу народного образования» (П.Д. Боборыкин), становясь «училищем массы» (А.А. Григорьев). В 1870-е и 1880-е годы публицисты часто писали, что «молодежь наша учится в университете и в Малом театре», что «Малый театр – это второй университет».

Дружеский шарж неизвестного художника на К. Бальмонта

М. Врубель.
Портрет В. Брюсова

Идеи театра-храма и театра-балагана явились реакцией на кризис просветительского мировоззрения. «Смотреть на театр, как на кафедру, значит только суживать его значение», – говорил В.И. Немирович-Данченко в 1891 году[4]. В этих его словах звучал вызов уходящей эпохе.

Чем тогда должен быть театр, если не школой и не кафедрой? Этот вопрос побуждает искать определение театра среди каких-то совершенно новых категорий и понятий.

Идея театра-храма имеет продолжительную историю в мировой театральной мысли. Она намечается еще у Ф. Шиллера (в работе «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение»), позднее возникает у романтиков. О священном значении театра размышляет Р. Вагнер, создавая мистерию «Парсифаль». В русском театральном сознании понятие театра-храма узаконил В.Г. Белинский. В статье «Литературные мечтания» (1834) он писал: «Что же такое, спрашиваю вас, этот театр? О, это истинный храм искусства, при входе в который вы отделяетесь от земли, освобождаетесь от житейских отношений!»[5]. После Белинского образ театра-храма получил широкое употребление. Им пользовались авторы, желавшие подчеркнуть высокое предназначение театрального искусства. Так, например, М.Е. Салтыков-Щедрин говорил: «Для русской Мельпомены и русской Талии существовал только один храм – Александринский театр»[6]. Однако ни у Белинского, ни у других театральных критиков XIX века понятие театра-храма не наделялось каким-либо религиозным содержанием. На то имелись свои особые причины.

Русская церковь традиционно питала неприязнь к театру и мирилась с ним, как с неизбежным злом. Театр отвечал церкви тем же. В общественном сознании XIX века сцена мыслилась как высшая духовная инстанция. Для радикальной части русского общества театр был символом социальной оппозиции, тогда как в церкви усматривали институт, находящийся в услужении у государства, а потому изначально враждебный гражданскому обществу.

Идея театра-храма, соединяющего эстетические и религиозные начала, могла возникнуть и возникла только тогда, когда произошел разрыв между религиозным сознанием и ортодоксальной церковью, когда религиозная мысль вступила на путь богоискательства и богоборчества. Философским основанием идеи театра-храма явилась концепция «теургического искусства», сформулированная В.С. Соловьевым. Как известно, термин «теургия» возник в духовных учениях III–V веков, примыкавших к неоплатонизму. В толковании средневековых теологов теургия означает действие Бога, нисхождение божественной благодати, которое выражается в откровениях пророков, деяниях святых и чудотворцев. Соловьев называет «теургией» нечто иное – восхождение художника к Богу. Это такое действенное искусство, которое должно вести к «реальному улучшению действительности». В союзе с теософией и теократией «теургическое искусство» служит образованию «всецелой общечеловеческой организации».

На этом основании формируется новая концепция художника. С середины XIX столетия в культурном сознании преобладала концепция

[4] *Немирович-Данченко В.И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. М., 1980. С. 162.*

[5] *Белинский В.Г. Собр. соч. М., 1976. Т. I. С. 104.*

[6] *Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. М., 1976. Т. 5. С. 163.*

художника-гражданина, строителя гражданского общества, трудящегося на земле. «Поэт не сын небес – это вздор, это старая надутая фраза, – говорил И.И. Панаев в 1856 году. – Он, прежде всего, сын земли, гражданин своего общества и человек. Ему много работы на земле»[7].

Художнику-теургу, каким его представляет Соловьев, мало одной работы на земле. У него есть дела и на небе. Храмом новой веры должно стать искусство. «Задача искусства в полноте своей, как свободной теургии, – пишет Соловьев, – состоит, по моему определению, в том, чтобы пересоздать существующую действительность»[8]. «Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями»[9].

Понятие «теургического искусства» Соловьев не связывал с какой-то определенной формой художественной деятельности. В начале XX века русские символисты экстраполировали это понятие на театр. Для них сцена является местом, в котором художник овладевает божественной теургией и распоряжается ее земными воплощениями. Таким образом, идея театра-храма приобретает характер социокультурной, религиозно-эстетической и театральной утопии, ибо не что иное, как утопия, попытка создать рай на земле, усматривая в искусстве и в театре орудие жизнестроения, средство преображения личности и преобразования социума, такой рычаг, которым можно изменить ход истории, начав ее движение как бы заново.

Идея театра-храма в утопическом понимании впервые прозвучала в речи Д.С. Мережковского «О новом значении древней трагедии», которую писатель произнес 14 октября 1902 года на премьере трагедии Еврипида «Ипполит» в Александринском театре. Мережковский говорил о религиозном предназначении театра, утраченном современной сценой: «Много храмов осквернено, но, как этот, не один: мерзость запустения на месте святом. Театр лишился всякой святости и стал местом самых пошлых развлечений»[10]. Публике, собравшейся в Александринке, Мережковский объяснял, что она присутствует при первом опыте религиозного возрождения театра. Все это звучало странно и диковинно.

Сам спектакль, поставленный режиссером Ю.Э. Озаровским, не имел у публики большого успеха и был снят с репертуара после 13 представлений. Однако был один зритель, на которого постановка «Ипполита» произвела сильнейшее впечатление. Им оказался В.В. Розанов. В обширной рецензии на страницах журнала «Мир искусства» Розанов писал: «Смотря на зрелище, было почти нестерпимо думать, что вот назавтра здесь же будет представлен клочок из жизни петербургских чиновников, самая остроумная часть которого, заставляющая заливаться смехом все пять ярусов театра, заключается в том, что одному актеру во время кадрили пришло на ум аккомпанировать танцам и музыке носком сапога»[11].

В спектакле по трагедии Еврипида Розанов увидел литургию и «белую обедню». На сцене, говорил он, совершалось древнее

Д. Мережковский

[7] Современник. 1856, № 9. С. 30.

[8] Соловьев В.С. Соч. М. 1990. Т. I. С. 744.

[9] Там же. Т. 2. С. 293.

[10] Новое время. 1902, 15 октября. С. 3.

В. Розанов

[11] Мир искусства. 1902. Т. 8. Отд. 2. С. 240–241.

богослужение. Такой спектакль не мог понравиться публике, привыкшей к шуму и гаму на сцене, любящей истерику и занимательную интригу. Поэтому зрители не смогли оценить то, что здесь было самым главным, – «момент в огромной идейной борьбе, куда вовлечены древность и новые времена, борьбе идейной и религиозной»[12].

Так в театральное сознание эпохи вошла идея «храмового», «мистериального», «литургического» театра. Отныне сцена претендует на религиозное строительство жизни и мыслится как такое место, где будет преодолен роковой разлад народа и интеллигенции, государства и личности, материи и духа. На этом фундаменте создает свою театральную утопию Вяч. Иванов, ставший в 1904–1905 годах духовным вождем русского символизма.

Театр в понимании Вяч. Иванова есть Дионисово действо. Драматическое искусство родилось у алтаря «страдающего бога». Актеров в древние времена называли ремесленниками Диониса. Они были не просто лицедеями, но жрецами. Дионисово действо объединяло людей в соборную общину. Поэтому театр, возвращающийся к дионисийским истокам, несет духовное очищение и преображение. Иванов не принимает театр-зрелище, который завлекает публику «либерализмом форм». «Довольно зрелищ! – восклицает поэт. – Мы хотим собираться, чтобы творить – “деять” соборно, а не созерцать только. <…> Довольно лицедейства, мы хотим действа. Зритель должен стать деятелем, соучастником действа. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобно общине стародавних “оргий” и “мистерий”»[13]. Идею театра-храма, по мнению Иванова, раньше других осознал Вагнер. Русская критика конца XIX века весьма скептически оценивала вагнеровские теории. «Не видеть шутовской стороны в тогдашней проповеди нового учения, – писал Г. Ларош, – может только та легковерная падкость на парадокс, которая так характеризует людей нашего времени»[14]. Все то, что прежде казалось легковерным парадоксом, в глазах Иванова обретает глобальный смысл. Поэт называет

Л. Бакст.
Эскиз декорации к трагедии «Эдип в Колоне».

Эскиз костюма Вестника к спектаклю «Ипполит».

[12] *Там же. С. 243–244.*

[13] *Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 317.*

[14] *Ларош Г.А. Избранные статьи. Л., 1976. Т. 3. С. 317.*

Вагнера «зачинателем нового дионисийского творчества и предтечей вселенского мифотворчества». Однако Вагнер не довел свои искания до конца. В нем одержало верх индивидуальное, личностное начало. Иванов сравнивает Вагнера с библейским Моисеем, который привел свой народ в землю обетованную, но сам в нее не вступил.

Театр-храм в представлении Вяч. Иванова вырвет человека из скорлупы индивидуальности, позволит преодолеть «циллюлярное» сознание и пробудит в людях сознание «соборное», «общинное». Тогда наступит «новая органическая эпоха». Символично название программной статьи Иванова, написанной в 1906 году, – «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего». Театр-храм в эстетической концепции Вяч. Иванова выходит далеко за рамки сугубо художественных задач. Сцена «алчет дела не смертного и человеческого, но бессмертного и божественного», что по мысли Иванова составляет ядро всех исканий символистов.

Постоянно говорит о «религиозном», «мистериальном» театре и Андрей Белый. Эта тема возникает в ранних его статьях 1902–1905 годов. Поэт зовет «заговорщиков грядущего» к общему действию, к хороводу, в круговороте которого устанавливается «одинаковость душевных вспышек». Драма, по утверждению Белого, произошла из мистерии и теперь возвращается к ней. Актер призван стать священнослужителем, зритель – участником таинства. Становясь мистерией, драма входит в жизнь для ковки ее священных символов. Белый уверен, что скоро настанут дни, когда «опять на цветущих весенних лугах, среди фиалок и ландышей, под исступленное стенание вопиющих длинных труб, под хохочущий бубен завертятся при луне обнаженные юноши в тигровых шкурах, увенчанные венками из зеленых листьев, чтобы целомудренной пляской освятить великое действо»[15].

Идея театра-храма привлекает внимание А.А. Блока, о чем свидетельствуют его дневники, записные книжки, письма 1902–1903 годов. В них Блок размышляет о глубинной общности искусства и религии, отстаивает «мистериальный», «преображающий» театр. Примером для него служит внешнее и внутреннее сходство между богослужебными обрядами вдохновенных иерархов и игрой великих актеров. В письме к З.Н. Гиппиус поэт замечает: «Мне иногда кажется, что, несмотря на все опошление современного театра, стоит актеру иметь талант <…>, чтобы запахло литургией. И даже в самой закулисной личности актера иногда заметна священная черта, какое-то внутреннее бескорыстие и глубокая важность, медлительность и привычка быть королем, жрецом… и немного пророком»[16].

Оригинальную интерпретацию идея театра-храма получает в критике М.А. Волошина. Вслед за Вяч. Ивановым он обращается к происхождению театра из Дионисовых действ, в которых поэт, актер и зритель совершали очистительный обряд. Сокровенный смысл театра нашего времени, полагает Волошин, не отличается от древних мистерий. «Зритель современный остается по-прежнему тем же бессознательным и наивным первобытным человеком, приходящим в театр для очищения от своей звериной тоски и переизбытка

[15] Белый А. Арабески. М., 1911. С. 133

Вяч. Иванов

[16] Блок А.А. Собр. соч. М., Л., 1963. Т. 8. С. 44–45.

звериных сил, но происходит перемещение реальностей: то, что он раньше совершал сам действенно, теперь переносится внутрь его души»[17].

Если у Волошина понятие священного театра приобрело психологический характер, то Г.И. Чулков придал ему социальный смысл. Общество будущего Чулков представляет в виде коммун или общин, связанных однородными религиозно-эстетическими переживаниями, а центрами этих общин станут театры-храмы. Чулков считает, что такие театры надо создавать уже сегодня. «Это будет опыт создания театра закрытого, эзотерического. Такой театр созидается на основах «коммунистических», внутри общины, связанной тождественными переживаниями и одной верой в ту реальность, во имя которой собрались люди вместе. Внутри такой общины уже нет разделения на зрителей и актеров, нет рампы, и самое действие обращается в культ»[18]. В дальнейшем эзотерический театр распахнет свои двери и распространится повсеместно.

Утопия театра-храма в изложении Вяч. Иванова, Белого, Блока, Волошина, Чулкова имела героический характер. Она была направлена на преобразование жизни. У Ф. Сологуба каких-либо героических, преобразовательных замыслов не было. С театром-храмом он связывает возможность эстетического бегства. Театр-храм, каким его описывает Сологуб, представляет собой классическую робинзонаду – чудесный остров в океане злой жизни, такое пристанище, где можно найти надежное укрытие. Сологуб пишет, что «начавшаяся из хоровой пляски и торжественной игры, игра театральная хочет победить играющего актера, преодолеть “гастролера Рычалова”, и стать сверх-культурным обрядом»[19]. В театре-храме падет рампа, и мы, «как хлысты, хлынем на сцену и закружимся в неистовом радении». В театре-храме, считает Сологуб, люди не станут искать удовольствия или поучения. «Театр – не кабак, но и не аудитория, театр – храм, и актер в нем – не увеселитель, но и не учитель, он – человек, приносящий самого себя <…>, чтобы в этом жертвенном приношении увлечь меня, зрителя»[20]. Поэтому от актера не требуется психологической игры. Недопустимы шутовство и скоморошество. Актер холоден и спокоен. Голос его звучит всегда ровно, движения медленны. На сцене не должно быть никакой пышности и пестроты. Действие торжественно и величаво. Так описал Сологуб свой театральный идеал в статье «Театр одной воли» (1908) и упорно его защищал в последующих статьях 1910-х годов.

Идея театра-храма, декларированная символистами, захватила художников и критиков, принадлежавших к другим художественным направлениям. Был момент, когда эта идея увлекла К.С. Станиславского, о чем свидетельствует набросок «Театр-храм. Артист-жрец», предположительно относящийся к 1908–1909 годам. Станиславский полагает, что сама мысль о театре-храме возникла в результате общего упадка религии, которую может заменить только театр. Вопрос, однако, заключается в том, как превратить теперешний театр-балаган в храм. Станиславский говорит, что легче придумать его внешнюю оболочку, как и поступают многие, сооружая в мечтах какие-то фантастические здания,

[17] Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1988. С. 116.

Б. Кустодиев. Портрет М. Волошина

[18] Чулков Г. Покрывало Изиды. М., 1909. С. 205.

[19] Театр и искусство. 1912, № 45. С. 946.

[20] Театр и искусство. 1917, № 3. С. 52.

Ю. Анненков Портрет Ф. Сологуба

изобретая особую манеру игры. Но никто не думает о том, чтобы молиться в театре. «Напрасно! – восклицает Станиславский. – Горячая молитва одного человека может заразить толпу – так точно и возвышенное настроение одного артиста может сделать то же, и чем больше таких артистов, тем неотразимее создаваемое ими настроение. Если его нет, не нужны ни новая архитектура, ни новая форма искусства, так как эти формы останутся пусты, и люди воспользуются ими для новых и еще более изощренных развлечений»[21].

Идея театра-храма не нашла практического преломления в деятельности Станиславского: в его спектаклях и ролях, в его студийных опытах. Создавая Первую студию Художественного театра, Станиславский думает о театре-школе актерского ремесла. Студия мыслится им как экспериментальная площадка «системы». Иначе понимает задачи студии ее фактический руководитель Л. Сулержицкий. Он помышляет о духовном ордене артистов, братстве художников, исповедующих одну жизненную философию, соблюдающих строгий «монастырский» устав. Студия, по его убеждению, призвана служить нравственному самосовершенствованию, пробуждая в «человеке человеческое». Поэтому актер прежде, чем он выйдет на сцену, должен очистить свою душу от всего темного и мелочного, что в ней накопилось. Такими «чистилищами» становились репетиции Сулержицкого, на которых студийцы читали Евангелие. Вахтангову запомнились слова Сулержицкого: «Не только зрелище, не только художественное воспроизведение и не только красота – у театра есть и должна быть еще одна цель – Бог. Актер не только художник, но и священнослужитель»[22].

Актеры-жрецы, по мысли Сулержицкого, должны излучать со сцены волны душевной теплоты и добра, которые, проникая в души зрителей, изменяют их духовное существо.

О «храмах живого искусства» в 1910-е годы часто пишет А. Бенуа, в тот период близкий Художественному театру. В спектакле МХТ «Братья Карамазовы» он усматривает «мистерию», «действо подлинно религиозного порядка».

Одной из кульминаций религиозно-утопической мысли Серебряного века явился замысел Мировой Мистерии, который принадлежал А.Н. Скрябину. Музыкант и философ, Скрябин пророчествует о вселенском катаклизме, о гибели современного человечества и о рождении новой генерации людей. Ему видится новый человек, обладающий космической душой, в которой воплотилось все мироздание. В Мировой Мистерии обретут синтез все искусства, все проявления эстетического духа и будет представлен творческий процесс самой вселенной.

Идея театра-храма нашла своих последователей и в лице критиков-марксистов, в особенности тех, кто, подобно А.В. Луначарскому, увлекался богостроительством. Для Луначарского социализм есть «истинная религия человечества», способная осуществить заветную цель человека – стать богом.

В контексте этих воззрений Луначарский рассуждает о театре-храме грядущего социалистического общества. Театр будущего ему представляется «местом коллективных постановок трагедий,

[21] *Станиславский К.С. Собр. соч. М., 1958. Т. 5. С. 420.*

[22] *Вахтангов Е. Статьи и материалы. М., 1959. С. 74.*

Л. Сулержицкий

А. Головин.
Портрет А. Скрябина

долженствующих поднимать души до религиозного экстаза». Это будет театр быстрого действия, больших страстей, который выльется на улицы и площади в виде грандиозных процессий и манифестаций. В нем люди почувствуют себя «нейронами одного мирового мозга», «молекулами мировой души»[23]. «Нейронам» и «молекулам» Луначарский обещает культуру пиршественного изобилия. Театр будущего станет греметь, блестеть всеми красками, будет шумен, быстролетен, и «лучше пусть актер переиродит Ирода, чем недоиродит»[24].

Идея театра-храма, захватив театральное сознание Серебряного века, все же не владела им безраздельно. У этой идеи очень скоро появились серьезные оппоненты.

Первым поднял голос против «мистериального», «дионисийского» театра В. Брюсов, который принадлежал к декадентскому, парнасскому течению символизма и не разделял утопического пафоса «теургов». По поводу постановки трагедии «Ипполит» и речи Мережковского Брюсов замечает, что в театре, где есть буфет, не создашь храма. По мнению писателя, сцена должна быть не храмом, где молятся, но академией, в которой человечество учится постигать себя и вое окружающее.

Со временем меняется отношение к идее театра-храма у других символистов – Блока и Андрея Белого. Если в ранних статьях Блок допускал возможность перехода искусства в религию, то теперь он такую возможность решительно отметает, опасаясь «обмеления» искусства: «Истинное искусство в своих стремлениях не совпадает с религией»[25]. Оставаясь равнодушным к исторической церкви, Блок с особым раздражением говорит о поисках нового религиозного сознания. Человек здоровый, пишет Блок, предпочтет «храмам», придуманным в литературных салонах, – кафешантан, чтобы в нем восстановить жизненные силы, растраченные в ссорах и сплетнях религиозных собраний.

Резко порывает с идеями «теургического искусства» и Андрей Белый. Прежние свои мечтания о «мистерии» человеческих отношений, о «коммуне» творцов, созидающих на подмостках театра-храма новую религию жизни, Белый называет «мистериальным маньячеством». Ему кажется, что душа его была больна и только теперь начинает выздоравливать. «Ставка моего выздоравливающего сознания была на четкость: в искусстве, в политике, в философии, в этике; если преодолеваешь искусство, говори – куда. В политику? В какую? В религию? В какую?»[26]. Идею театра-храма Белый подверг сокрушительной критике в статьях «Искусство и мистерия» (1906), «Символический театр» (1907), «Театр и современная драма» (1908) и некоторых других.

Андрей Белый считает, что театр-храм, будь он воплощен со всей последовательностью, устранит подмостки, рампу, играющего актера и тем самым дезавуирует искусство. Поэтому такой театр неосуществим в принципе. Когда же его пытаются осуществить, то обычно за мистерию выдают феерию.

Сторонники театра-храма, говорит Белый, уходят от вопроса, зачем сцене делаться храмом, когда существует реальная церковь. Зазывая в театр-храм, они не объясняют, какому богу собираются поклоняться. «Что такое священнодействие? Есть ли это акт

[23] Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 28, 30.

[24] Там же. С. 39.

[25] Блок А.А. Записные книжки. М., 1965. С. 72.

[26] Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 177.

Ю. Анненков. Портрет А. Луначарского

религиозного действия? Но какого? Перед кем это священнодействие? И какому богу должны мы молиться? Приглашают ли нас вернуться к тем примитивным религиозным формам, из которых развилась драма, или нет – все это остается покрытым мраком неизвестности. Если да, подавайте нам козла для заклания! Но что мы будем делать с козлом после Шекспира?»[27].

Андрей Белый полагает, что в стране, раздираемой социальными противоречиями, где классы столь антагонистичны, по меньшей мере, нелеп соборно-мифотворческий театр-храм. «А то войдем мы в храм-театр, облечемся в белые одежды, увенчаемся гроздьями роз, совершая мистерию. <…> Вообразите, читатель, хотя бы одну минуту себя в этой роли. Это мы-то будем кружиться вокруг жертвенника – мы все: дама в стиле модерн, биржевой делец, рабочий и член государственного совета? <…> Нет, уж лучше закружиться в вальсе с хорошенькой барышней, чем водить хоровод с действительным тайным советником»[28].

В отличие от Белого и Блока, Вяч. Иванов сохраняет приверженность «теургическому» искусству, и только в средине 1910-х годов частично пересматривает свою эстетическую доктрину. Постепенно он приходит к убеждению, что теургия – задача непосильная для художника. «Человеческий гений, – пишет Иванов в 1914 году, – ограничивается благовестиями и обетованиями, хотел бы и не может совершить теургический акт»[29].

В 1910-е годы с критикой идеи «теургического искусства» выступили многие русские философы. По мнению Ф. Степуна, мистерия предполагает наличность живой религиозной веры, как в актерах, так и в зрителях. Когда же вера отсутствует, то мистерия выливается в формы художественной стилизации. Тогда возникает нечто, подобное «Старинному театру» Н. Евреинова, где не творят мистерию, а играют в мистерию[30].

О противоположности между искусством и религией размышляет С. Франк: «Первое немыслимо без элемента “игры” или “фикции”, тогда как последняя устраняется при наличности этого элемента и, наоборот, предполагает безусловную правдивость и серьезность веры»[31]. С. Булгаков усматривает в «теургии», как ее понимал Соловьев, задание, приводящее к «гетерономии целей». «Всякая гетерономия целей, – пишет Булгаков, – противоречит природе искусства, оно существует только в атмосфере свободы и бескорыстия. Оно должно быть свободным и от религии (конечно, это не значит от Бога), и от этики (хотя и не от Добра)»[32]. «Искусство являет красоту и пленяет ею, но оно бессильно создать жизнь в красоте»[33]. Притязания «теургического» искусства неизбежно оборачиваются богоборством, лжемессианством, черной мессой Антихриста.

По мере того, как в эстетическом сознании Серебряного века изживались идеи «теургического искусства», постепенно разрушались постройки утопического театра-храма. Тогда театральная мысль обратилась к балагану.

С балаганами связан огромный пласт низовой карнавальной культуры. С середины XVIII века балаганы были центрами народных празднеств. Они собирали людей разных сословий и званий. Мастеровые, торговцы, фабричные, солдаты,

[27] *Театр. Книга о новом театре. С. 272.*

Л. Бакст.
Портрет А. Белого.

[28] *Там же. С. 274.*

[29] *Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 647.*

[30] *Степун Ф. Камерный театр // Театральное обозрение. 1922, № 10.*

[31] *Русская мысль. 1910, № 1. С. 28.*

[32] *Там же. 1916, № 12. С. 14.*

[33] *Там же. С. 19.*

чиновный люд, именитое купечество, дворянская аристократия, персоны императорского дома, – все бывали на балаганах, всех манила эта «столица легкая безделья и бесчиновного веселья, досуга русского кумир» (Е.А. Баратынский). Широкая публика любила балаганы за простоту нравов, за их яркость и зрелищность, но критика относилась к балаганным зрелищам настороженно, а часто и враждебно.

В.Г. Белинский прямо говорит: «Театр исчезает и уступает место балагану». Он требует от сцены изображения жизни «как она есть, без прикрас»; ценит «умную», «обдуманную» игру и допускает забавы опять же «умные», «благородные», «благопристойные». Его эстетический идеал – «высокое и божественное искусство, которое возвышает душу, волнует сердце благородными человеческими ощущениями, которое преображает человеческую жизнь и возносит нашу мысль к идее всеобщей жизни». Поэтому Белинского возмущает водевиль, его злит восторг райка, который шквалом аплодисментов встречает каждый трюк водевильного актера.

Что же касается балаганов, то к ним Белинский готов проявить некоторую снисходительность: «Я люблю иногда посмотреть на наш добрый народ в его веселые минуты, чтобы получить какие-нибудь данные насчет его эстетического направления». «Данные» Белинского таковы: «Перед балаганом тьма эстетического народа, ищущего своего изящного, своего искусства»[34]. Примечательно, что местоимение «свой» критик пишет курсивом. Для него это другая культура, существующая совершенно отдельно от той, к которой он себя причисляет. Поэтому-то театр исчезает с появлением балагана.

Литература XIX века широко использует элементы низовой карнавальной культуры, вводя их в слог и строй художественных произведений. Эту особенность М. Бахтин отмечал у Гоголя. Народно-праздничная, смеховая культура, по утверждению ученого, организует структуру рассказов Гоголя раннего периода, дает о себе знать в последующих сочинениях. «В балагане он находил стиль вмешивающейся в ход действия речи балаганного зазывалы с ее тонами иронического рекламирования и похвал, с ее алогизмами и нарочитыми нелепицами»[35]. Вместе с тем Гоголь стыдится этого балаганного смеха, оправдывая его ограниченной моралью своего времени. Он ополчается на мелодрамы и водевили, заполонившие, по его словам, «театры всего света». А это были излюбленные жанры не только на Императорской сцене, но и в балаганах. «Из театра, – восклицает Гоголь, – мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей, позабывши, что это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе урок»[36].

«Серьезный» XIX век не желает возвращаться в детство человечества, каким бы притягательным оно ни было. Эта мысль не раз будет звучать у театральных писателей XIX века, для которых высокое предназначение сценического искусства несовместимо с балаганным, карнавальным «детством»: «Актеры становятся гистрионами и роняют достоинство искусства перед обществом»[37]. Так постепенно за словом «балаган» закрепляется отрицательное значение. К началу 1880-х годов оно

[34] *Белинский В.Г. О драме и театре. М., 1983. Т. 1. С. 41–42.*

[35] *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 488.*

[36] *Гоголь Н.В. Собр. соч. М., 1986. Т. 6. С. 169.*

[37] *Урусов А.И. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. М., 1907. Т. 1. С. 24.*

считалось настолько непристойным, что официальное название балаганов сочли необходимым заменить на другое – «Временные народные театры».

В «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона, в четвертом томе, изданном в 1891 году, можно прочесть весьма показательную характеристику балаганного театра: «В представлениях главное внимание обращено на грубые эффекты, как-то: барабанный бой, стрельбу, бенгальские огни и т.п. Пьесы обыкновенно кое-как скроены, хотя зачастую из произведений наших знаменитых авторов. Само понятие "балаганный" в силу этого стало нарицательным для обозначения грубого и трескучего»[38].

Крайне неодобрительно отзывался о балаганах молодой Максим Горький. Вот как он описывает балаганное представление в одном из фельетонов 1895 года: «Перед балаганом ошалелый от водки, которой он "греется", и охрипший от зазывания зрителей к себе в "миниатюрный цирк", субъект, в красном трико, засовывает себе в разинутую пасть голову удава, обвивающего ему шею, и благим матом орет: "Видите!? Смотрите!" <…> У другого балагана толпа смотрит, как на подмостках кривляется и ревет какой-то рыжий детина в костюме клоуна. <…> Визжат свирепые, расстроенные шарманки и органы, визжат, ревут и болезненно кряхтят еще какие-то якобы музыкальные инструменты, кричат, зазывая публику, балаганщики»[39]. Ярмарочные балаганы в глазах Горького развращают публику, порождая черствость и туподушие. Здесь нет разумных, воспитывающих развлечений, Балаганами заправляют ловкие дельцы, алчность которых пожирает трудовые гроши.

Чтобы понять, насколько в начале XX века изменится отношение к балагану, можно сравнить приведенное высказывание Горького с воспоминаниями А. Бенуа. Рассказывая о своих детских впечатлениях от увиденного на балаганах, Бенуа писал: «Через эти двери я вступил тогда в царство Мельпомены и Талии, и несомненно, именно благодаря такому случаю, я сразу стал с этими божественными дамами на весьма короткую ногу. Я их увидел действующими на полной свободе: перед вытаращенными от изумления

[38] *Энциклопедический словарь. Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. СПб., 1891. Т. 4. С. 781.*

[39] *Горький об искусстве. М., Л., 1940. С. 54–55.*

Б. Кустодиев. Фрагмент портрета Ф. Шаляпина

взорами настоящего народа, под взрывы подлинно веселого хохота. И я познал сразу "театральное возбуждение" и вышел из балагана одурманенный, опьяненный, безумный. <…> Даже до сих пор, когда я, под влиянием всяких гнусных наговоров, лично переживаю ненавистный и пресловутый "кризис театра", стоит мне вызвать в памяти то "чувство экстаза", в котором я тогда очутился после апофеоза, как я уже весь исполняюсь безусловной верой в абсолют театра, в его благодать, в его глубокий человеческий смысл»[40].

Приведенные характеристики Горького и Бенуа отражают полярные воззрения двух столетий и двух театральных эпох.

В начале XX века балаган становится объектом напряженной художественной рефлексии и входит в круг основных театральных понятий, со временем вытесняя понятие театра-храма. Если театр-храм, как уже отмечалось, воздвигался на фундаменте философии Соловьева, то театр-балаган апеллирует к Достоевскому и его мыслям о народном театре, содержащимся в «Записках из мертвого дома».

В главе «Представление» Достоевский рассказывает о спектакле, разыгранном арестантами. Через всю главу проходит тема преображающей силы театра. Театральное празднество возвращает людей, искалеченных жизнью, в детство и тем самым восстанавливает их первозданную человеческую сущность. «Арестант бессознательно ощущал, что он этим соблюдением праздника как бы соприкасается со всем миром, что не совсем же он, стало быть, отверженец, погибший человек, ломоть отрезанный, что и в остроге то же, что у людей»[41]. Достоевский пишет, что арестанты, как дети, радовались успеху своей затеи с театром. Она позволяла им забыть об остроге и кандалах и хоть час пожить, повеселиться по-людски. «Что за странный отблеск детской радости, милого, чистого удовольствия сиял на этих изборожденных, клейменых лбах и щеках, в этих взглядах людей, доселе мрачных и угрюмых»[42].

Достоевский первым в XIX веке сказал о том, что «грубый» театр, возвращая в детство человечества, не только не унижает достоинство драматического искусства, но, напротив, раскрывает его удивительные возможности, его способность преображать людей.

В театре-балагане художники Серебряного века ищут того же преображения, которое раньше они искали в театре-храме. Так, во всяком случае, мыслят «народный театр» многие из них, в частности, Блок. «В объятиях шута и балаганщика, – говорит поэт, – старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна»[43]. Блок обращается к традиционным формам «низового» балаганного театра, к мелодраме и фарсу. В этом контексте и была создана пьеса «Балаганчик», в которой мистические настроения «теургов» стали объектом пародии.

В программной статье «О театре» (1908) Блок противопоставляет «обманчивой прелести» Художественного театра, слишком эстетическим и, на его взгляд, малоплодотворным опытам Мейерхольда, всем ухищрениям режиссерского театра, – грубость и простоту балаганных представлений. Только балаган, считает теперь Блок, может вернуть жизненность

[40] Бенуа А. Предисловие // Лейферт А.В. Балаганы. Пг., 1922. С. 9.

[41] Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Л., 1973. Т. 4. С. 105.

[42] Там же. С. 122–123.

[43] Блок А.А. Собр. соч. Т. 8. С. 170.

Ю. Анненков.
Портрет М. Горького

Л. Бакст.
Фрагмент портрета
А. Бенуа

сценическому деду, «разрешит наши противоречия, снимет груз с усталых плеч, окрылит или погубит»[44]. Ради этой цели Блок готов оправдать «разрушение эстетики». В размышлениях Блока о «народном театре» проявилась опасная тенденция опрощения, которая в дальнейшем сыграла роковую роль в судьбах русской культуры.

Подобные тенденции усиливаются и в мировоззрении Андрея Белого. Поэт ополчается «против музыки» (название его статьи 1907 года), называя ее эстетическим дурманом, вампиром, высасывающим человеческую душу, павлиньим хвостом разъевшейся буржуазии. «Музыка, – пишет Белый, – свята только там, где прачка, выжимая синьку над корытом, распевает “Разлуку”. Иное от лукавого»[45]. Поэт обрушивается на современную лирику со всеми ее «звучностями» и заявляет, что для него образец лучшей звучности, превосходящий все опыты последнего времени, – это толстовская «Азбука».

Практических целей от искусства требует и Блок. «Теургическое искусство закономерно и не во имя свое, а во имя святое, строящее мир. <…> Искусство – практическая цель! Поэзия практична и была первоначально практичной. И все искусство»[46]. Примечательно, что, порывая с «мистериальным», «храмовым» театром, он не отказывается полностью от идеи «теургического искусства». То же самое можно наблюдать в критике Белого: «Не от жизни должны мы бегать в театр, чтоб петь и плясать над мертвым трагическим козлом и потом, попадая в жизнь, изумляться тому, что мы наделали. <…> Самою жизнь должны превратить в драму»[47].

А. Лентулов. Эскиз декорации первой картины к драме «Незнакомка»

С этих слов берет начало контрутопия Белого. В ней отсутствуют «жертвоприношения», «орхестра», «алтарь» и проч. Актер не претендует на роль мистагога и предпочитает жреческой тиаре дурацкий колпак. Это, однако, не лишает драматическое искусство жизнестроительного смысла, в котором Белый не сомневался ни тогда, когда защищал театр-храм, ни тогда, когда его старался развенчать.

Таким образом, «низовой», «балаганный» театр, к которому апеллируют Белый и Блок (первый – косвенно, второй – прямо), становится объектом такой же утопизации, какая раньше сопровождала образ театра-храма.

Насколько далекой от действительности была эта утопия народного театра, можно понять, вспомнив, что в начале века балаганы повсеместно прекращают свое существование. Они оказываются

[44] *Там же. Т. 4. С. 90–91.*

[45] *Весы. 1907, № 3. С. 58.*

[46] *Блок А.А. Записные книжки. С. 168–169.*

[47] *Театр. Книга о новом театре. С. 276.*

К. Сомов. Портрет А. Блока

в числе тех фольклорных форм, которые повсеместно вырождаются и отмирают. Потому-то балаган и служит парадигмой театральной утопии, что как такового его больше нет, что он стал уже преданием.

Одновременно балаган делается предметом художественной стилизации. Так был создан знаменитый балет «Петрушка» – творение А. Бенуа, И. Стравинского и М. Фокина, в котором В. Нижинский сыграл свою лучшую роль и создал едва ли не самый сильный образ во всей истории мирового балета.

Центральной фигурой означенного направления явился В. Мейерхольд. «Балаган» – название его программного манифеста, опубликованного в 1912 году[48]. Под знаком балагана проходят сценические опыты Доктора Даппертутто и театральные эксперименты последующего времени, когда Мейерхольд, сменив цветастый костюм персонажа комедии дель арте на комиссарскую кожанку, с наганом за поясом творит свой Театральный Октябрь.

Для Мейерхольда балаган – архетип театра, его прообраз и протосюжет. В выступлениях режиссера 1900-х годов балаган – постоянный жупел в полемике с «ненужной правдой» Художественного театра. Это атрибут тех исторических эпох, когда «театр был театром», когда сцена не пыталась имитировать жизнь и соблюдала закон художественной условности, гласящий: «В театре траур может быть розовый»[49]. Балаган возвращает к маске и доказывает, что это «первичный элемент театра», «могучий эстетический фактор в сценическом деле».

Художественная условность и откровенное лицедейство, разрушение рампы и «четвертой стены», маска и жест вместо характеров и их переживаний, – таковы «архетипические» формы театра, сохранившиеся в балаганных представлениях, которые, согласно Мейерхольду, должны быть восстановлены в своих правах и возвращены на сцену.

В театральном лексиконе режиссера периодически проскальзывают слова «мистерия», «соборное действо». Однако в целом Мейерхольда оставляет равнодушным философия жизнестроения, идея театра-храма, выполняющего религиозные функции. «Пока создатели неомистерий не порвут связи с театром, пока они окончательно не уйдут из театра, до тех пор мистерия будет мешать театру, а театр мистерии»[50].

Среди режиссеров того времени Мейерхольд был, пожалуй, наиболее близок к символистам и, можно сказать, варился в «теургическом» котле. Режиссер дорожит связями с «теургами». Он старательно конспектирует Вяч. Иванова и пересыпает свои выступления цитатами из «дионисийских» проповедей мэтра символизма. Однако вычитывает в них то, что желает прочесть. Мейерхольд характеризует Вяч. Иванова как «непримиримого врага рампы», который призывает «возродить ту или иную особенность одного из театров подлинно театральных эпох»[51].

Такое сугубо художественное восприятие «теургических» томлений символизма со стороны, как самого Иванова, так и других символистов, вызывало частые нарекания. В глазах «теургов» Мейерхольд – режиссер-декадент, который слишком увлечен

«либерализмом форм» и подменяет эстетическими экспериментами коренную революцию драматического искусства.

В творчестве Мейерхольда эстетика балаганного театра дала наиболее ощутимые художественные результаты, внесла разнообразие в палитру сценических приемов. Иными словами, идея театра-балагана оказалась на редкость плодотворной, творила реальные эстетические плоды. Этого нельзя сказать об идее театра-храма, которая осталась чистой утопией. Когда эту утопию все же пытались претворить в действительности, выходило нечто весьма далекое, в сравнении с задуманным, что наглядно демонстрирует судьба Первой студии МХТ.

Как ни старался Сулержицкий обратить Студию в «орден», духовное братство, сделав актера священнослужителем, театр храмом так и не стал. Успех, свалившийся на головы студийцев, вызвал у них естественное желание стать самостоятельным театром, хотя бы и с приставкой «только» – только театром. Это был, вероятно, единственно возможный путь Студии.

Б. Кустодиев.
Скульптурный портрет
Вс. Мейерхольда

[48] Статья «Балаган» впервые была опубликована в сборнике Мейерхольда «О театре» (1912). У режиссера есть и вторая статья под тем же названием, написанная в соавторстве с Ю. Бонди, в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914, № 2). Тема балагана часто возникает в других публикациях Мейерхольда и в его письмах.

[49] Любовь к трем апельсинам. 1914, № 2. С. 29.

[50] Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Т. 1. С. 209.

[51] Там же. С. 188

А. Бенуа.
Эскиз декорации к
балету «Петрушка»

Л. Бакст.
Фрагмент портрета
С. Дягилева

Антреприза
С. Дягилева,
персонажи из балета
«Петрушка»

М. Фокин

В. Нижинский в роли
Нарцисса

Л. Мясин, Н. Гончарова,
М. Ларионов,
И. Стравинский и
Л. Бакст.
Франция 1915 г.

Pro memoria

О. Розанова.
Афиша представления «Первые в мире постановки футуристического театра». 1913 г.

Б. Фердинандов.
«Царь Эдип». Эскиз установки. 1921 г.

К. Малевич, М. Матюшин, А. Крученых.
Санкт-Петербург. 1913 г.

ФЭКС. Афиша спектакля «Женитьба». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. 1922 г.

Эскизы костюмов Подколесина и Феклы к спектаклю «Женитьба». 1922 г.

Однако Сулержицкому такой театр казался тесным. Оставаясь безразличным к поиску сценических форм, не выходя за рамки эстетики психологического натурализма, он не знал, как применить себя в «только театре», как согласовать его скромные возможности со своими «богостроительными» замыслами. Слишком сильной была его воля к устроению жизни. Слишком долго она оставалась невостребованной. Попытка применить эту неукротимую волю на ограниченной территории Первой студии обернулась драматическими последствиями, как для студийцев, так и для самого Сулержицкого.

Противостояние «театра» и «ордена» проходит через всю историю Студии вплоть до самой смерти Сулержицкого. Отсюда постоянные перепады в атмосфере, в климате Студии: экзальтированные настроения «душевных ощупываний», «взаимных вслушиваний» чередовались с всплесками разрушительной иронии, доходившей до откровенного цинизма. Сулержицкий требует, чтобы ученики культивировали в себе добрые чувства, изливая их в зрительный зал. В ответ появляются едкие карикатуры в студийном журнале.

Легкомыслие, насмешливая задиристость студийцев, иногда и жестокость по отношению к учителю были, если не оправданы, то, во всяком случае, объяснимы. Это была своеобразная месть театра тому, кто не пожелал принять его в самодовлеющем значении.

К 1920-м годам понятие театра-храма потеряло прежний эмфатический смысл. Театральная идеология «левых» (Пролеткульт, Леф) мыслит сценическое искусство в других категориях. В духе модного тогда тейлоризма театр определяют как «производство», как «фабрику труда и быта». Мистагога теперь сменяет «инженер человеческих душ». Понятие же театра-храма, если и употребляется, то исключительно в пародийном контексте.

В отличие от театра-храма, балаган на протяжении 1920-х годов сохраняется в виде ключевого театрального понятия. Слово «балаган» начертано на знаменах футуристов. Современный театр им напоминает серьезного господина в пенсне, который ужасно стыдится своего происхождения от козлоногих предков и искусно прячет остаток хвоста под фалдами фрака. «Левые» требуют обалаганить театр, прогнав прочь изъеденных молью мейерхольдовских арлекинов, обветшалых лацци комедии дель арте. Театр, заявляют они, надо расшевелить и растрепать, подвесив Ибсена за белые бакенбарды к куполу цирка и заставив Гауптмана пройтись на голове.

Балаган – это движение, акробатическая техника, занимательная интрига, блеск мюзик-холла, эффектный трюк, яркость американской рекламы, умение плясать на канате и полное пренебрежение приличиями. Балаган – это театр наоборот, земля дыбом. Чем больше на сцене будет балагана, тем священнее станет театр. «Надо, чтобы из циническихшуток Арлекина и Пьеро заструилась священная мудрость Евангелия или Книги мертвых», – призывает манифест эксцентрического театра «Философский балаган»[52]. В этом призыве – итог исканий театральной мысли раннего авангарда. Балаган и храм как альтернативы театра обрели парадоксальный синтез.

А. Родченко. Обложка журнала «ЛЕФ»

[52] *Крыжицкий Г. Философский балаган. М., 1922. С. 12.*

Pro memoria

Валерий ЗОЛОТУХИН

Ю. ЮРЬЕВ И В. МЕЙЕРХОЛЬД. «МАСКАРАД»

К истории творческих взаимоотношений

Над постановкой «Маскарада» Всеволод Мейерхольд, Юрий Юрьев и художник Александр Головин работали в течение шести лет. Премьера состоялась в 1917 году. Спустя шестнадцать лет появилась его вторая (1933), а затем третья (1938) редакции. История «Маскарада», включая послевоенные его исполнения Юрьевым на сцене ленинградской Филармонии, насчитывает более трех десятилетий. Однако исследователям, которые пытаются ответить на вопрос, как за эти годы менялся спектакль, приходится сталкиваться с проблемами.

Многие критики, писавшие о «Маскараде» 1917 года (А. Кугель, А. Бенуа, П. Гнедич и другие) уже не могли видеть третью редакцию спектакля 1938 года и оценить те изменения, что произошли с мейерхольдовской постановкой. Ю. Юзовский, А. Мацкин, С. Цимбал и другие, писавшие о последней редакции спектакля, не видели первых его исполнений. Их рецензии, содержащие важные замечания об игре исполнителей и принципах постановки, тоже не вполне отвечают на вопрос: как со временем менялся «Маскарад».

Вопрос о разнице между первой, второй и третьей редакциями спектакля редко становился предметом отдельных научных исследований. Исключение составляет небольшое число работ разных лет[1], в частности, статья Б. Зингермана[2], где автор не только разбирал структуру конфликта в постановках режиссера второй половины 1920-х и 1930-х годов, но и обосновывал внутреннюю связь между героями поздних спектаклей Мейерхольда – Чацким, Хлестаковым, Кречинским, Арбениным и др.

В свою очередь, попытки исследователей хотя бы контурно обозначить путь, проделанный за эти годы исполнителем роли Арбенина, представляются не вполне убедительными. А. Альтшуллер, автор единственной работы, прямо посвященной совместной работе Юрьева и Мейерхольда, самым существенным изменением в спектакле считал «процесс очеловечения» героев «Маскарада»: «Мейерхольд требовал от исполнителей, чтобы они отнеслись к своим персонажам как к живым людям, ясно представляли себе их биографию, образ жизни, поведение, учитывали сложность, многогранность, переменчивость их психологии. Таким образом шел процесс “очеловечивания” (термин критика 1930-х годов) образов “Маскарада”»[3].

Попытка проследить этапы развития «Маскарада» впервые была предпринята самим Юрьевым.

[1] *См.: статью К. Державина, написанную в начале 1940–х годов для 2 тома «Записок» Ю.М. Юрьева; храниться вместе с черновиками Ю.М. Юрьева в отделе рукописей Санкт Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства// Ф.Ю. Юрова КП. 6688/130,131. А также: Шнейдерман И. В.Э. Мейерхольд в работе над последним возобновлением «Маскарада». По страницам стенографических записей 1938 года // Наука о театре. Л., 1975. С. 162–209; Цимбал С. Театр. Театральность. Время. Л. 1977. С. 97–109; Чепуров А. Мизансцены на музыке // Мейерхольд, режиссура в перспективе века. Материалы симпозиума критиков и историков театра. Париж, 2000, 6–12 ноября. Вып. 1. М., 2001. С. 357–367.*

[2] *Зингерман Б. На репетициях у Мейерхольда. 1925–1938 // Мейерхольд репетирует: В 2 т. М. 1993. Т. 2. С. 402–421.*

[3] *Альтшуллер А. Ю.М. Юрьев и В.Э. Мейерхольд // Актерское мастерство академического театра драмы имени А.С. Пушкина. Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 26.*

Согласно первоначальному плану второго тома его «Записок», глава «Моя работа над ролью Арбенина» шла сразу после главы о премьере первой редакции «Маскарада»[4]. Сама композиция книги подсказывает очевидную мысль: работа над Арбениным не закончилась в 1917 году, но продолжалась вплоть до конца жизни Юрьева. К каждой из трех редакций режиссер и актер подходили с накопленным опытом. Эти спектакли становились точками пересечения путей Юрьева и Мейерхольда, и потому анализ актерского пути, проделанного Юрьевым в роли Арбенина, для историка приобретает не меньшее значение, чем анализ режиссерского метода Мейерхольда, также существенно менявшегося за эти годы. Не принимая этого во внимание, невозможно убедительно ответить на вопрос, как же менялся этот легендарный спектакль XX века на протяжении десятилетий.

ИСТОРИЯ СПЕКТАКЛЯ

Замысел лермонтовского спектакля появился фактически одновременно со второй по счету совместной постановкой режиссера и актера в Александринском театре – «Дон Жуаном» Мольера (сезон 1910–1911). Первые совместные считки прошли летом 1911 года[5], а начало полноценных репетиций относится к весне 1912 года[6]. Премьера «Маскарада» стала самым громким событием сезона Александринского театра 1916–1917 годов, однако исторические события и обстоятельства внутри театра препятствовали сохранению в репертуаре этой постановки. После 15–16 представлений, сыгранных в мае 1917 года, было решено снять спектакль с репертуара. Объяснением этого шага послужила чрезмерная пышность, а также «враждебность» его трактовки современности.

Защитником спектакля с тех пор (и на долгие годы) стал Юрьев, исполнитель роли Арбенина, который, как вспоминала Е. Тиме (исполнительница роли баронессы Штраль), «огорченный, обескураженный, куда-то ездил, бился за своего любимого героя»[7].

Актер, защищая спектакль, пошел на рискованный шаг. Гастролируя в мае–июне 1917 года в театре Народного дома, Юрьев играл Арбенина не в оригинальных декорациях А. Головина (оставшихся, разумеется, в бывшем Александринском театре), а в декорациях спектакля, осуществленного недавно в самом Народном доме, не имеющих по торжественности и по разработанности каждой детали ничего общего с головинскими. «Тем самым, – вспоминал актер, – я стремился хоть немного продолжить сценическую жизнь моего героя и заодно проверить на иной аудитории и в другом окружении, насколько эта моя новая и все более любимая мною роль, как утверждали, будто бы связана с той пышной рамкой, с тем нарядным обрамлением, которое было придано “Маскараду” в Александринском театре. Результатами такой проверки я был совершенно удовлетворен, – пожалуй, они даже превзошли мои предположения»[8]. Юрьев впервые разошелся со спектаклем Мейерхольда–Головина вскоре после премьеры, однако история «самостоятельной» жизни Арбенина, вне оригинальных декораций и мизансцен, на этом не

[4] См. черновик главы «Маскарад»: «Я сейчас не буду касаться всех переживаний Арбенина, я подробно остановлюсь на них <. . . > в следующей главе моих «Записок», озаглавленной «Моя работа над ролью»// Санкт–Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Ф. Ю. Юрьева. ОР, КП 6688 / 130, 131. Во всех изданиях «Записок» Ю.М. Юрьева статья «Моя работа над ролью Арбенина» помещена в отдельный раздел.

[5] Конспект речи Мейерхольда об Арбенине, прочитанной перед занятыми в спектакле актерами после 2–ой считки 21 августа 1911 года// РГАЛИ, Ф. 998. Оп.1. Ед. хр. 109.

[6] Замечания режиссера к исполнителям ролей в спектакле (весна 1912 года)// РГАЛИ, Ф. 998. Оп.1. Ед. хр. 114.

[7] Тиме Е. Дороги искусства. М.;Л., 1962. С. 212.

[8] Юрьев Ю.М. Записки: В 2 т. . Л.;М., 1963. Т.2. С. 239–240.

закончилась. В 1920–1930-е годы он постоянно будет выступать с сольными вечерами, где будут звучать отрывки из роли (чаще всего, монологи 3-й картины и финальная сцена). Последние показы этого спектакля на сцене Филармонии также пройдут без знаменитых декораций.

Вскоре после ухода Юрьева из Александринского театра, в 1919 году, «Маскарад» был восстановлен в репертуаре режиссером Н. Петровым, а Арбенина в нем исполняли сначала Л. Вивьен, а затем – Г. Ге. Никакой новой интерпретации в 1919 году не было: спектакль был восстановлен в очень короткие сроки по просьбе руководителя петроградских академических театров И. Экскузовича. Помимо исполнителя Арбенина, Петрову пришлось искать замену Е. Рощиной-Инсаровой, игравшей Нину. К тому времени актриса уехала за границу. Ее место в 1919 году заняла сначала М. Ведринская, затем Н. Железнова, а в 1930-е годы – Е. Вольф-Израэль.

Первое исполнение Юрьевым роли Арбенина en frac (концертное) состоялось в 1921 году по случаю открытия Северо-западной Торговой палаты в помещении петроградской Фондовой биржи. Весной того же года актер возвратился в Акдраму, а в ноябре вновь вышел на сцену в лермонтовской роли.

На протяжении 1920-х годов спектакль оставался в репертуаре. В 1922 году Юрьев писал Н. Барабанову (исполнитель роли Неизвестного в спектакле 1917 года в тот момент работал в Риге): «Возникла идея поездки за границу. Александр[инский] театр волею Экскузовича дает полную обстановку «Маскарада» до последнего гвоздя и весною намеревается поехать. Предполагает побывать в Берлине, Лондоне, Нью-Йорке!..»[9]. Однако планы вывезти спектакль за границу не осуществились.

До сих пор не совсем ясно, корректировал ли Мейерхольд «Маскарад» во время состоявшихся в 1926 году московских гастролей. Юрьев рассчитывал на эту работу и искал возможность провести репетиции, о чем говорит его письмо режиссеру: «Выяснилось, что поднять труппу в Москву имею возможность 11 мая с тем расчетом, чтобы всем быть на месте 12 числа для репетиций “Маскарада”. Спектакли начнутся 15 мая. Таким образом, в Москве четыре дня для репетиций, которые мы можем использовать и утром и вечером»[10]. Попав в ЦГАЛИ, это письмо Юрьева было датировано 8 марта 1933 года. Однако есть основания считать, что произошла ошибка, и речь в нем идет не о второй редакции «Маскарада», но о московских гастролях спектакля 1926 года. На это указывает дата 15 мая, точно совпадающая с днем начала гастролей. К тому же в марте 1933 года Юрьев находился в Москве и репетировал «Свадьбу Кречинского» в ГосТИМе. В феврале 1926 года он сообщал в интервью «Красной газете» (1926, 8 февраля), что Мейерхольд пообещал подкорректировать спектакль. Вопросы относительно того, велась ли работа над спектаклем весной 1926 года, возникают в связи с опубликованным в «Афише ТИМа» письменным отказом Мейерхольда корректировать «Маскарад» перед гастролями: «От корректирования этой работы, борясь за качество, я решительно отказался, так как всякому, борющемуся за качество, тем более автору постановки, необходимо

[9] Власова Т. Николай Барабанов. Рига, 1982. С. 106–107.

[10] Мейерхольд В.Э. Переписка. 1896–1939. М, 1976. С. 326.

большее время, чем то, которое могло бы быть предоставленным для корректуры: александринцы приезжают в Москву за пару дней до премьеры»[11]. Согласно хронике «Вечерней Красной газеты», труппа Акдрамы прибыла в Москву не за четыре дня до первого показа «Маскарада», а за два (13 мая). В свою очередь, в интервью Юрьева 29 апреля 1926 года актер уже не упомянул о корректировке спектакля Мейерхольдом[12].

В сезоне 1929–1930, в связи с переходом Юрьева в Малый театр, играть «Маскарад» перестали. Но уже в следующем сезоне на московских эстрадах актер вновь выступал с концертным исполнением роли Арбенина. Столетний юбилей театра (к тому моменту переименованного в Государственный театр драмы) в 1932 году был также отмечен показами лермонтовского спектакля. Совместная работа Юрьева с Мейерхольдом продолжилась после выпуска «Свадьбы Кречинского» в ГосТИМе (1933) репетициями второй редакции «Маскарада» (премьера – 25 декабря 1933 года). До возвращения в Госдраму в 1934 году Юрьев играл эту роль в статусе приглашенного артиста.

В редакции 1933 года «Маскарад» шел вплоть до 1937 года. В декабре, еще до закрытия ГосТИМа, С. Радлов (в то время художественный руководитель Театра драмы имени А.С. Пушкина) сообщил на совещании художественной коллегии о намерении театра «реставрировать» спектакль и декорации к нему[13]. Однако уже 10 января 1938 года, когда судьба мейерхольдовского театра была решена, Радлов сообщил на заседании Комитета по делам искусств, что «Петр I» снят, как спектакль политически неверный, «Борис Годунов» – как антипушкинский, «Маскарад» – как развалившийся[14]. Спустя некоторое время Радлов ушел из театра (в связи с чрезвычайной загруженностью режиссерской работой в других театрах), а на его место был назначен Л. Вивьен, который 17 сентября 1938 года в докладе о репертуаре театра в том же Комитете сказал, что театр намерен восстановить лермонтовский спектакль: «На спектакле “Маскарад” был мистический налет, это снять можно. Мы уже договорились с Мейерхольдом. Такой спектакль должен находиться в надлежащем состоянии на сцене нашего театра. Он должен не сходить с репертуара…»[15]. «Снятие мистического налета» – так удачно было найдено оправдание для возвращения к работе над этим спектаклем, которое, однако, не вполне соответствовало действительности. Те сцены, которые, как считалось, несли в себе «мистический налет» (эпизоды с Неизвестным, маскарад в Доме Энгельгардта и т.д.), были существенно изменены Мейерхольдом еще в 1933 году.

Репетиции третьей редакции начались осенью 1938 года, а премьера спектакля прошла в последних числах декабря того же года. Об атмосфере, в которой выходил спектакль, а также о надеждах, на него возлагавшихся, свидетельствует письмо Юрьеву, написанное в первых числах января 1939 года З. Райх: «Все триумфы пока получаются “домашнего и провинциального свойства” – вот в чем свинство обидное, но может быть юбилей все поднимет и триумф Ваш, Маскарада и Мейерхольда, и все встанет на место»[16].

[11] *Афиша ТИМа, №1, 1926, 1мая. С. 15.*

[12] *См.: Интервью с Ю. Юрьевым к гастролям «Маскарада» в Москве // Вечерняя Москва, 1926, 29 апреля.*

[13] *Протокол совещания художественной коллегии при Государственном Академическом Театре Драмы им. Пушкина от 13. XII.1937 г.// ЦГАЛИ СПб, Ф. 354, Ед. хр. 9734.*

[14] *См.: Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 314.*

[15] *Там же.*

[16] *Санкт–Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Ф. Ю. Юрьева. К.П. 6688/214/60.*

После ареста режиссера в 1939 году постановщиком спектакля на афише театра был вынужденно заявлен Юрьев, и так продолжалось до последнего его исполнения в оригинальных декорациях Головина 6 июля 1941 года. В годы войны монологи и сцены из спектакля актер исполнял на «Вечерах классической трагедии» в Новосибирске, куда был эвакуирован Пушкинский театр, а также на многочисленных выездных спектаклях, где роль игралась в концертном варианте[17]. 16 января 1947 года Юрьеву исполнилось 75 лет, а 10 и 11 апреля 1947 года на эстраде ленинградской Филармонии «Маскарад» с его участием прошел в концертном исполнении последний раз. Спустя год, 13 марта 1948 года, в Ленинграде актер скончался.

«МАСКАРАД». РЕДАКЦИЯ 1917 ГОДА

А. Кугель в статье, написанной в 1927 году к 35-летнему юбилею сценической деятельности Юрьева, вспоминал спектакль 1917 года: «Отличительным свойством этой помрачительно-роскошной, а главное, самодовлеюще-роскошной постановки была огромная, можно сказать, сверхчеловеческая холодность постановщика к воспроизводимой им пьесе – что пьесе! – даже к теме воспроизводимой пьесы. Ему не жаль ни Нины, ни Арбенина, ни баронессы; ни жертвы, ни палача»[18]. Рассказывая об исполнении Юрьева, он замечал: «Его Арбенин, действительно, может о себе сказать:

Я холодом закрыл объятья
Для чувств и счастия земли…»[19].

Ю. Юрьев – Арбенин. 1917

Холодность актерской игры и режиссерского решения в целом поразили Кугеля, запомнились ему сильнее всего. Вспоминая в 1941 году репетиции пьесы, Юрьев отмечал, что первые две картины – игорный дом и маскарад – понимал как увертюру к пьесе Лермонтова и хотел затронуть в них основные темы, развивающиеся в последующих актах. «Вс. Мейерхольд, ставивший данную пьесу, находил, что этого делать не стоит, что Арбенин весь раскроется дальше и не нужно здесь останавливаться на деталях,

[17] *См. об этом в воспоминаниях О.А. Образцовой// РГАЛИ, ф. 2732, оп. 2, ед. хр. 563.*

[18] *Кугель А. Ю.М. Юрьев. Жизнь и творчество. М.;Л., 1927. С. 24.*

[19] *Там же.*

боялся перегрузки, задержки, и видел в этом тормоз в развитии фабулы. Он доказывал, что важнее показывать в первых двух картинах лишь путь, по которому прошел Арбенин. <…> Он настаивал, сосредоточить все внимание на интимной третьей картине, раскрыть в ней весь внутренний мир Арбенина, поэтому режиссер добивался вихревого темпа. Меня это необычайно сковывало тогда, не давало мне возможности показать живого человека. При такой интерпретации вся сущность Арбенина покрывалась какой-то броней, и налицо оставался только его пресловутый демонизм»[20]. Это актерское замечание важно, потому что подтверждает и отчасти объясняет впечатление бесстрастности, которое отмечали в исполнении многие рецензенты спектакля. Но не только. В этой фразе – след существенного расхождения между режиссером и актером в понимании образа Арбенина. Ключом к этому расхождению является слово «демонизм».

В контексте фразы Юрьева оно употребляется как синоним отрешенности героя от окружающих, и, по-видимому, это качество было определяющим в первой редакции. Однако Мейерхольд, впервые употребивший его во время беседы с исполнителями в 1911 году, имел в виду совершенно другое. Упоминая «демонические черты Арбенина», он указывал источник, откуда было взято слово: «Определение демонизма, сделанное Ив. Ив. Ивановым»[21]. В списке литературы, который Мейерхольд составил, готовясь к «Маскараду», даются ссылки на две статьи о Лермонтове, написанные московским критиком. Одна из них была напечатана в собрании сочинений поэта, а вторая – в журнале «Артист»[22], которую, очевидно, Мейерхольд и имел в виду.

Употребляя выражение «демонизм Арбенина» Ив. Иванов подразумевал отнюдь не инфернальные черты в образе героя «Маскарада», а его практически полную тождественность лермонтовскому Демону. Причем, доказательство этого основывалось на сравнении финала поэмы и последней (!) редакции пьесы, которая заканчивалась не убийством Нины, а уходом Арбенина от супруги: «Первый исход (т.е. отравление. – **В.З.**), по-видимому, более гармонирует с теми чертами, какие мы заметили в Александре (герое пьесы Лермонтова “Два брата”. – **В.З.**), но второй исход – несравненно достойнее и свидетельствует о зрелости и силе характера. Арбенин, во всем величии демонического настроения, должен был поступить и после нового и последнего разочарования так же, как поступил Демон, когда у него отняли душу Тамары:

И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он надменный,
Один, как прежде, во вселенной,
Без упованья и любви!..»[23].

Однако самой важной чертой, роднящей этих героев, Ив. Иванов считал отнюдь не разочарованность, а сосуществование в одном лице глубокого разочарования с идеализмом. «У Арбенина также в глубине души не умирала эта вечно юная надежда, и он с былою страстью и трепетом счастья полюбил Нину. Демон, после ряда веков злобы и холодного презрения, любит

[20] *Юрьев Ю.М. Указ.соч. Т. 2. С. 439.*

[21] *Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. . М., Ч. 1. 1968. С. 297.*

[22] *Иванов Ив. Лермонтов как драматург // Артист, 1891, № 15.*

[23] *Там же.*

Тамару, наиболее “опустошенный” из этих героев Печорин – и тот боится вновь полюбить, минутами чувствует приступ давно минувших сердечных бурь. Разве может быть более ясное и вразумительное толкование того, что зовется Лермонтовским *разочарованием*? Оно существует до тех пор, пока нет предмета, достойного очарования, любви, восторга»[24].

Сделанные Ив. Ивановым выводы позволяли провести параллели между Демоном, Печориным, Арбениным и их автором, самим Лермонтовым, – к чему с самого начала стремился Мейерхольд. Однако наложение двух планов – разочарования и идеализма – насколько можно судить (в том числе, и по воспоминаниям Юрьева), в первой редакции «Маскарада» воплотить не удалось. Само слово «демонизм» применительно к Арбенину достаточно быстро утратило литературную ассоциацию, лежащую в его основе.

Чем дальше продвигалась репетиционная работа над спектаклем в 1910-е годы, тем больше Мейерхольда начинал интересовать другой персонаж пьесы – Неизвестный. Пристальное внимание к этому образу появилось у режиссера отнюдь не с начала репетиций. Напротив, работа над спектаклем началась с двух развернутых бесед с актерами об образе Арбенина, и упоминаний Неизвестного в конспектах этих бесед не было (в качестве персонажей «света», противопоставленных Арбенину, фигурировали Шприх и Казарин). По-видимому, Мейерхольда все больше интриговала постоянная смена масок, к которой прибегал таинственный лермонтовский персонаж. Заметим, что эта черта была изначально присуща герою и другого мейерхольдовского спектакля – Дон Жуану.

Замысел «Маскарада» появился у Мейерхольда практически одновременно с постановкой пьесы Мольера. В спектакле 1910 года Юрьев не закреплял образ на каких-то типических или психологических чертах, а менял маски на протяжении всего действия. Маски в «Дон Жуане» были символом проникнутой театральностью эпохи (или эпох – учитывая связь спектакля с веком Людовика XIV и одновременно с Серебряным веком). Смена масок воплощала в себе радость игры. Однако в «Маскараде», в отличие от «Дон Жуана», эта тема приобрела трагическое звучание: «На великий маскарад, именуемый жизнью, Неизвестный пришел в маске, держа под плащом своего домино большой запас новых [масок] ей на смену»[25]. Этот спектакль с самого начала задумывался отнюдь не о свободе, которую давала маска на лице. Неизвестный был убийцей, исполнителем «мести света», как объяснял Мейерхольд, был и режиссером карнавала, отстраненным наблюдателем, который следит за соблюдением правил им же задуманной игры.

«Маскарад» любили называть «последним спектаклем царской России», подчеркивали тему «заката империи», звучавшую в спектакле. В этом виделась связь спектакля с эпохой, подходящей к своему завершению. Однако его смысловым центром, в котором находили отражение, в том числе, и события тех лет, была отнюдь не финальная сцена панихиды, а грандиозная интрига, сжатая пружина, приводимая в действие героями. Дерзость этого спектакля в том и заключалась,

[24] *Там же*

[25] *Юрьев Ю.М. Указ.соч. Т. 2. С. 361.*

Б. Григорьев. Портрет Вс. Мейерхольда. 1916

что персонажи «света», скрытые под той или иной маской, как бы и вовсе отсутствовали, сами становились «неизвестными». «Лишь слабым контуром проступают фигуры людей, ведущих сложную интригу и порабощенных страстями»[26], – писал в своей рецензии Э. Старк. В этой фразе есть не только ключевое для спектакля слово «интрига», но и одна из главных его тем – «порабощенность страстью». (Формулировка, объединяющая два главных мотива спектакля, – страсть и несвобода.)

В течение первых шести лет подготовительной работы к «Маскараду» Неизвестный успел вырасти в одного главных героев этого спектакля, чья страсть к мщению приобретала самые многообразные формы. Перед самой премьерой Мейерхольд прямо скажет об этом в одном из интервью: «Главное действующее лицо выступает в третьей части. Это – Неизвестный»[27]. На роль изначально предполагался один из премьеров Александринского театра – В. Далматов (умерший до премьеры). Но даже без знаменитого артиста Неизвестный в исполнении Н. Барабанова (в костюме и маске, созданных Головиным) обращал на себя самое пристальное внимание зрителей первой редакции «Маскарада»: «Это действительно тот маскарадный костюм (персонаж появлялся в черном плаще, отделанном серебром, и в венецианской бауте. – **В.З**.), в который может быть наряжен только такой значительный персонаж, как Неизвестный»[28].

В мольеровском спектакле 1910 года на первый план выходила фантазия об эпохе Людовика XIV, с которой Дон Жуан – Юрьев находился, скорее, в игровых отношениях, нежели ей противостоял. Однако к 1917 году главный конфликт «Маскарада» видится Мейерхольду именно в столкновении Арбенина со светом. Но как был сформулирован этот конфликт? Иначе говоря, был ли «Маскарад» пьесой о холодной, расчетливой и «многоликой» мести общества Арбенину или же об обреченном, но решительном бунте героя? Перенос акцентов определял те изменения, которые происходили с этой постановкой на протяжении более чем 20 лет.

Ответ, предложенный Мейерхольдом в первой редакции, сформулирован в режиссерских записях об Арбенине: «Обреченный богом, Арбенин брошен в вихрь маскарада, чтобы сеть маскарадных интриг и случайностей опутала его, как муху паук. Но когда нет маски и когда она на лице у действующих лиц “Маскарада” – не понять»[29]. Режиссер как будто начинал видеть сцены «Маскарада» глазами лирика Лермонтова, в то время, как сам образ поэта, который в начале работы сближался с Арбениным, постепенно отходил на второй план.

[26] *Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. М., 1997. С. 362.*

[27] *Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 303.*

[28] *Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. С. 356.*

[29] *Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч.1. С. 299.*

А. Головин.
Костюм Нины, эскиз декорации к спектаклю «Маскарад»

Мизансцена маскарада у Энгельгардта детально прорабатывалась Мейерхольдом и Головиным именно для того, чтобы у зрителя возникало впечатление вихря, в который попадал с самого начала Арбенин: «Казалось, на сцене – тысячи масок. Кого тут только не было! И ожившие игральные карты, и фигуры из "Тысячи и одной ночи", и героини популярных опер, и персонажи итальянской комедии масок, все эти Пьеро, Арлекины, Смеральдины, Ковиелло, Пульчинелла и представители разных народностей – бухарцы и индусы, турчанки и китайцы, испанки и татарки, а далее – карлики, шуты, жирафы, рыцари, крестьянки, маркизы, маркитантки, амуры, наконец, страшный "фантом" – Смерть с косой в руке»[30].

В беседе с актерами, предваряющей репетиции, Мейерхольд говорил о двух началах в «Маскараде», театрах Грибоедова и Шекспира: «Лермонтов задумал написать злую критику на современные нравы. И то, что должно было быть главным в пьесе, делается фоном. С грибоедовским театром не справляется Лермонтов. Перевес берет шекспировский театр. С ним Лермонтов справляется блестяще и драма ревности на первом плане»[31]. Здесь мы как будто имеем дело с одним из часто встречающихся в 1930-е годы приемов Мейерхольда – расширением круга зрительских ассоциаций. Однако на репетициях первой редакции «Маскарада» режиссер, напротив, будет препятствовать проникновению, к примеру, черт Чацкого в образ Арбенина[32].

Описывая «Маскарад» в редакции 1917 года, Юрьев выделял в нем четыре черты: величественность, холодное спокойствие, внутреннюю натянутость и сдержанность[33]. Такой была формула первой редакции спектакля в представлении исполнителя главной роли. Обреченный и отрешенный от окружающих, но вместе с тем сохраняющий спокойствие, внешнюю безупречную форму, холодный ум и сосредоточенность – такой была характеристика Арбенина первой редакции.

Движения маскарадной толпы подчеркнуто точно соответствовали музыкальному сопровождению А. Глазунова, менявшемуся от величественно-размеренного к «галопу» маскарада, через звук барабанной дроби за окнами квартиры Звездича, в сцене панихиды возвращавшемуся к торжественному настроению. Сложная ритмическая и звуковая партитура, которая легла в основу постановки, ставила поведение героев в строгое подчинение, что придавало спектаклю дополнительный смысл, точно сформулированный в те годы ближайшим сотрудником Мейерхольда В. Соловьевым: «Чувствуется, что кто-то невидимый управляет всеми их поступками и вовремя подсказывает им то или иное решение»[34]. Второй постановочный принцип заключался в том, что перед каждым актером в отдельно взятом эпизоде ставилась задача рельефно выделять одну эмоцию, которой в данный момент жил его герой, и, «не закончив вполне одного переживания и не поставив, так сказать, точки над ним, не переходить к другому»[35]. Каждому фрагменту пьесы было присвоено название (так, к примеру, 3-я картина с монологами Арбенина называлась «Ревность»), строго соответствовавшее задаче актера.

[30] *Рудницкий К. Мейерхольд. М., 1981. С. 222.*

[31] *РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 109.*

[32] *См. записи Мейерхольда во время первых репетиций «Маскарада»: «К[артина] 3. Сбивается на Чацкого»// РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 114.*

[33] *См. интервью актера во время гастролей в Москве в 1926 году: «В постановке «Маскарада» есть много от «старого Петербурга» времен Пушкина и Лермонтова: величественность, холодное спокойствие и вместе с тем внутренняя натянутость и сдержанность» // Вечерняя Москва, 1926, 29 апреля.*

[34] *Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. С. 355.*

[35] *Юрьев Ю.М. Указ. соч. Т. 2. С. 211.*

Два постановочных принципа накладывались один на другой. Во-первых, сложная ритмическая структура, во-вторых, точные, будто заимствованные из графики линии эмоциональных «маршрутов» героев (из точки А в точку В, с остановкой в каждом пункте). Обе структурные особенности будут сохранены Мейерхольдом во всех редакциях спектакля, однако к середине 1920-х годов безупречная ритмически-музыкальная организация, связывающая пластику и речь героев спектакля с музыкальным и художественным оформлением, начала постепенно пропадать, в том числе, и из-за введения на роли новых исполнителей. Во время гастролей «Маскарада» в Москве в 1926 году об этом написали многие критики. Кроме них, это отмечала и Е. Тиме в интервью в связи со 150-м исполнением «Маскарада»: «Особенно трудной была вторая картина, где Всеволод Эмильевич требовал чрезвычайно точного ритма: слово должно было сочетаться со звуком (в возобновленном виде эта точность была утеряна)»[36]. Массовые сцены, включая маскарад, поставленные, скорее, по законам музыкального театра, постепенно сами собой теряли ту важность, которая им придавалась изначально. К третьей редакции эта исключительная соподчиненность актерского исполнения музыкальному и сценическому оформлению, достигнутая в 1917 году, уйдет, а мизансцены и актерская игра будут выведены из подчинения стройной и строгой декорации Головина[37]. Страстность в каждой сцене спектакля, к которой режиссер будет стремиться во время возобновлений «Маскарада» 1930-х годов, будто бы изнутри начнет давить на декорацию Головина, как шампанское (одно из любимых сравнений Мейерхольда 1930-х годов) на толстое стекло бутылки.

«МАСКАРАД». РЕДАКЦИЯ 1930-Х ГОДОВ

Изменения, вносимые в «Маскарад» в 1930-е годы, можно условно разделить по нескольким направлениям: они касались, во-первых, структуры спектакля, во-вторых, текстологических нововведений, в-третьих, нового режиссерского метода Мейерхольда. Параллельно с этим существенные изменения в роль Арбенина вносил и Юрьев.

К 1930-м годам массовые сцены утратили необычайную тщательность отделки. Это было результатом не только «старения» спектакля, но еще и изменений, вносимых в него режиссером. На фоне этих сцен стали выделяться эпизоды, принципом построения которых было разделение на первый и второй планы. Так, например, в 3-й картине (встрече Арбенина с Ниной после маскарада) посреди сцены опускался занавес, чтобы вывести на просцениум (на «крупный план», как называли это Мейерхольд и Юрьев) артиста, читающего монолог. Просцениум широко выходил в зал, и таким образом, персонаж или группа в этих эпизодах на глазах зрителя буквально отстранялись от остальных действующих лиц, были выделены мизансценически. Сделано это было ради монологов Арбенина, и именно это «укрупнение» было первой попыткой в редакции 1917 года разбить драматургическую ткань произведения на отдельные эпизоды, содержащие наиболее существенные для драматического действия сцены.

[36] *150 представление «Маскарада». Прекрасные воспоминания. Интервью с Елизаветой Тиме // Рабочий и театр, 1926, № 15.*

[37] *См. беседу Мейерхольда с исполнителями после генеральной репетиции 27 декабря 1938 года: «Разве можно играть эстетически Лермонтова, разве можно его играть в pendant к головинским декорациям? В спектакле в этих декорациях надо играть, надо контрапунктически, построить что–то абсолютно другое. Вот тогда зазвучит»// Мейерхольд репетирует. Т.2. С. 383.*

Корректировка структуры «Маскарада» второй и третьей редакций была направлена на то, чтобы заставить сильнее и отчетливее звучать новые темы спектакля, а также вывести основных героев постановки из маскарадного «вихря». Речь идет о том, как была переработана сцена маскарада во второй редакции, та самая сцена, где впервые в пьесе лицом к лицу (а точнее, лицом к маске) Арбенин встречается с Неизвестным. «Если сравнить режиссерский экземпляр 1917 года с зафиксированными мизансценами редакции 1933 года, отчетливо бросается в глаза, что в 1933 году действие второй картины по преимуществу происходит на просцениуме, перед разрезным маскарадным занавесом, и только в двух эпизодах – в сцене с Неизвестным и в сцене со Шприхом – маскарадный зал раскрывался во всю глубину. В 1930-е годы Мейерхольд снимал разработку маскарадных сюжетов, все более обобщая маскарадную толпу, используя различные способы отстранения – сначала перенося эпизоды мазурки за маскарадный занавес, а затем просто-напросто выстроив боскетную решетку, которой в ключевых эпизодах отделял маскарадных персонажей от главных героев. Такого подчеркивания контраста общих и крупных планов, разделения персонажей на солистов и хор в спектакле 1917 года не было»[38].

Точь-в-точь об этом же разделении на «планы» шел спор Юрьева с Мейерхольдом перед премьерой 1917 года: правомерно ли в самом начале бросать Арбенина в вихрь маскарада или же выделять его из толпы, давая так называемый «крупный план»? В редакции 1938 года Мейерхольд идет еще дальше, концентрируя действие во 2-й картине вокруг Звездича, Баронессы и Арбенина. Как будто устраняя неудобство, о котором Юрьев писал в «Записках», режиссер убыстрял темп этой сцены и давал указания актерам: «Стремительный темп нужен Арбенину для 3-й картины, поэтому темп должен быть взят во второй картине»[39].

Кроме структурных изменений, свой отпечаток на «Маскарад» наложил появившийся на рубеже 1920–1930-х годов новый режиссерский метод построения образов. «Внешне поведение Германна – писал И. Соллертинский в рецензии на постановку “Пиковой дамы” Чайковского, – строится на полушутливой характеристике, которую Пушкин вкладывает в уста Томского: «Этот Германн – лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля». По существу же он шире пушкинского образа: это – замечательно стилизованный тип необузданного романтического героя, “молодого человека XIX столетия”, охваченного наполеоновским честолюбием, демоническими страстями, чайльдгарольдовской тоской и гамлетической рефлексией <…>. В нем собраны черты героев Стендаля (Жюльен Сорель из “Красного и черного”), Бальзака, Лермонтова и даже частично Достоевского. …Он – чужой среди всех этих Томских и Елецких, Нарумовых и Чекалинских, жуирующих гвардейцев и банкометов. Его социальное одиночество роднит его и с мейерхольдовским Чацким из “Горя от ума”»[40].

Здесь сформулированы не только черты персонажа, увлекшего режиссера в «Пиковой даме», «Маскараде», «Даме с камелиями»

[38] Чепуров А. Указ. соч.. С. 366.

[39] РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.

[40] Соллертинский И. Письма из Ленинграда. «Пиковая дама» // В.Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба. Сборник документов и материалов. СПб., 1994. С. 294.

(Арман Дюваль в исполнении М. Царева) и даже пушкинском Самозванце, но сам принцип построения Мейерхольдом сложного и многогранного образа «молодого человека XIX столетия», вбирающего в себя черты многих литературных и исторических персонажей. Именно этот образ всеми силами стремился быть воплощенным Мейерхольдом и Юрьевым в другом «необузданном романтическом герое» – Арбенине второй и третьей редакций.

В гранях, которыми поворачивается к публике Арбенин, начинают отражаться образы других мейерхольдовских спектаклей. Во второй редакции Юрьевым и Мейерхольдом была выделена тема сумасшествия героя, ставшая, как рассказывал актер, «одной из ведущих сторон психики Арбенина»[41] Сцена сумасшествия роднила Арбенина с Германном из «Пиковой дамы» Чайковского, поставленной в ленинградском Малом оперном театре в 1935 году. Отразился в Арбенине второй и третьей редакции и Чацкий. Напомним, что высказывания о «грибоедовском театре», равно как и упоминание Чацкого, звучали еще во время первых репетиций пьесы, но тогда за этими отсылками стоял, как считал Мейерхольд, замысел Лермонтова – дать «злую критику на современные нравы», который удался автору «Горе от ума». В 1930-е годы в сопоставлении было иное содержание. «Вести сцену чуть легче, не так мрачно, больше от Чацкого, слегка высмеивая»[42], – подсказывал Мейерхольд Юрьеву во время репетиций третьей редакции спектакля в 1938 году.

Однако неверно было бы утверждать, что в образе Арбенина режиссер искал черты Чацкого. Особенностью редакций 1930-х годов было то, что одни и те же образы-отражения сопровождали не только главного героя, но и других персонажей «Маскарада». Это были внутренние ассоциативные ряды, которые связывали образы лермонтовской пьесы, обеспечивали их сложную взаимосвязь. Черты Чацкого в определенные моменты отражались и в Звездиче. Репетируя сцену, где Арбенин обвинял Звездича в шулерстве, Мейерхольд подсказывал исполнявшему роль Звездича Болконскому: «Потом – пошел быстро. Это чему соответствует? Такой фразе Чацкого: “старух зловещих, стариков…” – и он идет, но нельзя тут молчать: ты должен отступать от этих стариков: “Все против меня…” (показывает). Отступление: “старух зловещих, стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором…”»[43].

В самом финале этой сцены изможденный Звездич после минутной вспышки негодования и «отступления», в конце концов окончательно терял силы. «Ты уронил саблю и стоишь, уже сам собой, – подсказывал Мейерхольд Болконскому. – Может тут пот со лба отирать и потом <…>: “О где ты, честь моя…” Вот как хорошо. Это же прямо из Гамлета»[44].

Но почему это, по-видимому, неожиданно родившееся сближение Звездича с Гамлетом так взволновало Мейерхольда? Какая мысль, стоявшая за этим сближением, увлекла его?

Цепочки ассоциаций в его поздних спектаклях в некоторых случаях (как, к примеру, Арбенин и Германн) легко усваивались зрителями. Однако в этом конкретном эпизоде – «гамлетовской» теме в

[41] См.: Интервью с Ю. Юрьевым к возобновлению «Маскарада»// Вечерняя Красная газета, 1933, 23 декабря.

[42] Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 322.

[43] РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 357.

[44] Там же.

«Маскараде» – ассоциативный ряд был намного сложнее. В упоминаемой выше статье Ив. Иванова было приведено письмо шестнадцатилетнего Лермонтова, написанное тетке М.А. Шангирей, однажды нелестно отозвавшейся о шекспировском «Гамлете»: «Ma chere tante. Вступаюсь за честь Шекспира. Если он велик, то это в "Гамлете", если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то-есть неподражаемый Шекспир – то это в "Гамлете". <…> Ваше письмо меня воспламенило: как обижать Шекспира?»[45].

Возможно, именно это письмо Лермонтова о «Гамлете» и вспомнил Мейерхольд, когда заметил сближение образа «Маскарада» с шекспировской пьесой и одобрил его. Однако «гамлетовская» тема в спектакле не исчерпывалась неожиданно родившейся ассоциацией Звездич – Гамлет. Она проникла и в образ Арбенина, а за нею стояли некоторые биографические предпосылки.

Арбенина Юрьев впервые сыграл в день 25-летия службы на сцене Императорского театра, а в последних спектаклях он выступал уже пожилым актером. И напоминать эти выступления могли гастроли виденного Юрьевым в молодости Эрнесто Росси, который стариком исполнял роль Ромео[46]. На это требовалась совершенно особая актерская смелость, и вместе с тем человеческой смелостью было отмечено заявление Юрьева, сделанное в 1939 году, за несколько месяцев до ареста Мейерхольда: «Самая большая моя мечта – сыграть Гамлета. Я много думаю о нем, много работаю с В.Э. Мейерхольдом, который собирается его ставить. Но я не хочу и не могу сейчас говорить о нем: я считаю, что пока роль не сделана, к ней нельзя прикасаться грубо, нельзя выносить на свет то, что существует только в замыслах, во многом несовершенных и незаконченных»[47]. Нам практически ничего не известно о совместной работе или хотя бы о переговорах между актером и режиссером, связанных с этой ролью и спектаклем, о котором до конца жизни мечтал Мастер. Возможно, постановка и распределение ролей в «Гамлете», которого режиссер собирался ставить в Театре драмы имени А.С. Пушкина[48], были обговорены еще до того, как Юрьев и Вивьен на обсуждении «Маскарада» Комитетом по делам искусств заявили о своем желании оставить Мейерхольда в штате театра.

Но в нескольких предложениях актера о готовящейся роли Гамлета содержится кроме прямого, еще и скрытый смысл. О Гамлете будто бы

Вс.Мейерхольд. 1921

[45] Иванов Ив. Указ. соч.

[46] По воспоминаниям Станиславского, Росси «уже не мог его играть, но восхитительно рисовал его внутренний образ».

[47] Юрьев Ю. Мой путь к Шекспиру // Театр, 1939, № 4.

[48] «Гамлет» упоминается в списке спектаклей, с которыми были связаны постановочные планы Мейерхольда в Театре драмы имени А.С. Пушкина в конце 1930-х годов. В начале 1939 года Б. Пастернак по просьбе режиссера взялся за новый перевод «Гамлета». Тогда же поэт получил от Мейерхольда приглашение в Ленинград посмотреть только что выпущенный им «Маскарад». См.: Пастернак Е. Борис Пастернак. Биография. М., 1997. С. 545.

из суеверия и с опаской (в действительности же это звучало вызовом) говорил 67-летний актер, которого в эти годы практически перестали занимать в новых постановках театра. Роль Гамлета была предметом его раздумий в 1900-е годы[49], однако позже Юрьев как будто оставил этот замысел: Гамлета нет в обширном репертуаре шекспировских образов актера. Если вспомнить, что и А. Южин, исполнявший роль Гамлета в молодости, в дальнейшем редко возвращался к ней, трезво оценивая свою неудачу, в «заявке» Юрьева на эту же роль можно увидеть поворот актера в преемственности от А. Южина к А. Ленскому (оба были учителями актера в Филармоническом и Театральном училищах в Москве), чье исполнение Гамлета было признано одной из главных удач актера.

Говоря в 1911 году о «шекспировском театре», как об одном из источников лермонтовской трагедии, Мейерхольд ссылался на «Отелло». В третьей редакции лермонтовского спектакля мотивы «Отелло» остались, но вместе с ними тонким, почти скрытым от глаза ручьем вливалась гамлетовская тема. Репетируя эпизод воспоминаний Казарина («Я вспоминаю про прежнее…») во 2-й сцене второго действия, режиссер подскажет: «Вот теперь, когда уже все сделано, когда все яды вы в него [Арбенина] уже влили, остается только это – шампанское»[50]. Два выбранных Мейерхольдом образа – яд намеков Казарина и «шампанское» его воспоминаний – рифмуются с отравлением Нины. Они рождают и еще одну устойчивую ассоциацию: вино с ядом отсылает к финалу шекспировской трагедии, бокалу, предназначавшемуся Гамлету. Сопоставление давало иное зрительское отношение к Арбенину (вспомним, что Арбенина – Юрьева первой редакции Кугель называл «карателем») и резко усиливало звучание темы противостояния Арбенина и «света». Виновник отравления Нины сам оказывался «отравлен» Казариным.

К подобным сложным биографическим, литературным, музыкальным ассоциациям режиссер обращался затем, чтобы расширить горизонт лермонтовской драмы. Несколькими годами ранее, обсуждая в Государственной академии искусствознания свою постановку «Пиковой дамы», в ответ на доклады Соллертинского, Гвоздева и других критиков Мейерхольд скажет: «Этот спектакль (“Пиковая дама”. – **В.З.**) вызывает ряд ассоциаций. Что это значит? Это значит, что не простое желание рассказать повесть о каком-то Германне, не простое желание представить зрителю какой-то любовный адюльтер Германна и Лизы мы имели, – вовсе это не может и не должно нас интересовать. Нам нужно было создать такую атмосферу (и мы ее, кажется, создали), которая бы вызвала в зрительном зале эти новые ассоциации, которые ведут зрительный зал к критическому отношению к тому миру, которого уже сейчас нет. И этот “молодой человек XIX века”, и то, что ваши мысли бросаются то к Стендалю, то к Бальзаку, то к Достоевскому, – это и есть то качество, которое мы обрели в данном спектакле»[51]. Стоит ли говорить, что кроме «Пиковой дамы» это качество обретали практически все (за исключением, возможно, «33 обмороков») спектакли Мейерхольда 1930-х годов.

[49] *В 1909 году в Александринском театре замышлялось возобновление «Гамлета», заглавную роль в котором должен был сыграть Юрьев. Однако по неизвестным нам причинам Гамлет так и не был исполнен им в те годы. В интервью 1909 года, данном в связи с готовящейся ролью, Юрьев рассказывал, что работал над ролью в течение десяти лет. «Роль Гамлета я штудировал с А.П. Ленским. Он даже зарисовывал мне более яркие моменты постановки трагедии, как они ему представлялись. Эти наброски он отдал мне» // Театральный день, 1909, № 28.*

[50] *РГАЛИ. Ф. 998. Оп. № 1. Ед. хр. 355.*

[51] *Заседание в Государственной академии искусствознания, посвященное обсуждению постановки оперы «Пиковая дама». 30 января 1935 года // В.Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба. С. 252–253.*

Я. Малютин – Неизвестный, Ю. Юрьев – Арбенин, Е. Студенцов – Звездич. 1930-е годы

Во время последнего возобновления «Маскарада» основное число репетиций пришлось на сцены с участием новых актеров, прежде не занятых в «Маскараде», в ролях игроков, Казарина, Звездича, Шприха и некоторых других. Именно поэтому, говоря о позднем методе Мейерхольда, мы берем в качестве примеров указания, сделанные режиссером исполнителям этих ролей. Однако нет оснований сомневаться, что этот метод был использован режиссером и в работе с Юрьевым, Тиме, Вольф-Израэль и остальными актерами в 1933 году.

В нашем распоряжении нет стенограмм репетиций второй редакции «Маскарада». Однако нужно заметить, что к тому моменту режиссерский прием, основанный на идее взаимопроницаемости образов и мотивов, уже сложился.

Вполне возможно, что на репетициях 1938 года продолжалась работа, которая была начата Мейерхольдом еще в 1933 году.

Лермонтовский спектакль в редакциях 1930-х годов был начинен литературными и театральными мотивами, а на его героев была как будто наброшена сеть художественных ассоциаций, связанных с захватившей Мейерхольда темой «молодого человека XIX столетия». Эти «отражения» были отнюдь не случайны и подчинялись определенной системе.

Зрительский эффект от этого спектакля точно сформулировал Ю. Юзовский в одной из последних рецензий на «Маскарад»: «Этот рой ассоциаций, который вызывает спектакль, доставляет глубокое наслаждение, как от мгновенного проникновения в эпоху, от ощущения хотя бы в намеке трагического конфликта с действительностью, в котором обретались лучшие умы того времени»[52]. Кроме структуры и метода, в поздних редакциях «Маскарада» иначе разрабатывались некоторые ключевые темы.

Особенностью лермонтовского спектакля 1933 и 1938 годов было то, что его главной темой стала страсть, а точнее, запас сил и страсти в человеке, которые всегда, даже в самых суровых и трагических обстоятельствах, не могли не найти себе выхода.

Вспомним, как сам Лермонтов объяснял запрещение «Маскарада»цензурой: «Драма “Маскарад”, в стихах, отданная мною на театр, не могла быть представлена по причине (как мне сказали) слишком резких страстей и характеров…»[53].

Сдержанность, скованность и подчиненность героев, присутствовавшие в первой редакции спектакля, постепенно уступали место внутреннему ощущению полноты жизни и томлению от неизрасходованной силы. «Порабощенность страстью» здесь уступала место переизбытку страстей, желаний, надежд и страданий.

Если в первой редакции ритм, темп и мизансцены были во многих сценах подчинены музыке Глазунова и декорации Головина, то в последней центром организации спектакля стал сам лермонтовский стих, в котором, как он однажды остроумно заметил, всегда «сидит джигит». На это обратил внимание Ю. Юзовский: «Обнаруживается в спектакле не только красота лермонтовского стиха, но его внутренняя страстность, с которой он стремится, мчится – параллельно со страстями самих героев, чтобы там завязать единый узел»[54]. Страстным, «пенящимся», как настаивал Мейерхольд, был князь Звездич. Артисту Томскому, репетировавшему роль Казарина, в уже упоминавшейся сцене воспоминания о молодости режиссер делал такие указания: «“Я вспоминаю про прежнее…” – не надо тянуть. Получается, как будто прежнее было скучно и неприятно. Ничего подобного – это было замечательно…»[55]. Баронесса Штраль (Е. Тиме) под маской на балу резвилась и разыгрывала кокотку, чтобы остаться не узнанной князем. Банкометы и просто следившие за игрой, бессловесные маски на балу, три

[52] Юзовский Ю. Лермонтовский спектакль // Советское искусство, 1939, № 21 (601), 12 февраля.

[53] Лермонтов Ю. Объяснение по делу о непозволительных стихах // Вестник Европы, 1887, № 1.

[54] Юзовский Ю. Там же.

[55] Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 337.

барышни, входящие в зал («три грации – как у Брюллова»[56]), – во всех здесь таилась страстность.

В сцене анекдота, который Арбенин рассказывает Звездичу за карточным столом, вопросительные реплики князя и ответы на них должны были звучать отрывисто, «как звук рапир в бою», «чтобы после этого вся атмосфера была замороженная»[57]. Даже Неизвестному – Малютину Мейерхольд на репетиции жуткой, пугающей сцены сумасшествия Арбенина делал указание: «“Я покинул все: женщин и любовь” – отсюда бешеный темп. Как Ленский! Надо нестись, надо захлебнуться. <…>

Из темпа – кода. “Узнал я истину” – пауза, “Тебе открою” – и в крик: “Ты убил жену!” И дальше холодно: “Я все сказал”. Испанский театр здесь весь»[58].

На репетициях 1938 года режиссер объяснял, что собирается давать большое количество холодных тонов в противоположность тому, что во время репетиций первой редакции называлось «блоковскими тонами». «Это все шло от блоковских мотивов, – когда горели лампы и т.д. А тут надо заморозить немного, и будет сильнее, грознее»[59].

Однако грозными в третьей редакции «Маскарада» будут отнюдь не герои, но подчеркнуто вещественные образы, к которым Мейерхольд прибегает во время репетиций сцен пьесы. «Надо <…> плевать на Арбенина этими огненными струями, обрызгать его, чтобы он весь был в огне, – описывает он сцену финала пьесы. – Как будто вы [Звездич] взяли баллон бензина, а Неизвестный спички чиркает и кидает, и он весь в пламени»[60].

Новая интерпретация Неизвестного оставляла за ним загадочность и таинственность, но стремление Мейерхольда к конкретности меняло акценты в финальной сцене. «Лермонтов сознательно делает загадочной фигуру Неизвестного при первых двух его появлениях на сцене для того, чтобы дать Неизвестному возможность открыть себя в последней 10-й картине. Здесь он решительно разрывает окружающий его таинственный покров и предстает перед Арбениным во всей реальности своей собственной трагической судьбы. <…> Мщение Неизвестного достигает своего высшего предела в тот момент, когда Арбенин в отчаянии узнает мстителя (“Прочь – я узнал тебя, –узнал!”) и перед мысленным его взором возникает картина содеянного им в жизни зла»[61], – вспоминал исполнитель этой роли Я. Малютин. Другими словами, Неизвестный последней редакции в последней сцене был узнан Арбениным. Это стало закономерным завершением движения спектакля в сторону конкретности мотивировок лермонтовских героев. «Откуда я беру эти краски? – обращался к Малютину Мейерхольд во время репетиции сцены, – Из Бальзака. Только оттуда. Тогда верно будет. “И я покинул все с того мгновенья… (показывает)… и поклонился им”. <…> “Ты убил свою жену!” – Да, я виню, я видел, как ты всыпал яд, на балу, в мороженое, я знаю, – ты убил свою жену!” – Конкретно: он видел. Вот это будет Лермонтов»[62].

Повторим еще раз. Изменения, происходившие с «Маскарадом» в 1930-е годы, были связаны, во-первых, с изменениями, которые вносил режиссер в структуру

[56] *Там же. С. 379.*

[57] *РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1.Ед. хр. 353.*

[58] *Мейерхольд репетирует.т.2. С. 324.*

[59] *РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 355.*

[60] *РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.*

[61] *Малютин Я. Актеры моего поколения. М.;Л., 1959. С. 101.*

[62] *РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.*

спектакля; во-вторых, с его новым методом построения образов.

Однако параллельно с этим изменения в роль Арбенина вносил и сам Юрьев. Нагляднее всего это проявилось в 3-й картине пьесы – сцене встречи с Ниной после маскарада. В ней звучали монологи главного героя – «исповедь», как называл их Юрьев. «Здесь – перелом пьесы. С этого момента драма Лермонтова переходит в другую плоскость. От сложных, тончайших, я бы сказал, интеллектуальных переживаний этого свободолюбивого, гордого, взыскательного, мятущегося человека драма переходит в область человеческого инстинкта…»[63]. Такое развитие роли было заложено режиссером изначально, оно нисколько не сковывало артиста, но давало возможность сконцентрироваться на «переломном» моменте в развитии характера героя.

Вот какого рода изменения постепенно вносил актер в этот эпизод: «Раскрыв себя Нине, он почувствовал облегчение, вся тяжесть с него слетела, и он ощутил такой прилив нежности и такую жажду счастья, что невольно стал верить в полное свое перерождение.

Этот момент мне хотелось подчеркнуть как можно ярче.

Но нелегко мне это давалось. Я произносил раньше всю эту тираду очень горячо, темпераментно, как бы в порыве и ощущал постоянно, что это путь наименьшего сопротивления, малоинтересный, шаблонный.

Долго я блуждал в поисках иного, более глубокого выявления.

И вот только недавно, как мне кажется, обрел то, к чему стремился.

На одном из спектаклей после фразы Нины “Опять ты не доволен… Боже мой!”, я вдруг почувствовал, что мне не нужно сразу покрывать реплику, как я это делал раньше; наоборот, у меня явилась потребность сделать большую паузу, чтобы уложить в себе предыдущее настроение, отойти от него и зажить другим. И ни в коем случае не торопиться произносить слова, а мягко, нежно привлечь Нину к себе и замереть на мгновение. И только после этого сказать: “О, нет…” – Опять пауза и снова замереть, а дальше тихо-тихо, чуть слышно – и опять же на паузах: “Я счастлив, счастлив”, прижимая ее голову к своей. Потом, опять-таки после паузы, чуть ли не по-детски заглядывая ей в глаза, произнести:

Оставим прежнее! забвенье
Тяжелой, черной старине!

Казалось бы, что Арбенин на вершине счастья… И вдруг – браслет!..»[64].

«Груз тяжких дум» и отчужденность, которыми был обременен герой с самой первой сцены, оставался всегда, но на первый план постепенно выходила другая черта Арбенина – боязнь потерять Нину.

Темы борьбы и мечты о примирении с самим собой и своим прошлым были акцентированы в монологах, сохранившихся в аудиозаписи. После перелома, обнаружения Арбениным пропажи браслета, в его голосе появляется смятение, вместе с отчаянной мольбой, которое прерывается протяжным, полным отчаяния возгласом «Но если я обманут…». Во второй части сцены за словами героя отчетливо слышится ярость и угроза, направленные в адрес Нины, но, в сущности, адресованные самому себе. Так происходило

[63] Юрьев Ю.М. Записки. Т. 2. С. 441.

[64] Там же.

своеобразное замыкание, которое и предвещало трагическую драму мщения и сумасшествие героя. Подобное решение сцены было не очевидным и вызвало возражения одного из зрителей этого спектакля, филолога Б. Эйхенбаума. Этот спор носил принципиальный характер и прямо касался интерпретации образа Арбенина, так что остановимся на нем подробнее.

Б. ЭЙХЕНБАУМ В ПОЛЕМИКЕ С Ю. ЮРЬЕВЫМ И В. МЕЙЕРХОЛЬДОМ

Анализируя различные влияния на этот спектакль, мы уже вспоминали мейерхольдовские постановки «Пиковой дамы» и «Горя уму». Однако до настоящего момента ни разу не был поставлен вопрос о связи этого спектакля с филологическими исследованиями 1930–1940-х годов, давшими новую интерпретацию как самой пьесе «Маскарад», так и различным литературным влияниям на лермонтовскую прозу и поэзию. На репетициях 1938 года Мейерхольд обращал внимание на близость Неизвестного героям Бальзака.

Практически в это же время Б. Томашевский, работая над исследованием о влиянии западноевропейской литературы на произведения Лермонтова, указывал на связь бальзаковских «Шуанов» с «Вадимом»[65]. Таково одно из возможных сближений.

Еще один пример – отношения Юрьева и Мейерхольда с Эйхенбаумом, выдвинувшим оригинальную идею возвращения к первоначальному варианту лермонтовского текста и вступившим в полемику с создателями спектакля.

Вс. Мейерхольд. 1930-е годы

Во время репетиций 1917 года Мейерхольду определенно было известно, что канонической редакции пьесы (с безумием Арбенина в финале) предшествовала редакция, которая заканчивалась убийством Нины. Но это никак не отразилось на решении ставить четырехактную редакцию без купюр и текстологических изменений[66]. Вопрос о возвращении к первоначальному замыслу Лермонтова впервые был поставлен Эйхенбаумом в 1935 году, когда в собрании сочинений Лермонтова была опубликована обнаруженная в 1930-е годы в бумагах семьи Якушкиных новая редакция «Маскарада»[67]. В ней было 4 акта, однако отсутствовала сцена сумасшествия Арбенина

[65] *См.: Томашевский Б. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство, М., 1941. Т. 43–44. С. 469–516.*

[66] *Редакциям «Маскарада» была посвящена статья, опубликованная в 1911 году в «Ежегоднике императорских театров». См.: «Маскарад» М. Ю. Лермонтова в драматической цензуре // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. V. С. 55–57.*

[67] *Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. . М.;Л. 1935. Т. 4. С. 522–551.*

(пьеса заканчивалась отравлением и смертью Нины). Из всех известных редакций эта была самой первой, она предшествовала читанной цензором Ольдекопом трехактной редакции (которая затем была возвращена автору с указаниями для переработки). Комментируя публикацию, Эйхенбаум писал: «Ею нельзя заменить традиционную вторую редакцию, но она дает очень ценный материал для изучения работы Лермонтова над созданием пьесы. В результате сличения этой рукописи с текстом канонической (второй) редакции мы получаем более 600 новых стихов "Маскарада", в числе которых есть целые большие сцены и монологи»[68]. В этих же комментариях он впервые высказал идею о том, что каноническая редакция является плодом цензурного нажима: «Подлинный "Маскарад" остается по существу неизвестным, поскольку первая редакция до нас не дошла, а все остальные являются в большей или меньшей степени искажениями первоначального замысла, сделанными под цензурным давлением»[69]. Спустя несколько лет эта идея предстанет цельной программой возвращения к первоначальному лермонтовскому замыслу.

В конце 1930-х годов Эйхенбаум неоднократно возвращался к этой проблеме[70], а наиболее обстоятельно раскрыл ее на научно-творческой конференции, собранной (по случаю 100-летия со дня гибели Лермонтова) в апреле 1940 года Кабинетом Островского и русской классики ВТО. Конференция была посвящена одной-единственной пьесе Лермонтова, а прочитанный Эйхенбаумом доклад назывался «Пять редакций "Маскарада"[71]. «Я могу теперь уже решительно утверждать, что появление четвертого акта с Неизвестным подсказано было не художественными, не принципиально драматургическими соображениями. <…> Авторский замысел пьесы и ее первоначальная редакция, предложенная театру, были иными»[72]. Поставленный им вопрос касался того, можно ли считать канонической четырехактную редакцию 1835 года с сумасшествием Арбенина в финале: «Вывод, документированный отзывом Ольдекопа и письмом Лермонтова, заставляет все же поставить вопрос о возможности восстановления трехактной редакции – если не для основного текста в издании (для этого недостаточно имеющихся текстологических данных), то для создания сценической редакции, освобожденной от цензурных уступок и от театральных компромиссов. Тут может помочь новонайденная рукопись, предшествовавшая трехактной редакции и во многом с ней совпадающая: она кончается смертью Нины»[73]. Б. Эйхенбаум допускал возможность ввести материалы из найденной рукописи в постановки (в том числе, канонических редакций), обращая внимание на то, что новые реплики и монологи существенно корректируют образы не только Арбенина, но и Казарина, и остальных героев. Еще одним его предложением было создание новой редакции пьесы на основе уже имеющихся: «Я думаю, что театроведы и режиссеры должны произвести такой опыт реконструкции "Маскарада", опираясь, с одной стороны, на приведенные исторические факты и теоретические соображения, а с другой – на имеющийся текстовой материал: три первые

[68] Там же. С. 521.

[69] Там же. С. 520.

[70] См.: Эйхенбаум Б. Три редакции «Маскарада» // Искусство и жизнь, 1939, № 3.

[71] Эйхенбаум Б. Пять редакций «Маскарада» // «Маскарад» Лермонтова. Сборник статей. М.;Л., 1941. С. 93–108.

[72] Там же. С. 105–106.

[73] Там же. С. 108.

акта “канонической” редакции и текст новонайденной рукописи»[74]. У концепции Эйхенбаума были оппоненты. В частности, К. Ломунов выдвигал совершенно иное обоснование причин, заставивших Лермонтова сделать добавления в пьесу: «Четвертый акт органически входит в ткань пьесы и представляет собой великолепный сценический материал. …Мы склонны думать, что Лермонтов написал четвертый акт не по “приказу” цензуры, а по “заказу” деятелей театра, артистов»[75]. Заявленные Эйхенбаумом в 1935 году текстологические проблемы «Маскарада», разумеется, не могли не обратить на себя внимание Мейерхольда. Перед началом репетиций третьей редакции спектакля (предположительно в сентябре 1939 года) ученый был приглашен в Пушкинский театр прочесть доклад о пьесе.

Дочь литературоведа О. Эйхенбаум вспоминала: «Когда Мейерхольд ставил “Маскарад”, он пригласил Бориса Михайловича прочесть актерам лекцию»[76]. В воспоминаниях нет уточнения, когда именно был прочитан доклад, однако можно предположить, что приглашение последовало именно в связи с целостным пересмотром пьесы, коснувшимся, в том числе, новых вставок в сценический текст, которых не было во второй редакции спектакля. На это указывают и предшествующие рассказу о лекции воспоминания О. Эйхенбаум об отношении ее отца к спектаклю «Маскарад» и исполнителю роли Арбенина: «Не был доволен папа и инсценировкой “Маскарада” в Александринском театре, потому что Арбенина играл знаменитый Юрьев, а папа его не любил. Кроме того, он считал, что последнюю сцену Лермонтову навязала цензура и ее следует снять. Но Юрьев был уверен, что этот акт – самый выигрышный для актера, потому его надо сохранить»[77]. На расхождениях Юрьева и Эйхенбаума в интерпретации Арбенина мы остановимся позже. Здесь важно отметить, что Мейерхольд до начала работы над третьей редакцией был знаком, во-первых, с предложениями Эйхенбаума о возвращении к трехактной редакции без сумасшествия Арбенина в финале (которое он отверг), во-вторых, о включении фрагментов найденной рукописи в канонический текст (которое он принял).

Перед началом репетиций был составлен список разночтений новонайденной редакции с канонической[78]. Вслед за тем актеры получили новые вставки в свои роли. В «Дорогах жизни» Е. Тиме привела переданную ей Мейерхольдом записку, из которой следовало, что реплика Баронессы из 3-й сцены второго действия канонической редакции была дополнена монологом из новонайденной рукописи[79].

Уточнения вносились и в роль Казарина, которая приобрела за счет обнаруженной редакции новые существенные черты. «Есть несколько редакций “Маскарада”, – пояснял Мейерхольд в предшествующей репетициям спектакля беседе, – и в них Казарин имеет ряд строк, которые открывают иное. Он изображен вождем игроков. Он говорит, что теперь за игру можно попасть и в Петропавловскую крепость, куда брали не только политических, но и игроков. Оказывается, среди игроков были политические. Они конспирировались под игру, это была политическая мимикрия. “И часто мысль гигантская заводит

[74] *Там же.*

[75] *Ломунов К. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия // «Маскарад» Лермонтова. С. 47.*

[76] *Из воспоминаний О.Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. «Мой временник». Художественная проза и избранные статьи 1920–30–х годов. СПб., 2001. С. 629.*

[77] *Там же. С. 628.*

[78] *См. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 351.*

[79] *См. Тиме Е. Дороги искусства С. 209.*

пружину пылкую ума". Таким образом, у Казарина нужно больше значимости… Тут многое недоговорено, Казарин загадочен»[80]. Речь шла о монологе Казарина из 4–й сцены второго действия, расширенном за счет вставки из рукописи:

«…Да, я почуял издали,
Что скоро нам он будет нужен –
Союз наш стал не слишком дружен
И годы тяжкие пришли.
За то, что прежде, как нелепость,
Сходило с рук не в счет бедам,
Теперь Сибирь грозится нам
И Петропавловская крепость.
В такие страшные года,
Когда все общество готово
Вдруг разорваться навсегда,
Нужней нам боле, чем когда,
Товарищ умный, господа,
С огнем в груди и силой слова…»[81].

«Помню, – писала Е. Тиме, – как Мейерхольд объяснял новому исполнителю роли Казарина, что он, Казарин, и есть главное зло в жизни Арбенина. Неизвестный – это Рок, Возмездие, а Казарин – демон-искуситель»[82].

В спектакле 1938 года образ Казарина был разработан очень подробно. По значимости он стал практически вровень с Неизвестным.

Сам же монолог репетировался с исполнителем роли В. Гайдаровым несколько раз с очевидной целью дать новые штрихи к образу исторической эпохи: «Мы тут немного пропустили: "… и Петропавловская крепость". Возьмем еще раз. Это нельзя так просто, так это будет вставка ни к селу, ни к городу.

Я думаю, что было бы хорошо, если бы на слова "… и Петропавловская крепость" – Урванцов (исполнитель роль 3-го понтера. – **В.З**.) сказал: "Тс-с!" (показывает: прикрывает рот рукой, встает и тихонько отходит)»[83].

Кроме прямых нововведений, оказавших влияние на общий замысел спектакля за счет пересмотра образов, Мейерхольд менял и общий тон сцен. Переработке, к примеру, подверглась сцена в игорном доме из 4-й сцены второго действия, в первой редакции которой (существенно отличавшейся от канонической) игроки вступали в сговор против князя. Смех игроков в этой сцене Мейерхольд называл «смехом затаенной шарады»: «Покашливание, смех – какой-то замысел. Против князя здесь замысел. Хозяин говорит: "Надо князя сегодня пощупать". Неужели он говорит это одному Казарину? Нет. Еще кому-то говорил. Все это знают. Поэтому такая встреча князя»[84].

Все это свидетельствует, что Мейерхольд воспользовался советом Эйхенбаума и ввел в текст канонической редакции фрагменты из обнаруженной первой редакции. В таком случае, особый интерес представляет вопрос, почему же он не пошел по предложенному Эйхенбаумом пути отбросить последний акт пьесы как навязанный цензурой?[85] Попробуем восстановить предпосылки возникновения идеи Эйхенбаума и возможную реакцию на них Мейерхольда.

Мысль о том, чтобы вернуться к первой редакции и признать акт с сумасшествием Арбенина данью Лермонтова цензуре, Эйхенбаум аргументировал чрезвычайно

[80] *Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 320.*

[81] *См. репетиции третьей редакции «Маскарада»: «Идет монолог Казарина: «… и с силой слова». Входит Арбенин, ему скорее уступают стул». (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 355.)*

[82] *Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М.;Л., 1967. С. 150.*

[83] *РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 355.*

[84] *Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 375.*

[85] *Мы не знаем доподлинно, прозвучало ли это предложение на лекции, прочитанной Эйхенбаумом перед актерами театра, однако сам Мейерхольд рассказывал на репетиции: «Недавно найдена другая редакция «Маскарада». Там 4 акта и нет сумасшествия Арбенина. Но первого экземпляра этой редакции все же не нашли. Может быть, его можно еще будет найти, но пока мы играем по этому экземпляру»// РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.*

обстоятельно. Он ссылался на Шиллера, на которого в значительной степени ориентировался Лермонтов, разбирая природу зрительского сочувствия к его героям: «Вопрос не в самом сострадании, а в его качестве, в его составе, в его смысле. Сострадание к злодею, наказанному "провидением", – это не столько сострадание, сколько обыкновенная жалость, и притом в данном случае весьма умеренная, весьма элементарная. Совсем не о таком сострадании хлопотал Шиллер и не к такому состраданию стремился Лермонтов. "Маскарад" был написан не для того, чтобы придумать (в отличие от прочих мелодрам) такую казнь злодею, при которой у зрителя, рядом с чувством морального удовлетворения ("так ему и надо!") просыпалось бы и некоторое чувство жалости, – это, я полагаю, ясно из всего вышеизложенного. "Маскарад" – высокая лирическая трагедия, в которой сострадание должно иметь совсем другую цену»[86]. Однако была еще и другая сторона в размышлениях Эйхенбаума.

В конце 1930-х годов ему, как и остальным, постоянно приходилось сталкиваться с чрезвычайно жесткими правилами прохождения текстов не только на сцену, но и в печать. Произведения менялись до неузнаваемости, корректировались самими авторами вплоть до полного изменения своего первоначального замысла (как, к примеру, переделки пьес М. Горького). Вмешательство редакторов и цензоров, а иногда и самих авторов, искажало первоначальный замысел произведений, что прямо сказывалось на результатах. Возвращение к первоначальному замыслу (и тексту) автора могло стать в этом случае общим решением проблемы изучения текстов, претерпевающих цензурные вмешательства. Текстов XIX века так же, как и текстов современных авторов. Такой подход очевидным образом переосмыслял функции текстолога и историка литературы, ставя новые задачи выявления первоначального замысла автора, еще не подвергнувшегося цензурной обработке. По-видимому, именно в этих обстоятельствах скрыты причины той настойчивости, с какой Эйхенбаум предлагал возвратиться к трехактной редакции пьесы[87].

Рискнем предположить, что вариант подобного возвращения мог рассматриваться Мейерхольдом. Во-первых, соблазнительной должна была ему показаться сама идея

Ю. Юрьев - Арбенин. 1938

[86] *Эйхенбаум Б. Пять редакций «Маскарада». С. 107.*

[87] *См. Эйхенбаум Б. Мой временник. . . СПб., 2001. С. 96: «История не принадлежит к числу бескорыстных, чисто теоретических наук (если такие вообще есть). Кто-то в шутку назвал ее «пророчеством назад». Это вовсе не так странно, как может показаться. Да, мы пророчествуем назад, чтобы таким образом разобраться в современности, – потому что не можем пророчествовать вперед. <. . . > История – особый метод изучения или истолкования современности».*

третьей редакции спектакля как постановки новой – найденной – редакции пьесы. При постановке «Горе уму» и «Ревизора» режиссер уже использовал разные редакции пьес для сценического текста, а новое (в самом буквальном смысле слова) звучание пьесы было одним из пунктов его режиссерской программы. Во-вторых, в годы, предшествующие постановке третьей редакции «Маскарада», Мейерхольд пережил мощнейший цензурный натиск, связанный с запретом Комитета по культуре готовых спектаклей «Наташа» и «Одна жизнь» и закрытием созданного им театра. Идея «защитить» Лермонтова от цензуры, вернувшись к первоначальному замыслу драмы, разумеется, не могла не привлечь режиссера, переживающего ситуацию, в сущности, близкую лермонтовской.

Тем не менее, «Маскарад» третьей редакции по-прежнему шел с четырьмя актами, с Неизвестным, и за этим решением стояло не только режиссерское, но отчасти и личностное восприятие лермонтовской дилеммы: даже в самых суровых обстоятельствах драматург будет искать выход, не жертвуя самым ценным в своей пьесе. Приезд Мейерхольда в Ленинград для работы над спектаклем был, в сущности, продиктован тем же поиском выхода из ситуации, грозившей ему отстранением от режиссерской работы.

В таком случае, принять первый вариант пьесы значило бы косвенно согласиться с невозможностью для художника противостоять цензуре собственными силами. Рискнем предположить, что именно эта логика, в конечном счете, определила намерение Мейерхольда ставить каноническую редакцию.

Остановимся на другом факте – несогласии Эйхенбаума с трактовкой Арбенина Юрьевым. О. Эйхенбаум не поясняет, чем именно был недоволен ее отец в игре Юрьева, однако косвенные свидетельства позволяют хотя бы в общих чертах восстановить эту полемику.

Во время доклада о пяти редакциях «Маскарада», комментируя функцию монологов в пьесе Лермонтова, Эйхенбаум указывал на их неверное толкование: «Монологи Арбенина, то и дело заставляющие вспоминать текст “Демона”, вносят в “Маскарад” глубокий иносказательный смысл, уводящий далеко за пределы самого сюжета и обнаруживающий подлинный замысел автора: показать трагедию человеческого общества, устроенного так, что настоящее, деятельное стремление к добру, насыщенное мыслью и волей, неизбежно должно принять форму зла – ненависти, мести. И гибнуть жертвой этого зла должна именно невинность – чистая, детская душа: Тамара в “Демоне”,Ольга в “Вадиме”, Нина в “Маскараде”. Зритель, прислушивающийся к монологам Арбенина (если они не искажаются ложным “психологическим” истолкованием актера), должен испытывать сложную борьбу сочувствий: естественное сочувствие к Арбенину – как к страдальцу, потерявшему единственную надежду на спасение»[88]. В зале тогда присутствовал Юрьев (он был одним из участников конференции), а произнесенная aparté реплика о психологическом истолковании монологов, вполне возможно, была адресована Юрьеву. Это

[88] Эйхенбаум Б. Пять редакций «Маскарада». С. 100.

предположение могло бы остаться в области гипотез, если бы не одна деталь: подходы Юрьева, Мейерхольда и Эйхенбаума действительно подразумевали разные толкования центрального образа лермонтовской драмы.

Эйхенбаум настаивал на тесной связи Арбенина с ранними лермонтовскими образами: Демона, Вадима, Александра («Два брата»). «Основа “Маскарада” – не психология, не страсти сами по себе, не построение и разработка характеров, а философия поведения: проблема соотношения добра и зла. <…> Его Арбенин (как и Александр) – не простой злодей, которого надо наказывать, а “великий безумец” – как Демон, как Вадим. Зло, воплощенное в лице Арбенина, – не недостаток добра, а сила, рожденная из одного с ним начала (как это сказано в “Вадиме” об ангеле и Демоне) и потому являющаяся скорее поневоле искаженным добром, чем простым злом»[89].

Отстаивая идею непсихологической природы Арбенина, Эйхенбаум становился в оппозицию к Юрьеву, чье исполнение Арбенина усложнялось за счет совмещения философского и лирического (редкого в его ролях, но в «Маскараде» наиболее ярко проступившего в монологах) планов роли.

Однако основная сложность заключалась в том, что и Мейерхольд считал игру Юрьева в центральной третьей картине не вполне отвечающей задачам новой редакции «Маскарада». «В первой же сцене – заноза ревности, ее и нужно хранить. К окну, лбом к стеклу, метание по комнате – вот, что должно быть у Арбенина. Входит Нина – пусть как Отелло! Пусть в Арбенин возбуждается чуть ли не женоненавистничество, – предлагал Мейерхольд на репетиции первого монолога 3-й картины. – Не надо печали, все монолитнее, все на дрожжах ревности, а не раздумия. <…> Каждый монолог имеет свое развитие, свои стадии, надо не застревать на них, а актеры бояться растерять куски. Арбенин ломает монолог на несколько частей, а этого не надо. …Эпизод называется “Ревность” – надо туда не вкрапливать других спадов»[90].

На это Юрьев отвечал, что из-за размеров и риторичности монологов, их нужно либо читать мелодраматически, либо «углублять». Но Мейерхольд настаивал: «Иногда монолог разбивают на куски, живые куски, а иногда хочется просто монолога. Пусть здесь у Арбенина будет просто монолог, а не куски. Должно быть раздражение на всех, на все. …Нельзя выбрасывать первые строки, “теперь я жду жены своей”. Надо сделать Арбенина порочным в прошлом, пусть он кается, нет иначе экспозиции для монолога, для удара»[91].

Различие интерпретаций этой сцены во второй и третьей редакции спектаклей ярко иллюстрируют указания режиссера. Делая пометы во время премьеры «Маскарада» 1933 года, Мейерхольд отмечал: «Арб. “Няня сказку” (и книгу берет после слов)»[92]. Согласно мизансцене, Юрьев в определенный момент монолога должен был в задумчивости взять в руки книгу. Репетируя сцену в 1938 году, он ее корректирует: «Книга в конце монолога, взятая Арбениным, ошибка! Он должен грохнуться на тахту, он зверь»[93].

Сложно сказать, в какой степени Юрьев принял указания Мейерхольда, касающиеся

[89] Там же. С. 99–101.

[90] РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.

[91] Там же.

[92] РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 259.

[93] РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 353.

3-й картины, однако то, что мы слышим в записи этих монологов, противоречит этим указаниям и отчасти объясняет, зачем режиссеру понадобилось вносить в эту сцену изменения. В 1930-е годы Юрьев часто выступал с концертами, на которых читал монологи Арбенина (сохранившаяся аудиозапись сделана, видимо, во время одного из них). Возможно, Мейерхольд старался избегать их прочтения как вставных номеров в пьесе. Тем не менее, в них содержался целостный портрет Арбенина, результат многолетней работы Юрьева. «В монологах Арбенина, – писал С. Цимбал о сложившемся к 1930 годам образе, – появились новые и непредвиденные перепады, внезапные паузы, едва слышимые свидетельства того, что человек не только выполняет сценическую задачу, но и живет напряженной и не укладывающейся в отдельные жесты и отдельные интонации жизнью»[94].

В монологах Юрьев демонстрировал два «полюса» личности своего персонажа – гневного, замкнувшегося в себе ревнивца и героя, достигающего (в словах «Мир прекрасный/ Моим глазам открылся не напрасно») шиллеровской патетики, отражения лермонтовского идеализма, о котором писал Ив. Иванов. Как Мейерхольд в режиссуре «Маскарада», так Юрьев в своей игре расширял горизонт образа: вместе с разочарованностью в нем появился и идеализм. Однако объединяли монологи, следующие один за другим, не психологическая мотивировка, а точная формула образа, вместившая как будущее, так и прошлое героя. В монологах Арбенина была сыграна не только вся драма Арбенина, но и сам «Маскарад». В них был обозначен путь от внутреннего триумфа к замыканию. Даже если предложенная Мейерхольдом линия поведения Арбенина и была принята Юрьевым, а 3-ю картину в последней редакции «Маскарада» он играл, согласно указаниям режиссера, подчиняя ее единой теме ревности, из монологов уже не могло исчезнуть то, что было найдено и введено в роль актером.

Во время репетиций третьей редакции «Маскарада» Мейерхольд часто обращался к Юрьеву с вопросом, как та или другая сцена игралась в прошлых редакциях, и актер восстанавливал детали мизансцен. При чтении стенограмм репетиций может даже сложиться впечатление, что актер как стоит на страже прежних версий спектакля, защищает однажды найденные решения и принимает новые лишь тогда, когда они по образности и ясности не уступают старым[95].

В действительности, изменения, внесенные в образ Арбенина самим Юрьевым в 1920-1930-е годы, были не менее существенными и отнюдь не всегда принимались Мейерхольдом. Было бы ошибкой считать «Маскарад» спектаклем, в котором предложенная Мейерхольдом программа исчерпывающе и до конца была выполнена Юрьевым. Это не соответствует действительности: и в первой, и в третьей редакциях спектакля игра Юрьева существенно (мы постарались это доказать на примере интерпретации арбенинского «демонизма» и исполнении 3-й картины) расходилась с поставленными перед ним задачами режиссера.

«Маскарад» в истории творческого союза Мейерхольда и Юрьева, безусловно, является

[94] *Цимбал С. Театр. Театральность. Время. С. 102.*

[95] *См. замечание Мейерхольда во время репетиции сцены мести Арбенина и показательный ответ Юрьева: «У Арбенина должно прозвенеть "И обольстителя с пощечиной оставил". Обольстителя сказать так, чтобы публика сказала: "А обольститель, – вот кто он". (Юрьев говорит, что было иначе, но соглашается, что и это интересно)»// РГАЛИ. Ф. 998 Оп. 1. Ед. хр. 353.*

самым значимым спектаклем – и одновременно, самым сложным (куда сложнее, чем «Дон Жуан» или «Свадьба Кречинского») вариантом их совместной работы.

Занятая Юрьевым на репетициях третьей редакции «охранительная» позиция объяснялась тем, что он, видимо, опасался серьезного вмешательства Мейерхольда в его собственную интерпретацию Арбенина. Однако влияние Мейерхольда на Юрьева сказывалось, и, если попытаться ответить одним словом, в чем оно заключалось, этим словом будет «метод». Мы уже говорили, что в монологах 3-й картины Юрьев проигрывал всю драму Арбенина. Этот ход рифмовался со сложной структурой «повтора», которую использовал Мейерхольд в постановке пантомимных сцен. В финальной сцене «Маскарада» 1933 года на сцену в замедленном темпе выходили баронесса и Звездич, безмолвно проигрывая сцену передачи браслета. «Арбенин устремляется назад. Его взгляд падает на то место, где он отравил Нину. Он отступает назад, и Неизвестный остается один в центре просцениума. Темнота»[96]. Юрьевское построение монолога было аналогом повторов Мейерхольда, снимающих нагрузку с сюжета и подводящих «Маскарад» к «притчевой», по замечанию А. Чепурова, простоте.

Отрешенность Арбенина от мира, его загадочный внешний вид и голос, металлом чеканивший каждую строку монолога, – другими словами, образ из первой редакции за двадцать лет жизни спектакля сильно изменился как внешне (Юрьев практически перестал использовать головинские гримы), так и внутренне. О герое Мейерхольда этих лет Б. Зингерман писал: «Игра поз, ракурсов и граней, неожиданно пересекающихся, капризно преломляющих световые лучи»[97]. В портрете точно зафиксирован поздний стиль Юрьева – Арбенина с бесчисленными (в рамках монолога или диалога) переходами от одной эмоции к другой, от петита к курсиву, от порыва к расчету. Каждая строка монолога поворачивала героя перед зрителем разными гранями. Герой вбирал в себя центральные для актера образы Дон Жуана, Фердинанда, Чацкого и отчасти Гамлета. Однако у Арбенина – Юрьева уже не было той целостности, которую можно услышать в монологах его учителя А. Южина. Опыт мейерхольдовского театра затронул самую основу актерского метода Юрьева – речь.

РАССТАВАНИЕ

В критике 1930-х годов одним из самых популярных терминов был странный, отдающий искусственностью глагол «очеловечить», за которым скрывался постепенный уход (где-то вынужденный, но у многих критиков совпадающий с их взглядами) от экспериментов условного театра 1920-х годов. После премьеры «Маскарада» авторы немногочисленных статей о спектакле именно этим словом старались объяснить (а в глазах властей оправдать) работу режиссера над спектаклем, что в действительности противоречило ситуации. Отнюдь не в очеловечивании было дело, но в огромном пути, пройденном этим спектаклем и его авторами. Если «Ревизор» 1926 года, по словам П. Маркова, «вырос мрачной и великолепной громадой»[98], то «Маскарад» на мрачном фоне ленинградской зимы 1939 года

[96] Чепуров А.Указ.соч. С. 367.

[97] Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 225.

[98] Марков П. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 383.

вознесся немыслимой лирической страстью своих героев. Каждый, кто писал о нем в 1939 году, прекрасно сознавал возможные последствия для себя. Но неожиданно в текстах критиков было сказано даже больше, чем можно было ожидать. «Правильно ли мы поступили, когда молча и без споров согласились со столь распространенным теперь и к тому же очень превратно понимаемым мнением о режиссере, "умирающем в актере". …В театр должен прийти режиссер – поэт и философ, режиссер, не видящий никакой добродетели в том, чтобы устранить свою личность из спектакля»[99], – писал А. Мацкин, выражая несогласие с одним из самых унылых лозунгов театра тех лет. Другому постулату – о главенстве психологического театра – свое несогласие выразил Ю. Юзовский: «Многим манера Юрьева кажется старомодной, устаревшей. Однако в основе своей эта манера и характерная для нее величественность, масштабность, высокое чувство стихотворной формы очень близки стилю романтической драмы и трагедии. Романтическая драма не часто привлекает внимание наших театров – и не оттого ли, что в пренебрежении артистические приемы ее воплощения?»[100]. Последний спектакль Мейерхольда имел еще и психологическую подоплеку. Режиссером как будто был преодолен страх перед Неизвестным. Достаточно вспомнить, каким подозрением встречали незнакомых зрителей на репетициях Мастера в 1920-х годах: каждый присутствующий казался саботажником. Однажды появившийся страх напоминал о себе постоянно, провоцировал страшные ссоры с окружающими, становился причиной знаменитых разрывов режиссера – с Бабановой, Гариным, Эйзенштейном. Но вот что интересно. Репетиции «Маскарада» в 1938 году (как и «Дон Жуана» в 1932-м) были открытыми, в зале присутствовал чуть ли не весь артистический Ленинград. Это был урок не только гениальной режиссуры, но и урок абсолютно открытого театра. «Вы не знаете, что такое в нашей закулисной жизни этот период, что В.Э. Мейерхольд внес к нам. Это такой для нас праздник, мы так отошли от всех этих будней и мелочей, которые неизбежны в обыденной работе театра, он такой огонь зажег в нас. По крайней мере, – у исполнителей этой пьесы и у тех, которые интересовались этим спектаклем, – а интересовались очень многие»[101], – говорил Юрьев на обсуждении перед Комитетом по делам искусств после закрытого показа последней редакции спектакля. Ожидание Неизвестного, который однажды мог прийти в зал и помешать рождению спектакля, как будто перестало тревожить Мейерхольда в тот момент, когда для его появления были самые серьезные причины. На обсуждении спектакля перед комиссией Реперткома 28 декабря ситуация складывалась удачно: члены комиссии признавались, что «потрясены» спектаклем и не имеют никаких замечаний. Юрьев просил Комитет перевести режиссера на постоянную работу в Ленинград, в Академический театр драмы. Его монолог (по интонации, по мысли) был противоположен монологам-отречениям актеров ГосТ ИМа, произнесенным годом раньше: «Я буду прямо говорить: у нас есть какой-то провал, мы болеем этим провалом, а Мейерхольд нам показал, что мы опять на известной высоте. Мы хотим этого, дайте нам возможность

[99] *Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 501.*

[100] *Юзовский Ю. Лермонтовский спектакль// Советское искусство, 1939, № 21(601), 12 февраля.*

[101] *РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 706.*

дышать этим воздухом, который нам дает Мейерхольд. Этому театру нужно и должно помочь, и мы должны это сделать, обязаны это сделать. Что Мейерхольду в Московском театре им. Станиславского? Почтенный театр и т.д., но все же – театр не всесоюзного значения. Всесоюзного значения – три театра: Малый, Художественный и наш театр. Дайте Мейерхольда нам, нашему театру надо помочь»[102]. На этом же обсуждении Вивьен сообщил, что готово постановление, согласно которому Мейерхольд должен был поставить в Театре драмы имени А.С. Пушкина «Путь к победе» А. Толстого. Однако этим планам не суждено было сбыться.

Это была не единственная попытка отстоять Мейерхольда. За месяц до ареста режиссера, в мае 1939 года, Юрьев с Мейерхольдом выступали на совещании Союза писателей. Речь шла о проекте создания массового народно-героического театра, который мог стать спасительной зацепкой для Мейерхольда (в деле также предполагалось участие Юрьева). Режиссер высказал общие соображения по поводу спектаклей нового театра. И произнес, в своем роде, ответную речь Юрьеву: «Вот Юрий Михайлович Юрьев, мы видели, какой у человека запас знаний сценических форм. Через 10–20 лет его с нами не будет и получится, что у него нет наследников, он не может передать другим свой запас знаний. На чем он будет показывать? Он может показать, когда читает монолог Эдипа, Отелло, у него нужно учиться, он очень силен, несмотря на свой возраст. Нужно расширить и эту группу артистов, спросить Юрьева, кому он доверяет в этом смысле, кого считает необходимым привлечь. Давайте окружим его такой группой людей актеров, чтобы он дал им тонус»[103]. Отсутствие у Юрьева наследников было на тот момент очевидным фактом, но за этим вставала еще более сложная проблема. Выверенная техника игры, использованная в романтической драме, – это парадоксальное, на первый, взгляд совмещение – уходила вместе с Юрьевым из театра XX века. Огромный драматургический пласт, прежде всего, стихотворные драмы Гюго, Шиллера, Лермонтова, воплощенные Юрьевым, оставались, но следующие поколения актеров находили с ними диалог посредством совершенно других приемов и методов. В июне 1939 года Мейерхольд был арестован, а в 1940 году расстрелян. «Маскарад» же продолжал жить до 1947 года, преодолевая жуткое время. «Слушатели долго и горячо приветствовали Юрьева, будто предчувствуя, что выдающийся актер прощался тогда и со своей знаменитой ролью, и со зрителями… Мне кажется, что Юрий Михайлович никогда раньше не играл Арбенина так проникновенно и так глубоко, как в эти вечера. Коронная роль выдающегося артиста стала его лебединой песней»[104], – вспоминала Е. Тиме, партнерша актера с первого спектакля «Маскарад» до последнего. Другой его партнер, Я. Малютин, писал: «Мысль о том, что любимое создание его актерской жизни живо, живо наперекор страшным разрушительным годам войны, живо, несмотря ни на что, наполняло его молодой и счастливой гордостью. Должно быть, зритель филармонического спектакля почувствовал это: каждое появление Юрьева на оркестровом помосте, каждый его монолог сопровождались бурными и долгими овациями»[105].

[102] *Стенограмма обсуждения спектакля «Маскарад» в Ленинградском театре драмы им. Пушкина 28 декабря 1938 года после просмотра Комитетом по делам искусств СССР // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 706.*

[103] *Стенограмма совещания с режиссерами и художниками. 19. V. 1939. О создании массового народно-героического театра// РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 338.*

[104] *Тиме Е.Дороги искусства. С. 205.*

[105] *Малютин Я. Указ.соч. С. 104.*

Ксения ДАНЦИГЕР

ТЕАТР НА КОЛЕСАХ: ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

Английский мистериальный театр позднего Средневековья

На рубеже Средних веков очень легко проследить смену пространственных построений в искусстве. Она связана с обращением художников к «прямой перспективе». Эта революционная перемена говорит не только о смене техники живописи, но, что более важно, о смене взгляда на мир, его устройство и место человека в нем.

Если средневековая «обратная перспектива» стремилась вовлечь зрителя в свое пространственное поле, объяснить ему своим условным языком скрытый от человека смысл вещей, то ренессансная – человеческому глазу как наиболее совершенному аппарату восприятия мира и всех видимых вещей. В этом случае точкой отсчета, нулевой координатой, центром действия оказывался зритель: изображаемое имело значение и существовало, только пока на него смотрели. В Средневековье произведение искусства – будь то фреска, барельеф или, в восточном варианте, икона – это окно в иное, мир высший, недоступный взгляду обычного человека. Центр в нем не человек, а мир как целостное творенье Бога и Богоявление. «Окно» – не только образное сравнение, но суть и смысл произведения. Через него не только человек смотрел в тот мир, но и мир смотрел на человека.

Ничто в таком искусстве не могло быть показано в каком угодно виде – только в определенном ракурсе и цвете. Средневековое искусство напоминало закодированную информацию: в ней реальность преломлялась через использование определенного набора кодов или шрифтов – канона.

В рамках канона «обратная перспектива» призвана была наиболее точно отразить зрительское восприятие предмета и его внутреннюю суть, стремилась приблизить изображаемое зрителю. В Средние века этот принцип касался всего, что могло быть отнесено к понятию пространственности: умозрительные модели вселенной, видение мира и связей между разными точками в нем, планирование города, монастыря, храма, дома, театра.

В средневековой Англии существовало несколько типов пространственных решений театрального действа: это постановки в круге, представления на повозках и торжественные городские процессии, литургические действа, существовавшие наряду с мистериями, турниры, маски[1], выступления гистрионов, акробатов и мимов. Среди такого разнообразия театральных форм наибольший интерес с точки зрения пространственного решения представляют собой

[1] *К маскам я отношу все представления с переодеваниями и использованием масок, среди которых могли быть и религиозные спектакли. Эти маски не имеют ничего общего с представлениями, созданными впоследствии Иниго Джонсом и Доном Джонсоном, при дворе Якова I.*

религиозные процессии и циклы, а также торжественные городские процессии. Последние были необычайно пышными и дорогими, и не удивительно, что проходили они достаточно редко, только по случаю больших торжеств, в которых участвовало все население города.

Такие процессии известны с начала XIII в., так приветствовали лондонцы приезд императора Отто в 1207 году, королевскую свадьбу Генриха III и Элеоноры Прованской в 1236 году, коронацию Эдуарда I в 1274 году, победу Эдуарда I над шотландцами в 1298 году, рождение Эдуарда III в 1313 году, коронацию Ричарда II в 1377 году и его счастливое возвращение со свитой из Йорка, после перенесения им двора из Лондона в 1392 году… Городские процессии просуществовали почти до царствования Якова I, который в отличие от своих предшественников не любил пышных торжеств, зато тратил до половины казны на придворные представления и маски.

Процессия, возглавляемая монархом со свитой и городской администрацией (City Fathers), состояла из вереницы повозок с «живыми картинами». Обычно начиналось представление с того, что городские главы отправлялись за пределы города, в заранее условленное место, где встречали монарха со свитой, и уже потом все вместе торжественно въезжали в город, где их ожидали и приветствовали горожане, расположившиеся вдоль пути следования процессии, обычно вдоль главной улицы города к королевскому замку. Довольно скромные представления начала XIII в. к концу XIV в. обрели поистине королевский размах и богатый внешний вид. К обычным повозкам с «живыми картинами» добавились статичные подмостки, где также происходили театральные действа. Такие подмостки находились на остановках по пути следования процессии. В 1377 году на процессии по случаю коронации Ричарда II первой такой сценой стал Большой Фонтан

План Йорка. Цифрами обозначены места, где останавливались повозки

(Grate Conduit), часть лондонского трубопровода с питьевой водой. В обычные дни из него брали чистую питьевую воду, но в день коронации вместо воды, по свидетельствам очевидцев, потекло красное вино. Вокруг фонтана был сооружен замок. К сожалению, из сохранившихся документов трудно понять, как он выглядел и из чего был сделан, зато известно, что на одной из его башен стояла прекрасная дева и два ангела, которые затем спускались к королю и подносили ему корону и чашу, наполненную вином.

Сами процессии состояли из свиты короля, городской администрации, повозок с «живыми картинами», которые разыгрывали рабочие гильдии. «Живые картины» на повозках представляли собой аллегории. К примеру, в 1432 году на коронации Генриха VI некие фигуры, одетые в бархат, шелк и золото (Честь, Слава и Удача), дарили коронованному монарху «бесценные дары»: Слава преподносила монарху искусность и умение, Честь – силу и энергию, Удача – процветание и богатство. На коронации же Елизаветы I в 1558 году, вступающая на престол королева могла лицезреть на движущихся повозках «оживших» Генриха VII и его жену Елизавету Йоркскую, Генриха VIII и Анну Болейн. Реальные исторические персонажи в качестве действующих лиц этих представлений были характерной чертой городских светских процессий. Именно этот факт впоследствии повлиял на возникновение исторических пьес на сценах Елизаветинского театра.

Сцены-повозки, где могли размещаться аллегорические фигуры или исторические персонажи, всегда содержали не более одной «картины». Они двигались по главной улице города, и их могли увидеть все, кто решил придти на торжество и стоял вдоль пути следования повозок. Были и такие, кто мог насладиться видом пышного зрелища из своих окон. Это были, конечно же, знатные персоны, чьи окна выходили на главную улицу города. Так уже в те далекие времена формировались, как бы мы их сейчас назвали, VIP-места. Именно такое распределение аудитории, по мнению многих исследователей, повлияло в будущем на облик Елизаветинского театра, где партер со стоячими местами находился в непосредственной близости к сцене и был дешев, а места подороже и попрестижней располагались на ярусах галерей.

В пространственном решении этих представлений мы найдем многое из того, что повлияло на внешний вид религиозных процессий и циклов, а так же на последующее устройство театра. Процессия – важный элемент средневековой культуры любой европейской страны, включая Россию[2]. Процессуальность – одна из форм действа или праздника, о котором говорилось выше. Это один из способов отражения пространственно-временных координат эпохи. Здесь словно бы и не существует движения – для средневекового человека движение по горизонтали никогда не имело значения, если только оно не соотносилось с движением по вертикали. Так, скажем, попадая в храм, прихожанин двигался по горизонтали с запада, от входа, к востоку – алтарю, таким образом, символизируя собственное спасение, движение от ада к раю, от смерти к жизни, как следствие – от земли к небу, а это уже движение по вертикали.

В светской культуре этой эпохи не было значимых точек: ничего не означали ни Большой, ни Малый фонтаны, и движения между ними значили не больше, чем прогулка по самому городу, даже от его западной части к восточной. Однако значение имел способ организации торжества. Даже в светской культуре большое значение приобретают действа, в которых неспешное продвижение во времени соотносится с пространственными координатами, словно образ пути – очень важный не только для средневекового,

[2] Имеется в виду не только крестный ход с выносом икон, хоругвей, который был обычным явлением на Руси. Но также и существование вполне театрализованного действа, исполнявшегося за неделю до Пасхи. Называлось оно «Хождением на осляти» и представляло собой театрализацию входа Господнего в Иерусалим. Христа изображал митрополит, восседающий на белом коне, покрытом бархатной парчой , – на осляти, а под уздцы коня вел Царь. За ним следовали хоры и дерево вербное, украшенное цветами и сладостями, а по краям этой повозки располагались хоры, певшие хвалебные гимны Богу.

но для всего христианского мира. Путь – образ земной жизни, и понимается он, чаще всего, именно как продвижение во времени. Добавьте ему пространственные координаты, и он станет мировой или священной историей. Ведь и священная, и мировая история тоже есть путь, но путь всего человечества. Путь – это движение и во времени, и в пространстве, от начала к концу, от рождения к смерти, от смерти к спасению, от греха к святости… Путь – это основа и суть жизни и человека, и церкви, и народа, и всего человечества.

Может быть, именно образ пути – движение во времени и пространстве – и стал основой для пространственного решения религиозных процессий. В них, в отличие от светских, движение было символичным, как во времени, так и в пространстве. Зрителю представлялась вся история человечества от сотворения мира до Страшного суда, прошлое человечества и его будущее. Здесь не могло быть ничего не значащих пространств, каждая точка, каждый временной отрезок корреспондировались с миром сверхчувственным, открывали в себе высший смысл. Здесь горизонтальное движение соотносилось с движением по вертикали, а следующие друг за другом повозки словно отражали образ текущей Леты.

В средневековых мистериях совмещалось несколько временных пластов. С одной стороны, историческое время, соответствующее библейской истории, от начала мира и до второго пришествия, с другой – современность, в которой все эти события уже состоялись. Потому еще не узнавшие о рождении Иисуса пастухи в двух пастушьих пьесах призывают его всуе быть среди них и даже поминают крест, на котором он будет распят: «Now Christ's holy name be us among!», «Christ's cross me speed!»[3]. Время в этих постановках не имеет привычного для современного человека значения: оно и «тогда», и «сейчас», и «завтра». Как в праздник счастливое событие истории не только вспоминается, но и переживается вновь, так в сознании средневекового человека вечность соотносилась со временем. Как один сезон сменяет другой, отделяя время посева от времени жатвы, так и одно событие, следуя за другим, приобщает верующих к таинственному миру, в котором все эти события уже свершились и пребывают. Именно храмовые действа, как театрализованные, так и литургические, «учили» прихожанина такому образу времени.

Многие исследователи убеждены, что именно литургия и литургическая драма легли в основу мистериальных представлений. И, действительно, при анализе мистериальных процессий неизбежно вспоминается церковное богослужение, в котором алтарь, места для хора и неф означают разные «места действия». Помимо этого, во время литургических действ были представлены места действия драмы или *loca*, располагались они почти во всю длину храма. Принцип *loca* заимствовал и мистериальный театр.

Loca размещались на двухэтажных повозках-педжантах (от латинского pagina – страница): на нижнем этаже – сцена, на верхнем – несложная машинерия и места для актеров, изображавших, скажем, ангелов, спускающихся с небес. Актеры могли готовиться к представлению в специально оборудованном месте – либо под сценой,

[3] *Rose M. The Wakefield mystery plays. N.Y. 1962. 552p., 209.*

либо за ней. Каждая повозка следовала по определенному маршруту с остановками в конкретно и заранее условленных местах.

На ней могло размещаться несколько *loca*. *Loca* – это место, которое принадлежит тому или иному персонажу, его «дом». Площадка для действия, своеобразная авансцена, была вынесена чуть вперед к зрителям. Иногда для достижения определенного эффекта площадкой для действия могло стать пространство перед повозкой. Так же могла быть использована дополнительная повозка для действия или для размещения еще одного *loca*. Скажем, в Уэкфилдском цикле таким отдельным *loca* мог стать ковчег, который строили Ной и его семья[4]. Внешний вид «дома» мог быть различный – от обычного стула до достаточно вместительной постройки, в которой мог бы скрыться человек. Были и такие *loca*, которые вмещали 10-12 человек, а более поздние – оборудовались занавесом, который мог внезапно открыться, чтобы представить кого-то или что-то зрителям или участникам, а так же закрыться, – тогда эта зона удалялась из действия.

Существование такого рода симультанных *loca* – свидетельство неперспективности мышления. По сути, это нежелание удалять от себя объекты, и даже, напротив, стремление приблизить их, сделать «своими». Средневековый мир при всем своем стремлении ввысь, к небесам, очень локален и сосредоточен на самом себе. Возможно, именно поэтому художники очень часто в иконописи старались придвинуть изображение к зрителю и использовали для этого «обратную перспективу» и другие канонические приемы, в частности, архитектурные построения в виде сцены, где происходит действие того или иного библейского сюжета.

Несмотря на то, что живопись и театр не находились в прямой связи, сцена на иконе и сцена на улице в определенной степени имели одну цель – сделать происходящее более интимным, «своим», донести его содержание до души каждого зрителя.

Однако в Англии известны постановки и с фиксированной сценой. Проходили они в земляных амфитеатрах («кругах») в Сен-Юсте и Перране.

Постановка в круге была еще одним типом организации театрального пространства английских мистериальных циклов. Здесь подмостки как для зрителей, так и сами *loca* размещались по кругу. Они представляли собой уже неподвижные сооружения, сориентированные по сторонам света: подмостки с Адом всегда находились на западной стороне, а с Небесами – на восточной. В центре располагалась площадка для действия.

[4] См. Rose M. The Wakefield mystery plays. N.Y., 1962. 552p.

Рисунок реконструирует мистерию «Замок настойчивости»

В мистерии «Замок Стойкости» (The Castle of Perseverance) посреди нее была Башня[5]. Эта башня в центре круга (The Place) – Замок Стойкости – являлась основной пространственной вертикалью, где происходили самые значимые события мистерии.

Без труда можно отыскать много общего между постановками в круге и иными средневековыми представлениями этого периода. Аналогии можно провести и с литургическими представлениями, с их неизменными *loca* и лучшими местами для высокопоставленных особ на галерее (трифории), и с городскими процессиями с их аллегорическими картинами, изображающими, к примеру, Честь и Славу, или с Мистериями Страстей Господних, игравшимися на повозках. Но отчего при таком многообразии театральных форм, существовавших в средневековой Англии, определенная группа спектаклей избирает именно круг как пространственное решение?

По-видимому, ответ следует искать в главном отличии мистерий в круге от остальных представлений. Постановки в круге использовали и представляли абстрактные категории – Человечество, Грех, Плоть, Жизнь, Смерть, либо избирали лишь небольшую часть священной истории, во вполне конкретном сюжете которой открывали аллегорические смыслы. Для них течение времени не имело значения, как в постановках Страстей Господних, где представлена была вся история человечества. В этих постановках историческое время было словно остановлено, и театр воспроизводил абстрактные, трудные не только для понимания, но и для воображения категории, такие, скажем, как вечность. Это был, действительно, космогонический и абстрактный мир, переведенный на язык театра. А последний стремится любую абстракцию превратить в нечто вполне конкретное, всему невидимому дать визуальную форму, а необъяснимому – конкретную причину. Другими словами, материализовать все бестелесное, дать ему плоть.

Это особенно касается театра Средних веков, который избирал для общения со зрителем простой и ясный язык. Не стоит путать в данном случае простоту с примитивизмом. Если заглянуть в городские счета и перевести все статьи расходов в современные деньги, полученная сумма засвидетельствует о чем угодно, кроме примитивности. Траты на дорогие материалы, из которых изготавливались костюмы, на драгоценности и золотую и серебряную фольгу для реквизита – это совершенно не примитивный подход к организации действа. И машинерия, состоявшая, в основном, из лебедок, рычагов и люков, была вполне достаточной и для своего времени, и в принципе для подобного действа и этой культуры. Назвать мистериальное действие примитивным так же нелепо, как отнести иконопись к примитивному искусству. Как и иконопись, театр той эпохи не искал перспективы, не жаждал иллюзорности, но пытался зримо отражать мир с его чудесами, от возвышенных трагедий до бытовых комедий и фарсов.

[5] См. Southeren R. The medieval theatre in the round. L., 1957. 240p.

Pro memoria

ВСПОМИНАЯ ТАДЕУША КАНТОРА

Осенью 2005 года Центр имени Вс. Мейерхольда представил московской театральной публике просветительскую программу о творчестве выдающегося польского художника и режиссера, идеолога польского авангарда Тадеуша Кантора. Встреча Кантора с русским зрителем, не состоявшаяся при жизни создателя легендарного театра Крико-2, наконец состоялась и показалась нам крайне важной. Старшее поколение театральных критиков, актеров и режиссеров кое-что видело из его шедевров и до сих пор вспоминает об этом, как об одном из самых сильных впечатлений своей жизни. Молодые, увы, знакомы с Кантором лишь по легендам, «картинкам» и чужим рассказам.

Идея совместного проекта ЦИМа и Крикотеки, Центра документации творчества Тадеуша Кантора в Кракове, принадлежит Катажине Осиньской, польскому театроведу, русисту, сотруднику Академии наук Польши. Ее активно поддержал художественный руководитель ЦИМа Валерий Фокин. Потребовалось четыре года, чтобы проложить этот «русский маршрут» между Кантором и Мейерхольдом, образ которого стал одним из ключевых в последнем спектакле польского мастера «Сегодня мой день рождения».

Программа Дней Тадеуша Кантора в Москве включала в себя встречи с актерами Театра Крико-2, лекции польских искусствоведов и театроведов: Рафала Солевского («Живопись и рисунок в творчестве Тадеуша Кантора на примере коллекции «А»), Збигнева Осиньского («Тадеуш Кантор и польская театральная традиция»), Марека Пенёнжка («Последние спектакли Тадеуша Кантора») и Катажины Осиньской («Русские контексты творчества Тадеуша Кантора»). Доклад Мечислава Порембского («Польский поминальный обряд») был прочитан Катажиной Осиньской. В ЦИМе прошла выставка рисунков Кантора и фотографий из фондов Крикотеки. Были показаны записи лучших спектаклей и крикотажей Кантора из цикла Театра Смерти («Умерший класс», «Велёполе, Велёполе», «Где эти давние снега», «Да сгинут артисты», «Я сюда уже никогда не вернусь», «Сегодня мой день рождения»), а также документальные фильмы о режиссере («Тадеуш Кантор», «Возвращение Одиссея», «Репетиции, только репетиции…»). Сотрудники Крикотеки рассказали об истории своего музея и его творческой стратегии. Состоялась дискуссия на тему «Тадеуш Кантор и современный театр», где довольно бурно обсуждался вопрос о творческих связях Кантора и Мейерхольда, и более спокойно, но не менее интересно опосредованное влияние Кантора на русский авторский театр.

Единственное, что не слишком радовало на встречах с Кантором, – зал не ломился от публики. Студентов, будущих актеров, режиссеров, художников, критиков, которым эта встреча была бы крайне полезной, в зале оказалось не так много, как хотелось бы. Хотя об этом событии надо было кричать на всех углах. Но мы никак не привыкнем к мысли, что «хорошее» тоже требует рекламы.

Материалы данного раздела можно считать частичным отражением и продолжением встречи в ЦИМе. Нам бы хотелось, чтобы русский маршрут Тадеуша Кантора был продолжен.

Мы благодарим за помощь в организации раздела Катажину Осиньску, Крикотеку и Томаша Томашевского, сотрудника архива Тадеуша Кантора, Центр им. Вс. Мейерхольда и Валерия Фокина.

Н.К.

Pro memoria

Наталья КАЗЬМИНА

О КАНТОРЕ, ВЕЧНОМ АВАНГАРДИСТЕ

Тадеуш Кантор родился в 1915 году, в маленьком польском местечке Велёполе, которое он и прославил своим одноименным спектаклем. Умер режиссер в 1990 году. Значит, 6 апреля 2005 года ему исполнилось бы 90, а 8 декабря 2005 года минуло 15 лет со дня его смерти. Между этими двумя датами и уместилась первая полноценная встреча русского зрителя с великим польским режиссером.

Биография Тадеуша Кантора давно должна была быть рассказана по-русски. Как давно должны были быть переведены на русский язык его тексты. Однако жизнь сложилась иначе, и Кантор, режиссер и художник, известный всему миру, почитаемый и изучаемый во многих странах, для русского читателя и театрала пока что остается фигурой не вполне осязаемой. Не ставя перед собой цели рассказать «все о Канторе», приведу лишь несколько фактов из его биографии, без которых совсем не понять ни художника, ни режиссера, ни публикуемых ниже статей о нем, не осознать, что же такое «театр художника» вообще и театр Кантора, в частности.

Тип «театра художника» пришел к нам с запада. Те, кто помладше, ассоциируют его, в основном, со спектаклями американца Боба Уилсона. Но для тех, кто постарше, «театр художника» – это, в первую очередь, великие поляки Юзеф Шайна и Тадеуш Кантор. Уилсон, блистательный формалист, человек изысканного вкуса, изумляет в своих спектаклях изобретательностью, технологической «чистотой» формы. Его спектакли радуют глаз, но сердце на них бьется ровно. Он – волшебник Коппелиус, оживляющий своих кукол, похожих на людей. Он – декоратор мира, тогда как Кантор – все-таки Бог, воссоздающий в своем театре наш мир через себя и свою биографию, потрясенный и потрясающий трагизмом этого мира.

Дважды Кантор собирался на гастроли в СССР, но так к нам и не доехал. Театр Крико-2 был слишком авангарден для театрального пейзажа тех наших лет и, видимо, показался нашим властям не очень благонадежным. Однако Кантор мечтал приехать в Москву, не раз говорил, что первым делом отправится к могиле Мейерхольда – поползет туда на коленях. И был ошеломлен, узнав, что могилы чтимого им Мастера просто не существует…

Он умер буквально за два дня до премьеры своего спектакля «Сегодня мой день рождения». В свой последний день репетировал. Как это было, мы увидели в польском документальном фильме Анджея Сапии, посвященном этим репетициям (Сапия вообще очень много снимал Кантора).

…Живой, крепкий, невероятно энергичный старик деловито раздает указания техническому персоналу и яростно чертыхается в адрес своих актеров. (Хотя таких идеально «своих» актеров, такой «коллекции» актеров, как у Кантора,

не было, наверное, ни у кого.) Он был безумно обаятелен и в старости – и даже в своей сварливости. Стильный во всем, начиная со своего театра (одно слово – художник) и кончая костюмом, каждым движением, жестом. Даже гримасой. Такие лица просятся на холст. Его слова о том, как мало у него времени и как много еще не сделано (т/ф «Репетиции, только репетиции…»), задним числом звучат пророчески. После репетиции Кантору стало плохо с сердцем, его увезли в больницу. Он умер мгновенно, ночью, во сне. Грешный человек, бурно и страстно проживший свою жизнь Вечного Авангардиста, как назвал его один из его биографов, человек, истязавший работой себя и других, он умер, в общем, смертью праведника…

Академию художеств он закончил в Кракове, этот город питал его всю жизнь. Учился на великих примерах, которые почитал в искусстве «бунтом, революцией, авангардом». Перечислял «влияния» в таком порядке: «Кубизм, супрематизм Малевича, унизм и журнал "Форма" нашего Стшеминьского[1], "Стрелка" Пайпера[2], конструктивизм Мейерхольда, Татлин, Александра Экстер, свободный театр Таирова, Вахтангов, Театр "Габима", Баухауз, "Балет триад" Оскара Шлеммера, Кароль Фрыч[3], учеником которого я был, и великий, несгибаемый Анджей Пронашко[4], с которым после войны я имел счастье работать, великий Леон Шиллер[5], довоенный театр Cricot[6] и высокомерные в своем авангардизме скульптуры Марии Яремы[7] и Вичиньского[8] ».

Кантор начинал в 1930-е годы как художник-авангардист в «Краковской группе» художников, таких же «рассерженных» на официальное искусство. Затем всю жизнь «судился» с авангардом, часто повторяя, что авангард, признанный большинством, – это нонсенс. Любил размышлять об авангарде «истинном» и «официальном» (в его понимании – сдавшем свои позиции) и видел драму в их отношениях и в отношении к ним.

Поначалу он оформлял чужие спектакли, затем пришел к своему авторскому театру, где постепенно стал един во всех лицах – драматурга, режиссера, художника и даже актера. По существу, стал в театре автором, хозяином и лучшим зрителем.

Поначалу он ставил чужие пьесы. В годы Второй мировой войны в созданном им Независимом Подпольном театре (играли в комнате, могли поплатиться за это жизнью) главными его спектаклями стали «Балладина» Ю. Словацкого (1943) и «Возвращение Одиссея» С. Выспяньского (1944).

Последними и единственными авторами в его послевоенном театре Крико-2 были Станислав Игнаци Виткевич[9], Бруно Шульц[10] и Витольд Гомбрович[11]. Виткевича он ставил много раз, с Шульцем разделял его взгляд на вещи, «Ивонну» Гомбровича собирался сыграть в 1956 году, но дело до премьеры не дошло. Зато пьесу издали с его иллюстрациями.

С театром Крико-2 (или Cricot–2), Кантор прошел оставшуюся часть пути. Справа налево название читается и переводится с польского как «это цирк». В сравнении с традиционным театром это, конечно, был «цирк» – другой театр, не такой, как все, единственный в своем роде.

В общей сложности Кантор проработал в театре 50 лет. Но

[1] *Стшеминьский Владислав (1893-1952) – художник, один из представителей русского и польского авангарда, создатель теории унизма и редактор журнала «Форма».*

[2] *Пайпер Тадеуш (1891-1969) – поэт, литературный критик, эссеист, автор творческой программы польского поэтического авангарда, создатель и главный редактор краковского литературно-художественного журнала «Zwrotnica» («Железнодорожная стрелка»).*

[3] *Фрыч Кароль (1877-1963) – сценограф, художник, театральный режиссер, ученик С. Выспяньского, Ю. Мехоффера, Л. Вычулковского, один из реформаторов польской сцены.*

[4] *Пронашко Анджей (1888-1961) – художник, сценограф, педагог, представитель польского авангарда, член творческих объединений «Формисты» и «Praesens».*

[5] *Шиллер Леон (1887-1954) – режиссер, драматург, театральный критик и теоретик театра, композитор и певец.*

[6] *Довоенный театр Крико – работал в Кракове (1933-1938) и Варшаве (1938-1939); открыт молодыми скульпторами и художниками-авангардистами, многие из которых были друзьями Кантора.*

[7] *Ярема Мария (1908-1958) – работала в Крико-1 как сценограф, художник по костюмам и актриса. Вместе с Йонашем Штерном принадлежала к авангардной «Краковской группе» художников. Одна из главных фигур в окружении Кантора после 1945 гг.*

[8] *Вичиньский Хенрик (1908-1943) – скульптор и художник, один из создателей «Краковской группы» и Театра Крико. Повлиял на послевоенное творчество М. Яремы и Т. Кантора.*

[9] *Виткевич Станислав Игнаци (1885-1939) – художник, фотограф, писатель, драматург, философ.*

Эскиз к спектаклю «Балладина». Подпольный театр

мировую славу завоевал в последние 15 лет жизни. В связи с поздним признанием ужасно ревниво относился к Ежи Гротовскому, который прославился и раньше, и быстрее, и громче. Его нападки на Гротовского выражались бурно, часто бывали несправедливы, порой выглядели ребячливо. Над этим посмеивались друзья и коллеги. Но в этих обидах был некий резон. И Россия, все еще не знающая Кантора в полном объеме, могла бы это понять.

Сегодня имя Ежи Гротовского у нас свято. Его в нашей стране знают хорошо. Он здесь учился, однажды сюда приезжал, здесь печатались его тексты, здесь у него остались друзья и поклонники. Его активно популяризировали Елена Ходунова, легендарный сотрудник ВТО, полонистка Нателла Башинджагян, режиссер и педагог по пластике Андрей Дрознин. Анатолий Васильев в силу своей дружбы с Гротовским и связей с Центром Гротовского в Понтедере сделал многое для того, чтобы Гротовского в России узнали лучше и поняли по существу. Например, в рамках программы Школы драматического искусства на московской Театральной Олимпиаде прошли фильмы о Гротовском, мастер-классы его учеников, лекции его соратников – Людвига Фляшена, Збигнева Осиньского, Томаса Ричардса. Понтедера приезжала в ШДИ и до, и после Олимпиады. Основные тексты Гротовского сегодня опубликованы[12].

Тадеуша Кантора в России знают не так предметно. Многое о нем нам еще предстоит узнать. Пока же он с его, помимо всего прочего, интереснейшими статьями и манифестами остается для нас неовеществленной легендой. И объясняемся мы «про Кантора» иногда междометиями и на пальцах. А фигуры были, несомненно, равновеликие. Просто разные[13].

Одна из лучших формул творчества Кантора принадлежит Дени Бабле: «Кантор – конструктивист и разрушитель, экспрессионист и антиэкспрессионист, почитатель

Рисунок к спектаклю «Я сюда уже никогда не вернусь»

[10] Шульц Бруно (1892-1942) – прозаик, литературный критик, график и художник, легендарная фигура в польской довоенной культуре.

[11] Гомбрович Витольд (1904-1969) – писатель, драматург, новеллист, эссеист, один из родоначальников польского абсурдизма.

[12] См.: Театр Гротовского (составление, предисловие и редактура Е.М. Ходуновой). М., 1992; Ежи Гротовский. От бедного театра к искусству-проводнику (перевод, составление, предисловие, примечания Натэллы Башинджагян). М., 2004.

[13] См.: Памяти Тадеуша Кантора (редактор-составитель Н. Казьмина)// Театр. 1991. № 12. С. 130-144; Кантор. Кантору. О Канторе. Без Кантора. (редактор-составитель Н. Казьмина)// Театр.1992. № 2. С.147-168; Кантор (редактор-составитель В. Оренов)// Театральная жизнь. 1993. № 9; (целиком посвящен Т. Кантору)Виктор Березкин. Польский театр художника. М., 2004; Театр художника. Материалы лаборатории режиссеров и художников п/р И. Уваровой (составители И. Уварова, О. Купцова). М., 2006.

Эскиз к спектаклю «Возвращение Одиссея», Подпольный театр

Баухауза и противник наукообразия в искусстве, человек, который черпал из источников символизма и был насквозь пропитан фантастикой, духовный брат Виткевича и Шульца, но при этом творец, в своем роде единственный и неповторимый. Неповторимый, потому что всегда живой, постоянно движущийся вперед, превзошедший в искусстве тех, кем восхищался, но кому никогда не подражал. Исключительный, потому что примирил собственные противоречия»[14]. К этому можно добавить слова одного из биографов и исследователей творчества Кантора Яна Клоссовича, и портрет художника получится довольно емким. Для первого раза вполне достаточно, чтобы составить мнение о том, какого масштаба был этот человек-явление: «С одной стороны, в его творчестве постоянно ощущается влияние символизма и даже романтизма. С другой стороны, формируют его стиль связи с польским и мировым авангардом. Он напрямую связан с дадаизмом, признается в преемственности конструктивизму, критически анализирует сюрреализм, отвергает экспрессионизм. В этой фигуре особенно ярко обозначилась главная проблема многих польских творцов: как быть художником и одновременно остаться поляком?»[15].

Конструктивистский подход отличал Кантора во всем: в том, как он строил свои спектакли («писал», как картины), в том, как структурировал свое творчество, как сам себя объяснял, как сочинял свою биографию. Он не ленился писать манифесты практически к каждому спектаклю. Писал «лесенкой», как Маяковский. Эти странные опусы, похожие на стихи в прозе, фиксировали его переход от одного типа театра к другому. Каждому этапу своего творческого пути он находил свое название, свою цель, стиль и сюжет. В его жизни были Театр Информель, Нулевой театр, Театр Хэппенингов и амбалажей, Невозможный театр, Театр Смерти. Этот последний стал вершиной его творчества.

[14] *Цит по: Jan Kłossowicz. Tadeusz Kantor. Teatr. Warszawa, 1991. S.5.*

[15] *Ibid. S. 47.*

«В сущности, – сказал однажды наш режиссер Юрий Погребничко, – любой спектакль – это спектакль о смерти, – и добавил, – каждый художник всю жизнь ставит один и тот же спектакль». К Кантору этот парадокс применим идеально. Пять спектаклей Театра Смерти, которые его и прославили на весь мир, – «Умерший класс» (1975), «Велёполе, Велёполе» (1980), «Да сгинут артисты» (1985), «Я сюда уже никогда не вернусь» (1988) и «Сегодня мой день рождения» (1990) – это, в сущности, и есть один и тот же спектакль о себе. Спектакль о себе – и о мире, и об истории, и о смерти, логично прерывающийся на полуслове-полувздохе, как и случилось с его последним спектаклем «Сегодня мой день рождения». После смерти Кантора спектакль играли и заканчивали на том месте, до которого он его успел дорепетировать.

О театре Кантора можно рассуждать бесконечно именно потому, что это «театр художника». В нем так мало выражено собственно словами (все тексты к спектаклям создавал он сам) и столь многое видится, чудится, стоит за движущимися образами, что каждый волен трактовать это по-своему – в пределах заданных условий игры, в силу собственного жизненного опыта, культурного багажа, темперамента. Каждый зритель имеет право попробовать стать сотворцом Кантора, разгадывая его тайны.

У такого театра, театра личности, всегда мощные культурные корни. Он опирается на культурный контекст, даже когда отрицает традицию. Именно поэтому такой театр всегда постмодернистский (в лучшем значении этого слова с подмоченной репутацией). Такой театр самобытен и национален, ибо выражает творца как самоценную личность, в которой отразился и менталитет определенной национальной культуры. И именно поэтому такой театр, увы, не наследуется.

Манеру, стиль тут нельзя ни развить, ни украсть. Можно механически перенять трюки, как это, скажем, случилось на нашей почве, после Чеховских фестивалей, на которых показывались спектакли Боба Уилсона «Персефона» и «Игра снов». Их просто «растащили» на приемы молодые российские режиссеры. Можно украсть прием, но «оборганичить» его в случае с художником еще труднее, чем с режиссером. Тогда у художника придется украсть всю систему мышления, т.е. душу, а это невозможно. В худшем случае, как в живописи, выйдет копия или подделка. В лучшем случае, родится плеяда, о праве наследования которой все равно будут спорить с пеной у рта. Как спорили в Москве о сходстве с Кантором «Улицы крокодилов», спектакля по прозе Б. Шульца, привезенного английским театром «Комплиситэ». Как спорили в середине 1990-х годов в Польше о спектаклях поляка Анджея Ворона[16], создавшего в Берлине свой Театр Креатур. Одни говорили, что молодой режиссер украл у Кантора все, другие – что он его ученически повторяет, третьи – что он все-таки наследует Кантору. Как спорили тогда же о спектакле «Ничейная земля» Леха Рачака и его польского Театра Восьмого Дня[17]. Театр начинался в 1964-ом как студенческий и политический, затем эмигрировал в Италию, был там уличным театром пантомимы. После возвращения в Польшу Рачак и его друзья сочинили спектакль о себе, о своем стремлении

[16] Ворон Анджей (г.р.1956) – польский художник, сценограф и режиссер. В начале 1980-х уехал в Западную Германию, организовал Kreatur Theater, который просуществовал 11 лет. Одним из первых спектаклей театра были «Коричные лавки» Б. Шульца, в связи с его эстетикой В. и сравнивали с Кантором. Сейчас В. оформляет спектакли в драматических и оперных театрах Германии, также работает с известными польскими режиссерами Г. Барановским и Я. Юзефовичем.

[17] Рачак Лех Мария (г.р. 1946) – актер, режиссер, педагог, один из основателей, а с 1968 г. руководитель известного «левого» студенческого театра в Познани. В 1980-е гг. Театр Восьмого дня эмигрировал, работал в Италии, как уличный, в 1990-е – вернулся в Польшу.

в эмиграцию, о своем побеге, сиротстве и душевном непокое. И это, действительно, наводило на мысли о Канторе. Но не потому, что приемы были украдены, они были совсем другими, а потому, что факт личной биографии и боли был превращен в искусство.

Театр Кантора – это в высшей степени авторское искусство. Производитель штучного товара. Это иной, чем у режиссера, взгляд на вещи и на вещь (предмет, актера) на сцене. Это иная композиция, иная «картинка», которая развивается по иным, нежели сюжетные, законам, подчиняется иным, а не только причинно-следственным связям. Это искусство всегда очень личное – «здание», возводимое на опыте личных воспоминаний, собственной судьбы. «<…> в чем тайна его парадоксального искусства, – размышлял о Канторе Жорж Баню, – личное прошлое плюс авангард и разные его направления. Все берет начало в этом престранном браке, браке вопреки природе, в котором родился этот гениальный урод – отчасти из духа театра, отчасти из духа живописи – искусство Кантора. <…> Кантор ввел в эксперименты авангарда (априори сопротивляющегося любому индивидуальному вмешательству, любому субъективизму) элемент биографический. И, к нашему удивлению, эта связь не распадается. <…> Кантор творит повествование о мертвом прошлом с помощью того, что живо, так, как это сделал Пруст, открыв технику, которая позволила ему из памяти создать эпос»[18].

Пять главных спектаклей Кантора опираются на его собственную биографию, хотя назвать их автобиографическими, значит, сильно сузить проблему. Любимые герои Кантора – также люди его биографии: его родители, родственники, друзья, кумиры, наконец, он сам, творящий свой театр из себя, умудрившийся «сор» одной-единственной жизни превратить в факт искусства и документ эпохи. Его биография, да простится мне это кощунство, до определенного момента не была выдающейся. Скорее, типичной для человека его поколения. Просто главный герой биографии оказался выдающимся Мастером. Логично в таком случае спросить: неужели к театру режиссера (ну, скажем, глубоко персонифицированному театру Эфроса,

[18] *Жорж Баню. Рассказчик и ваки// Театр. 1992. № 2. С.156.*

Механизм Т. Кантора из спектакля «Машина любви и смерти»

Товстоногова, Любимова и т.д.), если режиссер – Мастер, не применимы все те определения «театра художника», что уже даны нами и еще будут названы? Не вдаваясь в подробности, я бы ответила так: лишь в какой-то степени. «Театр художника» – это идеальный тип «театра режиссера»…

Театр режиссера может принадлежать, условно говоря, «театру представления» или «театру переживания». «Театр художника» – всегда метафорический театр. Психологическое, реалистическое направление тут вряд ли возможно. В этом случае художник просто переквалифицируется в режиссеры.

В «театре художника» не бывает подделок. Он не бывает бездарен. Он либо хорош – крайне субъективен и далеко не всеми любим, – либо его просто нет. Он соразмерен своему создателю. Он – плод фантазии зрелой личности, один масштаб которой способен «держать» во внимании и актеров, и зрителя.

Актер в «театре художника» – та «идеальная марионетка», о которой мечтал еще Гордон Крэг. Такими, собственно, и были актеры Кантора, ставшие на его холсте-спектакле «красками»: живые «готовые предметы» и оживающие мертвецы, живые манекены наряду с манекенами настоящими, «машины любви и смерти» наряду с причудливыми механизмами, изобретенными и построенными Кантором на сцене своего театра.

И не случайно труппа Кантора – это «компания», «коллекция» актеров и человеческих типов и типажей, компания, в которой встречались профессионалы с непрофессионалами, художники и архитекторы с актерами. Был, говорят, даже один дворник. И был он прекрасным «актером Кантора». Умения и опыт актеры Кантора, эти «люди дороги», приобретали вместе, но главной причиной их объединения было «синхронное» мышление – это были люди одной крови. «Идеальная марионетка» – это ведь не заводная кукла, механически повторяющая движения своего создателя. Это актер, способный мыслить (часто молча) и идеально точно (пластически, в первую очередь) воплощать идеи творца.

Театр Кантора – это, конечно, зрелище интеллектуальное, что называется, не для всех. Хотя, уверена, оно доступно и неофиту, ибо должно крайне задевать его любопытство. «Просто зритель» может не разгадать всех культурных цитат, аллюзий, рифм и кодов театра Кантора, но на эмоциональном уровне (на уровне колорита, сказали бы мы, если бы речь шла о картине) это искусство способно взволновать любого. При всем его интеллектуализме оно демократично.

В создателе Театра Крико-2 до старости сохранялось что-то от ребенка. В гораздо большей степени, чем в любом другом творце. Кантор играл в театр, как в куклы (не случайно одним из его увлечений были «игры с Виткевичем»), куклы и манекены становились его героями наравне с актерами, он сочинял, «писал» на сцене сложную овеществленную среду, изобретая, усложняя от спектакля к спектаклю собственный язык символов, предметов, образов, любимых героев. В результате он творил не столько «вторую реальность», как театральный режиссер, сколько реализовывал на планшете свои сны, фантазии, мысли и страхи – писал свои «живые картины».

Оставаясь ребенком, он одновременно стал и философом. Может быть, это обстоятельство тоже объясняет позднее мировое признание Кантора. Мераб Мамардашвили сказал однажды, что философом можно стать только после 50-ти. Кантор прославился после 60-ти.

В связи с Кантором Мераб Мамардашвили почему-то вспоминается часто. Пораженная однажды внешним сходством этих людей, я потом часто сравнивала их взгляды на мир, умение говорить просто, ясно и емко о самых сложных вещах мироздания, и находила много общего. «Мой опыт нетипичен», – утверждал Мамардашвили. Однако именно с помощью своего личного опыта умел растолковать наши общие заблуждения. «Мой опыт нетипичен», – мог бы повторить вслед за ним Кантор. Однако в своем крайнем субъективизме он был способен затронуть потаенные струны души самого «объективного» и обыкновенного зрителя.

Какие темы волновали польского режиссера? Вполне философские и в то же время самые простые… как простые числа, из которых составлены мириады иных сложных чисел. «Жизнь и смерть», «время и место», «свобода и страх», «человек и история», «любовь и муза», «я и моя семья»… Как говорил один из героев Уайлдера, надо иметь мужество, чтобы сказать банальность. За очевидной банальностью тем Кантора тянулась длинная череда сложных умозаключений и эстетических открытий. А в результате – колоссальная эмоциональная встряска зрителя, хоть раз задумавшегося о смысле жизни.

Мерабу Мамардашвили принадлежит определение философии, которое, мне кажется, идеально передает самоощущение режиссера-художника Кантора в своем театре – и, следом за ним, зрителя: «Философ начинается с удивления, и это настоящее удивление не тому, что чего-то нет. Скажем, нет справедливости, нет мира, нет любви, нет чести, нет совести и т.д. Не этому удивляется философ. Философ удивляется тому, что вообще что-то есть. Ведь удивительно, что есть хоть где-то, хоть когда-то, хоть у кого-то, например, совесть. Удивляет не ее отсутствие, а то, что она есть. Или не отсутствие морали. То есть удивительно то, что есть нечто. Что под этим понимается? Порядок. Нечто упорядоченное. Удивительно, что есть нечто, а не хаос. Потому что должен был бы быть хаос»[19]. Подобное ощущение мира, отношение к миру Кантору, мне кажется, были близки. Похожее ощущение передавал и его театр, в котором «все висело на волоске». «Все висит на волоске» – это было любимое выражение Кантора. С такой «установкой» надо было жить и играть в Крико-2. С таким чувством – присутствовать в зале театра Кантора.

Дж. Оруэлл, автор знаменитого романа «1984», написал о своем герое: «Он был одиноким духом, вещающим правду, которую никто не услышит. Но пока он говорит ее, преемственность каким-то неизвестным образом сохраняется. Духовное наследие человечества передается дальше не потому, что вас кто-то услышал, а потому, что вы сами сохранили рассудок»[20]. Один из друзей Мераба Мамардашвили процитировал эти строки вслед уходящему философу. Справедливо прозвучат они и по отношению к тому, что сделал в своей жизни Кантор.

[19] *Мераб Мамардашвили. Мой опыт нетипичен. СПб., 2000. С.50.*

[20] *Ю.П. Сенокосов. Мераб Мамардашвили// Мераб Мамардашвили. Указ.соч. С.28.*

Марек ПЕНЁНЖЕК

ПОСЛЕДНИЕ СПЕКТАКЛИ ТАДЕУША КАНТОРА

«Я не знаток театра, я специалист по самому себе». Это самоопределение Кантора созвучно многим его признаниям и размышлениям, начиная с самых ранних, послевоенных театральных манифестов, в которых режиссер затрагивал проблему независимости художника от любой эстетической и политической идеологии.
Радикальное неприятие социалистического реализма и разработка новаторских художественных идей Театра Автономного, Театра Информель, Театра Хэппенингов и т.д. – вот путь, по которому выдающийся независимый художник XX века шел к своим спектаклям Театра Смерти, созданным в период с 1975-го по 1990 гг.[1] Проблема художественного новаторства в них выглядит второстепенной по отношению к теме личной правды художника – той правды, которая не ограничивает себя каноном и не подстраивается под новейшие интеллектуальные течения. В своих последних спектаклях Кантор выходил на сцену в роли самого себя – творца, попавшего в разрушительный водоворот истории человечества.

Обращаясь к театральному творчеству Кантора его последних пятнадцати лет, следует задуматься над целым рядом отнюдь не простых вопросов.

Какие из спектаклей Кантора действительно следует считать последними? Можно ли его так называемые крикотажи[2] причислить к последним спектаклям? Какие из своих спектаклей сам режиссер создавал с ощущением итогового художественного высказывания?

В 1975 году Кантору исполнилось шестьдесят лет. Это был год, когда публика увидела нового Кантора, из воспоминаний и видений своего прошлого вызвавшего к жизни «Умерший класс». Этот спектакль открывал цикл Театра Смерти. Это была личная борьба Кантора с прошлым, его трагическая попытка восстановить «фотопластинку памяти», запечатлевшую мимолетности бытия. Этим спектаклем Кантор прощался с гениальным польским драматургом Станиславом Игнаци Виткевичем, пьесы которого легли в основу нескольких прежних спектаклей режиссера.

За «Умершим классом» последовал спектакль «Велёполе, Велёполе», который был впервые показан в 1980 году. Он состоял исключительно из эпизодов личных воспоминаний Кантора, из обрывков его воспоминаний о детстве, которое прошло в небольшом галицийском городке Велёполе. Детство было вписано в пространство большой и малой истории: Первая мировая война, уходящий на фронт отец, дядя, вернувшийся из сибирской ссылки…

К репетициям спектакля «Да сгинут артисты», третьего в цикле Театра Смерти, Кантор приступил в 1984 году. В то время режиссер уже приближался к своему семидесятилетнему рубежу. Мог ли он думать об этом спектакле как о последнем? Вполне возможно. Не случайно среди его персонажей

[1] *См.: Биография Тадеуша Кантора// Театр. 1991. № 12. С. 136-139.*

[2] *Крикотаж (cricotage, от названия театра Cricot-2) – термин, придуманный Т. Кантором. Так он назвал («Крикотаж») в декабре 1965 г. один из своих хэппенингов, первый в Польше. Затем название стало обозначать жанр его хэппенингов и перформансов. В последние годы так назывались короткие сценические импровизации, пластические «эскизы» к большим спектаклям Театра Смерти.*

появился такой персонаж, как «Я умирающий», одно из сценических обличий автора спектакля.

Интересно, что актеры Крико-2 заметили тогда значительную перемену в работе Кантора. На репетициях он будто начал торопиться. Над каждым следующим спектаклем работал все быстрее. Возможно, предчувствовал, что времени для завещания ему осталось немного.

Премьера спектакля «Да сгинут артисты» состоялась в Нюрнберге в 1985 году. Затем Кантор работал над крикотажем «Свадебная церемония», а в 1987 году сочинил крикотаж «Машина Любви и Смерти». И, похоже, ощущение последнего спектакля родилось именно в этом временном промежутке. Крикотажи относились к сфере театральных поисков Кантора. Эти своеобразные сценические произведения, как правило, представляли собой изящные лирические интерлюдии, сценические эскизы будущих больших спектаклей. Крикотаж «Машина Любви и Смерти», драматичный рассказ о любви, которую убивают жестокость и время, был сочинен в стиле конструктивизма, с использованием типично канторовской машинерии и деревянных марионеток.

В 1988 году Кантор репетирует в Милане новый спектакль «Я сюда уже никогда не вернусь». Тема спектакля – прощание Кантора со своим прошлым и со своими прежними творческими созданиями. Нам кажется, именно здесь проходит четкая граница, обозначающая его переход к действительно последним спектаклям. Премьера спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь» состоялась 23 апреля 1988 года в миланском Театре Студио. Это была совместная немецко-итальянско-французская постановка. Предчувствие последнего спектакля явственно звучит и в текстах, написанных Кантором к этому спектаклю. Предчувствие не оставляет художника, и когда он репетирует свой действительно последний спектакль «Сегодня мой день рождения», работу над которым прерывает его внезапная смерть.

Как и предыдущие спектакли Кантора, эта постановка была

Сцена из спектакля «Умерший класс»

Вдова фотографа, Мрачный ангел смерти из спектакля «Велёполе, Велёполе»

международным проектом, осуществленным при участии парижского Осеннего фестиваля и Центра Жоржа Помпиду, Театра Гарон из Тулузы, берлинского Театра Хеббеля, а также муниципалитета города Ниццы. Премьера с подзаголовком «Последняя репетиция» прошла в Тулузе 10 января 1991 года, через месяц после смерти Кантора.

Что же отличает два последних спектакля Кантора от других его постановок? Прежде всего, общие для обоих автобиографические мотивы. Кантор сознательно стремится к тому, чтобы подытожить свой жизненный и творческий путь. Стремление найти театральную метафору собственной жизни и творчества можно обнаружить и в комментариях автора, прямо говорящего об этих спектаклях как о последних. Спектакль «Я сюда уже никогда не вернусь» Кантор называет своим «последним путешествием», а по поводу спектакля «Сегодня мой день рождения» замечает, что это его завещание актерам, что этот спектакль будут играть уже без него.

Еще одно важное отличие последних работ Кантора от прочих – особое существование режиссера в пространстве этих спектаклей. В программке спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь» Кантор представлен как «Я собственной персоной»[3]. Во время спектакля он как автор и главный субъект сценического действия сидит за одним из трактирных столиков, что стоят на сцене, и наблюдает за развитием событий. Звучит его монолог, а дальше через громкоговоритель в

Эскиз к спектаклю «Машина любви и смерти»

[3] См.: Kantor Tadeusz. Pisma. T. 1–3. Ossolineum-Cricoteka. Kraków, 2004–2005. T.3. Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990. R. IV. Nigdy tu już nie powrócę. S. 108-135.

Сцена из спектакля «Да сгинут артисты!»

зал транслируется запись текста, который Кантор называет своим художественным завещанием. В одной из сцен спектакля он приказывает нацелить на себя фотоаппарат, одновременно исполняющий здесь и функцию пулемета. Так символически уничтожается его «фотопластинка памяти»: завершается жизненный путь героя спектакля и заканчивается ход сценических воспоминаний его автора.

Здесь же, на сцене, мы видим манекен Отца, которого пытают и убивают. Здесь же происходит странное, необычное венчание, в котором участвует манекен, изображающий самого Кантора. Спектакль как «последнее путешествие» в те времена, когда Кантор был еще мальчиком, становится для него возвращением во времена почти мифологического счастья, а также припоминанием его самых горьких и сильных переживаний. Спектакль разыгрывается во вневременном пространстве, где сходятся прошлое и настоящее, где автор бросает к ногам зрителей все самое для него дорогое, открывает им свои самые сокровенные мысли, чтобы, по его собственным словам, «победить массовость этого мира». Вот почему, по сравнению с прежними спектаклями, роль Кантора на сцене в постановке «Я сюда уже никогда не вернусь» выглядит куда более активной.

Как считает Ян Клоссович, главным новшеством в этом спектакле было участие самого автора[4]. Решение Кантора выйти за те пределы, которые им самим для себя были ранее определены, приводит его к отказу от прежней роли режиссера и активному участию в спектакле. Вместо формального личного присутствия – авторское вмешательство. Вместо «игры», «изображения», «иллюзии» – полноценное само-представление. Кантор впервые сам становится героем своего театра и называет себя «виновником всего этого». Он не желает «играть», однако все время присутствует на сцене как главное действующее лицо, на котором все и сосредоточено.

Сцена из спектакля «Да сгинут артисты!»

В начале спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь» с Кантором встречаются персонажи прежних постановок Крико-2 – Апаш из «Водяной курочки», два Хасида, Ксендз и другие его сценические персонажи, напоминающие о «давних баталиях», как говорит он сам, театра Крико-2. Здесь же режиссер встречается и со своим вторым театральным «я» в виде манекена. Кроме того, во время спектакля Кантор – как «виновник всего этого» – вместе со зрителями слушает запись собственного голоса, читающего фрагменты текста из «Возвращения Одиссея» С. Выспяньского. Так возникает воспоминание–напоминание о первом спектакле Кантора, поставленном в Кракове во время Второй мировой войны.

[4] См.: Kłossowicz Jan. Tadeusz Kantor. Teatr. Warszawa, 1991. S. 177–189. В своей книге «Тадеуш Кантор. Театр» Я. Клоссович подчеркивает, что у этого названия спектакля было «как минимум два значения. Не вернусь – сюда, на землю, – уйду навсегда; и одновременно – рассчитаюсь со своим искусством, с театром, – завершу путь, который в этом искусстве прошел. . . » // S.177

Сцена из спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь»

«Я сюда уже никогда не вернусь» – не единственное возвращение Кантора к прошлому, к прежним его спектаклям, к «играм с Виткевичем», хэппенингам. В конце 1980-х годов живопись Кантора тоже приобретает исключительно личный характер. Картины из цикла «Дальше уже ничего» представляют художника в диалоге с самим собой и своим отражением. Достаточно привести в качестве примера название одной из его картин: «Я несу картину, на которой изображен я, несущий картину» (1988). Интересно, что на полотнах Кантора этого периода не раз возникает женское лицо, которое затем появится и в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь». Кантор дал этой героине необычное имя – Та Пани. Именно Та Пани в финале этого спектакля принимает участие в «Великом амбалаже конца XX века», который, согласно Кантору, должен уберечь самые ценные и дорогие ему идеи от разрушения временем [5].

В статьях об этом спектакле критики чаще всего обращали внимание на изобилие авторских цитат. Тем более что в программке для зрителей Кантор сам поместил подробный «Путеводитель по спектаклю». Однако при всех самоцитатах режиссера пространство спектакля выглядело уникальным и сугубо индивидуальным. Бóльшая часть эпизодов была реализацией авторского замысла – через преображение и развитие личного, интимного дать ощущение всеобщего, над-личного, метафорического.

Анализ репетиций Кантора дает ключ к пониманию его творчества как сложного, живого процесса созидания. Важно подчеркнуть именно эту особенность спектаклей Кантора – не заранее известный результат, а долгий, кропотливый творческий путь к нему, в процессе которого даже самые важные эпизоды многократно преображались, пересоздавались, прежде чем «личное» становилось «публичным». Конечно, достоинства готового спектакля оцениваются именно по его публичному показу, а не по исканиям и репетициям. Однако, говоря о постановках Кантора, не забудем, что сам Кантор называл свои спектакли «личными признаниями».

[5] Амбалаж (от фр. emballage, упаковка) – одна из форм современного «пластического авангарда», один из любимых сценических приемов Кантора: упаковывая предмет, или персонаж, или целую сценическую композицию, Кантор менял их ценность, подчеркивал их сущность, демонстрировал их важность, наконец просто сохранял нечто ему дорогое

На наш взгляд, спектакль «Я сюда уже никогда не вернусь» представлял собой, прежде всего, лирическую исповедь художника как гражданина XX века. Эта публичная исповедь должна была соединить художника с его зрителем в некое эмоциональное братство, разделяющее его отношение к страданиям и страстям своего времени.

Кантор был, пожалуй, единственным из современных творцов, кто решился так откровенно и многообразно представить на сцене свой внутренний мир, переведя его в театральное измерение.

Церемонию бракосочетания в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь» можно считать примером такого театрального преображения. Венчание происходит в трактире. Вульгарное снижение церковного обряда подчеркивается тем, что епитрахиль Ксендза заменяет полотенце трактирного Официанта, женихом является манекен, лицом и фигурой напоминающий Кантора, а Невесту изображает актриса, загримированная под манекен. Поразительна та предельная искренность, с какой художник говорит в этой сцене об истории и времени, уничтожающих гуманизм и святость определенных символов, а взамен предлагающих нам трагический гротеск и вечную тоску по чистоте, которая недостижима.

Кантор очень долго работал над этим эпизодом. Вначале он казался актерам неуместным и даже бессмысленным. И режиссеру потребовались немалая смелость и самоотверженность, чтобы пройти путь от этого странного и непонятного первого ощущения к законченному художественному высказыванию.

Процитируем запись репетиции спектакля от 1 марта 1987 года, когда Кантор, обращаясь к актеру, исполняющему роль Ксендза, делает ему замечания: «Нет, нет, нет… Нет, не прекращайте, пожалуйста: «Вот и эту…». Нет, дорогой. Вы должны исполнить это не так. Это реплика… Но [надо сказать ее] громко, торжественно. В противном случае мы не будем этого делать вообще. Более торжественно… Нет, почему вы так мягко это произносите? Неужели вы не в состоянии заставить себя сказать это тверже? Не спешите, пожалуйста…»

Важно обратить внимание на фразу «В противном случае мы не будем этого делать вообще». Кантор сказал это в тот момент репетиции, когда создавал очень важный для себя эпизод, очень личный и трудный для исполнителей. Ему необходима была тональность абсолютно серьезная и одновременно возвышенная, праздничная. К сожалению, актеры тогда еще были не готовы осуществить замысел режиссера, создав тот эффект особой возвышенности, который связан с одной из главных идей Кантора – о

«Я несу картину, на которой изображен я, несущий картину». Картина Т. Кантора

преображении в возвышенное и святое «реальности низшего ранга».

Так же неуклонно пробиваясь к смыслу и объясняя его актерам, репетировал Кантор и сцену гибели своего отца в Освенциме. Режиссер долго бился над интонацией каждой реплики, звучавшей в этой сцене. В глубоком волнении сам повторял эти реплики на репетиции, поправлял актера, читавшего сообщение о смерти Отца.

Сцену смерти играли на той же площадке, где находился и воображаемый трактир, который заполняла пестрая толпа героев из прежних спектаклей Кантора. Для режиссера тут были важны и игра актеров, и техническое соответствие реквизита поставленной задаче. Из записей репетиций можно понять, как непросто рождалась эта сцена. В записях – ощущение отчаяния, разочарования, раздражения и ожесточения Кантора. На сцене Театра Смерти – своего Театра памяти – Кантор не терпел заурядности, не позволял обесценивать святые для него понятия.

На этом этапе творчества Кантор не только с помощью актеров, но и сам лично стремился воссоздать на сцене мир Памяти – при всем трагизме и обнаженности скомпрометировавших себя в XX столетии культурных символов. Бескомпромиссный художник, он считал, что святые и возвышенные понятия могут существовать в искусстве лишь при условии личного участия в этом автора, его памяти, его жизни.

Только на сцене Балаганчика, как называл театр Кантор, ссылаясь на Александра Блока, еще можно попробовать сохранить территорию правды и искренности переживаний. На воображаемой сцене Крико-2 игра, вымысел существуют лишь мгновения, чтобы затем уступить место особой реальности. Это сценическая реальность, в которой не должно быть актеров, исполняющих роли вымышленных

Сцена из спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь»

персонажей. В пределах этой реальности должны быть воссозданы те бесценные мгновения, из которых складывается память и правда о жизни художника.

В двух действительно последних спектаклях Кантор представал не просто режиссером-демиургом и режиссером-дирижером спектакля, как это было в «Умершем классе». Личность Кантора неотделима от его последних спектаклей: он направлял их ход и участвовал в сценическом действии. Действие одновременно создавалось творцом и было сосредоточено на его личности.

По ходу событий художник встречался на сцене с персонажами, населяющими его память о прошлом, с самим собой, с разными ипостасями своего «я». Так было и во время работы над спектаклем «Сегодня мой день рождения» – с октября 1989 года вплоть до последней репетиции, прерванной смертью режиссера. В последнем спектакле Кантор решился даже воссоздать на подмостках свою «бедную комнатку воображения», где он как сценический персонаж хотел бы поселиться и откуда затем хотел бы уйти в небытие [6].

Как отмечала Анна Хальчак, литературный сотрудник Кантора, а затем директор Крикотеки, с 1988 года «идея возвращения» все сильнее овладевала воображением режиссера. После спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь» он создает крикотаж «Тихая ночь», обратившись к своим рукописным текстам времен его работы над спектаклем «Велёполе, Велёполе». Один из таких текстов – «Память ребенка» – датирован 1980 годом.

Очевидны связь и художественная преемственность

Рисунок Т. Кантора к спектаклю «Я сюда уже никогда не вернусь»

предыдущих работ Кантора и крикотажа «Тихая ночь» со спектаклем «Сегодня мой день рождения». Свой фактически последний спектакль Кантор собирался предварить своеобразной лекцией. И это тоже была явная отсылка к «Тихой ночи», где Кантор напрямую обращался к зрителям, объясняя им, что они не публика, а перед ними не совсем спектакль и не совсем сцена, к чему они привыкли.

На середину сцены
я поставил
д ы м о х о д,
сохранившийся от сгоревшего Дома.
Бедный.
Очень бедный.
Это был дымоход с моей
к а р т и н ы.
Карт ина называлась:
Мой Дом.
После пожара,
После катастрофы.
……
Любой ценой
я хотел бы, чтобы это был
мой дом.

[6] *Вот как это звучало:*
«Моя Бедная Комнатка Воображения.
Мое жилище.
Мой дом на сцене.
Как крепость,
которая хранит меня от
толпы,
от власти,
от политики,
от любого вмешательства,
от невежества,
от вульгарности и
глупости.
Моя крепость – это
м о е в о о б р а ж е н и е,
п а м я т ь д е т с т в а,
м о я б е д а,
м о е о д и н о ч е с т в о…
и С м е р т ь, с т о я щ а я н а ч а с а х,
в е л и к а я а к т р и с а,
и е е с о п е р н и ц а – Л ю б о в ь»
*(разрядка принадлежит Т. Кантору. – **Н.К.**). Kantor Tadeusz. Pisma. T.III. R.VII. S. 290*

Каждая моя картина была
моим домом.
Ничего другого у меня не было.
По очереди они погибали в огне.
Оставался всегда дымоход.
Дымоход с моей картины.
Дымоход моего
дома.
Это мой дом.
На сцене!.[7]

В ходе репетиций спектакля «Сегодня мой день рождения» Кантор много раз говорил о границе между реальностью и воображением – границе, которая проходит через сценическую площадку. Мечтал о том, чтобы «придать иллюзии статус реальности». Последуем за логикой художника, сформулированной в его первом монологе из спектакля:

И снова я «на сцене».
Пожалуй, никогда этой «привычки»
Я до конца и ясно не объясню
Ни вам, ни себе.
Хотя ведь это не «на сцене»,
А на границе.
Передо мной – зрительный зал,
вы, уважаемая публика, или,
(согласно моему словарю) –
Реальность.
Позади меня – так называемая сцена,
в моем словаре ее заменяют словечки:
Иллюзия и Вымысел.
Я не нарушаю границы,
ни в том,
ни в другом направлении.[8]

Все, что делал Кантор на сцене и что зрители обычно называют «театром», должно было существовать на этой «границе».

Такой предваряющей действие лекцией Кантор вводил зрителя в пространство своего сценического «дома», в театр, превращенный им в «особую реальность», с которой он вступал в эмоциональный диалог. Именно здесь режиссер встречался со своей семьей. Здесь воскресали из прошлого образы его умерших друзей.

Личность художника, живущего на сцене, складывалась из мгновений минувшего, эпизодов, оживающих в его памяти. Участие Кантора в последнем автобиографическом спектакле выглядело подведением итогов посредством воспоминаний, моральное и духовное значение которых проявлялось именно в театральной реальности. Прошлое возвращалось и повторялось для художника вместе с «возвращением» в сценическое пространство всех тех людей, которые когда-либо что-либо значили в его жизни.

Эти мгновения минувшего, возникавшие будто на «фотопластинке памяти» и составлявшие ткань спектакля, можно было бы назвать «эпифаниями». Определим «эпифанию» как момент и место проявления интенсивного «следа былого присутствия», придающего особую ценность существованию отдельного объекта. В последнем спектакле Кантор создал личное, интимное пространство, в котором встретились и переплелись воспоминания, «следы былого присутствия» в жизни и творчестве.

Кантор вынес на сцену свою мастерскую, где одушевленные воображением живописца картины превращали сценическую комнату в Театр памяти. Прообразом этой комнаты была реальная квартира Кантора в Кракове, на Сенной улице. На сцене, как и в жизни, образы его живописи переплетались с обыденными знаками повседневности.

[7] *Ibid. S.178-179.*

«Дымоход с моей картины».
Рисунок Т. Кантора

[8] *Ibid. R.IX. Dziś są moje urodziny. S.251.*

Спектакль «Сегодня мой день рождения» позволял Кантору «оказаться в центре событий вместе со зрителем, с адресатом». В центре – то есть в той точке, которую Мечислав Порембский назвал «местом Кантора», местом материализации воспоминаний и непосредственного создания сценического произведения.

«Место Кантора» – это время и место встречи его с собственным прошлым, пространство, в котором художник нашел опору и оправдание своего существования. В последнем спектакле этим пространством должны были стать «картина» и «комната».

В своих заметках, так и озаглавленных «Картина», Кантор написал об этом так:

Еще прежде,
чем я принял это рискованное
решение разместить
свою Бедную Комнату
на сцене, –
у меня родилась
противоположная этому
идея «использовать» на сцене
к а р т и н у.
Причем, на мольберте.
Картину должна была бы
изображать только
рама.
Мольберт на треноге
поддерживал бы ее
снизу и сверху.
Середина бы оставалась пустой,
а глубину заполняли актеры
и воображение
хозяина комнаты[9].

Следующим важным для Кантора шагом в процессе работы над спектаклем стало стремление воссоздать реальность сценической «комнаты». В тексте «Моя комната на сцене» находим размышления Кантора на эту тему:

Я должен ее обустроить.
Она не может выглядеть как
декорация.
Надо собрать на сцене
вещи из моей
комнаты. Так, как я бы
это сделал, решись я действительно
поселиться и жить (!)
на сцене [10].

Дальше в том же тексте – программное заявление режиссера:

Я пришел к выводу,
что в искусстве
абсолютно
«правдивым» является
только рассказ о своей
личной жизни,
обнажение себя,
б е з с т ы д а,
обнажение своей собственной
СУДЬБЫ,
своего ПРЕДНАЗНАЧЕНИЯ [11].

Таким образом, в пространстве сценической «комнаты» на глазах у зрителей разворачивалась жизнь и судьба художника. Сценическая реальность была отделена от внешнего мира невидимой границей, которую Кантор назвал «линией раздела». В этом случае можно говорить о сакрализации сценического пространства. Созданную на сцене комнату Кантор называет своим последним оплотом, охраняющим его индивидуальную свободу и правду.

КОМНАТА.
МОЯ.
СОБСТВЕННАЯ.
ЛИЧНАЯ.
Единственное место в этом мире,

[9] Ibid. S.233-234.

[10] Ibid. S.232

[11] Ibid. S.233

скованном неизменными правилами
массовости, всеобщности,
общества.
Единственное место,
где «затравленный общностью»
человек,
индивидуум,
может спрятаться,
стать хозяином самому себе [12].

В августе 1989 года, еще до начала репетиций спектакля «Сегодня мой день рождения», Кантор сделал эскизы к нему, изобразив на них, как он признался, «живописца в его мастерской», т.е. самого себя «в Бедной Комнатке Воображения».

Позже Кантор прокомментировал это так:

После чего – рисунок:
картина, на которой изображено,
как
кого-то вешают,
перед картиной –
художник, энергично
работающий кистью
вокруг тела висельника,
в углу – кровать художника.
Внизу листки из блокнота,
где перечисляются сцены, ситуации,
которые волнуют меня
и которые
с легкостью
можно было бы
воссоздать на сцене
с помощью такого средства,
как картина:
сцена казни, война,
убийства людей,
калеки военного времени,
уличные девки, публичный дом,
господа,
министры, генералы,
полицейские, шпионы[13] …

Спустя несколько месяцев, уже в период репетиций, Кантор определит наконец свое особое место в спектакле. Это, по его словам, место «на границе реальности и вымысла». Режиссер становится главным персонажем спектакля, «хозяином Бедной Комнатки Воображения». Он одновременно ведет игру и с реальностью, и с вымыслом. В сценические события вводит вымысел, а зрителей называет «реальностью».

[12] *Ibid. S.299*

[13] *Ibid. S.234.*

Рисунок Т. Кантора к спектаклю «Велёполе, Велёполе»

Сцена из спектакля «Велёполе, Велёполе»

У края сцены, напротив трех больших рам воображаемых картин, режиссер помещает столик и стул для самого себя. На столике, рядом с керосиновой лампой и чашкой кофе, стоит подлинная семейная фотография Кантора. В рамах картин появляются персонажи спектакля: родители Кантора, его родственники, Священник из Велёполя, Автопортрет, Инфанта с картины Веласкеса… В бедно обставленной «комнатке воображения» нашлось место для кровати, таза, железной печурки и – «человеческих амбалажей». Актеры, накрытые одеялами и лежащие на полу, были «воспоминанием» об авангардных амбалажах в работах Кантора минувших лет.

В сценическом пространстве собственной мастерской Кантор вместе с публикой переживал встречу с самим собой. Спектакль как «личное признание» осуществлялся в пространстве новой реальности, воссоздававшей прошлое. Кантор не только наблюдал за представлением, не только всматривался в свой мир, но и заново переживал свою жизнь, активно участвовал в том, что происходило на сцене. «Эпифания», или повторение прошлого, превращала спектакль в пространство, где правда о себе выносилась на суд самого художника.

…В финале спектакля, сыгранного уже после смерти Кантора, персонажи, которых режиссер назвал «Уборщица, выдающая себя за критика» и «Тень хозяина», пытаются навести на сцене порядок. Вбегают могильщики с крестами, въезжают на сцену надгробные памятники и клетки с фигурами вождей. В нервных оркестровых ритмах звучит мелодия траурного марша. Появляется похоронная процессия, в которой участвуют члены семьи Кантора. Они несут доску, которая символизирует собой гроб и затем превращается в стол. А шумные поминки за этим «столом» переходят в празднование дня рождения…

«А ведь могло быть иначе. День рождения (противоположность смерти) должен был прекратить торжество смерти. Возрождение должно было осуществиться через искусство, освященное волей творца», – писал рецензент о спектакле «Сегодня мой день рождения»[14], который играли после смерти Кантора с подзаголовком «Последняя репетиция».

Однако смерть Кантора изменила не только состав действующих лиц. Без Кантора спектакль стал выглядеть условным и неполным сценическим повествованием. По замыслу автора, сценическое пространство было соткано из личных воспоминаний и личного времени. Рассказ Кантора о себе соединял все доступные человеку ощущения времени: прошлое, настоящее и будущее, то, что еще

[14] *Gruszczyński P. Kantor po raz ostatni// Res Publica. Warszawa. 1991. № 7-8.*

Рисунок Т. Кантора к спектаклю «Я сюда уже никогда не вернусь»

Сцена из спектакля «Сегодня мой день рождения»

только должно наступить. Кантор проживал на сцене свою жизнь – свое время – как пример испытания ее повседневностью, не позволяющей ощутить полноту бытия. Казалось, жизнь художника можно воссоздать только с помощью спектакля, преображающего историческое время в личное переживание и личное повествование. Рассказ о самом себе был самым важным элементом спектакля, как присутствие автора на сцене – непременным его условием.

Без Кантора оказалось невозможным полностью осуществить замысел этого сценического произведения. В спектакле уже не было драмы сопоставления себя с самим собой. На сцене Крико-2 остались лишь свидетельства воображения Кантора и не личное, а историческое время.

Никто, кроме Кантора, не мог сыграть это возвращение к самому себе. Никто, кроме Кантора, не мог оправдать появления в одном пространстве сразу нескольких воплощений героя.

Никто, кроме Кантора, не мог объяснить сокровенный смысл этих «повторов» и отражений самого себя во времени и пространстве…

Пенёнжек Марек (Pieniążek Marek) – старший научный сотрудник Института польской литературы Педагогической Академии наук в Кракове. В 1999-2005 гг. сотрудничал с Крикотекой. В настоящее время в Ягеллонском Университете читает спецкурс, посвященный последним спектаклям Кантора. Издал в 2005 г. книгу «Akt twórczy jako mimesis. “Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora» [«Творческий акт как mimesis. “Сегодня мой день рождения” – последний спектакль Тадеуша Кантора»]; также автор нескольких поэтических сборников.

Перевод статьи Ольги Тиховской
Перевод текстов Т. Кантора и комментарий к статье Натальи Казьминой

Pro memoria

Мечислав ПОРЕМБСКИЙ

ПОЛЬСКИЙ ПОМИНАЛЬНЫЙ ОБРЯД

Польские «Задушки», обряд поминовения усопших. Отголоски прошлого, эхо древних ритуалов, живые и мертвые, визионеры и одержимые, тени и призраки, возвращающиеся в страну своей молодости. Все смешалось на сцене театра Кантора, отданной им уже не в первый раз, – театра, поначалу романтического, еще недавно конструктивистского и надреалистического, авангардного, а затем и поставангардного. Не там ли следует искать и истоки, и суть творчества Кантора?

Несомненно. Однако в отличие от того авангарда, которым начинался XX век и с которым Кантор был связан через «Балладину»[1] и – даже больше, чем это могло показаться, – через Мицкевича с его «Дзядами»[2], Кантор не хотел быть ни борцом, ни пророком. Конечно, от того авангарда он перенял свой способ жизни, который требовал от него идти напролом, протестовать и писать манифесты, бросать кому-то в лицо оскорбления и предавать кого-то анафеме, не молчать, но говорить, раздавать интервью, публиковаться, бороться за первенство в искусстве, спорить о концепциях. Всегда быть на острие атаки, даже если атаковать уже некого. Его вечное «Сегодня я должен устроить скандал» было нужно ему, как воздух, чтобы всегда ощущать себя в форме, быть постоянно готовым к бою. Для чего еще это было нужно ему? Может быть, для того, чтобы чувствовать себя лидером? Не думаю. Скорее, для того, чтобы быть собой и оставаться собой, наперекор всему, – и тому, что ему быть собой мешало, и тому, что могло бы этому помочь. Если бороться, то за себя. Но и против себя. И бороться не за какое-то там место в истории, которую зовут всеобщей (в истории искусства, театра, в политической истории – особенно), но за свою собственную историю. Единственную и неповторимую, и поэтому – и только поэтому – общую. Именно этим он отличался от Гомбровича. Не говорил: «Смотрите, до чего ж я иной, чем вы все, исключительный». Говорил: «Смотрите, я такой же, как вы. У меня те же сомнения, увлечения, потрясения, потребность в любви и страх перед тем, чего не избежать, – перед смертью. Этим он и завоевывал публику – и знал об этом. Завоевывал везде, где бы со своим театром ни появлялся. Это был, в сущности, единственный, или, во всяком случае, один из главных посылов его творчества. Разве не говорил он, напомню: «Все началось с моего презрения к всеобщей истории, всеобщей в кавычках и официальной, занимающейся общественными движениями, идеологией, сменой правительств, террором власти, массовыми преступлениями»? Разве не относил он к этой же категории закосневшую историю искусства, историю официального театра и даже авангарда, которой не важен индивидуальный

[1] *«Балладина» Ю. Словацкого – поэтическая драма классика польской литературы XIX века, одно из самых известных произведений польского романтизма. События в пьесе развиваются в далеком прошлом, которое С. называет «легендарными временами», пьеса полна символов и иносказаний. «Балладину» Кантор ставил в 1943 году в Независимом Подпольном театре.*

[2] *«Дзяды» А. Мицкевича – драматическая поэма, главное произведение польского романтизма, в котором дан обобщенный художественный образ национально-освободительного движения в Польше; как объяснял сам М., «Дзяды – это название торжественного обряда, доныне справляемого простым народом во многих местностях Литвы, Пруссии, Курляндии, в память «дзядов», то есть умерших предков».*

«повод» для высказывания, ее интересуют только факты, влияния и заимствования?

Однако, если бы отказ Кантора от истории, которая не является историей его собственной и историей (очень личной) каждого человека и каждого художника, – если бы отказ его не был столь категоричным, это не стало бы главным программным положением его творчества и не проявилось бы в этом творчестве так предельно открыто и до конца. Но проявилось не столько в том, что Кантор демонстрировал нам все ужасы истории, весь ее легкомысленный блеск и лицемерие, как это делал Гойя (которого Кантор, напомним, не принимал безоговорочно), сколько в том, что он разоблачал и развенчивал самое опасное психологическое рабство, в жерновах которого перемалывается «маленькая, бедная, беззащитная история индивидуальной человеческой жизни»[3] и где «человекообразным монстрам» предназначен в жертву человек – всего лишь человек.

Где же искать этих всемогущих «человекообразных монстров», а также их жертв? Искать? Зачем же искать? Если вот они, ждут его (среди множества других вещей или не вещей), они существуют, и ими являются **стереотипы**, глубоко укорененные в коллективном сознании, или, лучше сказать, в коллективном бессознательном человеческих сообществ. Стереотипы религиозные, культурные, национальные, местечковые.

Здесь нужно кое-что объяснить. А именно разницу между стереотипом и архетипом. Архетип всегда гипотетичен, его нельзя увидеть воочию. Он порождение наших снов, мифов, ночных грез, нашего

[3] *Вольный пересказ слов Кантора. Цитата из манифеста «Спасти от забвения» звучит несколько иначе: «маленькая, бедная, беззащитная, но прекрасная История индивидуальной человеческой жизни»// Tadeusz Kantor. Pisma. T.3. S.126.*

поведения – всего того, что мы называем не-реальностью. У стереотипа (любого) есть своя предыстория. Ее можно конкретизировать, датировать, связать его рождение с другими событиями и иными фактами. Разумеется, не каждое событие и не каждый персонаж «застывает» в стереотип. Всегда отыщутся некие предшествующие этому исторические события, параллели, позволяющие обнаружить общие корни, уходящие в непостижимые глубины, где может уместиться все, что угодно. В любом случае можно считать, что именно реальный исторический опыт «застывает» в стереотип, отражается в стереотипе в результате определенных предшествующих событий и параллелей, лишаясь, таким образом, своей пульсирующей актуальности. Остается клише, и с этого момента оно начинает функционировать.

Присмотримся к таким клише, обнаруженным Кантором (неосознанно, но явно) и приведенным им в движение. Первый стереотип, который использует Кантор и о котором следовало бы сказать, – это ШУТ. После Кайюа, Батая, Бахтина, Генебе[4] нам известно о нем достаточно много. Он явился к нам из мира набекрень, из античных сатурналий, из карнавального разгула. Из того живительного и очищающего безумия, которое восстанавливает в правах первичный хаос, чтобы обновить как космический порядок, так и износившийся общественный порядок, королем которого и становится шут. А после праздника шута назначают козлом отпущения, выбрасывают вон, выгоняют прочь, и он вынужден скитаться, чтобы в определенный критический момент снова вернуться.

В Польше стереотип шута исторически связан с фигурой Станчика, знаменитого паяца короля Сигизмунда I [5], умного и язвительного Станчика (это его уменьшительно-ласкательное имя), которого еще при жизни, в XVI веке, называли «малым Станиславом», сравнивая со святым Станиславом[6], епископом, который был четвертован при Болеславе Смелом в XI в.[7] и канонизирован в XIII в., как сторонник объединения страны, разделенной на княжеские вотчины. Это странное сопоставление священнослужителя, принявшего мученическую смерть за обличения короля-грешника, и шута, критиковавшего политику Сигизмунда I, мы впервые встречаем у Миколая Рея[8], поэта и его современника, написавшего в сборнике эпиграмм «Зверинец»:

Его звали Станчиком,
но могли прозвать и Станиславом,
Глядя и дивясь, как светской власти
он говорил правду, притворяясь
сумасшедшим,когда те, кому следовало это говорить, молчали.

В XIX в. образ Станчика, предвидящего несчастья своей отчизны, снова возник в сентименталистской и романтической поэзии, в народных лубочных картинках и, наконец, в живописи и политике. Изображение королевского шута впервые появляется в 1843 г. в книге «Картины старины», написанной собирателем и исследователем исторических курьезов К.В. Вуйчицкого[9], иллюстрациями к которой стали гравюры на дереве Винцента Смоковского[10]. Именно Вуйчицкий ссылался на поэзию Рэя. Однако росту своей популярности образ Станчика обязан, в

[4] Кайюа Роже (1913-1978) – французский писатель, философ, переводчик латиноамериканской литературы; Батай Жорж (1897-1962) – французский писатель и философ; Генебе Клод (г.р.1938) – французский историк, филолог и фольклорист, крупный специалист по Рабле.

[5] Сигизмунд I Старый (1467-1548) – король Польский (с 1502г.) и великий князь Литовский, предпоследний в династии Ягеллонов, склонил Литовский сейм вступить в войну с Россией. В результате Третьей Московско-литовской войны (1507-1508) Великое княжество Литовское сохранило свою независимость.

[6] Святой Станислав (1030-1079) – епископ Краковский, четвертован по приказу Болеслава II Смелого. По одной версии – за то, что публично обличал жестокость короля, травившего людей собаками, по другой – за то, что возглавил оппозицию и заговор шляхты против короля Болеслава. В 1254 г. канонизирован.

[7] Болеслав II Смелый (1042-1081) – князь Польский (1058-1082), король Польский (1076-1079), один из самых известных политиков династии Пястов.

[8] Рей Миколай (1505-1569) – поэт и прозаик, композитор, политик периода Возрождения, посмертно признан «отцом польской литературы».

[9] Вуйчицкий Казимеж Владислав (1807-1879) – легендарный собиратель польской старины, автор сборников детских сказок,

первую очередь, художнику Яну Матейко[11]. Его Станчик, мудрый и прозорливый, дал даже имя влиятельной консервативной партии Польши, и постоянно присутствовал в поэзии и живописи символистов. Поэтому, когда Кантор сочиняет амбалаж знаменитой картины Матейко «Прусская присяга»[12], именно Станчику, как это сделал когда-то и Матейко, он дает свое лицо. С одной только разницей. У Матейко шут-политик, находясь в оппозиции к монарху, празднующему свой сомнительный триумф, остается в пределах холста. А Шут-художник Кантора всей этой торжественности в живописи и вокруг живописи противостоит. Кантор помещает его вне картины, на отдельном панно. Таким образом, из участника исторических событий Шут превращается в живую, современную нам фигуру, единственную тут живую фигуру, фигуру художника, выламывающегося из истории, находящего свое место за ее пределами, в своем собственном, а не публично проживаемом мире, – только в собственном, реальном, наполненном всеми цветами радуги, в которых историческому амбалажу отказано. Причем надо учесть, что «я» художника проявляется у Кантора согласно композиции, а не духу картины Матейко. Поясню еще раз – речь идет о понятой как автопортрет художника фигуре Берреччи[13], который, похоже, наблюдает за процессом упаковки, как это бывает у Кантора. Если же ко всему прочему мы разглядим здесь и весьма многозначную, замаскированную фигуру Вита Ствоша[14], который создает собственный амбалаж (только на этот раз в духе 1930-х годов), чтобы потом эту каторжную упаковку преобразить в баррикаду, обороняющую вольное общество бродячих актеров-фокусников, то история де-стереотипизации (сегодня следовало бы сказать – декомпозиции) шутовского посоха обнаружится во всей полноте.

В общественном сознании, воспитанном на стереотипах, оборотной, а вернее, даже лицевой стороной «мирской власти» Шута становится КОРОЛЬ. Характерно, что роли обоих стереотипов взаимозаменяемы. В Короле, лишившемся трона, есть что-то жалкое,

преданий и легенд, пословиц и поговорок, басен и даже надписей на надгробиях.

[10] Смоковский Винцент (1797-1876) – художник, график, скульптор.

[11] Матейко Ян (1838-1893) – выдающийся живописец, автор исторических и батальных полотен. Жил и работал в Кракове. «Станчик» (или «Станчик во время бала при дворе королевы Боны по случаю сдачи Смоленска») – одна из самых известных картин Я. Матейко. Бона – вторая жена короля Сигизмунда Старого. Сдача Смоленска (30 июля 1514 г.) – важное историческое событие в польской истории, символ трагического поражения. Благодаря картине «Станчик», талант М. получил всеобщее признание. На первом плане картины, сцепив руки и глубоко задумавшись, сидит Шут в красном колпаке с бубенцами. На столе перед ним – военное донесение с хорошо видной датой – 1514 г., в донесении говорится о сдаче Смоленска. Шут Станчик не раз становился героем картин Матейки («Прусская присяга», «Поднятие колокола Сигизмунда») и всегда был лицом похож на художника.

[12] Амбалаж картины Матейко «Прусская присяга» совершается в спектакле-ревю Т. Кантора «Да сгинут артисты».

[13] Береччи Бартоломео (1480-1537) – итальянский архитектор и скульптор периода Ренессанса, работал при дворе польского короля Сигизмунда Старого.

[14] Ствош Вит (1448-1533) – скульптор, график и живописец, один из выдающихся представителей поздней готики в скульптуре.

шутовское, Шута же, возведенного в королевский сан, отличает хитрость отнюдь не шутовская, даже если ему досталась всего лишь роль короля карнавала – например, бубнового короля в «Балладине» Ю. Словацкого. Что Кантор еще раз, по-своему, и продемонстрировал, сохранив Тадеушу Бжозовскому[15] очечки и грустно обвисшие усики декадента-«интеллектуала», юродствующего и одновременно трагичного в этой «не своей» роли. Если прибавить к этому бессильную, скрытую под бумажной маской царственность Отшельника или алчность готовой на все Балладины, мы увидим полный и не оставляющий никаких иллюзий весь спектр царственности. Но одновременно это еще и спектр Власти, своеобразного цемента Истории с большой буквы, вдохновленной не только видом Вавеля[16], этой воплощенной в камне летописи народа.

Воспетая Поэтом разбойничья царственность Одиссея, и царственность его сына Телемака, который с ликованием кричит: «Я убил!»; и знаменательное повторение этого зловещего мотива в известном спектакле Кантора «Я сюда уже никогда не вернусь»[17], и еще одно такое повторение, через адресата предсмертного письма Мейерхольда, – все это свидетельства постоянного и нарастающего присутствия, сначала двузначного, а потом уж совсем однозначного, стереотипа в жизни, мыслях и работах художника.

Стереотип КОРОЛЯ существует в оппозиции к стереотипу ШУТА. СВЯЩЕННИК, которого по диагонали противопоставил шуту Колаковский, находится одновременно в оппозиции и к стереотипу царственности. И тут фантазия Кантора, очеловечивающая эти фигуры, тоже кажется неисчерпаемой. Всё начинается с незаметной, но для посвященных крайне важной роли Ксёндза Мартина в «Балладине»; продолжается в сложившейся из разных мотивов роли Дяди-настоятеля в «Велёполе, Велёполе»; а кончается

[15] Бжозовский Тадеуш – актер, исполнитель роли Одиссея в спектакле Кантора «Возвращение Одиссея»; Отшельник, Балладина и Ксендз Мартин – герои спектакля «Балладина».

[16] Вавель – польский Кремль в Кракове, усыпальница польских королей.

[17] В спектакле Кантора «Я сюда уже никогда не вернусь» появляются герои его прежних спектаклей, в частности «Возвращения Одиссея».

Сцена из спектакля «Где эти давние снега»

приглашением на последний день рождения художника реального настоятеля храма из реального Велёполя, который, подобно средневековым пастырям, предоставил вверенный его попечению костел странствующему театру Крико-2, чтобы он еще раз сыграл в нем свой старый спектакль-мистерию, рождение которого тесно связано с этим городом. А добавить к сказанному надлежит и плавное танго[18] двух кардиналов в крикотаже «Где эти давние снега», впервые показанное в Риме в 1979 году и затем повторенное в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь», а также добавить и бродячего ксёндза из того же спектакля, который, на радостях пританцовывая, забывает повязать епитрахилью руки молодоженов, являющихся откуда-то из прошлого. При этом следует заметить, что все мотивы этого священного sacrum, звучащие в разных регистрах, с разными эмоциональными оттенками, от драматизма сцен страсти до народной версии жизни Христа Скорбящего и через это освобожденного, – все эти мотивы, полные достоинства или, наоборот, эйфории, танцевальности, развенчивают один из самых устойчивых в общественном сознании (да и за его пределами) стереотипов, чтобы полностью его очеловечить. К этому важно добавить еще и драматичный, прихотливый диалог с раввином или помощником раввина из соседней с католическим приходом еврейской общины, которая разделяет с ним и место под солнцем, и (до определенного момента) общую судьбу.

Кого тут еще не хватает? Шут пребывает в очень тесном, несмотря на свою оппозиционность, союзе с королем, и в менее тесном, но более напряженном союзе со священником. А совершающий свое богослужение священник? Противопоставить сакральному обряду священника следует, видимо, свободное, иногда вещее, иногда обращенное в прошлое, творящее миф слово ПОЭТА.

Это он, завернувшись в потрепанные боевые знамена, как представляет себе Кантор своего Фемиоса[19], провозглашает и утверждает славу тех, кто славы, может быть, и не заслужил, но памяти достоин наверняка. Он равно защищает права победителей и побежденных. Тех, кто пал, и тех, кто выжил и продолжает заниматься своим ремеслом, несущим смерть. Потом Поэт исчезает[20].

[18] В спектаклях Кантора часто возникал момент двойничества, фигурировали персонажи, зеркально отражавшие друг друга, благо у Кантора в театре играли актеры, братья-близнецы Вацлав и Леслав Яницкие. «Танго двух кардиналов», которое исполняли именно они, из этой серии символов.

[19] Фемиос, поэт, певец – герой пьесы С. Выспяньского и спектакля Кантора «Возвращение Одиссея».

[20] Поэт – одна из главных фигур в спектаклях Театра Смерти. Если в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь» роль Поэта брал на себя Хозяин кабака, то в спектакле «Сегодня мой день рождения» – сам Кантор. Он присутствовал в своих спектаклях на сцене, начиная с «Водяной курочки» С. Виткевича.

Но после него остается музыка: «Французский вальс», «Серая пехота», «Это легионы», воровской «Бал на Гнойной», «Эй, эй, Комендант!», «Аргентинское танго», колядка из скерцо Шопена, «Марш Ракоци»[21]. Тоже стереотипы, цитаты, включая серьезную музыку, волны звуков, то усиливающихся, то угасающих, стук колотушек и звук песнопений во время Великого поста в Неджицах[22], еврейская колыбельная и песнь о Земле Обетованной, которую поют люди, идущие в газовую камеру. Это вовсе не значит, что Фемиос не появится в финале вместе с Одиссеем в ретроспективном спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь», вернее, роль Фемиоса будет вынужден взять на себя Хозяин Кабака. Однако и тут стереотип прекрасного гомеровского певца подвергнется изменению. Роль Фемиоса возьмет на себя и Дядя Стась из Велёполя (и с картины Мальчевского)[23], одетый в шинель ссыльного и вращающий ручку своей опертой на костыль – лиры? сумы? уличной шарманки?

ШУТ, КОРОЛЬ, СВЯЩЕННИК, ПОЭТ-ПРОВИДЕЦ – все это классические стереотипы, в польском искусстве по-своему укорененные. Добавить к ним следовало бы и связанного с нашим (и не только с нашим) фольклором сказочного РЫЦАРЯ, который берет в жены деревенскую девушку, в некотором роде Дон Кихота, борющегося за правое, но воображаемое дело. Он появляется в «Балладине», но вернется ли когда-нибудь еще? Разве что в образе Адася из Велёполя[24], народного (и семейного) мученика, не очень-то справляющегося с этой своей ролью; или же в образе мертвеца Мариана Кантора[25], солдата в Первую мировую войну и жертвы Освенцима – во Вторую. Кого еще мы забыли? В ностальгических национальных мечтах одно из главных мест рядом со сказочным РЫЦАРЕМ занимает и крылатый ГУСАР, в боевом порыве сметающий все на своем пути.

Однако в ревю «Да сгинут артисты»вместо него появляется уже только разукрашенная генеральскими эполетами свита Известно Кого, играющего оловянными солдатиками КОМЕНДАНТА[26].

А потом роль крылатого рыцаря с шумящими за спиной, наподобие гусарского султана, крыльями примет вместе с лошадью-скелетом, полунагая Девка из Кабака[27], этот

[21] *Перечисляется музыка, звучавшая в последних спектаклях Кантора.*

[22] *Неджица – готический замок над Дунаем в местечке Черштын, в Татрах, на польско-словацкой границе, известный памятник культуры Польши, построен венгерским князем Бежевичем в конце XIII века.*

[23] *Мальчевский Яцек (1854-1929) – один из самых известных художников Польши, глава символизма в польском изобразительном искусстве на рубеже XIX и XX веков.*

[24] *Адась – герой спектакля «Велёполе, Велёполе».*

[25] *Мариан Кантор, отец Тадеуша Кантора, – герой спектакля «Велёполе, Велёполе».*

[26] *Ревю «Да сгинут артисты» – спектакль 1985 г. Известно кто – персонаж спектакля, очень маленького роста Комендант (его играла М. Кантор), выезжал на сцену на огромном коне-скелете, во главе маршировавших Генералов в парадной форме, огромного роста, напоминавших манекены. Прообраз Известно кого – генерал Пилсудский, каким он остался в памяти Кантора-ребенка.*

[27] *Девка из Кабака – героиня спектакля «Да сгинут артисты». На программке к спектаклю был помещен рисунок К. – полунагая девушка во фригийском колпаке верхом на лошади-скелете, с черным знаменем в вытянутой руке.*

размахивающий черным знаменем Ангел Смерти.

Я только перечисляю, поскольку список стереотипов, приведенных в движение Кантором, похоже, не имеет конца. Но, продолжая, хотел бы обратить ваше внимание на то особое место, которое в этой компании стереотипов занимают люди дороги – ФОКУСНИК И ПИЛИГРИМ. Персонажи, казалось бы, противоположные друг другу. Первый, само собой разумеется, в бродячем театре Кантора занял центральное место. Мы уже говорили об этой разношерстной актерской компании, в которой может оказаться каждый: беглый висельник и не вполне правоверный поп, профессиональный картежник и ярмарочный зазывала, силач из цирка и канатная плясунья сомнительного поведения[28]. Их предков, античного мима и средневекового скомороха, обнаружить нетрудно, к их патрону, Франсуа Вийону, отсылает нас в одном из своих комментариев сам Кантор[29].

Все это персонажи двусмысленные со всех точек зрения, может быть, даже посланцы с того света, поскольку они способны брать на себя разные функции.

И этот факт может объяснить нам связь бродячего фокусника с бродячим, как и он, но благообразным пилигримом. Заглянем-ка еще раз в книгу К.В. Вуйчицкого. Возвращаясь из своих паломничеств по святым местам, рассказывает он, пилигримы в своих песнях восхваляли чуда и чудеса, которые видели, освящая деяния Иисуса и житие Девы Марии, но подмешивали к этим рассказам немало сказочного и забавного. «Для пилигримов ставили помосты на рынках и церковных кладбищах». Их узнавали по одежде («их плащи и капюшоны покрывает змеиная чешуя и образки святых»), их дорожные мешки и корзины были наполнены разными магическими и культовыми предметами, которые они продавали.

Добавим к этому, что еще со времен короля Лещинского[30] в неспокойной Польше в пилигримы уходили либо политические изгнанники, либо дезертиры, либо каторжники, сосланные в сибирские рудники. Такими они и появляются на картинах Гроттгера[31] и Мальчевского, таким с картины Мальчевского сошел Дядя Стась, хотя не это сходство было в нем для Кантора самым важным. Благочестивый или

[28] Героев спектакля «Да сгинут артисты» К. называл «актерами моего Склада Памяти», «бродячей труппой комедиантов», «призраками истории и смерти». То же можно сказать о каждом из героев Театра Смерти.

[29] В «Путеводителе» к спектаклю «Да сгинут артисты» К. пишет:
Моя Комнатка Воображения вдруг преображается в
НОЧНОЙ ПРИЮТ для бродяг, актеров-цыган,
Воров и разбойников, как будто из глубины веков
Прибыл сюда Франсуа Вийон со своей бандой.

[30] Лещинский Станислав (1677-1766) – король Речи Посполитой, федеративного государства, возникшего на основе Люблинской унии, состоявшего из Польского королевства и Великого княжества Литовского. Власть в государстве определяла шляхта, она же выбирала себе короля.

[31] Гроттгер Артур (1837-1867) – художник, живописец и рисовальщик, представитель позднего романтизма, работал в Вене и Львове. Вошел в историю польского изобразительного искусства, как создатель своего рода канона народного искусства. Особо известны циклы его патриотических рисунков, объединенных темой войны и идеей необходимости народной солидарности в несчастье.

патриотичный пилигрим – то же, что и актер, человек бездомный не по обстоятельствам, но по выбору. Заглянем в автобиографический комментарий художника: «1963… я наткнулся на необычную модель: Люди-Странники. Постоянно странствуя, без цели и пристанища, они научились с одержимостью и страстью "у п а к о в ы в а т ь" свое тело в плащи и попоны, изучили всю эту сложную "а н а т о м и ю о д е ж д ы", все эти тайники, с в е р т к о в, у з л о в, т о р б, ремешков и шнурков, охраняют свои тела от солнца, дождя и холода» (*разрядка Т. Кантора.*- **Н.К.**). Мы находим эти «упакованные фигуры» как в «Безумце и монахине», «Водяной курочке», «Красотках и уродинах»[32], так и во всех последующих спектаклях Кантора. Они никогда не расстаются со своим багажом, чемоданами, аппаратурой, собственными манекенами-двойниками, всегда беспокойные, всегда в пути, «тщетно ищущие пристани», как говорит о них Кантор.

Можно ли уместить в этой компании и стереотип ВЕЧНОГО ЖИДА? «Гонимого с места на место, везде подвергающегося опасности, но всегда присутствующего, даже при полном своем отсутствии». Этому не противоречат воспоминания Кантора о его детстве в Велёполе: там евреи жили испокон веков, всегда были какими-то иными, но никогда – не чужими, не пришлыми. Они тоже были частицей мира, реального даже «при полном своем отсутствии», как и все, что в искусстве Кантора, не существуя, существовало, присутствовало и, благодаря его интуиции, казалось еще реальнее, чем в жизни, где это якобы очевидное, чувственно познаваемое отсутствовало для тех, кто способен был видеть только то, что вокруг, и ничего – почти ничего) – больше.

Стереотипом не самым приятным как для нашей теперешней, так и для нашей минувшей истории кажется в творчестве Кантора наиболее волнующий стереотип – ЛУЧНИК-убийца, рассыпающий смертоносные стрелы, лучник, который творит (или не творит) возмездие, как палач. Похожий на гневающегося гомеровского Аполлона и на нашего родимого легкого кавалериста-добровольца времен Тридцатилетней войны, вооруженного уже только луком и рогатиной. Похожий на известного, хотя и заслужившего не

[32] *«Сумасшедший и монахиня» (1963), «Водяная курочка» (1967), «Красотки и уродины» (1972) – спектакли К. по пьесам С. Виткевича, которые режиссер объединял понятием «игры с Виткевичем»; относятся соответственно к периодам его Театра Нулевого, Театра Хэппенингов и Театра Невозможного.*

самую добрую славу Лисовчика, который заставил говорить о себе как о самом опасном погромщике и грабителе всю Европу от Белого моря до Нидерландов. Обратимся и на этот раз к Вуйчицкому. «Если и добились они легко рыцарских почестей, своеволие привыкшего к разбою казачества осквернило благородно добытую ими славу. Когда грабеж, разбой, разврат опозорили их боевые знамена, ропот гнева и мести прокатился в народе». Настолько, что в конце концов «распущены были их полки, а оставшегося без поддержки Лисовчика мог убить любой». Стереотип, однако, продолжал жить. Был Одиссей Выспяньского, был Одиссей Кантора. Стереотипы упрямы. И долго еще не утратит для нас актуальности предостерегающий сарказм Качмарского: «Вперед, люди, за Кмитицем, айда на Воломонтовичи!»[33].

Почему я об этом вспоминаю? Не знаю. Наверное, потому, что даже Кантор, которому так хотелось, чтобы в его творчестве прочитывалась именно его (и только его) личная история, так похожая на все остальные история художника, – даже Кантор не смог избежать активного (повторяю, активного) и бунтарского желания вписать эту свою историю в историю того общества, из которого он вышел и при котором остался (не в этом ли оказались его величие и сила?).

А что же личное? Поразительно, что «готовым», «найденным» материалом стали для Кантора, главным образом, стереотипы традиционно мужских профессий. И противопоставить им можно едва ли не единственный женский стереотип. И ко всему прочему стереотип неземной, поскольку стала им НИМФА Гоплана[34], которая идет по земле, не касаясь ее ступнями. В славянском фольклоре – польском, литовско-русском, украинском – нимфы, ундины, русалки, дриады играют довольно важную роль особенно потому, что Пантеон наш довольно беден и банален.

И нет ничего странного в том, что существ этих полным-полно в нашей романтической поэзии и иконографии. Винцент Смоковский, которому мы обязаны целой галереей стереотипов, запечатленных на его деревянных гравюрах к книге Вуйчицкого

[33] Качмарский Яцек (1957–2004) – поэт, прозаик, певец, бард, наподобие нашего В. Высоцкого. Фигура К. у поляков ассоциируется с периодом «Солидарности» и военного положения в стране, когда его лирические стихи, напечатанные подпольными издательствами, воспринимались как символ антикоммунистической оппозиции. Кмитиц Анджей – главный герой романа Г. Сенкевича «Потоп», типичный представитель польской шляхты, прототип известного литовского заговорщика Самуэля Кмитица. Воломонтовичи – название местности. «Вперед, люди, за Кмитицем, айда на Воломонтовичи!» – строка из известной песни Качмарского, фраза-символ бунта и смуты.

[34] Нимфа Гоплана, или нимфа озера Гопло – фантастическая героиня пьесы «Балладина» Ю. Словацкого. В спектакле Кантора эту, как писал он сам, «лирическую героиню славянского мифа заменил бездушный механизм».

Амбалаж из спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь»

«Картины старины», изобразил и этот стереотип, женский, проиллюстрировав «Витолёрауду», довольно, кстати, заурядную, псевдо-оссиановскую эпическую поэму Ю.И. Крашевского[35]. Однако сама гравюра – учитывая, конечно, вкусы того времени, – впечатляет, а изображение на ней кажется куда более смелым, чем все те эфемерные существа, которые позже наводнят нашу постромантическую живопись, и куда более близким тому обезумевшему от любви существу из «желе и тумана», которое воссоздал Словацкий, или тому таинственному и грозному идолу, которого придумал Кантор. Но у него на этом топос обрывается, ибо трудно втиснуть в рамки одного стереотипа прекрасные и по замыслу, и по сложности роли Балладины в «Балладине», Меланто в «Возвращении Одиссея», Изисомнамбулы и Разгулявшейся в «Умершем классе», Вдовы фотографа и Хельки Бергер в «Велёполе, Велёполе», босоногой Девки, которая не пропадет нигде, из спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь» и явившейся неизвестно откуда Девушки в замыкающем этот цикл спектакле «Сегодня мой день рождения»[36].

Это разнообразие не бессмысленно в драматургии Кантора. Рискну предположить, что, разложив именно так этот ПОЛЬСКИЙ ПАСЬЯНС СУДЬБЫ, Кантор, играя этими картами, добивается Великого взаиморассчета между полной стереотипов как национальной, так и всеобщей Историей, в которую все мы до какой-то степени вовлечены, и личной, отдельной историей каждого из нас (наших детства, любви, смерти), той единственно настоящей историей, которая действительно для нас что-то значит.

Именно здесь мы покидаем сферу творящих образы смыслов, интерпретируемую метафорически или метонимически, и вторгаемся в сферу значений, которая так же может интерпретироваться двояко. Поскольку, с одной стороны, речь идет о значении аллегори-

[35] *Крашевский Юзеф Игнаци (1812-1887) – писатель, публицист, издатель, историк, общественный и политический деятель, автор четырехтомной истории города Вильно до 1750 г. «Витолёрауда», или «Скорбные песни Витола» (1840) – одна из самых известных поэм Крашевского, способствовавшая росту самосознания литовской нации. В поэме речь идет о Милде, литовской богине любви, которая родила сына от простого смертного.*

[36] *Перечисляются героини разных спектаклей Кантора.*

Г. Курбе «Мастерская художника»

ческом, а с другой – о значении символическом.

Сначала об аллегории. Существует, в общем, два типа аллегории – аллегория классическая и ее противоположность, которую Курбе[37] назвал аллегорией реальной. Что их объединяет, так это издали не сразу различимая дистанция между аллегорической фигурой и реальностью, к которой аллегорическая фигура относится, то есть относиться могла бы и должна бы. Классическая аллегория возвышает нас до абстракции. Геркулес на распутье, выбирающий между сладкой негой и трудной славой, борьба добродетелей и греха у Прудона, аллегорическая интерпретация мифов – вот ее потомство. Романтики с презрением отодвинули ее на периферию сюжета, и должен был появиться Мишель Лейрис[38], чтобы снова открыть в ней поэтику, поэтику метафоры, тревожащей своим упрямым постоянством.

Можно ли найти у Кантора примеры аллегории в классическом смысле? Конечно. Укажем хотя бы на СВОБОДУ с черным знаменем[39], ведущую на баррикады его актерскую братию. Кантор предпочитает называть эту фигуру Ангелом Смерти. Но, в конце-то концов, разве не смерть дает нам окончательное освобождение? Разве не она – Та Пани, что молча наблюдает за группой, расстилающей черный саван в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь»? Однако нужно подчеркнуть, что персонификации Кантора далеки от чистой абстракции. Разве, в конце концов, не Ангел Смерти – та же Девка из Кабака с искусственными, обвисшими за ее спиной крыльями, атрибутом, как сомнительным, так и значительным? А если нужны еще какие-то аналогии, достаточно вспомнить «Свободу» Делакруа в интерпретации Гейне[40], где ясно подчеркнута провокационная телесность этой разнузданной предводительницы.

Следует также обратить внимание на фантасмагорическую реальность других персонификаций Той Пани, которая свирепствует со своей косой-метлой в спектакле «Умерший класс», позирует с фотокамерой-пулеметом в спектакле

[37] Курбе Гюстав (1819-1877) – французский художник-реалист, обрел большую популярность после Французской революции 1848 г. В 1850 г. в одном из писем другу писал: «В нашем так называемом цивилизованном обществе мне необходимо проживать свою жизнь самостоятельно. Я должен быть свободен даже от правительства. Народу принадлежат мои симпатии, и то, что я делаю, я адресую, главным образом, ему».

[38] Лейрис Жюльен Мишель (1901-1990) – французский писатель-сюрреалист, поэт, литературный критик, этнограф.

[39] Свобода с черным знаменем – все та же Девка из Кабака, из спектакля «Да сгинут артисты». Вит Ствош, герой этого спектакля, творил как бы на наших глазах свое главное произведение, Алтарь Мариацкого костела в Кракове. Затем эта композиция превращалась в баррикаду, которую и венчала Свобода с черным знаменем. Мизансцена напоминала композицию картины Э. Делакруа «Свобода на баррикадах». Смысл ее состоял в том, что свое творение художник будет защищать до своего последнего часа.

[40] См.: Гейне Генрих. Французские художники [отчет о выставке картин в 1831г. в Париже] // Собр. соч. в 6-ти тт. Т.5. М.1983. С. 72-74

Э. Делакруа
Фрагмент картины
« Свобода на
баррикадах»

«Велёполе, Велёполе», меняет традиционную косу Смерти на свободно заплетенную косицу в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь».

Однако реальная аллегория – это нечто другое. Ее автор Курбе разместил ее в своей мастерской, где каждая деталь имеет точное, но, по меньшей мере, двойное значение – очевидное (реальное) и скрытое (дополнительное). Реальной является фигура художника, сидящего за работой, фигуры его близких, натурщиков – с одной стороны, приятелей – с другой, фигура нагой натурщицы, всматривающейся в пейзаж родного края, над которым трудится художник. Однако ту же натурщицу можно воспринимать и как Музу родного края художника, на этой картине каждый аксессуар, каждая деталь имеют дополнительный скрытый смысл; подбор и расстановка персонажей, их жесты и лица – это поиск смысловых мотивов, поиск, который можно произвольно продолжать, то приближаясь к правде, то удаляясь от нее. В искусстве, которое в XIX веке было, в основном, реалистическим, этот тип аллегории был распространен больше, чем может казаться. Нас тут интересует тема художника в его частной жизни, в мастерской, не на публике. О «Мастерской художника» Курбе можно сказать, что картина обе эти ситуации объединяет. А что можно сказать о «Мастерской художника» Кантора, куда он вводил нас в спектакле «Сегодня мой день рождения», прерванном перед последней репетицией?

Реальный это спектакль или концептуальный, то есть аллегорический? Да, реальный. Нет необходимости повторять, что Кантор остается в нем верен реальности.

Эскиз к спектаклю
«Красотки и уродины»
С. Виткевича.
Театр Крико-2

Верность реальности исчерпывающе документирована. Я уже говорил о специфическом характере подобной верности, связанной с идеей «бедной реальности», которая представлена через предметы простые, будничные, поношенные, выброшенные на периферию жизни или отодвинутые «в глубь» неведения. Однако чтобы понять их, аллегорической интерпретации недостаточно. Нужна интерпретация символическая.

Известно, что поначалу у греков «символом» (simbolon) назывался сломанный пополам предмет, служивший владельцам двух половинок, предназначенных для идентификации. Это значит, что предмет был симметричным. Однако уже у Аристотеля «символ» становится асимметричным. Недостающий фрагмент, который, подобно матрице, должен совпасть с тем, который видим глазу, – не материален, это только pathema', мысленный образ, «похожий» на ту «вещь», которой не существует, которая осталась «снаружи». «Патематические» образы, мысленные, но нередко эмоционально окрашенные, никогда не бывают произвольными, субъективными, случайными. Аристотель считает их «едиными для всех». «Единые» не значит «однозначные» (по крайней мере, в нашем представлении). Как раз наоборот. Даже в математике символ имеет тем больше значений, чем больше число разных «моделей», которые отвечают его параметрам. Нечто похожее существует и в искусстве. И это как раз шанс. Шанс присвоить себе этот символ. Выразить с его помощью собственный, хотя и «единый для всех» мир, свой способ жизни, свое индивидуальное переживание, стиль, свою – проживаемую внутри себя и ощущаемую своей, потому что разделяемую с другими, – не-реальность, или (если поворот истории совершенно изменит твою участь) реальность, но такую же личную и так же разделяемую с тобой другими. И тогда можно сказать:

– Это моя жизнь, моя и только моя история. Это мое детство, когда я совсем не так, как сказочный Тентажиль Метерлинка, гонял по кругу на дадаистской лошадке-велосипеде или, стоя на деревянной дрезине (теперь таких нет), командовал полком верных мне оловянных солдатиков, которых я возводил в генералы. Это моя мать, это те полотняные мешочки

с солью, на которых отпечаталась и изменялась с течением времени ее фотография. Это мой отец, который сражался в первую мировую войну, потом к нам не вернулся, а потом, когда началась вторая мировая, был замучен в концлагере Освенцим. Это мои смешные дядья и тетки, моя первая любовь, все мои покойники, которые все чаще навещают меня в мастерской. Впрочем, не только они – по ней скользят мои сны, снуют двойники, отражения, отдельные, множащиеся. Это моя Муза, Инфанта, написанная три с лишним века назад так, как я бы ее уже не написал.

– Это все, что я имею. ДОРОЖНЫЙ САКВОЯЖ. Сегодня все странствуют. СТУЛ. Здесь и на сцене. СТОЛИК, за которым я работаю. ПАРА ФОТОГРАФИЙ. Мне бы хотелось, чтобы когда-нибудь они оказались в моем домашнем музее. И ДОСКА. Бедный предмет, принесенный сюда со двора, потому что мне кое-что понадобилось, а потом за ненадобностью заброшенный. И снова найденный, полный значения.

– Гладильная доска, по которой, как с горы, мы съезжали в детстве. Первая книжка, прочитанная от корки до корки. Первая книжная полка. Первая чертежная доска и приколотый к ней лист бумаги. Крышка ящика, которую забивали гвоздями при каждом новом переезде моего театра. Импровизированный стол, покрытый праздничной скатертью. Последняя надежда. Вращающееся ложе смерти. Я и мой труп. Носилки, на которых высоко понесут меня, умершего. Это предмет, которому при всех обстоятельствах можно доверять. Который не подведет. ДОСКА[41].

Порембский Мечислав (Porębski Mieczysław) (г.р.1921) – искусствовед, был тесно связан с кругом Краковского авангарда, в том числе с Т. Кантором; принимал участие, как актер, в спектаклях Кантора «Балладина» и «Возвращение Одиссея». В 1950–1969 гг. преподавал в варшавской Академии художеств; с 1969 г. связан с Ягеллонским Университетом, с 1974 г. – с Национальным музеем в Кракове. С 1990 г. – член Польской Академии Умений. Его научные интересы сосредоточены, в основном, на истории искусства XIX и XX века, его методологических и теоретических вопросах. Его тексты переведены на многие языки. Написал книги: Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945–1955 [Искусство нашего времени. Сборник очерков и статей 1945–1955 гг.],1956; Malowane dzieje [История в картинах],1961; Granica współczesności. 1909–1925 [Граница современности. 1909–1925],1965; Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku [Кубизм. Вступление к искусству XX века],1966; Pożegnanie z krytyką [Прощание с критикой], 1966; Ikonosfera [Иконосфера], 1972; Sztuka a informacja [Искусство и информация], 1986; Dzieje sztuki w zarysie. T.1. Od paleolitu po wieki średnie. T.3. Wiek XIX i XX [Общая история искусства. Т.1. От Палеолита до Средневековья. Т.3. XIX и XX века], 1976–1988; Deska [Доска], 1997, книга целиком посвящена Т. Кантору; Polskość jako sytuacja [Польский характер как проблема], 2002.

Перевод и комментарии Натальи Казьминой

[41] Цитируются слова Кантора из бесед с М. Порембским. Тут важно заметить, как многозначно слово deska в польском языке, что в тексте и обыгрывается. Deski (досл. – доски) – лыжи; deski sceniczne (досл. – сценические доски) – подмостки; od deski do deski (досл. – от доски до доски) – от корки до корки; cztery deski (досл. – четыре доски) – гроб; do grobowej deski – до гробовой доски; ostatnia deska ratunku (досл. –последняя доска спасения) – последняя надежда; posłac na deski (досл. – послать на доски) – сбить с ног (в спорте); świat deskami zabity (досл. – мир, забитый досками) – захолустье, медвежий угол. . . Кантор однажды признался, что доска – это его первый «готовый предмет», и ему бы хотелось, чтобы когда-нибудь этот «предмет» висел в его домашнем музее, а Мечислав Порембский написал бы о нем книжку. В 1997 г. М. Порембский действительно написал книгу под названием «Доска», а подзаголовком книги поставил слова Кантора «Я хотел бы, чтобы когда-нибудь профессор Мечислав Порембский написал небольшое эссе о бедном предмете». Книга состоит из трех частей. В первой («Свидетельства») собраны тексты Порембского о Канторе, написанные в разные годы, дополненные и откомментированные. В этом же разделе напечатана личная переписка Кантора и Порембского, которая дает представление о духе времени и проясняет обстоятельства создания многих произведений Кантора. Вторая часть («Беседы») – это запись разговоров об искусстве двух больших личностей, мастера и его летописца. Третья часть («Комментарии») – размышления Порембского об искусстве Кантора, анализ его творчества и личности. Статья «Польский поминальный обряд» напечатана в третьей части книги «Доска».

Катажина ОСИНЬСКА

РУССКИЕ КОНТЕКСТЫ ТВОРЧЕСТВА КАНТОРА

В своих статьях, интервью и беседах Кантор неоднократно высказывался на тему русского авангарда, в том числе конструктивизма. Одно из самых трогательных свидетельств привязанности Кантора к авангарду и художникам-авангардистам – это строки из письма, адресованного автором «Умершего класса» Марии Яреме, выдающейся художнице и его соратнице. Письмо написано уже после ее смерти : [1]

Передай, пожалуйста, привет
Святым Революции:
Малевичу, Татлину, Поповой, Мейерхольду
И нашим благословенным:
Кобро, Вичиньскому, Юзефу, Хелене, Йонашу…[2]
Я горжусь, я тронут тем, что прошел вместе с тобой и вместе с ними большой отрезок пути.

Тадеуш

КАНТОР И РУССКИЙ АВАНГАРД

В биографическом очерке, написанном по заказу Дени Бабле, Кантор так упоминал о периоде своего обучения в Академии художеств в довоенном Кракове: «Изучаю живопись и одновременно учусь сценографии у великого реформатора польского театра Кароля Фрыча. Подробно знакомлюсь (по литературе, естественно) с театром Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Пискатора»[3]. Стоит добавить, что в довоенной буржуазной Польше печаталось сравнительно много статей и материалов о русском искусстве, литературе и театре. Кантор мог многое почерпнуть и из разговоров с людьми, которые, как, например, режиссер Вацлав Радульский, жили какое-то время в России, получили там образование, а переехав в Польшу, продолжали интересоваться тем, что происходит в советском искусстве. Но главным источником знаний о русском театре стала для Кантора изданная на немецком языке и часто упоминаемая им книга Йозефа Грегора и Рене Фюлопа-Миллера «Das Russische Theater»[4], в которой среди 357 иллюстраций можно найти сценографические проекты и эскизы костюмов Александры Экстер, Александра Веснина, Исаака Рабиновича, Бориса Матрунина, Любови Поповой, Наталии Гончаровой, Владимира Татлина, фотографии из спектаклей Мейерхольда, Таирова, Вахтангова и др.

Впрочем, для Кантора важны были и другие традиции, другие художественные направления, другие книги. Например, «желтая книжечка» о Баухаузе, которую он «с трудом и упорством» сам переводил с немецкого и в конце концов знал почти наизусть, – «Die Bühne im Bauhaus» под редакцией Оскара Шлеммера. Вероятно,

[1] *Письмо не датировано (Мария Ярема умерла в 1958 г.); фрагмент этого «письма» Кантор использовал в последнем своем спектакле.*

[2] *Катажина Кобро, немка по происхождению, родилась в России в 1898 г., в 1922 г. вместе с мужем Владиславом Стшеминьским уехала в Польшу; участвовала в деятельности художественных объединений «Блок», «Preaesens» и др., умерла в Лодзи в 1958г. Юзеф Ярема (1900–1974) – брат Марии Яремы, художник, основоположник театра Крико; Йонаш Штерн (1904–1988) – художник, один из создателей «Краковской группы».*

[3] *Цит. по: Kantor Tadeusz. Wędrówka. Kraków. 2000. S. 22.*

[4] *Gregor Joseph, Füllöp Miller René. Das russische Theater: sein Wesen und seine Geschichte mit Besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode. Zürich.1928.*

именно эта книга, по словам исследователя творчества Кантора Кшиштофа Плесняровича, и вдохновляла Кантора в период, когда он ставил свой первый военный спектакль, «Балладину» Ю. Словацкого, хотя инсталляции, придуманные Кантором к «Балладине», могут вызвать ассоциации, например, и с контр-рельефами Татлина.

Кантор не скрывал источников своего вдохновения. Он был несравненным комментатором собственного творчества. (В этом его можно сравнить разве что с Мейерхольдом.) К некоторым идеям, мотивам он возвращался постоянно, другие выпадали из поля его зрения, но потом он вдруг снова о них вспоминал – согласно законам человеческой памяти. Кантор – это тот случай, когда историку, критику, театроведу, которые хотели бы проанализировать чужие «влияния» на творчество художника, особенно нечего делать. Кантор сам во всем «сознался». При этом его литературный талант (о котором свидетельствуют тексты, написанные живым, точным и одновременно поэтическим языком) обычно превышает возможности его исследователей. Поэтому Кантор очень осложнил задачу театроведам, критикам и искусствоведам, навязав им свой образный и в то же время очень конкретный стиль высказывания. О Канторе трудно писать свободно, не на его языке.

Если попытаться разобраться в вопросе, кто и что повлияло на творчество Кантора, придется согласиться с профессором Мечиславом Порембским, другом и соратником Кантора, одним из самых точных его комментаторов, который подчеркивал: «Меня не интересует и никогда не интересовала этимология творчества тех или иных авторов, интересует меня то, что сам Кантор определяет как «повод» для творчества: устоявшиеся, готовые реальные ситуации, объекты разного – якобы высшего и якобы низшего – ранга, которые он задействует в своем театре (или живописи), которые приводит в движение, по-своему и только по-своему оживляет или же соответствующим образом упаковывает, отсылает собственной почтой во вместительные хранилища «свежей» или совсем уже ветхой истории»[5].

«СМЕРТЬ ТЕНТАЖИЛЯ»

В 1938 году в Студенческом обществе взаимопомощи краковской Академии художеств «Братняк» Кантор создал свой первый «Эфемерный театр марионеток» (Efemeryczny Teatr Marionetek), где

[5] Porębski Mieczysław. Deska. Warszawa. 1997. S. 87 (цитата в переводе Н. Никольской).

и показал (1 или 2 раза) спектакль «Смерть Тентажиля». Почему в 1938 году он обратился к этой маленькой пьесе Метерлинка? В связи с чем, как потом вспоминал, он не расставался с его пьесами и считал Метерлинка одним из самых важных авторов своей юности наряду с Выспяньским? «ЗЛОЕ БУДУЩЕЕ, которое довольно скоро наступит, должно было уже тогда зарождаться и предчувствоваться. Поэтому ТРИ СЛУЖАНКИ из мрачного замка Метерлинка превращались в три бездушных АВТОМАТА, несущих СМЕРТЬ. За железной дверью плачет маленький Тентажиль, которого уже ничто не спасет. Луна из ЖЕСТИ И ПРИБИТА ГВОЗДЕМ к деревянной раме»[6], – писал Кантор много лет спустя, усматривая в спектакле, поставленном еще в молодости, предвестие надвигающегося террора и массового уничтожения. Один из зрителей запомнил этот спектакль и появлявшиеся в нем марионетки в виде упрощенных геометрических форм, треугольников и ромбов. «Преобладали черный и серый цвет; только золотые обручи на платьях должны были напоминать о богатстве и гордости». Важным реквизитом являлась движущаяся жестяная луна. Тот же самый зритель запомнил, что Кантор большое значение придавал специальной интонации и звучанию слов[7].

К пьесе «Смерть Тентажиля» Кантор вернется еще раз в конце жизни, в своем конструктивистско-символистском крикотаже «Машина любви и смерти», подготовленном с итальянскими студентами в Милане.

Трудно сказать, знал ли Кантор в 1938 году о том, что в 1905 году в московской Студии, прославившейся в истории русского театра, как Студия на Поварской, над

[6] Kantor Tadeusz. Pisma (red. K. Pleśniarowicz). Wrocław. 2005. T. 1. S. 46. Фрагмент текста «Между святой абстракцией и преданным анафеме символизмом», 1938; текст в переводе на русский язык находится в архиве Крикотеки, автор перевода не указан.

[7] Pleśniarowicz Krzysztof. T.Kantor. Artysta końca wieku.Wrocław. 1997. S. 38.

Вс. Мейерхольд
А. Блок
Е. Вахтангов

«Смертью Тентажиля» работал Мейерхольд. Вряд ли, тем более что подробности, касающиеся этого несостоявшегося спектакля, стали широко известны позже. До войны в статьях и книгах, которые мог читать Кантор, этому спектаклю не уделялось особого внимания.

По мнению К. Рудницкого, Мейерхольд (на стадии планов и деклараций) вписывал произведение бельгийского автора в реальный общественный контекст. В его толковании Остров символизировал «нашу жизнь», Замок Королевы – «наши тюрьмы», а юный Тентажиль – «наше юное человечество, доверчивое, прекрасное, идеально чистое»[8]. Все исследователи, в том числе и Рудницкий, подчеркивают, что для Мейерхольда пьеса Метерлинка стала, главным образом, импульсом к поиску новых театральных форм: «Для Мейерхольда задача состояла в том, чтобы найти сценические формы, адекватные символистской поэзии Метерлинка, а, следовательно, и формы символистского театра вообще»[9].

Показательно, что оба художника в начале самостоятельного творческого пути обратились к одному и тому же произведению бельгийского автора. У Мейерхольда, правда, за спиной были уже десятки спектаклей, поставленных в провинции, но именно в Студии на Поварской он начал поиск собственного театрального языка. Оба художника, и Мейерхольд, и Кантор, стремились порвать с театром, который, по их мнению, лишь имитировал действительность (а этот тип театра, как выясняется, самый живучий). Оба понимали театр как вполне автономную область искусства, и сказочный Метерлинк показался им более других авторов символистского круга отдаленным «от заурядного быта, от привычной жизненности, от обыкновенного разговора»[10].

При этом, естественно, очень многое разделяло эти два спектакля в эстетическом плане. Мейерхольд противопоставлял театру «жизненной правды» некую статичность постановки, живописность оформления и цветовой гаммы. «Работа над «Смертью Тентажиля», – писал он, – дала в руки метод расположения на сцене фигур по барельефам и фрескам, дала способ выявлять внутренний диалог с помощью музыки и пластического движения»[11], то есть в его подходе к спектаклю было заметно влияние символистской эстетики. В то время как Кантор в своем «Тентажиле» конца 1930-х годов, стилизованном под Шлеммера, взял установку на «антикрасоту», на механистичность: его спектакль был «жестокий в своей автоматизированной бездуховности механизм»[12]. При всех этих различиях, мышление Мейерхольда и Кантора совпадают в одном: театр не должен служить отражению жизни. С этим связана и идея представления одной реальности посредством реальности другой, не имеющей ничего общего с первой. Только тогда возникает третья реальность – реальность театра.

Есть и другие параллели между спектаклями Мейерхольда и Кантора. Они касаются, например, вопросов техники речи. Оба режиссера понимали, насколько важна выработка новой речевой формы спектакля. «Внимание к звучащему слову выглядит здесь (*у Мейерхольда.* – **К.О.**)

[8] *Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. Москва, 1969. С. 51.*

[9] *Там же. С. 52.*

[10] *Там же.*

[11] *Там же. С. 51.*

[12] *Porębski Mieczysław. Op. cit. S. 150.*

преобладающим», – писал Рудницкий[13]. Зритель краковского спектакля запомнил, что Кантор огромное значение придавал интонации и звучанию слов каждого отдельного персонажа[14]. Из этого следует, что звуковая – музыкальная – партитура спектакля разрабатывалась в обоих случаях чрезвычайно тщательно.

В заголовке текста «Между святой абстракцией и преданным анафеме символизмом», в котором Кантор прокомментировал в 1982 году свою «предысторию», свой первый марионеточный спектакль, уже ощутима суть напряжения, которое знаменовало творческий путь Кантора. С одной стороны, это «Вальтер Гроппиус, Ласло Мохой-Надь, Оскар Шлеммер, Поль Клее <…> их странные и очаровательные тексты… Метафизические абстракции, механистическая эксцентричность, триадический балет, человек и машина, цирк, ТРЕУГОЛЬНИКИ, КРУГИ, ЦИЛИНДРЫ, КУБЫ <…> КОНСТРУКЦИИ БЕСПРЕДМЕТНОГО МИРА, чистого, ОСВОБОЖДЕННОГО, АБСТРАКЦИИ»[15]… Кантор привязан к практике авангарда начала XX века: его трактовка пространства отсылает нас к конструктивизму; подход к предмету – к Дюшану; роль эмоции и воображения – к Андре Бретону; привязанность к художественной модели сопротивления, контестации – к дадаистам. С другой стороны, Кантор задает себе вопрос: «Но что сделать с БОЛЬШОЙ ТАЙНОЙ маленьких пьесок Метерлинка, <…> или с ЧАРАМИ пана Выспяньского, с ВАВЕЛЕМ, БРОНОВИЦКОЙ ХАТОЙ или с нагоняющими СТРАХ чердаками Кафки, или, наконец, с заросшей лопухами и крапивой мусорной ямой Бруно Шульца»[16].

Со временем на эти вопросы, эти «внутренние душевные разлады и конфликты», как писал Кантор, нашелся ужасный ответ, и все вдруг стало ДРУГИМ. Война, концлагеря заставили Кантора изменить вопрос, касающийся сути художественного творчества и сформулированный Теодором Адорно, – как заниматься искусством после Освенцима. Кантор подверг сомнению некоторые из своих прежних практических опытов, изменилось также его отношение к авангарду вообще и в частности – к абстракционистским тенденциям в рамках авангарда:

Абстракция, которая дожила в
Польше до начала войны
(что вовсе не означает, что она
припозднилась),
в период зверского
человекоубийства исчезла. Так
происходит всегда
в таких случаях.
Жестокость, которую несла с собой
война, оказалась чужда этой
пуристской идее.
Реальность оказалась сильнее.
Такой же бессильной стала любая
идеализация,
бессильным стало произведение
искусства,
эстетизирующее воспроизведение,
ярость человека, со всех сторон
окруженного чудовищами в
человечьем обличье, прокляла самое
ИСКУССТВО,
только и осталось сил на то, чтобы
схватить,
ЧТО БЫЛО ПОД РУКОЙ, РЕАЛЬНЫЙ
ПРЕДМЕТ,
и провозгласить его произведением
искусства![17]

[13] Рудницкий К. Там же. С. 55.

[14] Pleśniarowicz Krzysztof. Op. cit. S. 38.

[15] Kantor Tadeusz. Pisma. Op. cit. T. 1. S. 46 (пер. Н. Никольской).

[16] Ibid. S. 47. Броновице – деревня, где происходит действие «Свадьбы» С. Выспяньского.

[17] Kantor Tadeusz. Pisma. Op. cit. T. 3. S. 46. «Миланские чтения. Урок 1». Фрагмент (пер. Н. Никольской).

Со временем в творчестве Кантора появляется идея театра-архива, задача которого состоит в том, чтобы, как в архивной картотеке, сделать объектом искусства то, что осталось от прошлого, от людей, от предметов, – все эти фрагменты, куски, останки. В канторовском архиве памяти определенное и важное место занимает «балаган».

БАЛАГАН

«Buda jarmarczna» – это польское словосочетание, означающее по-русски «балаган», многократно повторяется в комментариях Кантора. Иногда оно написано курсивом – и тогда отсылает читателя к блоковскому «Балаганчику». Иногда без курсива – и тогда мы имеем дело с одним из ключевых понятий словаря польского художника. Во втором случае под «балаганом» подразумевается «театр странствующий», «бедный», «театр любви и смерти» – смерти, похожей на девушку с косой («коса» и по-польски, и по-русски означает как женскую косу, так и атрибут смерти). «Странствующий театр, балаганчик, понятие любви и смерти – все это вернулось ко мне – ого, после стольких лет!», – признавался Кантор в беседе с Мечиславом Порембским 4 декабря 1989 года, т.е. почти ровно за год до смерти[18]. А несколько раньше, 3 марта 1986 года, в характерном для себя поэтическом стиле он подытожил свой жизненный опыт так:

В 1938 году свой путь в театре
я начал пьесой
А. Блока «Балаганчик»
(Ярмарочный балаган).
В конце этого пути мой театр,
который принимал множество
самых разных
гордых имен,
остался при этом единственном:
ЯРМАРОЧНЫЙ БАЛАГАН.
Театр волнующий.
Мне бы хотелось, чтобы он таким и
остался
в памяти.[19]

«Балаганчик» входит в биографию Кантора накануне войны. Тогда, по его собственным словам, когда он познакомился с Вандой Бачиньской): «Блок – это был 38-й г., в Академии, я влюбился в Ванду Бачиньскую, которая потом вышла замуж за Тадеуша, сценографа, друга капистов.[20]
У меня этот Блок сохранился. Мы переводили его вместе, она знала русский, переводила с русского, я писал и сразу рисовал <…> Однако, хотя были некие планы, общие идеи, постановка спектакля никогда не состоялась»[21].

Этот экземпляр перевода сохранился. Он написан Кантором от руки, с его замечаниями на полях и поверх строк, с нарисованными в нескольких местах крестами. (Эти кресты потом будут постоянно возвращаться в его спектакли, в частности, в «Велёполе, Велёполе».) Трогательное свидетельство юности, первой любви, восхищения Блоком… Потом, по словам художника, «Балаганчик» на какое-то время забылся, его вытеснили другие увлечения и пристрастия, в основном, опыт абстракции и прочих авангардных направлений.

Однако периодически Кантор о «Балаганчике» вспоминал[22]. Известный поэт, драматург и переводчик Ежи Загурский рассказывал, что еще в 1950-е годы Кантор заставил его перевести

[18] Porębski Mieczysław. Op. cit. S. 102.

[19] Напечатано в: Tadeusz Kantor. Wędrówka. Op. cit.. S.186.

[20] Имеется в виду Тадеуш Орлович.

[21] Porębski Mieczysław. Op. cit. S. 102.

[22] В Летописи жизни и творчества Т. Кантора, составленной Юзефом Хробаком, упоминается, что «Балаганчик» Блока был в репертуарных планах Театра Крико-2 в 1956 г. См. Chrobak J. Kalendarium. Tadeusz Kantor. Interior imaginacji (red. J. Suchan i M. Świca). Warszawa – Kraków. 2005. S. 63. Летопись Хробака записана на диске CD.

«Балаганчик» на польский язык (в печати он появился позднее, в 1985 году). Когда в 1980-е годы Загурский спросил Кантора, откуда этот его интерес к «Балаганчику», Кантор в очередной раз повторил, что его в жизни бросало в разные стороны: с одной стороны, тянуло к абстракции и символизму, конструктивистам, Стшеминьскому, Малевичу, Татлину, Поповой, Экстер, Веснину, Шлеммеру, а с другой стороны – к Блоку, «который являлся для него тем же, чем в живописи Мальчевский, Выспяньский, Мунк»[23].

Мечислав Порембский попытался найти сходство «Балаганчика» Блока и театра Кантора в их отношении к символизму: «Как известно, слово “символ” происходит от греческого sym-bolein: сложить вместе, вновь воссоединить разломанные части: значимое и обозначенное, след и то, что след этот оставило, материю и определяющую ее форму. Обычно символом считают именно такое объединение в одно целое, высочайшую, наиболее полную форму художественного высказывания. Слово это мы всегда произносим с уважением, которым мы не склонны наделять находящуюся на противоположном полюсе аллегорию. Не уверен, что это справедливо. Ибо что нам остается от этого объединения, от этих поистине смертельных объятий? Только атмосфера. Атмосфера недоговоренности, многозначности, боязливых намеков, поэтических порывов. В то время как разлом остается разломом.

Блок отдавал себе в этом отчет. Отдавал себе отчет в том, что этого уже не сложить. И потому его символизм – это символизм надтреснутый, где все выглядит сомнительным: костюмы, маски, аксессуары, картонная Коломбина, бумажная Даль. Блок мечется между всем этим и не очень-то видит выход. Побеждает, в конце концов, атмосфера.

“Мне очень грустно, а вам смешно?” – заканчивает свое высказывание Pierrot[24]».

Порембский говорит дальше, что Кантор разоблачает эту смешную сторону символизма, противопоставляя ей весь ужас погруженных в эту атмосферу реалий. Ибо для него такие вещи, как смерть, любовь, массовое уничтожение, – это не символы, это очень конкретные понятия.

Мечислав Порембский прав: у русского поэта символы в какой-то степени подвергаются сомнению, но не путем конфронтации символа с реальным бытом, как у Кантора, а благодаря их погружению в «мир набекрень», каким является балаган. «Среди персонажей “Балаганчика” паяц – лицо страдающее, – писал в 1926 г. Николай Волков. – Но суть дела в том, что его страдания преломлены в кривом зеркале балагана. Балаган же ни во что не верит, ничему не придает серьезного значения, все искажает и делает мнимым. Паяц – настоящее олицетворение этого балаганного свойства. <…> Его кровь – клюква. Его шлем – картон. Его меч – дерево. Паяц – сплошная подмена»[25].

Блока, вероятно, смешила, а может быть, и раздражала вся эта атмосфера, сопровождающая символизм. Критики, исследователи много писали о субъективизме «Балаганчика», о его личном подтексте. Николай Волков, ссылаясь на Вячеслава Иванова и Георгия Чулкова, назвал «Балаганчик» «маской его создателя». «В наши же

[23] *Пресс-конференция в Обществе польских журналистов. 1980, 27 ноября. Беседу вел Роман Шидловский, материал записан и подготовлен Эвой Й. Крысяк, машинопись хранится в Крикотеке. С. 21–22.*

[24] *Porębski Mieczysław. Op. cit. S. 88 (пер. Н. Никольской).*

[25] *Волков Н. Александр Блок и театр. М. 1926. С. 24.*

дни, – писал Вяч. Иванов, – объективная драма уступает место субъективной, ее личины становятся масками ее творца; ее предметом служит его личность, его душевная судьба»[26].

И не только, добавим, душевная. В лицах мистиков из «Балаганчика» просвещенные современники Блока узнавали Андрея Белого, Сергея Соловьева и остальных его друзей, увлеченных в этот период и объединенных мистикой Владимира Соловьева, идеей вечной женственности, мировой души, культом Прекрасной дамы. Но под этой полной сарказма маской скрывалась грусть и даже меланхолия, которая сопровождала чувство недостижимости идеала («дева», которую ждут мистики, она же Коломбина, которая превращается в картонную куклу, потом является в образе Смерти с бледным лицом и косой за спиной, потом оживает, как красивая девушка, чтобы в конце концов бесследно исчезнуть). Меланхолию порождало ощущение пустоты, которая открывалась за нарисованной Далью, пустоты, в которой мерцал силуэт девушки с косой.

В «Балаганчике» можно увидеть прообраз театра Кантора, но этот первоисточник, пропущенный через сознание Кантора, проявится в его творчестве уже в ином виде.

Кантору, без сомнения, была близка тема блоковского «кризиса реальности», «обломков миров». Блок создал материю пьесы из «готовых» ситуаций и таких персонажей, как Пьеро, Коломбина, Арлекин. Но он брал свои персонажи не из жизненного, а из театрального обихода, из театральных запасников. У Кантора же на сцену входила реальность, а точнее, ее «обломки».

Очень важный, связующий Блока и Кантора фактор – это субъективный личностный момент творчества. В пьесе Блока появляется как персонаж Автор, и вроде бы кажется, что это еще одна маска, но Автор все время пытается перешагнуть границу театральности. Он постоянно комментирует события, разрушая действие, иллюзию, а однажды вдруг обращается прямо к публике: «Милостивые государи и государыни! Я глубоко извиняюсь перед вами, но снимаю с себя всякую ответственность! Надо мной издеваются! Я писал реальнейшую пьесу <…> Я никогда не рядил моих героев в шутовское платье! Они без моего ведома разыгрывают какую-то старую легенду! Я не признаю никаких легенд, никаких мифов и прочих пошлостей! Тем более, аллегорической игры словами: неприлично называть косой Смерти женскую косу!»[27].

Если Блок, вводя в пьесу Автора и скрываясь под этой маской, подвергал сомнению театральную иллюзию, но оставался, однако, в рамках игры между реальностью и иллюзией, то Кантор сделал шаг вперед и – не надевая маски – сам вышел на сцену в буквальном смысле слова.

У Блока можно по пальцам пересчитать моменты, когда реальность «пробивается» сквозь бумажно-бутафорский мир. Например, прыжок Арлекина. Блок заставляет Арлекина в результате опрометчивого прыжка в золотое окно мира убедиться, что «даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту»[28]. А театр Кантора, образно говоря, возник

[26] Там же. С. 22.

[27] Блок А. Театр. Л. 1981. С. 65.

[28] Там же. С. 71.

по другую сторону сцены – в этой пустоте, в этом промежутке между реальностью и фикцией. Для Кантора, без сомнения, был важен антииллюзионизм («все декорации взвиваются и улетают вверх») и даже некоторая «бедность» этого театра, полемичная по отношению к театру «богатому», с настоящей сценой, зрительным залом и театральными креслами.

Но главная ассоциация, которую вызвал «Балаганчик» у Кантора, – «странствующий театр», – парадоксальным образом не имеет ничего общего ни с блоковским произведением, ни с балаганом. Напомню, что по-русски «балаган» (от перс. «балахан») – это «временное здание для театральных, цирковых или эстрадных представлений». «Балаган строился из досок, крыша делалась из брезента или мешковины <…> Внутри Балаган имел сцену и зрительный зал <…> Перед Балаганом сооружался балкон, с которого артисты зазывали публику на представление»[29].

В польском языке не существует точного аналога слову «балаган»; в переводе на польский «балаган» – это «buda jarmarczna», ярмарочный воз, фургон, экипаж, род телеги; странствующий театр. Для Кантора блоковский «Балаганчик» стал источником двух понятий, часто им употребляемых: это именно «странствующий театр» и «театр любви и смерти». Итак, в случае Кантора надо говорить не столько о влиянии «Балаганчика» на его театр, сколько о том, какие ассоциации вызвал у него «Балаганчик» и что осталось от блоковского «Балаганчика» в сознании польского художника, в его театре.

В таком же ракурсе (и только в таком) можно рассматривать и проблему значения Мейерхольда для Кантора. Именно «значения», так как трудно говорить о какой-либо мейерхольдовской традиции в творчестве Кантора в предметном смысле этого понятия, когда внимание исследователя концентрируется на том, **что** передается из одного поколения в другое, какие элементы наследия прошлого можно найти в творчестве данного художника. Кантору близко не только наследие Мейерхольда, но и он сам – как личность, как бескомпромиссный (не склонный идти на уступки обществу и власти) художник, целиком преданный искусству, ради которого он жил и из-за которого погиб. И именно в образе мученика Мейерхольд появляется, как реальное лицо, в последнем канторовском спектакле «Сегодня мой день рождения», в сцене, где палачи избивают его, а из громкоговорителей доносится голос диктора, читающего предсмертное письмо Мейерхольда Молотову. Кантор здесь до какой-то степени отождествляет себя с Мейерхольдом, усматривая в нем «идеального художника», абсолютно преданного искусству. Но одновременно Мейерхольд для автора «Умершего класса» – и реальное лицо прошлого, которому есть (что вполне естественно) место в театре, понимаемом, как пространство встречи мира живых с миром мертвых. При всем при этом между творчеством Мейерхольда и творчеством Кантора не много общих точек соприкосновения. Скорее всего, это были две отдельные планеты.

С 1975 года, года создания «Умершего класса», начинается новый этап творчества Кантора: меняется его отношение к

[29] См.: Театральная энциклопедия. Т. 1. М., 1961. Шире на тему балагана – см. тексты, помещенные в сборниках: Балаган. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под рук. И. Уваровой. Часть 1 (2002). Часть 2 (2003).

авангардным экспрессионистам (некоторые товарищи Кантора из круга художников-авангардистов увидят в «Умершем классе» измену идеям авангарда). «В этот период художник потерял интерес к процессу разоблачения театральных иллюзий и традиций»[30]. Кантор начинает создавать театр, направленный в сторону памяти, памяти собственной и памяти исторической. Он приходит к выводу, что реконструкция прошлого во всей его совокупности невозможна. Можно собрать только остатки, обрывки того, что было. И в этом месте проходит граница, отделяющая Кантора от Мейерхольда. Суть даже не в том, что Кантор делает предметом искусства собственную биографию, чего Мейерхольд, кстати, никогда бы не сделал, потому что его интересовало, прежде всего, сверхиндивидуальное; впрочем, и отношение авангарда к исповедальному жанру, ко всяким «биографизмам», всегда было негативным. Дело, скорее, в противопоставлении самой идеи целостности этим фрагментам, остаткам реальности, шепотом воспоминаний. Мейерхольд принадлежал эпохе, в которой (несмотря ни на что) все еще верили, что можно объять целое, создать синтез. Будь то его постановки «Леса», «Смерти Тарелкина» или «Ревизора», Мейерхольд стремился ухватить совокупность опыта отдельного человека или определенного человеческого сообщества и вместе с тем обращался к публике, тоже понимаемой, как сообщество: апеллировал к эмоциональной природе зрителей, желая, чтобы объединились они в общем переживании единой идеи, единой веры. Иначе говоря, творчество Мейерхольда можно отнести к парадигме Gesamtkunstwerk.

Кантор ощущал свое художественное родство с Мейерхольдом. Их сближало множество черт: склонность к манифестации своего творческого «я», сознательное режиссирование собственной биографии, некоторый нарциссизм, стремление контролировать восприятие своего творчества, их определенное психофизическое сходство. Но Кантор никак не стремился к созданию формы, с помощью которой можно выразить «полноту правды», потому что «полнота» распалась. В первый период своего творчества авангардизм кажется Кантору, несмотря ни на что, единственно приемлемым выбором (хотя это, разумеется, уже «другой» авангард; тут надо помнить, что нет единого, неизменного Кантора, как не было и единого, неизменного Мейерхольда). Но со временем, с 1975 года, Кантор сознательно отказывается от роли авангардного художника и переходит в арьергард. Когда главным течением авангардного искусства становится концептуализм, Кантор решается стать художником-анахронистом.

Кантор делает установку на «взволнованность» – и добивается эффекта. Ему хочется, чтобы люди плакали на его спектаклях. «Взволнованность» – это не то же самое, что «переживание», катарсис, шок. «Взволнованность» принадлежит к разряду понятий не наивысшего ранга. В ней нет пафоса. Кантор не пробивается к эмоциям, которые объединяют людей в совместном переживании, он пробивается к каждому отдельному зрителю. И это тоже отличает его от Мейерхольда, которого

[30] Kobiałka M. O teatrze pamięci ocalałej z niebytu// Tadeusz Kantor. Interior imaginacji. S. 142.

интересовало то, что принадлежало высшему рангу. К этому рангу он относил и искусство. Поэтому Мейерхольд всегда стремился к большой сцене. И даже если и делал спектакли небольшие, студийные, лабораторные, то только для того, чтобы результаты своих поисков воплотить затем на большой сцене. Театр был для него действительностью высшей, в отличие от приземленной, банальной действительности жизни.

Кантор осознанно выбирает статус театрального «бродяги» – не ищет постоянного места, предпочитает «ярмарочный балаган». Не хочет играть в свете юпитеров. Первые свои спектакли создает в квартирах, но и потом, будучи уже художником мировой величины, не будет выступать на сценах уважаемых театров. Гастролируя в Варшаве, он, например, всегда играл в популярном студенческом клубе «Стодола» (в переводе с польского – «сарай»).

Итак, если Мейерхольда можно отнести к парадигме Gesamtkunstwerk, то Кантора, как я полагаю, нельзя. Хотя существует довольно распространенное, особенно в немецкой литературе, мнение, согласно которому театр Кантора воплощает именно идею Gesamtkunstwerk, понимаемую как синтез искусств[31]. Проблематичность употребления этого понятия по отношению к творчеству Кантора связана не только с тем, что Gesamtkunstwerk со временем приобрел идеологическую окраску[32], а автор «Умершего класса» радикально отказался от всякой идеологии. «Все началось с моего презрения к всеобщей истории, всеобщей в кавычках и официальной, занимающейся общественными движениями, идеологией, сменой правительств, террором власти, массовыми преступлениями»[33], – это ведь слова Кантора. Если рассматривать Gesamtkunstwerk с точки зрения воздействия искусства на зрителя, воздействия, которое подразумевает полное подчинение творцу восприятия и воображения зрителя, но зрителя не отдельного, единичного, а собирательного, то искусство Кантора никогда не было направлено на то, чтобы вызвать совместную реакцию зрительного зала.

Восприятие его спектаклей – это, скорее, процесс интимный. Но, даже обходя вопрос, каков же механизм воздействия искусства на зрителя (хотя именно этот вопрос кажется мне ключевым, поскольку произведение, возникшее по вагнеровскому закону синтеза искусств, предстает перед зрителем как замкнутое целое и, в конце концов, лишает зрителя свободы, навязывая ему смысл самого себя), трудно не заметить, что идея большого синтеза изначально противоречит мышлению Кантора, часто оперирующего категориями фрагментов, обломков, отрывков и т.д.

И даже если его спектакли действительно вырастают из всех родов искусства, и даже если слово, движение, пластика, музыка в нем дополняют друг друга, это еще не значит, что мы имеем дело с Gesamtkunstwerk в старом вагнеровском понимании этой идеи. Однако, исходя из того, что в творчестве Кантора сильно напряжение между противоположными тенденциями, остановимся на том, что вопрос «Gesamtkunstwerk Кантора» еще не окончательно решен.

[31] См. например: Baranowa A. Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora – między awangardą a mitem// Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki. Z. 21. 1995. S. 83–97; Neidel H. Gesamtkunstwerk Kantora// Didaskalia. Краков. 1995. № 10. S.3.

[32] См., например, книгу Бориса Гройса «Искусство утопии» с подзаголовком «Gesamtkunstwerk Сталин». М. 2003.

[33] См. в данном сборнике: Порембский Мечислав. Польский поминальный обряд. С. 286.

Театр Кантора можно определить как «театр эссенции» (в противовес экзистенции), но в том только смысле, в котором слово «эссенция» употребляет Ян Котт: «Эссенция – это то, что в нас остается. Эссенция – это человеческая драма, очищенная от случайностей и иллюзий, в которой якобы существует возможность выбора (в то время как экзистенция – это сама возможность выбора).

Эссенция – это след»[34]. Даже смерть в театре Кантора лишена трагизма. Человек может быть полон трагизма, но след, который после него остается, – уже нет.

«ГАДИБУК» ВАХТАНГОВА И ПОНЯТИЕ «АКТЕР-ДИБУК» У КАНТОРА

В годы своего европейского турне, перед тем, как поселиться в Израиле, «Габима» трижды посетила Польшу – в 1928-м, 1930-м и 1938 годах. Постоянным пунктом их гастрольной программы был спектакль «Гадибук». Так же, как и в других странах, визиты «Габимы» вызывали много откликов как в польской прессе, так и в еврейских газетах и журналах, издаваемых в Польше. Но кроме этой официальной реакции на спектакли «Габимы», в том числе, и на «Гадибука», не менее важен след, иногда нигде письменно не запечатленный, который «Гадибук» оставил в памяти и в творчестве таких режиссеров, как Леон Шиллер, Вацлав Радульский или Эдмунд Верчиньский. Попытка изучить и описать этот скрытый след – дело трудное и рискованное, но она стоит усилий, если учесть, что каждый текст (в том числе, и текст культуры) создают не только знаки, но и пространства между ними. Порой эти «интервалы между буквами» бывают важнее, чем сами буквы, хотя значение «белых пятен» выявляется не сразу.

Кантор видел «Габиму» в 1938 году, хотя сам ошибочно называет год 1937-й. Он ссылался на этот факт многократно, начиная с 1939 года, когда в эссе «О декорации»[35] упомянул увиденный в Кракове габимовский спектакль «Корона Давида», и кончая беседами 1980-х годов с Алдоной Скиба-Ликель. «Я видел “Габиму”, настоящую “Габиму”, после смерти Вахтангова, в Кракове в 1937 году, после того, как этот коллектив был выдворен из Советского Союза и перед тем, как он поселился в Израиле. Спектакль этот произвел на меня колоссальное впечатление. Это был один из лучших советских театров» [36]. Это признание Кантора прозвучало в контексте его более длинного рассуждения на тему «актер-дибук».

Видел ли Кантор в 1938 году также и вахтанговского «Гадибука», неясно. Если да, то непонятно, почему в 1939 году он упоминает только о «Короне Давида». При этом складывается впечатление, что до войны Кантор имел о «Габиме» все-таки туманные представления. Например, он связывал «Габиму» с традицией Таирова (!). Но это была общераспространенная ошибка. В период между войнами многие польские художники и критики очень четко не различали творческий метод Мейерхольда, Таирова и Вахтангова, так как видели во всех троих, прежде всего, соратников по борьбе с театральным реализмом, понимаемым, как имитация действительности. Авторам современных статьей, касающихся гастролей «Габимы» 1930-х годов

[34] *Kott Jan. Teatr esencji: Kantor i Brook. Londyn. 1986. S.122.*

[35] *Фрагмент эссе, касающийся выступлений «Габимы» в Кракове, цитирует Ю. Хробак в Летописи жизни и творчества Кантора. См.: Tadeusz Kantor. Wędrówka. Op. cit. S. 26.*

[36] *Skiba-Lickel Aldona. Aktor według Kantora. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1995. S. 202–203.*

в Польше, удалось выяснить, что в 1938 году театр выступал в Кракове с 15 по 25 апреля, но им не удалось уточнить, игрался ли тогда «Гадибук»[37]. Скорее всего, да, так как спектакль был своего рода фирменным знаком «Габимы», и руководители театра всегда включали его в программу гастролей.

Начиная с 1970-х годов, Кантор в комментариях к собственному творчеству часто упоминает «Гадибука». Характер этих упоминаний таков, что кажется, будто Кантор легендарный спектакль видел. Но, даже если он его не видел, со временем он мог многое о нем узнать по статьям и фотографиям. Ибо, без сомнения, интересовался как спектаклем Вахтангова, так и текстом пьесы Ан-ского.

В архиве Крикотеки сохранился интересный след этого увлечения – 4 страницы машинописи, на которых Кантор излагает содержание пьесы Ан-ского и дает на полях, уже от руки, свои короткие комментарии. Эти незначительные, на первый взгляд, страницы, которые, как уточнила Анна Хальчак, сотрудница Крикотеки, возникли в середине 1980-х годов, свидетельствуют не только о хорошем знании пьесы Ан-ского (ее содержание изложено Кантором очень точно), но и о том, что Кантор размышлял об этом произведении, что «Гадибук» беспокоил его воображение. Например, рядом с упоминанием персонажа Посланца Кантор ставит стрелку и пишет: «В “Умершем классе” – это Чужак, в “Велёполе, Велёполе” – я». А на второй странице текста делает общее замечание: «Каждое действие заканчивается в сумерках (crepuscule – после заката солнца); “закат погас”, “приходит ночь”, “бьет полночь”[38]– время, которое способствует тайне, вторжению беспокойства, чего-то сверхъестественного… Приход умерших – вторжение темного мира воображения; в сумерках стирается грань между ВИДИМЫМ и невидимым (mon idée-fixe). Т.».

Мир «Гадибука», безусловно, был близок Кантору, независимо от того, видел он спектакль Вахтангова или нет. Название пьесы Ан-ского многократно появляется и в других его записях, комментариях и манифестах (в конце его жизни) – чаще всего, в связи с идеей «актера-дибука». С этой пьесой непосредственно связана и тема любви и смерти, ключевая для театра Кантора. Польский художник, как уже было сказано, строил свой театр из «готовых предметов», объектов, остатков прошлого, образов, иногда забытых на долгие годы, но вдруг всплывающих в памяти и материализующихся в спектакле. Всегда предельно точно комментируя свои находки, автор «Умершего класса» не случайно употреблял понятие «фотопластинка памяти», ибо, действительно, в его спектаклях мы имели дело будто с ожившими образами прошлого, сохраненными в запасниках его памяти. Как я полагаю, именно вахтанговским «Гадибуком» был навеян образ Невесты в спектаклях Кантора (видел ли он его на сцене «Габимы» или на фотографии, не имеет значения), один из тех готовых объектов, которые однажды ворвались в «убогую комнатку воображения» художника и остались там навсегда.

«Поразительно, что “готовым”, “найденным” материалом стали для Кантора, главным образом, стереотипы традиционно мужских профессий», – писал Мечислав Порембский[39], поместивший в

[37] Magier M. Habima w Polsce// Pamiętnik Teatralny. 1992, №№ 1–4. S. 453–48; Leżeńska K. Habima w Polsce// Teatr żydowski w Polsce. Łódź. 1998. S. 181–195.

[38] Эти слова сам Т. Кантор помещает в кавычки, но это вовсе не значит, что он цитирует какое-то конкретное издание «Гадибука» на польском языке. По свидетельству Анны Хальчак, в присутствии которой рождались эти записи, Кантор делал их по памяти. Содержание пьесы Т. Кантор изложил для Анны Хальчак, об этом говорит надпись на 1-й странице: «Dybukà A».

[39] См. в данном сборнике: Порембский Мечислав. Польский поминальный обряд. С. 295.

галерею постоянных персонажей канторовских спектаклей Шута, Короля, Пилигрима, Священника, Вечного Жида и противопоставивший им лишь один-единственный женский стереотип – сказочную Нимфу, или Гоплану.

Но что делать с Невестой? Она впервые появилась в театральной миниатюре Кантора, возникшей между «Умершим классом» и «Велёполе, Велёполе» – в крикотаже под названием «Где эти давние снега». Потом она вернулась в «Велёполе, Велёполе» и в последний раз появилась в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь». Если исходить из объяснений Порембского, она не вписывается в категорию стереотипов Кантора, так как не имеет своей истории: ее невозможно локализировать в прошлом, которое является нашим общим достоянием. Она приходит и не из наших общих сказок, как Нимфа Гоплана. Она, скорее всего, персонаж личной биографии Кантора, но, благодаря ей, расширяется пространство архетипа: она приходит из наших снов, мифов, из нашего подсознания, где любовь и смерть – Eros и Tanatos – неразделимы.

В 1986 году Невеста появилась в спектакле, приготовленном Кантором со студентами миланской Театральной академии, – «Венчание в конструктивистской и сюрреалистической манере». В «Миланских уроках» Кантор описывал одну из мизансцен этого спектакля следующим образом:

В костел входят какие-то люди.
Идут парами. Торжественно.
Возможно, мы станем свидетелями похорон.
Но вот идет в белой фате Невеста.
Теперь мы знаем точно, что это будет венчание.
Эти две альтернативные возможности сближаются друг с другом.
Венчание и Похороны!
Любовь и Смерть.
А потом – Театр любви и смерти.
Как в «Гадибуке»…

Именно Леа из «Гадибука» Анского (в спектакле Вахтангова ее играла Хана Ровина) – это персонаж, в которого вселяется «дибук», душа умершего (от любви) Ханана. Слово «дибук» (по-еврейски – «связь, единение») у хасидов означало соединение духа с телом. Одновременно «дибук» – это и душа грешника, которая вселяется в тело живого человека и кается, доводя его до состояния одержимости. Тело Леи становится пристанищем Ханана (пока она не умирает от попыток изгнать из нее его дух). Ханан вещает ее устами, в результате чего возникает поразительный эффект: молодая девушка начинает говорить мужским голосом. Леа больше не принадлежит себе. В финале она падает замертво: ее душа соединяется с душой Ханана, и вместе они уходят в небытие.

Владислав Иванов в одной из глав своей книги о «Габиме» реконструирует вахтанговский спектакль на основании многих свидетельств, описаний, откликов. Ссылаясь, между прочим, на Одетт Аслан, он пишет о механистических движениях Леи, о повторяющихся жестах, вписанных в ограниченное треугольное пространство, о танце одержимости. Однако ключевым здесь является предложение о соединении того, что живое, человеческое, с тем, что приходит из потустороннего мира.

«В лице Леи уже появилась восковая неподвижность. Движения утратили текучесть и приобрели налет рассеянного автоматизма. «С глазами, устремленными в одну точку, она видит нечто за этими бедняками. Она уступает какой-то другой власти»[40].

Именно в Лее, в ее теле, происходит соединение двух разнородных субстанций, материи и духа, причем, тело принадлежит ей, а дух – чужой, из потустороннего мира. Эта идея общения живых и мертвых (идея, кстати, очень сильно заявленная в польской романтической традиции и, прежде всего, в «Дзядах» А. Мицкевича) реализуется на сцене в игре Ханы Ровиной, вводящей двойной модус существования: то, что живо, что из этого мира, сосуществует с тем, что умерло; то, что телесно и знакомо, «подшито» чужим и незнакомым.

В этом же двойственном состоянии пребывают не только канторовские Невесты (с описаниями странной не-игры Леи–Ровиной ассоциируется сцена танца с Невестой, не то живой, не то мертвой, в крикотаже «Где эти давние снега» или появление с того света Невесты в истлевшей фате, с механическими движениями кого-то, кто не принадлежит уже миру живых, в спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь»), но и все персонажи Театра Смерти, ибо «это не актер играет мертвого, это мертвый играет в теле актера, который и далее остается самим собой»[41].

Ян Котт определил театр Кантора как «единственное место, где живые могут стать двойниками мертвых, а мертвые – двойниками живых». Такое понимание театра как места противоречивых устремлений («sacrum» здесь соседствует с гротеском, церемония – с насмешкой, ирония – с пафосом) близко к оксюморону, но именно так можно охарактеризовать, на основании свидетельств очевидцев, и «Гадибука» Вахтангова, и вместе с этим канторовскую идею «актера-дибука», сформулированную художником под конец жизни и реализовавшуюся в его театре.

Начиная с «Умершего класса», первого спектакля Театра Смерти, актер в театре Кантора подражает манекену, восковой фигуре, согласно канторовскому принципу, по которому жизнь в искусстве можно передать исключительно через смерть, через пустоту. Структура сценического образа, как утверждает Кантор, опирается на личные черты актера, деформированные и переработанные для нужд спектакля: персонаж принимает формы экспрессии, заимствованные из цирковой эстетики, его лицо покрыто гримом смерти, речь неестественна, полна аффектации. Здесь можно говорить именно о понятии «не-игры», как в случае с Леей–Ровиной. Актер не столько играет (представляет, изображает) персонаж, сколько становится медиумом для какой-то чуждой ему силы. Кантор дал этому образное объяснение: «Всех героев драматургических произведений я считаю умершими. Например, настоящий Гамлет умер, и сценический процесс, который должен привести к какому-либо спектаклю, будет заключаться в том, что Гамлет возвращается, будучи уже умершим, и что-то с ним происходит. Это уже метафизика, но ведь все является метафизикой. В такой ситуации я или труппа выбираем живого человека, члена труппы “Крико-2”, который еще не стал актером и

[40] *Иванов Владислав. Русские сезоны театра Габима. М. 1999. С. 93.*

[41] *Skiba–Lickel Aldona. Op. cit. S. 203.*

на которого спихивается ответственность за этого умершего. Тут мы подходим к идее дибука, это значит, что умерший Гамлет вселяется в актера и начинает говорить. И теперь неизвестно, говорит ли это Гамлет, то есть дибук, или член театра "Крико"»[42]. Таким образом, Кантор ассоциирует спектакль со своеобразным спиритическим сеансом, указывая на его источник: «Меня очень интересовал образ дибука. Это еврей, безумно странный для окружающих, поскольку все узнают его, а он не узнаёт никого, потому что в него вселился кто-то умерший»[43].

Пьеса Ан-ского – в интерпретации Вахтангова и Кантора – провоцирует (или усугубляет) представление о театре, как о месте встречи мира живых с миром мертвых, а также об актере, как о медиуме. Вахтангов перевел мотив души из драматургического, сюжетного плана в план режиссерский, эстетический. В его спектакле душа обладала такой же силой художественной реальности, как и все материальное. В театре Кантора «Гадибук» Ан-ского начал существовать в форме идеи. Название пьесы и само понятие «дибук», распространившееся в европейской культуре, благодаря Ан-скому, обрело у Кантора новую жизнь, стало ключевым понятием, позволяющим постичь суть его театра.

[42] Там же. С. 201–202.

[43] Там же. С. 202.

Осиньска Катажина (Osińska Katarzyna) – старший научный сотрудник Института славистики Польской Академии наук в Варшаве; театровед, специалист в области русского театра XX века. Автор книг: «Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku» [«Лексикон русского театра XX века»],1997; «Studio w rosyjskiej kulturze teatralnej XX wieku. Wybrane zagadnienia» [«Студия в русской культуре XX века. Избранные вопросы»], 1997; «Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow» [«Монастыри и лаборатории. Русские театральные студии: Станиславский, Мейерхольд, Сулержицкий, Вахтангов»], 2003; а также глав, посвященных русской драматургии, в книге: «Historia literatury rosyjskiej XX wieku» [«История русской литературы XX века»],1997 (второе издание: 2002).

Збигнев ОСИНЬСКИЙ

КАНТОР И ГРОТОВСКИЙ: ДВА ВЗГЛЯДА НА ТЕАТР

Данная статья посвящена, казалось бы, периферийному сюжету – косвенным взаимоотношениям двух гениальных поляков. Тем не менее, она более чем какие-либо другие, приоткрывает для нас и характеры, и творческий метод обоих, и их отношение к театру как таковому. Впервые эта тема прозвучала в докладе З. Осиньского на симпозиуме «Контексты творчества Тадеуша Кантора» во Вроцлаве (1996), организованном Крикотекой и Центром исследований творчества Ежи Гротовского. Статья была опубликована в журнале «Dialog» (1996. №12) с сокращениями, сделанными редакцией. В переводе на русский язык эту статью (в версии «Dialoga», с которой, как выяснилось позднее, автор был не вполне согласен) опубликовал журнал «Театральная жизнь» (2001. №7–№8. Перевод Н. Казьминой). В нашем сборнике статья публикуется в авторской редакции. Печатается по: Kantor i Grotowski: dwa teatry, dwie wizje// Osiński Zbigniew. Jerzy Grotowski. źródła, inspiracje, konteksty. Gdańsk, 1998. S. 281–332.
Далее в квадратных скобках комментарии переводчика.

В мировоззрении Кантора определение «позиция художника» являлось, без сомнения, наиважнейшим. Было одним из слов-ключей. Однако позиция художника Кантора относительно художника Гротовского и его театра до сих пор обсуждается на уровне журналистской сплетни или как анекдот, который пересказывают в профессиональных театральных кругах. Под «театром Гротовского» я подразумеваю, в данном случае, только ранний период его творчества, который известен как Театр Спектаклей и относится к 1957–1969 гг. Все то, что случилось с Гротовским позже, а именно этапы Театра Соучастия, или Паратеатра, затем Театра Истоков, вплоть до Искусства Ритуала, никогда не интересовало создателя Крико-2, было ему абсолютно и принципиально чуждо. С точки зрения Кантора, паратеатральные эксперименты Гротовского и его единомышленников не имели отношения к Искусству и уже не являлись поступками Художника, т.е. не принадлежали собственно театру, который был, по его мнению, территорией самой важной и по существу единственной, достойной его интереса. Проще говоря, создатель Театра-Лаборатории перестал интересовать Кантора как художник.

Вошли в анекдоты интервью и пресс-конференции Кантора, когда он даже кричал на людей, посмевших спросить у него, что он думает о Гротовском. А как Кантор умел кричать и браниться, мы знаем, это запечатлено на видео и кинопленке… Анекдотичной выглядела и история, происшедшая с молодым Влодзимежем Станевским, которого Кантор опознал, как «этого от Гротовского», и просто выдворил вон из Краковской галереи «Кшиштофоры». Случилось это

16 октября 1976 года на выставке «Живые документы. Двадцать лет театра Крико-2», к открытию которой была приурочена встреча с Кантором, официально объявленная в прессе, с афишами, то есть открытая для всех желающих. Станевскому было тогда двадцать шесть лет. За несколько месяцев до этого он как раз покинул Театр-Лабораторию Гротовского во Вроцлаве, где проработал шесть лет, и уже стоял на пороге открытия собственного театра – Центра реализации и исследования театрального опыта, работающего в рамках Театрального товарищества «Гардзеницы». Кантор, изгоняющий Станевского с публичной встречи в галерее «Кшиштофоры», которая и была, собственно, домом Крико-2, – этот образ сам по себе впечатляет. Особенно если оглянуться на эту историю из сегодняшнего дня.

Однако нет дыма без огня. Обычно сплетни и анекдоты опираются как на правду, так и на вымысел, но это никак не позволяет нам глубже понять и, уж тем более, прояснить факты. По существу, это влияет только на чувства и репутации людей, усугубляя и без того существующие между ними непонимание и враждебность.

В этой статье мне бы хотелось выйти наконец за рамки сплетен. Сделать это следует еще и потому, что я убежден: связь между Кантором и Гротовским, а также Театром Кантора и Театром Гротовского действительно существует и является важной. Она существует, потому что касается принципиального для обоих режиссеров понимания театра и его задач. Кроме того, Кантор и Гротовский, влияние которых на театр XX века трудно переоценить, заслуживают гораздо большего, нежели сплетни, которые приятно рассказывать за чашечкой кофе, но не более того.

Без сомнения, тема эта достаточно деликатная, поскольку упирается в годами складывавшиеся стереотипы, удобные для всех случаев жизни и удобные многим. Но надо же когда-нибудь перешагнуть в этой истории границы банального. Чтобы сделать это и не выглядеть при этом голословным, попробуем призвать на помощь самую добросовестную аргументацию и опереться на то, что историки называют твердыми фактами.

1.

Процитирую неизвестное до сих пор в Польше интервью Энрико Пьерджакоми «Кантор – пророк авангарда», опубликованное в апреле 1978 года на страницах популярного итальянского театрального журнала «Сипарио»:

«**Энрико Пьерджакоми**. Здесь, в Милане, вы являетесь гостем Центра театральных исследований, который недавно организовал семинары Гротовского. Приезд вашего театра – результат культурного обмена между Польшей и Италией или это чистая случайность?

Тадеуш Кантор. Давайте не будем говорить о Гротовском, потому что меня это не интересует. Нет, господин Гротовский меня абсолютно не интересует, так что, пожалуйста, не будем о нем говорить. Господин Гротовский является вором. Он имеет огромный успех в странах, где существует очень плохой театр. Гротовский – вор!

Э.П. Простите, но я спрашивал…

Т.К. Нет, я не хочу говорить о господине Гротовском. Он меня не интересует.

Э.П.: Мне бы хотелось узнать, изменились ли реакции публики на ваших спектаклях после того, как она поучаствовала в семинарах Гротовского?

Т.К. Я видел только «публику», я ее не знаю. Я здесь по частному приглашению города. Мой приезд – это никакой не культурный обмен. Никакой! А господин Гротовский – это культурный обмен, господин Гротовский находится здесь по официальному приглашению.

Я здесь – неофициально, и никакого культурного обмена между Польшей и Италией относительно Крико-2 не существует. А дальше… я не могу сказать, что хорошо понимаю даже польскую публику, потому что меня это не волнует. Меня интересует только моя работа. Я не делаю спектакли для публики. Я вне общества – вне. Не понимаю, зачем приплетать этого господина Гротовского, который для меня просто ничто, вор, к театру Крико-2, который существует уже 35 лет.

Э.П. Я хотел вас спросить…

Т.К. Господин Гротовский путешествует как «профессор и спаситель театра», в то время как я художник, абсолютно отдельный, индивидуальный, и на всем белом свете всегда занимаю одно и то же место – место художника, приглашенного в гости своими приятелями. Театр Крико-2 не является официальным театром, театром государственным; естественно, это влечет за собой массу трудностей, поскольку негосударственный театр не может избежать проблем, связанных с его статусом.

Э.П. Ваш театр с самого начала признавали и называли «авангардом». Я бы хотел, чтобы вы пояснили свое отношение к этому.

Т.К. Это я сказал: «Мой театр – авангард». И не важно, будет ли он таким признан. Он таков!

Э.П. Что вы подразумеваете под словом «авангард»?

Т.К. Я вне процесса развития искусства и я против официального авангарда, который существует во всем мире. Сейчас существует официальный авангард, вы знаете об этом?

Э.П. Ну, так что же такое авангард?

Т.К. Авангард официальный?

Э.П. Нет-нет, авангард как таковой…

Т.К. Авангард – это авангард. Авангард существовал всегда, с тех пор как появились импрессионисты. Правда, как понятие он родился в конце XIX века. Даже художники и скульпторы Ренессанса были авангардистами по отношению к художникам и скульпторам, которые развивали искусство Средневековья».[1]

Проблема соотношения авангарда официального (государственного) и неофициального в концепции искусства Кантора достаточно ясна: примером неофициального авангарда был для него, прежде всего, если не исключительно, он сам, Тадеуш Кантор. В отличие от него Гротовский был выпускником государственной высшей театральной школы, после чего работал исключительно в государственных театрах. А вот история про «Гротовского-вора» (в приведенной цитате это определение встречается трижды), который что-то украл, надо понимать, лично у Кантора, требует пояснений. Что конкретно мог украсть Гротовский у создателя Театра Крико-2? В процитированном интервью на этот счет ни слова. Но в разговоре с

[1] *Piergiacomi Enrico. Kantor profeta dell´ avanguardia. Incontro con il pittore, scenografo e regista del Teatr Cricot-2: singolare, schivo, funero ma anche esteta, beffardo, sarcastico. Insomma, attore!// Sipario. 1978. № 383. S. 18–22. [Пьерджакоми Энрико. Кантор – пророк авангарда.]*

Pro memoria

Алдоной Скиба-Ликель в сентябре 1989 года Кантор сказал: «Театр Крико-2 мы начинали, главным образом, под знаком Виткевича. И понятие “реальности низшего ранга”, то есть “убогой реальности”, уже тогда в нем существовало (я продолжаю называть ее “убогой”, хотя этот термин украден у меня господином Гротовским). Только в 1961 году, во время репетиций спектакля “В малой усадьбе”, я написал эссе на тему “реальности низшего ранга”. <…> Свою мастерскую я называю “дырой воображения”. А значит, сознательно не продолжаю идей Шульца. Он употреблял определение “разжалованная реальность”, а я это называю “реальностью низшего ранга”. Есть между ними некоторое сходство, но это не продолжение той же идеи. Это след идеи, означающий, что в молодости она произвела на меня сильное впечатление <…>»[2].

Я привел эту длинную цитату из интервью Кантора, чтобы не вырывать используемый им термин из «материнского» контекста. Определение «реальность низшего ранга» было, как известно, ключевым в его размышлениях. Но ни в одном из известных мне текстов Гротовского этот термин не встречается ни разу. Нет там ни слова и об «убогой реальности». Гротовский использовал только термин «бедный театр», которому опять-таки нет аналога в размышлениях Кантора. «Бедный театр» означал для Гротовского театр, который ограничил средства своей выразительности только актерской игрой и отношением «актер-зритель», достаточными для рождения спектакля; понятый так, «театр бедный» был противопоставлением «театру тотальному», господствовавшему в 1950–1960-х годах. Наконец, сам термин «бедный театр» принадлежит не Гротовскому, а Людвику Фляшену, о чем можно узнать из его беседы с Ежи Яроцким: «Я бы хотел пояснить происхождение некоторых терминов, которые вошли в историю мирового театра, например, термина “бедный театр”. Все указывает на то, что в творческом диалоге с Гротовским придумал это я. Откуда взялось понятие “бедный театр”? Как-то “Тыгодник повшехны” напечатал статью Яна Марии Свентицкого, в которой этот католический публицист писал о “бедных средствах” и “богатых средствах” в деятельности церкви. Эти определения привились и у нас, мы использовали их даже во время репетиций. Мы говорили, что есть “бедные средства” и “богатые средства” в применении к театральной технике или эстетике»[3].

Так что, это не имело ничего общего с Кантором, но он либо не захотел, либо не сумел этого понять. Скорее всего, он так бурно отреагировал на это выражение, поскольку оно появилось в переводах книги и программной статьи Гротовского. Так как во многих языках нет слов, чтобы различать польские слова «убогий» и «бедный», то у Гротовского в переводе получилось: «Towards a Poor Theatre», «Le théâtre pauvre», «Das arme Theater», потому что иначе и быть не могло. А поскольку те же слова – poor, pauvre, arme – появились и в переводах одного из главных терминов Кантора, он обвинил Гротовского в «краже». Без сомнения, это следствие недоразумения и недопонятости со стороны Кантора.

Более того, насколько я помню, термин «бедный театр» прозвучал из уст Кантора лишь однажды, в

[2] *Skiba-Lickel Ałdona. Aktor według Kantora. Wrocław-Kraków, 1995. S.31. [Скиба-Ликель Алдона. Актер в понимании Кантора]*

[3] *Goście Starego Teatru. Spotkanie dziesiąte: z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jerzy Jarocki. Kraków, 1994. 13 lutego. Opracowała Maryla Zielińska// Teatr. 1994. № 10. S.8. [Гости Старого театра. Встреча десятая. С Людвигом Фляшеном беседует Ежи Яроцкий.]*

его беседах с Мечиславом Порембским в декабре 1989-го и январе 1990 годов, состоявшихся в Кракове и опубликованных во вроцлавском журнале «Одра» уже после смерти художника.

«**Мечислав Порембский**. <…> твой театр всегда был странствующий, бездомный, без сцены, без премьеры, всегда новый. Мы еще не говорили о Пискаторе, но ты ведь тогда тоже им интересовался.

Тадеуш Кантор. Сначала был Баухауз, потом, конечно, Пискатор. Это был политический театр. Но его политичность меня отталкивала. А его механичность, конструктивизм остались во мне до сих пор.

М.П. Что-то от его точности, ответственности, какая-то чистота высказывания. Но не стиль, не идеология, не знаю, как это еще назвать.

Т.К. Наверное, пуризм. Но не в стилистике, не в декоративности…

М.П. … нет, не декоративности. Пуристы были как раз декоративны.

Т.К. … но при этом невероятно лаконичны…

М.П. … вплоть до «убожества», поскольку «убогое» искусство…

Т.К. Это я его открыл. «Убогое» искусство. Я всегда им это говорю, в Италии. Говорю, что еще «Возвращение Одиссея» это был «театр бедный». Arte povere. А потом у меня это своровал Гротовский.

М.П. (про себя). Неужели действительно «Возвращение Одиссея» было таким уж «убогим»? Я помню его еще с репетиций у Пугетов[4]. Это какое-то безумие. <…>.

Т.К. «Театр убогий» родился, когда появилась идея «реальности низшего ранга».

М.П. Ну, хорошо. Во времена «Одиссея» мы все были «реальностью низшего ранга». Это все, что нам оставалось. И именно это мы помним. Очень ясно.

Т.К. К этой бедности нужно было свести все. Я сосредоточился на этой идее, когда писал свою экспликацию к «Одиссею». Для искусства гораздо больше значит бедность, а не богатство. Если даже картины выглядят богатыми, то внутри они могут быть очень бедными»[5]

Так что, это Мечислав Порембский подбросил Кантору термины «убогий театр» и «убогое искусство». В результате и Кантор их использовал, но заменив на «бедный театр» и «бедное искусство». При этом первую пару определений мы встречаем – в первый и последний раз – только в текстах 1989–1990-х годов.

В своей книге Алдона Скиба-Ликель так объясняет взаимоотношения двух, по ее мнению, великих реформаторов мирового театра XX века: «В творчестве Кантора мы находим подтверждение мысли Гротовского о нашем происхождении и о том влиянии, которое на нас оказано и которое Гротовский так метко объяснил в своем тексте "Ты – чей-то сын" ("Tu es fils de quelqu' un")[6]. Трудно понять, отчего Кантор так резко критиковал Гротовского, если чувствовал в нем единственного в польском и мировом театре партнера, равного ему по силе творческого воплощения»[7].

Это странное признание исследовательницы творчества Кантора стало возможным только после его смерти. Посмей кто-нибудь при жизни Кантора заявить публично, что Гротовский равен ему как художник, он наверняка столкнулся бы с бурным протестом Кантора. Но что тут для меня важнее: складывается впечатление,

[4] [Очевидно, имеются в виду скульптор Яцек Пугет и архитектор Антоний Пугет, сыновья Людвика Пугета, сотрудничавшего с театром Крико-1. Пугет Людвик (1877–1942) – скульптор, живописец, историк искусства, погиб в концлагере Аушвиц. Работал для театра кукол и театра-кабаре, сотрудничал с известным краковским театром-кабаре «Зеленый шарик», созданный им в Познани вместе с сыном Яцеком театр-кабаре «Розовая куколка» после возвращения Пугетов в Краков давал представления в их квартире, на ул. Пилсудского, 18. Там же во время войны играл и Независимый Подпольный театр Т. Кантора.]

[5] Porębski Mieczysław. Cztery rozmowy z Tadeuszem Kantorem// Odra. 1991. № 5. S.66–67. [Порембский Мечислав. Четыре беседы с Тадеушем Кантором.]

[6] См.: Grotowski Jerzy. Tu es le fils de quelqu' un// Europe. 1989. № 726. S.13–25. [Ежи Гротовский. Ты – чей-то сын.]

[7] Skiba-Lickel Ałdona. Op.cit. S.21,199.

что, пытаясь как-то примирить двух художников, Алдона Скиба-Ликель затушевывает принципиальные различия между ними, а вместе с этим и то, что «наше происхождение и влияние на нас» каждый из них понимал абсолютно по-своему. Текст Гротовского «Ты – чей-то сын» никак не позволяет сделать тот вывод, который делает автор книги «Актер в понимании Кантора».

О различии этих фигур, их позиций, их художественного опыта можно рассуждать в разных плоскостях: оценивать и объяснять их с точки зрения психологически-индивидуальной, поколенческой, а также (и это, может быть, главное) с точки зрения их профессионального образования. Попробуем сделать это в общих чертах, заметив, что Гротовский в этом смысле жизни Кантору тоже не облегчал. Когда его спрашивали о Крико-2, особенно после 1975 года, он неизменно отвечал, что Кантор – выдающийся мастер, а его спектакль «Умерший класс» – великое произведение искусства. Это факт, что для создателя Театра-Лаборатории «великий Кантор» действительно начался с «Умершего класса». Мнение это, кстати, широко распространено и на западе, и у нас. До спектакля «Умерший класс» мало кто в мире знал о Театре Крико-2. А в конце 1970–1980-х годов Гротовский уже шутил, что именно Кантор создает ему – совершенно вопреки своему желанию – лучшую рекламу в США и Западной Европе, постоянно напоминая всем о его существовании, тогда как многие уже забыли и о Гротовском, и о его Театре-Лаборатории, а молодые не знают об этом вообще.

Кантор был на 18 лет старше Гротовского, он родился в 1915 году. В возрасте 27 лет он основал в Кракове Подпольный Независимый Театр, где поставил «Балладину» Ю. Словацкого (1942) и «Возвращение Одиссея» С. Выспяньского (1944), – эти спектакли играли на частных квартирах его друзей. В 40 лет, в 1955 году, он создает Театр Крико-2, а еще через двадцать лет – осенью 1975 года – в Краковских «Кшиштофорах» проходит премьера «драматического сеанса» «Умерший класс», спектакля, который приносит ему мировую славу. Много лет Кантор ощущал себя недооцененным художником. И только последние 15 лет его жизни наконец-то удовлетворили его пришедшим к нему успехом и признанием. На то, как высока была цена этого довольно поздно обретенного успеха, указал недавно Кристиан Люпа, тоже известный театральный режиссер и сценограф, моложе Кантора на 28 лет, т.е. принадлежащий совсем другому поколению: «Я помню Кантора, который кричал, как последний хвастун, что это будет лучший спектакль европейского театра, и вдруг сказал себе: да, это лучший спектакль в европейском театре. После “Умершего класса” я был одержим Кантором. <…> Первая версия “Умершего класса” кажется мне самой мощной, лучше второй, осуществленной с другими актерами <…>. Первая версия была более органичной, вобравшей в себя все напряжение между Кантором и его актерами. <…> А потом началось умирание Кантора во мне, но я хотел бы подчеркнуть, что Кантора погубило его величие, исполнение его желаний. <…> Я не раз думал, что

именно тогда, когда Кантор сделал этот надрез в ансамбле "Умершего класса", что-то закончилось»[8].

О переломной роли «Умершего класса» в творчестве Кантора говорят и некоторые из его актеров. Лилия Мария Красицкая, игравшая еще в «Балладине» и «Возвращении Одиссея», а потом во всех спектаклях Театра Крико-2, начиная с «Умершего класса», сказала в 1991 году:

«Сколько я знаю Тадеуша, он всегда был заворожен смертью, но только в "Умершем классе" ему удалось материализовать эту идею и использовать ее до конца»[9].

И Анджей Велминьский, бывший актером Крико-2 почти 20 лет, в разговоре с Алдоной Скиба-Ликель заметил: «<…> "Умерший класс" был сделан актерами Театра Багателя, и это была самая волнующая версия. <…> Она была почти совсем не смешной, очень драматичной и куда более мощной и глубокой, чем версия следующая»[10]. И дальше: «Я думаю, это был самый глубокий и наиболее творческий спектакль. Вместе с этим спектаклем закончился не просто определенный этап театра, была исчерпана вся концепция театра. <…> "Умерший класс" был тем искусством, у которого еще не было названия, такого еще не существовало в пластическом искусстве. Эта форма отличалась от хэппенинга и не имела ничего общего с театром, поскольку эта форма выглядела абсолютно самостоятельной. Была самостоятельной целостностью.

Алдона Скиба-Ликель. В более поздних работах вашего театра ты этого уже не находил?

Анджей Велминьский. Никто этого уже нигде не находил»[11].

Я разделяю эту точку зрения, но хотел бы быть при этом правильно понят. В каждом следующем спектакле Кантора случались вещи замечательные, выполненные на самом высоком профессиональном уровне, обладающие огромной силой воздействия на зрителя, однако ни один из этих спектаклей – как гармоничное целое – уже не достиг того накала страстей и драматизма, которые ощущались в первой версии «Умершего класса». В моем представлении, после него и до конца своих дней Кантор творил лишь варианты «Умершего класса», комментарии к «Умершему классу» и полемику с «Умершим классом». «Умерший класс» для всего последующего его творчества стал

[8] Kantor – aktor w obnazających się sytuacjach. Z Krystianem Lupą rozmawia Grzegorz Niziołek// Didaskalia – Gazeta Teatralna. 1995. № 10. S.8–11. [Кантор – актер в ситуациях, когда он беззащитен. С Кристианом Люпой беседует Гжегож Низёлек. Говоря о «надрезе» в ансамбле Кантора, Люпа имеет в виду, что Кантор расстался с частью своих актеров.]

[9] Skiba-Lickel Aldona. Op.cit. S.150.

[10] Ibid. S.121.

[11] Ibid. S.121–122

Е. Гротовский

чем-то вроде матрицы. Поэтому неслучайно почти везде, в разных странах и культурных кругах, именно этот спектакль считают переломным в творчестве Кантора и самым важным для понимания его opus magnum.

Теперь вернемся к Гротовскому. Он родился в 1933 году в Жешуве. В 26 лет вместе с Людвигом Фляшеном основал Театр 13 рядов в Ополе, став самым молодым главным режиссером профессионального драматического театра в Польше и практически единственным постановщиком в этом коллективе (исключение составлял спектакль «Идиот» по Достоевскому, который поставил Вольдемар Кригер). Через три года, когда этот коллектив уже назывался Театром-Лабораторией 13 рядов, Гротовский в возрасте 29 лет создал свой первый театральный шедевр – «Акрополис» по Выспяньскому (его сопостановщиком и художником по костюмам стал Юзеф Шайна). Еще через три года, в апреле 1965 года, уже во Вроцлаве прошли первые показы спектакля «Стойкий принц» по Кальдерону-Словацкому. В 1966 году «Стойкий принц» был показан в Париже, на сцене Театра Одеон, в рамках сезона Театра наций, руководителем которого был тогда Жан-Луи Барро. Спектакль произвел сенсацию и мгновенно был вписан в историю мирового театра, как одно из важнейших театральных событий всего XX века. Тридцатилетний Гротовский сразу же выдвинулся в первый ряд режиссеров мирового класса, а для некоторых людей того времени (особенно для молодых, хотя и не только для них) стал главной фигурой современного театра, или, говоря сегодняшним языком, фигурой, абсолютно культовой. Слава и все, с ней связанное, сопровождали Гротовского с тех пор постоянно.

К этому не мог остаться равнодушным человек, столь впечатлительный и ранимый, с таким ощущением собственного масштаба, как Кантор. Наверняка он воспринял эту ситуацию как глубочайшую несправедливость судьбы. «Умерший класс» удостоился мировой славы только десять лет спустя после мирового триумфа «Стойкого принца» Театра-Лаборатории. Я имел счастье видеть, как восторженно принимали «Умерший класс» на Международном театральном фестивале в Нанси в мае 1977 года. Это был абсолютный триумф Кантора, которому тогда уже исполнилось 62 года, и его театра.

Такова вкратце психологическая подоплека отношений Тадеуша Кантора и Ежи Гротовского.

2.

Оба эти мастера были не только театральными режиссерами высочайшего класса, но и идеологами искусства, хотя их творческие взгляды на театр были абсолютно разными, а в некоторых пунктах и противоположными. Не случайно Кантор так часто повторял, что у польского театра нет идей, он болен отсутствием идей: в нем есть режиссеры, актеры, спектакли, но идей не хватает.

Может быть, это прозвучит парадоксально, но Кантора и Гротовского объединяло как раз то, что оба они были режиссерами-идеологами, творцами новых идей в театре, и именно то, что каждый из них стремился к абсолютному совершенству в достижении результата, в том, чтобы идеально реализовать и материализовать свою идею на практике.

К чему приводит эта страсть к совершенству, довольно хорошо известно – она может очаровывать и потрясать, но может и напугать. Не случайно в документальном фильме Анджея Сапии «Репетиции, только репетиции…» Кантор выкрикивает своим актерам: «Если я и имел успех, то только потому, что безумно тщательно работал».

А отличало их друг от друга то, что Кантор демонстративно подчеркивал знаковость театра, в то время как Гротовский использовал знак как символ. Зритель Театра-Лаборатории во время спектакля должен был «почувствовать на себе его [актера] дыхание и его пот»[12]. Кантор бы никогда, наверное, ничего подобного не сказал своим актерам.

Если говорить о стиле и поэтике спектаклей Кантора и Гротовского, то и они были двумя полюсами в театральном искусстве. Хотя именно тут не лишне заметить, что и Кантор, и Гротовский в своих театрах Крико-2 и Театр-Лаборатория вообще отменили за ненадобностью такие понятия, как «стиль», «поэтика» и «эстетика».

Знаменательно, что среди художников театра, на которых в разное время Кантор указывал, как на свои корни, он чаще всего называл Эдварда Гордона Крэга, Станислава Выспяньского, Всеволода Мейерхольда, Оскара Шлеммера, Леона Шиллера, Анджея Пронашко. И никогда не упоминал Константина Станиславского, Юлиуша Остэрву[13], Жака Копо, Антонена Арто, Джулиана Бека и Джудит Малину. Важно, что у каждого, кого упоминал Кантор, была своя театральная идея. Кантор ощущал и прояснял свою связь только с художниками первого ряда, говорил, например, как когда-то Мейерхольд, что готов умереть за свою театральную идею, за искусство, а художник, которого не хватило на это, попросту немного стоит со всем своим творчеством. Эта избранная Кантором традиция кое о чем говорит и кое-что проясняет. Однако следовало бы, наверное, расширить контекст, чтобы понять до конца железную логику рассуждений художника и последствия именного так сделанного им выбора.

Как в театре, так и в других искусствах существуют две принципиально разные ориентации на традицию. Назовем их вслед за Гротовским органичной и конструктивной[14]. Станиславский нигде не расшифровывал понятие «органичность», которое постоянно упоминал в своих текстах и использовал в работе с актерами. Ясно только, что оно соединялось у него с неким понятием непрерывности. Гротовскому, как когда-то Станиславскому, тоже были близки органичные формы, скажем, в искусстве актера, в то время как Кантор – как среди прочих Мейерхольд или Пронашко – использовал в своем театре, прежде всего, конструктивные формы.

В произведениях искусства, в том числе и театрального, обе эти ориентации на традицию имеют равные права на существование: в разные исторические эпохи доминирует то одна, то другая. Это зависит от контекста времени и географического пространства, от культурной традиции, возможны и попытки синтеза обеих традиций. Согласно Гротовскому, главное, чтобы режиссер каждого направления сумел максимально овладеть его энергетикой.

При этом у каждой из двух ориентаций на традицию есть свои

[12] [См.: Гротовский Ежи. Оголенный актер// От бедного театра к искусству-проводнику. С.76.]

[13] [Остэрва Юлиуш (1885–1947) – видный польский актер и режиссер. Настоящее имя – Юлиан Анджей Малюшек, псевдоним ему «подарил» Леон Шиллер, когда в 19 лет, не закончив даже гимназии, тот дебютировал на сцене Театра Людовы в Кракове. Играл на сценах театров Кракова, Познани, Варшавы, Вильнюса. Выступал в кабаре «Зеленый Шарик». В первую мировую войну руководил Польским театром в Москве и Киеве. В 1919 г. вместе с Мечиславом Лимановским создал в Варшаве Театр-лабораторию «Редута». В 1920-е гг. – руководитель Театра Розмаитощчи в Варшаве, в 1930-е – худрук краковского Театра им. Ю. Словацкого. В 1940-е гг. – ректор Государственной театральной Школы в Кракове.]

[14] Цит. по записям автора о встрече Гротовского с театральной молодежью и своими давними друзьями в Польше, которая состоялась 7 апреля 1991 года во Вроцлаве.

достоинства, которые в каком-то смысле можно считать и недостатками. Характерно, что это происходит при условии, что художник верен себе и своему творческому пути, а именно с такой ситуацией мы имеем дело как в случае с Кантором, так и в случае с Гротовским. Их общей чертой (при всех их различиях) была, без сомнения, железная последовательность, а также верность себе со всеми вытекающими отсюда последствиями. Именно поэтому Гротовский был, что называется, приговорен уничтожить Театр Спектаклей, отказаться от режима работы репертуарного театра, выйти за рамки театра вообще, в то время как ограничением Кантора была бесконечная игра традициями и как бы повторение самого себя, сочинение вариантов одного и того же спектакля и комментариев к нему. Как бы попутно каждый из них – и снова каждый по-своему – сделал неважным и осмеял такие традиционные категории анализа и описания театра, как «поэтика», «стиль», «эстетика». Ибо что это значит – «поэтика Театра Гротовского» или «эстетика Театра Кантора»? Наверняка найдутся исследователи и критики, которые упорно будут описывать их, пользуясь старым инструментарием, но тогда встает вопрос: а зачем?

С одной стороны, в Театре Гротовского искусственность стремится быть естественностью, стать правдой, доведенной до последнего предела; театр осознается как последний либо один из последних шансов человека постичь свое естество и целостность в противовес полуправде и притворству, какими мы обычно довольствуемся в обыденной жизни (за редким исключением), а спектакль становится актом публичной исповеди актера перед зрителем (в том значении слова «исповедь», какое оно имеет, скажем, у Достоевского) и абсолютным его обнажением, принесением одного человека, актера, в жертву в присутствии другого человека, зрителя, причем, это своеобразный вызов зрителю, актер действует как бы «вместо него».

С другой стороны, в Театре Кантора искусность, напротив, стремится выглядеть еще более нарочитой и преувеличенной, а театр понимается не как «совместная мистерия» и не как «проводник», к чему склонялись Гротовский с Фляшеном[15], но только как театр и больше ничего. В уже упоминавшемся телефильме «Репетиции, только репетиции…» Кантор говорит: «Для меня сцена – это немножко бордель, где занимаются любовью… но за деньги». Так же часто в связи с театром он упоминал ярмарочный балаган или «бедный ярмарочный балаган», как он сделал это в Путеводителе к спектаклю «Сегодня мой день рождения», а цирковую труппу считал своего рода образцом для коллектива Театра Крико-2[16].

Разное отношение Кантора и Гротовского к театру определяло и абсолютно разное понимание ими того, что такое актерская игра. У Кантора – это нарочитая искусственность, маска, двойники-манекены, исполнение одним актером нескольких ролей, театрализация и в конце концов – «актер-дибук»[17]. У Гротовского вместо этого – «нагота», «бедность» и сведение к минимуму так называемых средств актерской выразительности, via negativa[18], а также постепенное преодоление актером от спектакля

[15] См. Flaszen Ludwik. Po awangardzie// Teatr skazany na magię. Przedmowa, wybór i opracowanie Henryk Chłystowski. Kraków – Wrocław, 1983. S.357–364. [Фляшен Людвик. После авангарда// Театр, обреченный на магию]; Goście Starego Teatru. Op.cit. S.4–10. [Гости Старого театра.]

[16] См. Kłossowicz Jan. Tadeusz Kantor. Teatr. Warszawa, 1991. S.103; Mikłaszewski Krzysztof. Spotkania z Tadeuszem Kantorem. Kraków, 1992. S.10, 112. [Клоссович Ян. Тадеуш Кантор. Театр; Миклашевский Кшиштоф. Встречи с Тадеушем Кантором]

[17] См.: Skiba-Lickel Ałdona. Op.cit. S.109–203.

[18] ["via negativa" (лат.) – путь отрицания, выражение Е. Гротовского. «В этом смысле мы идем путем, который уместно назвать via negativa: не накапливание приемов и умений, а снятие препятствий». Гротовский Ежи. К Бедному театру// От бедного театра к искусству-проводнику. М., 2003. С.56–57.]

к спектаклю «искусственности» и всякого рода «театральности» во имя «совершенного акта» как идеала, к которому стремился актер Гротовского.

Это невероятно, но Кантор в своем театре воплотил идеал «искусства для искусства», мечту Пшибышевского и Пшесмыцкого-Мириама[19] о «чистом искусстве», о своего рода «религии искусства». Искусство с большой буквы, о котором писал, говорил и к которому стремился в своих работах Кантор, он трактует как свободное занятие, сосредоточенное только на решении внутренних задач, как искусство, не обязанное никого учить, наставлять и идеологически подковывать.

Одновременно с этим создатель Крико-2 своим творчеством (опять по-своему и только по-своему) суммировал эксперименты всех авангардных течений XX века и подвел под ними черту, завершив собою целую эпоху в искусстве, и не только театральном. Как авангардист, он сделал этический и познавательный выбор, что с самого начала было чуждо представителям «Молодой Польши», избравшим для себя лозунг «искусства для искусства»[20].

В беседе с Веславом Боровским (1974) Кантор сказал: «Авангард не может обесцениться, если мы верим хоть в какое-нибудь развитие. <…> Для меня, например, не существует иной истории искусства XX века, кроме истории авангарда. Этот термин все еще способен сохраняться во времени. Его истинный смысл неизменен». И далее подтвердил: «Я уверен, что быть авангардистом можно не только на раннем этапе своего творчества, это возможно (и даже необходимо) в течение всей жизни. Это дает хоть какую-то надежду»[21].

Убеждение это пронизывает все творчество Кантора и свидетельствует о его цельности. Для создателя Крико-2 искусство, актер, мастерство представляли собой своего рода религию (в понимании этого слова Юнгом), подтверждали цель и смысл жизни. Скорее всего, в 1950–1960-х годах еще не существовало той атмосферы, того «климата», которые способны были принять и понять такое убеждение; необходимая для этого атмосфера сложилась в мире во второй половине 1970-х и в 1980-х годах, что и потрясло самого художника.

С реализацией «искусства для искусства» в театре Кантора было связано еще одно понятие, а лучше сказать, понимание театра как искусства синтетического, как Gesamtkunstwerk для Рихарда Вагнера, согласно которому режиссер почти на равных соединял в спектакле элементы актерской игры, изобразительного искусства, музыки и литературы. Между этими очень разными слагаемыми, понимаемыми как элементы «готовой реальности» и «реальности низшего ранга», возникало напряжение. Сам Кантор объяснял это в 1974 году так: «Понятие напряжения стало для меня основополагающим. В многофункциональном пространстве оно заняло место, которое в старом театре принадлежало перспективе»[22].

У Гротовского, в отличие от Кантора, основой основ считалось искусство актера. Вместо Gesamtkunstwerk он использовал иные термины: «актеро-музыка» и «актеро-пластика»[23].

Абсолютно разным был и «образ человека» в обоих театрах.

[19] *[Пшибышевский Станислав Феликс (1868–1927)– писатель, драматург, легенда европейской богемы конца XIX – начала XX вв.; оказал серьезное влияние на развитие модернизма и экспрессионизма в европейской литературе, один из идейных вдохновителей литературного объединения «Молодая Польша»; Пшесмыцкий Зенон, псевдоним Мириам (1861–1944) – литературный критик, переводчик, поэт, издатель и редактор журнала «Молодой Польши» – «Химера» (1901–1907), сыграл важную роль в развитии идей модернизма в Польше.]*

[20] *[«Молодая Польша» – творческое объединение нового поколения художественной интеллигенции в польском искусстве (1890–1918), родилось как протест против официальной идеологии и философии, как реакция на сложившуюся ситуацию в политике и искусстве конца XIX в. Если искать аналогий, период «М.П.» можно назвать своего рода Серебряным веком польской культуры. «М.П.» оказала влияние на творчество В. Гомбровича, к этому литературно-художественному течению принадлежали помимо С. Пшибышевского и З. Пшесмыцкого, С. Выспяньский, Я. Мальчевский, К. Фрыч, Я.А. Киселевский и др. Т.е. люди «большого круга» Кантора.]*

[21] *Borowski Wiesław. Rozmowa z Tadeuszem Kantorem//Kantor. Warszawa, 1982. S.113–114. [Боровский Веслав. Беседа с Тадеушем Кантором// Кантор.]*

[22] *Ibid. S.35.*

[23] *[См.: Гротовский Ежи. К Бедному театру// От бедного театра к искусству-проводнику. С.55–68.]*

Автор одной из главных книг о Канторе, Кшиштоф Плеснярович, убедительно доказывает, что его «театр субъективный»[24], и говорит даже о «субъективной пьесе». Об «образе человека» у Гротовского я уже писал раньше, здесь приведу лишь фрагмент: «<…> финал статьи Гротовского "Performer" называется "Внутренний человек". В более ранних его текстах, начиная со статьи "К бедному театру" 1965 года, он называется "человеком цельным", или "человеком полным" (по Мицкевичу). Короче говоря, этот образ должен отвечать тому, что гностики называли "человек внутренний", "человек духовный", или "пневматичный", или "человек архетипа"»[25].

Тогда театр Кантора следовало бы ассоциировать с «субъективным искусством», как его понимает Г. Гурджиев, а театр Гротовского – с «объективным искусством». Первый – опирается, прежде всего, на случайность (тут уместно напомнить, какую огромную роль придавал Кантор «случаю» в своем искусстве), а также на индивидуальное видение предметов и явлений. Тогда как второй – обладает внеличностной и надличностной ценностью, выявляя благодаря этому судьбу и предназначение человека как частного лица и отсылая нас к архетипам (в значении Юнга)[26]. Такая градация отражала бы ту принципиальную разницу, что существует между «искусством для искусства», с одной стороны, к чему стремился Кантор, и «искусством как проводником», с другой стороны, что определяет творчество Гротовского[27].

Творческий путь и Кантора, и Гротовского был крайне индивидуальным, как и бывает у великих художников. Каждый выбрал дорогу по собственному желанию и согласуясь со своими принципами. А Театр Крико-2 и Театр-Лаборатория были так тесно связаны с личностью своих создателей, что на их территории – если вести речь о театральных спектаклях, – я не вижу возможности продолжать их театр без них. Кантор никогда не скрывал, что его актеры могут быть актерами только в его и исключительно в его руках, а среди актеров Гротовского выдающейся актрисой в «обычном» репертуарном театре стала только Майя Коморовская, которая не считалась лучшей актрисой в Татре-Лаборатории.

И совсем другое дело – сила влияния творчества и личностей Кантора и Гротовского. Это, конечно, возможно, и в самых разных областях (не только и не столько в театре), и в самых разных вариантах.

Гротовский когда-то сформулировал разницу между богохульством и осквернением (профанацией): «Профан – это тот, у кого нет истинной связи со святостью, с божественностью, тот, кто делает глупости, уничтожает, высмеивает или тот, кто использует это в низких целях. В богохульстве, напротив, есть момент священного ужаса: мы испытываем его, потому что коснулись чего-то святого. Может быть, эта святость уже растоптана другими людьми, может быть, она подчиняется уже земной канцелярии, искривлена, деформирована, но все равно она остается святостью. И богохульство тут – попытка снова наладить утраченные связи, вернуть им жизнь. <…> Есть нечто очень типичное в том, что в странах с сильной религиозной, сакральной, или назовите это как-то иначе, традицией, например, в Испании,

[24] *Pleśniarowicz Kszysztof. Teatr Śmierci Tadeusza Kantora w kontekście postmodernizmu// Referat wygłoszony w ramach sympozjum «Konteksty twórczości Tadeusza Kantora». Wrocław, 1996, 28–29 marca. [Плеснярович Кшиштоф. Театр Смерти Тадеуша Кантора в контексте постмодернизма// Доклад, прочитанный на симпозиуме «Контексты творчества Тадеуша Кантора».]*

[25] *Osiński Zbigniew. Grotowski wobec gnozy// Polska Sztuka Ludowa – Konteksty. 1995. № 2. S.70. [Осиньский Збигнев. Отношение Гротовского к гностике.]*

[26] *Osiński Zbigniew. Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice. Warszawa, 1993. S.280–281. [Осиньский Збигнев. Гротовский прокладывает пути.]*

[27] *[См.: Брук Питер. Гротовский: искусство как проводник// Ежи Гротовский. От бедного театра к искусству-проводнику. С.48–55.]*

богохульство было необычайно сильно распространено… Нет богохульства, если нет живой связи со святостью. <…> А профанация, напротив, – что-то совершенно иное, это нехватка святого чувства»[28].

В спектаклях Театра-Лаборатории были сцены или эпизоды богохульства, что абсолютно невозможно представить в театре Кантора. Но ни у Гротовского, ни у Кантора я не обнаружил «осквернения» (профанации) в том значении, в котором оно употребляется в вышеприведенной цитате.

В противоположность искусству Кантора, уже завершившему свой круг, значение исследований Гротовского в течение всех четырех этапов его творчества состоит в том, что они предоставили разные возможности для иных исследователей. Прежде всего, Гротовский объединил театр с другими областями искусства, а также с религиоведением, этнологией, антропологией, открыв возможность исследований на стыке – или на переходе границы – специальных дисциплин, после чего – выпустив «Апокалипсис» – покинул территорию Театра Спектаклей, сохранив однако некоторые отношения с театром и иными перформативными искусствами, а также с людьми театра (и, прежде всего, с Питером Бруком и Эудженио Барбой).

Насколько я помню, всегда говорили, что Гротовский не делает театр или что это не есть «нормальный театр». Если считать «нормальным театром» то, что мы могли в 1960-е годы видеть в театральных зданиях, то это, несомненно, верное определение. О каждом спектакле Театра-Лаборатории сначала в Ополе, а потом во Вроцлаве говорили, что «это не театр». Я часто слышал такие отзывы театральных актеров и режиссеров о спектаклях «Акрополис», «Трагическая история доктора Фауста», «Стойкий принц».

На самом деле, Гротовский отделил себя от современного ему театра не менее радикально, чем Кантор, сделав, правда, исключение не только для покойников, но и для нескольких живых, тогда как творец Крико-2 делал исключение только для покойников и покойников гениальных. Процитируем интервью Кантора (1955) на тему его корней: «Нормальные, официальные театры стабильностью своей жизни обязаны безумно скандальному существованию своих предков, которые и сейчас бы вызывали возражения: КРЭГ, ПИСКАТОР, ШЛЕММЕР, МЕЙЕРХОЛЬД, ПРОНАШКО, ШИЛЛЕР»[29]. А 23 года спустя Кантор запишет: «Я говорю о своих родственных связях, потому что невозможно в искусстве, и нигде невозможно, не иметь родственных связей, отцов, кровников, свойственников»[30].

Однако заметим, что, если Кантор с самого рождения Крико-2 упрямо отгораживался от всей государственной структуры театра, отчего в глазах театральных рутинеров до конца жизни так и остался «дилетантом», то ситуация Гротовского выглядела совершенно иначе. Все-таки он был выпускником сразу двух отделений государственной театральной школы, а его Театр-Лаборатория существовал как официальная культурная площадка, которую дотировало государство. Поэтому Гротовский не мог, да и не собирался критиковать государственный театр с позиций «дилетанта». Он как раз обвинял этот театр в полулюбительстве и дилетантизме, и критика эта звучала с

[28] *Запись сделана с телевизионного фильма «Театр-Лаборатория Ежи Гротовского». Режиссер Марианна Арне. Италия, 1993, пятая, последняя, серия цикла «Cinque sensi del teatro. Cinque trasmissioni monografiche sulla filosofia del teatro». Перевод оригинальной (французской) версии Халины Судол. Машинопись хранится в архиве Центра изучения творчества Ежи Гротовского во Вроцлаве.*

[29] *Kantor Tadeusz. Z notatnika// Wiesław Borowski. Kantor. S.161. [Кантор Тадеуш. Из дневника// Веслав Боровский. Кантор.]*

[30] *Ibid. S.163.*

позиций истинного профессионала. Поэтому главная задача Театра-Лаборатории периода Театра Спектаклей формулировалась как достижение истинного профессионализма, а не его подобий. И актера Гротовский выбрал главной фигурой исследований своего коллектива совсем не случайно. Ясно, что этот выбор во многом представлял собой результат его личной склонности (заинтересованность человеком соединялась в нем с убеждением, что основой театра является актер и искусство актера). Однако этот выбор, в свою очередь, требовал, чтобы среди вязких и неоднозначных критериев театральной биржи актерские способности были признаны критерием наиболее объективным, а потому подлежащим проверке на истинность и оценке. Таким образом, Гротовский со свойственной ему последовательностью акцентировал, что актерство – это такая же профессия, как и любая другая, и научиться ей следует как можно лучше. Не было в этом утверждении, кстати, ничего нового и революционного. Станиславский в конце своей жизни говорил и делал на практике то же самое, хотя и совершенно иным способом. Именно этот факт не раз и спасал Театр-Лабораторию от закрытия и позволял ему жить и развиваться дальше.

Исследования Гротовского в области искусства актера до сих пор остаются вызовом театру. Можно сказать, что Станиславский в этой же области открыл XX век, под знаком его теории прошла его первая половина, а опыты Гротовского оказались самыми важными для второй половины XX века и именно к ним, в первую очередь, будут возвращаться в веке XXI-м. Питер Брук был абсолютно прав, написав в 1966 году: «Гротовский уникален. Почему? Потому что никто другой в мире, насколько я знаю, никто со времен Станиславского не исследовал природу игры на сцене, ее феномен, ее смысл, секреты психофизических процессов так глубоко и полно, как Гротовский. <…> Это служение не делает игру на сцене самоцелью. Напротив. Для Ежи Гротовского игра – лишь средство. Как бы это поточнее сформулировать? Театр не уход от жизни, не убежище. Жить так – значит прокладывать путь к жизни. Звучит как религиозный постулат? Но так и должно звучать. В этом вся суть. Не больше и не меньше»[31].

В 1960-е годы эти слова звучали странно, и для многих были мало понятны. Сегодня, больше 30 лет спустя со времени написания и опубликования, они кажутся абсолютно точными, и смысл их очевиден. Кроме того, это высказывание Питера Брука дополняет и сам Гротовский, который в документальном фильме о Театре-Лаборатории (1993) говорит: «Когда я был совсем молодым, у меня был частный педагог, который учил меня бесплатно, чтобы мне помочь, это был великий ученый, специалист по индуизму. Он читал мне лекции. Когда я начал заниматься театром, я пригласил его. Но он отказался. “Почему?” – спросил я. Он мне сказал тогда: “Потому, что это неважно; независимо от того, что ты будешь делать в этой жизни, ты все равно станешь отшельником”. Так и оказалось. В результате сейчас я со своей нынешней работой отошел очень далеко от спектаклей, нахожусь вне всяких отношений с публикой и

[31] [Брук Питер. О Ежи Гротовском// Блуждающая точка. Пер. с англ. Михаила Стронина. СПб.–М., 1996. С.62–63.]

актерами, которые заняты поисками только собственной внутренней оси, одним словом, я нахожусь, как он и предсказывал, в обособленном положении»[32].

В статье «Театр Истоков», написанной в начале 1980-х годов, Гротовский подчеркнул, что молчание и одиночество – «два самых важных обстоятельства в работе над собой», однако не следует воспринимать это как философский постулат, это «должно, как очевидность, вытекать из контекста работы и ее условий»[33]. Это высказывание характерно для всего его творчества.

Заметим, что это крайне далеко от канторовского понимания сцены как «немножко борделя» или как балагана. Характеризуя творческую личность Кантора, Веслав Боровский точно заметил, что «чужой для Кантора является <…> по сути дела фигура отшельника» [34].

Эксперименты и достижения театра Кантора Крико-2 и Театра-Лаборатории Гротовского обозначают как бы два полюса в размышлениях о театре и его бытовании. Между этими полюсами могут сложиться самые разные отношения: полное понимание или абсолютное неприятие, одобрение или терпимость, уважение или признание, удивление или восхищение и т.д., возможны и любые противопоставления этих фигур.

Важно, какое огромное значение оба режиссера придавали репетициям. Но и в их подходе к репетициям у них существовала принципиальная разница. Хотя Кантор и повторял, что стирает границу между репетицией и спектаклем, его мысль была нацелена именно на спектакль, репетиции должны были завершиться спектаклем. Для Гротовского, напротив, именно репетиции были тем делом, которое являлось для него даже важнее самого спектакля. Спектакль он никогда не считал финалом работы и часто называл лишь открытой репетицией, «показом перед зрителем или в присутствии зрителя» (этот оборот для него очень характерен). Создатель Театра-Лаборатории объяснял свою точку зрения так: «Репетиции всегда были для меня важнее всего. Там происходило это нечто между одним человеком и другим – между актером и мной как режиссером, – и это нечто могло достичь своей вершины, своего апогея, независимо от взглядов и контроля извне. И именно это осталось для меня главным в работе, и это означает, что спектакль был для меня всегда менее важен, чем работа на репетиции. Естественно, спектакль должен был пройти безупречно, но я всегда возвращался к репетициям, поскольку именно они были для меня самым большим приключением»[35].

Гротовский таким образом определил суть лабораторной работы в театре вообще[36]. Подобная установка была абсолютно чужда Кантору, который с самого начала не признавал ни лабораторий, ни искусства, творимого в лабораторных условиях. Хотя и придавал репетициям большое значение: «Прежде всего, мы уничтожили искусственное и категоричное деление работы на процесс и результат, на репетицию и спектакль. Репетиции в театре Крико-2 – это не подготовка к спектаклю, а процесс монтажа спектакля. А сам спектакль – не готовый продукт, а открытое поле, на котором творчество и дальше продолжает вести борьбу. А значит, редкое появление новых

[32] *[См. сноску 30.]*

[33] *Grotowski Jerzy. Teatr Źródeł. Tekst z roku 1981. Zredagował Leszek Kolankiewicz// Zeszyty Literackie. 1987. № 19. S.110 [Ежи Гротовский. Театр Истоков.]*

[34] *Borowski Wiesław. Osobowość twórcza// Kantor. S.10. [Боровский Веслав. Творческая личность// Кантор.]*

[35] *[См. сноску 30.]*

[36] *Osiński Zbigniew. «Laboratorium» Jerzego Grotowskiego// Dialog. 1995. № 11. S.127–136. [Осиньский Збигнев. «Лаборатория» Ежи Гротовского.]*

спектаклей и прерывание творческого процесса не свидетельствуют ни о трудностях в работе, ни об угасании идеи. Это совершенно естественно»[37]. Веслав Боровский писал, что Кантор «бесконечно репетирует отдельные партии в спектакле, возобновляет репетиции, независимо от того, прошла или еще не прошла премьера»[38].

Это была главная позиция Кантора как художника, который, по другим наблюдениям Боровского, «<…> сосредотачивает внимание не на эффектах и не на "главных целях", но на ежедневном, непрерывном, незаконченном "предварительном" процессе. Подготовительная работа, предварительные шаги, ситуации, складывающиеся до начала, до полной готовности, оказываются для него более существенными, нежели те формальные этапы спектакля, которые можно перечислить в каталоге. В живописи важнее картины процесс работы над ней, сбор материала, выбор инструментов; в театре важнее премьеры – репетиции и все, что провоцирует рождение спектакля; в художественном развитии – предварительные этапы, моменты "зависания" важнее, нежели замкнутые, исчерпанные творческие циклы. Аналогом произведения, лишенного формальных и эстетических свойств, становится творческий процесс, протекающий в реальном окружении»[39].

На практике репетиции в Крико-2 и в Театре-Лаборатории проходили совершенно по-разному, разными были их роль и значение. В обоих театрах занятие искусством зиждилось на совершенно разных основаниях, разным было и понимание искусства, и отношение к нему, а все совпадения можно считать случайностью, касавшейся только слов.

Когда-то создатель Крико-2 написал: «Мои размышления родились на театральной территории, но касаются всего актуального искусства»[40]. Это очень характерное высказывание для Кантора, в котором он имеет в виду не только авангард театральный, но достижения и открытия авангарда в искусстве вообще, во всех его областях, – при условии, что это авангард «аутентичный», а не «официальный», или обманный, фальшивый, т.е. псевдоавангард.

Заканчивая эту часть размышлений, можно сформулировать следующую гипотезу. Кантор своим творчеством в Крико-2 подвел черту под всем художественным авангардом XX века, в то время как творчество Гротовского, скорее всего, открыло искусству его перспективы в веке XXI-м. И не только искусству, но и другим видам гуманитарной деятельности (воспользуемся этим общим определением за неимением пока более точного). Подобно тому, как 100 лет назад Станиславский открыл в искусстве театра, а точнее, в искусстве актера перспективу всему XX веку. Именно так к этому и относясь, Культурно-просветительский центр в Монтрей осенью 1988 года организовал в Париже практический семинар под названием «Век Станиславского» с участием людей театра со всего мира.

3.

В январе 1992 года Мечислав Порембский прочел в Центре Ежи Гротовского во Вроцлаве доклад под названием «Автобиография Тадеуша Кантора.

[37] *Borowski Wiesław. Rozmowa c Tadeuszem Kantorem. S.53.*

[38] *Borowski Wiesław. Kantor. S.9.*

[39] *Ibid. S.10.*

[40] *Ibid. S.158.*

Пространства – Стереотипы – Символы – Реальные аллегории». В этом докладе автор «Границы современности» обратил наше внимание на то, что материалом творчества для Кантора служат пространства и стереотипы, а на уровне интерпретации в игру вступают символ и аллегория. Стереотип при этом принципиально отличен от архетипа: первый – всегда конкретен, второй – гипотетичен. Порембский привел примеры стереотипов из спектаклей Кантора, отметив, среди прочего, постоянных персонажей театра Кантора – шута-паяца, странника-пилигрима, Юзефа Пилсудского, увиденного через призму его похорон 1935 года (спектакль «Да сгинут артисты!»), распятого мученика Адася (спектакль «Велёполе, Велёполе») и т.д. Эти персонажи составили целую галерею стереотипов, которые вторглись в мир художника как бы «снизу», из жизни[41].

Важно отметить, что Кантор в своем творчестве добивался стереотипизации истории, в том числе образов, понятий и фигур, взятых им из истории театра. Ну, например: в его последнем спектакле «Сегодня мой день рождения» появлялась фигура Мейерхольда, сведенная именно к стереотипу, истерзанному и в конце концов распятому властью художнику-мученику. «Несите его, как Христа! – требовал режиссер от актеров на репетиции, и дальше: – Этим театр Крико-2 почтит память театра Мейерхольда»[42]. Источником знания для Кантора в этом случае стали, без сомнения, статьи об обстоятельствах ареста, заключения и расстрела органами НКВД великого русского режиссера, статьи периода перестройки, появившиеся сначала в советской прессе, а затем переведенные на польский язык в «Dialog'е» и других журналах [43].

Другой пример. Кантор довольно часто использовал известный термин Крэга «сверхмарионетка». Это был один из важных источников его творческого вдохновения. Проблема только в том, что для самого Крэга идеалом актерского искусства стал живой человек, актер Соломон Михоэлс, потрясший его в роли короля Лира в спектакле режиссера Алексея Грановского в ГОСЕТе, который Крэг видел в Москве летом 1935 года[44]. Это известный факт, и создатель Крико-2 не мог об этом не знать.

Однако, конструируя свои стереотипы, Кантор отбрасывал все, что не укладывалось в рамки волнующего его образа Мейерхольда как художника-мученика или образа Крэга как автора теории сверхмарионетки. И так бывает всегда, когда многозначные, чаще всего противоречивые факты жизни сужаются до стереотипа. Ценой утраты противоречивости (а значит, сложности и глубины образа) художник добивается той экспрессии и выразительности, с помощью которых можно сильнее воздействовать на зрительские эмоции. А именно этого и хотел Кантор. И это идеально подтверждало его уверенность в том, что «искусство – зрелище глубоко эмоциональное, существующее на границе неизведанного, воздействующее на самые глубины общественного подсознания, и поэтому его роль так велика»[45].

Над достижением такого эффекта он сознательно работал с актерами, начиная, как минимум, со спектакля «Умерший класс». Один из них, итальянский актер и

[41] *Симпозиум проходил с 16 по 18 января 1992 года в помещении Центра Гротовского во Вроцлаве и был организован Центром совместно с галереей «Foksal». См.: Porębski Mieczysław. Cztery rozmowy z Tadeuszem Kantorem// Odra. 1991. № 5. S. 60–67; № 6. S.48–55; № 7–8. S.66–73; № 9. S.40–45. [Порембский Мечислав. Четыре беседы с Тадеушем Кантором.]; Czerni Krystyna. Nie tylko o sztuce. Rozmowy z Mieczysławem Porębskim. Wrocław, 1992. S.36–43. [Черни Кристина. Не только об искусстве. Беседы с Мечиславом Порембским.]*

[42] *Записано с телевизионного фильма Анджея Сапии «Репетиции, только репетиции». Польское Телевидение. Второй канал. 1991.*

[43] *См. об этом: Ваксберг Аркадий. Процессы. Пер. на польский Катажины Осиньской// Диалог. 1988. № 10. С.97–109; Керженцев Платон. Чужой театр. Пер. на польский и послесловие Ежи Кенига// Диалог. 1988. № 10. С.110–113; Валентей Мария. Мейерхольд: надо это рассказать. Пер. на польский Анджея Ваната// Диалог. 1989. № 10. С.87–93; Документы: следствие и приговор. Пер. на польский Анджея Ваната// Диалог. 1989. № 10. С. 94–97; Ряжский Борис. Как проходила реабилитация Мейерхольда? Пер. на польский Анджея Ваната// Диалог. 1989. № 10. С.98–105; см. также: программка к спектаклю «Сегодня мой день рождения». Тадеуш Кантор. Театр Крико-2. 1991; Коланкевич Лешек. Заметки после спектакля: «Репетиции, только репетиции»// Диалог. 1994. № 2. С.118–130.*

[44] *Craig Edward Gordon. Historia życia. Przełożyła Maria Skibniewska. Warszawa, 1976. S. 313 [Крэг Эдвард Гордон. История жизни.]*

[45] *Цит. по: Borowski Wiesław. Kantor. S.162.*

драматург Луиджи Арпини, связанный с Крико-2 с 1980 года, назвал это «построением динамичной конструкции эмоций». И объяснял это так: «Кантор строил направление, создавал напряжение, чтобы материализовать это на сцене. Он сумел этого добиться, используя игру пространства, игру актера. Ему удалось выстроить динамичную конструкцию эмоций, чтобы с ее помощью прикоснуться к искусству универсальному. Это и было великим открытием театра Кантора, театра эмоций. Хотя на сцене, наоборот, актер Кантора – это нечто похожее на холодный манекен. <…> Кантор манипулировал своими актерами – в результате оставалась только материя, оставался актер как тип живой супермарионетки. <…> Это была холодная игра, лишенная эмоций, без традиционной концентрации, без демонстрации жизни в роли. Актер превращался в своего рода механизм. <…> Кантор понял, что если я в своей игре воспользуюсь эмоцией, то публика этого не почувствует»[46].

Актер Кантора «играл» своим интеллектом и подсознанием. Это был, если пользоваться известной терминологией, самый настоящий «театр представления», или показывания, но не героя, а самого себя. Тогда понятна бурная реакция Кантора: «<…> это не имеет ничего общего с “переживанием” Станиславского, которое является одной из самых глупых вещей, слышанных мной когда-либо в театре <…>»[47]. Процитирую еще раз Луиджи Арпини, очень точно описывающего задачу актера Крико-2: «Акценты, которые делал Кантор, направление, которое он указывал актеру, никогда не были психологизированными, по Станиславскому, он указывал направление движения в театральном пространстве. <…> Не знаю, действительно ли Кантор понимал, что делал, но он вел свой театр в направлении очень сильного эмоционального воздействия. Ему удалось создать такой тип машинерии, при которой эмоциональное воздействие было совершенно необыкновенным и ему удалось завести эмоциональный механизм зрителя. Многократно во время пресс-конференций Кантор повторял, что вдохновлялся конструктивизмом, но, прежде всего, его интересовал результат эмоционального конструктивизма.

<…> в таком случае мы обязаны творить свою роль как синтез, быть очень синтетичными во время игры. Актер играет самого себя, и Кантор обязывает его использовать свой личный опыт. Он всегда остается самим собой, каждый из нас играл, главным образом, себя. Актер, играя, углубляется в себя. Оставаясь самим собой, углубляет эмоцию зрителя. Актер привык предлагать себя публике, отказываясь от своей роли “актера”. В Крико-2 он важен точно так же, как предметы на сцене и музыка. Это все входит в состав машинерии, лаборатории алхимика. Кантор проникает зрителю в самое сердце»[48].

Сам Кантор объяснял способ актерской игры в своем театре так: «Ближе всего это к теории Станиславского, а не Мейерхольда. Поскольку там тоже основанием роли был живой человек, взятый из жизни со своим характером, своими реакциями, только такими и никакими другими. Но только для меня в этом соединении главной является живая фигура

[46] *Skiba-Lickel Aldona. Op. cit. S.181–182.*

[47] *Ibid. S.196.*

[48] *Ibid. S.181–182.*

актера, а не роль. Я объясняю это довольно туманно, поскольку никогда не пытался написать теорию, касающуюся актерской игры. У меня нет готовых формул, чтобы объяснить “что есть актер”. До “Умершего класса” способ жизни актера [в моих спектаклях] был более формалистичным»[49].

Важным дополнением к этому объяснению служит мнение французской актрисы Мари Весьер, которая играла в двух последних спектаклях Крико-2 – «Я сюда уже никогда не вернусь» и «Сегодня мой день рождения»: «Кантор не работал с каждым из нас. Это выглядело совсем иначе. Сцена была главным его интересом. С актерами он работал мимоходом. Но его взгляд охватывал все, все подчинял работе <…>. Он действительно был тем, кто управлял напряжениями, силовыми линиями и абсолютно не касался психологии. Может быть, поэтому мы могли так хорошо работать над какой-то сценой, потом не видеть ее в течение 20 дней, и в результате не знать, осталась ли она еще в спектакле»[50]. Очевидно, что такая актерская игра коренным образом отличалась от актерской игры в театре Гротовского.

Чтобы прояснить, что такое театр Кантора, я бы предложил несколько определений.

Театр Кантора – это религия искусства. Это значит, что искусство есть и цель, и смысл жизни художника. Очень красиво сказала об этом Мари Весьер: «Я думаю, что Кантор верил, прежде всего, в искусство. <…> глубоко верил в искусство, и это понимание искусства и веры в его силу завещал нам»[51].

Театр Кантора – это последовательный антипсихологизм, согласно которому «переживания актера не имеют никакого значения».

Кантор когда-то сказал: «Ворота психологии ведут в никуда»[52].

Театр Кантора – это зеркало, двойник, которые необходимы для самоидентификации, но и для удивления, потрясения.

Театр Кантора – это повторяемость, или то, что позволяет превратить единичное событие в ритуал.

Театр Кантора – это внутренняя связь зрителя со сценой. «Необходимо вернуться к истинному пониманию отношения: ЗРИТЕЛЬ и АКТЕР. Необходимо вернуть первоначальную силу потрясения этому моменту, когда против человека (зрителя) впервые встал человек (актер), поразительно похожий на нас и одновременно бесконечно чужой нам, находящийся за барьером, который невозможно перешагнуть»[53].

«Цель – творить на сцене не иллюзию (далекую, легкомысленную), но РЕАЛЬНОСТЬ, КОНКРЕТНУЮ ДО ТАКОЙ ЖЕ СТЕПЕНИ, ЧТО И ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ. Пьеса на сцене должна не играться, а рождаться и расти на глазах у зрителя. <…> Реальность зрительного зала включается в процесс рождения пьесы и наоборот. Перед сочинением сцены следует сочинить зрительный зал. Это будет инсценировкой зрительного зала»[54].

В театре Кантора территорией исследования художника являются «никому не принадлежащие области воображения», а также «предметы низшего ранга».

«Даже если я и беру какие-то предметы, роли или тексты, то, согласно моей идее (то есть идее “реальности низшего ранга”), они

[49] Ibid. S.196.

[50] Ibid. S.172.

[51] Ibid. S.176.

[52] См.: Mieczysław Porębski. Cztery rozmowy z Tadeuszem Kantorem [Порембский Мечислав. Четыре беседы с Тадеушем Кантором.]

[53] Borowski Wiesław. Op. cit. S.159.

[54] Ibid. S.142.

относяться к низшему рангу. Они так банальны, так незначительны и неэффектны, что используются как материал для сочинения пьесы»[55].

«Поскольку для того, чтобы вызвать истинное потрясение, плач (а на моих спектаклях люди плачут – да, плачут), нужно использовать именно реальность низшего ранга, деградировавшую, для которой уже нет никаких шансов, и именно из этого вдруг удается сочинить что-то великое»[56].

Театр Кантора – это попытка преодолеть уничтожающее влияние времени; это память, мысль как противовес тотальному разрушению. «<…> жизнь в искусстве можно выразить только посредством недостатка жизни, только обращаясь к СМЕРТИ, посредством ПОДОБИЙ, посредством ПУСТОТЫ и невозможности ПЕРЕВОДА. Манекен в моем театре должен стать моделью, сквозь которую проходит сильное ощущение СМЕРТИ и формы Умерших. Моделью для живого АКТЕРА»[57].

Театр Кантора – это аутентичное творчество, которое рождено вне официального искусства, в том числе вне официального авангарда. «Театр в его нынешнем состоянии – творение искусственное и в своей претенциозности невыносимое. Я стою перед зданием, общественно бесполезным, как надутый воздушный шар, прикрепленный к живой реальности»[58].

«Любой новый период начинается на обочине, всегда с мало значимых и редко замечаемых начинаний, не имеющих почти ничего общего с уже известным направлением, с поступков частных, интимных, я бы даже сказал… стыдливых.

Неясных! И трудных! Это и есть наиболее захватывающие и истинные минуты творчества»[59].

Театр Кантора – это искусство как отклик на реальность. «С самого начала я считал, что искусство не было и не является выражением и отражением реальности – такова примитивная вера и теория натурализма. Искусство – это ответ на реальность. И это непреодолимое желание ответа, пожалуй, и есть суть творчества, источник его силы, энергии. Чем трагичнее была эта реальность, тем сильнее я ощущал потребность ответить на нее – создать иную реальность, свободную, автономную, способную одержать моральную победу над той, первой <…> Эта другая автономная реальность не должна была быть отпечатком или описанием той, первой. И уж ни в коем случае не отражением, целью которого было заклеймить, привлечь к ответственности или поставить перед судом. Этот метод сегодня используют всюду, коль скоро уже можно говорить всю правду, он наверняка может сыграть в обществе важную роль, но мне он совершенно чужд. Я метил дальше и шире, мой план битвы не ограничивался только польской действительностью, но предполагал вмешательство в мировую мысль, выражающуюся в искусстве. <…> Идеи авангарда, с которыми я был связан с самого начала, были универсальными, международными и простирались за границы родной страны»[60].

Театр Кантора – это установка на бунт, но выходящий за рамки понятий «эмиграция» и «выражение протеста». «В послевоенной действительности <…> форма протеста и художественная позиция буновщиков, диссидентов, политических

[55] *Sukces jest zawsze podejrzany. Z Tadeuszem Kantorem rozmawia Robert Różycki// Odra. 1989. № 5. S.61 [Успех всегда подозрителен. С Тадеушем Кантором беседует Роберт Ружицкий.]*

[56] *Porębski Mieczysław. Op.cit. №.7–8. S.73.*

[57] *Borowski Wiesław. Op.cit. S.158.*

[58] *Ibid. S.141.*

[59] *Ibid. S.158.*

[60] *Porębski Mieczysław. Op.cit. №.7–8. S.71–72.*

эмигрантов были почти бесполезны. Я уважал их <…>, но лично мне эта форма была абсолютно чужда. <…> Понятие эмиграции противоречило моему пониманию бунта, протеста, желанию биться головой о стену, что всегда и означало для меня творчество.<…>

Все это бремя – конспирация, романтическая склонность к самоуничижению, преувеличение в оценке подпольной деятельности – все это казалось мне <…> каким-то искусственным. Естественное человеческое состояние – это контакт с миром, желание контакта, любой ценой. В 1950-х годах я писал очень много картин, будучи абсолютно уверен, что не смогу их выставить. Но несмотря на это я их писал, писал для себя, потому что должен был писать так, а не иначе. И не считал это подпольным занятием. Потому что через эту свою живопись я так или иначе находил контакт со всем свободным миром, с его мыслью, с его идеями <…>. Сочинение другой реальности, иной, в которой свобода не ограничена правами какой бы то ни было системы, сочинение, похожее на акт демиурга или на сон, является – я верю в это – главной целью поступков в искусстве»[61].

Театр Кантора – это индивидуализм художника. В искусстве Кантора принималось в расчет только «отдельное существование», если воспользоваться определением Виткевича, личное «я» художника. Суть этого сформулирована Кантором в тексте «Моя комната», который первоначально назывался «Моя комнатка воображения»:

Моя жизнь, моя судьба,
все связано с моим делом.
Делом искусства.
Они воплощались в моем искусстве.
Находили в нем ответы на вопросы.
Моим ДОМОМ было и осталось мое дело.
Образ, спектакль, театр, сцена.
Мое «кредо»:
Абсолютная правда в искусстве –
это только спектакль
вашей собственной жизни,
рассказ о ней,
без стыда,
рассказ о вашей собственной
СУДЬБЕ,
о вашем ПРЕДНАЗНАЧЕНИИ[62].

Так написал режиссер в программке к спектаклю «Сегодня мой день рождения». А о другом своем спектакле «Я сюда уже никогда не вернусь» он сказал, что это «противопоставление той массовой цивилизации, которая сейчас довлеет над нами; тот контраргумент, которым является моя личная жизнь, я добавляю это словечко “моя” именно потому, что оно обладает невероятной пробивной силой, я сам раскрываюсь в этом спектакле. Ни один драматург не позволил себе ничего подобного. Даже если он и оговаривает, что излагает в пьесе свои мысли и намерения, свою жизнь и трагедию, он все равно выдумывает для этого каких-то других героев, семью и т.д.»[63].

Можно считать эту характеристику «автопортретом» всех спектаклей Кантора. О каждом из них он мог бы в результате сказать: «Потому что это моя индивидуальная жизнь, подчеркиваю “моя”, она и способна победить всю эту вашу массовку. Я могу препроводить ее на сцену, предложить публике за мною установленную цену, за унижение, насмешку, и это не будет игрой, я делаю все, чтобы никогда не играть»[64].

[61] *Ibid. S.72.*

[62] *Kantor Tadeusz. Mój pokój// W programie do przedstawienia «Dziś są moje urodziny». Teatr Cricot–2. Kraków, 1991. S.8. [Кантор Тадеуш. Моя комната// В программке к спектаклю «Сегодня мой день рождения».]*

[63] *Porębski Mieczysław. Op.cit. № 9. S.42.*

[64] *Ibid. S.44.*

Это, конечно, не все, но наиболее характерные черты понимания художником своего театра, а также творимого им искусства в целом. Черты эти – разной степени важности, разного порядка. Но я и не собирался давать исчерпывающее описание театра, поскольку такие попытки уже делались другими авторами, более компетентными в этом вопросе и лучше меня знающими материал. Я лишь стремился приблизиться с помощью этих формулировок к пониманию фигуры Кантора. Такой подход реально позволяет сравнить Кантора и Гротовского, а также проанализировать различия и сходство между ними.

Мне, например, кажется, что недостаточно акцентируется внимание на том, что источники творчества Кантора были принципиально рациональными. Тогда как сам режиссер обращал на это внимание:

«Я не иррационалист, я не противник знания и просвещения. <…> прежде всего, я не ученый в искусстве. Я понимаю искусство в категориях поэзии и психологии. Поэтому, может быть, меня обвиняют в неясности и мистицизме. Однако я стараюсь говорить просто <…>. Не хочу ничего оставлять на веру»[65].

Как мне кажется, никто до сих пор не обратил внимания и на поразительное сходство позиции Кантора в отношении к актеру с тем, что говорил Дени Дидро в своем «Парадоксе об актере» еще в 70-х годах XVIII века. Актер, оставаясь «холодным», обязан управлять эмоциями зрителей с помощью своего заранее спланированного поведения: «<…> я жажду от него великого мышления; жажду обрести в нем холодного и спокойного зрителя: мне не нужно никакой чувствительности, я требую взамен проницательности и умения всему подражать либо, что одно и то же, способности отражать всякого рода роли и характеры»[66].

И далее: «Чувствительность вовсе не является признаком великого артиста. <…> чувствительный человек теряет <…> голову при первом сопротивлении; не будет он ни великим королем, ни великим министром, ни великим капитаном, ни великим адвокатом, ни великим врачом. Заполни зрительный зал подобными недотепами, но не помещай мне никого из них на сцене!»[67].

Конечно, это сходство рассуждений касалось отношения «актер и его роль», а также отношения «актер-зритель» и не имело ничего общего с эстетикой и поэтикой спектакля, а также с эстетикой и поэтикой актерской игры.

К сходному пониманию актерского искусства пришел в XX веке и Мейерхольд. Он склонялся к тому, что реакции зрителя должны быть как можно точнее предугаданы всей конструкцией и композицией спектакля, который режиссер сочиняет вместе с актерами.

Ученик Мейерхольда, Сергей Эйзенштейн нашел наиболее эффектное решение этой задачи – монтаж. Поначалу использованный Эйзенштейном в кино, он скоро стал использоваться и в театре; отношения между сценографией, звуком и актерами подлежали отныне монтажу, чтобы производить впечатление на зрителя.

Великими мастерами монтажа, среди прочих, стали Кантор и – на совершенно другом пути – Гротовский. Достижения их в этой области принадлежат к самым

[65] *Borowski Wiesław. Op.cit. S.11–112.*

[66] *Diderot Denis. Paradoks o aktorze i inne utwory. Przełożył i wstępem opatrzył Jan Kott. Wydanie II. Warszawa, 1958. S.32. [Дидро Дени. Парадокс об актере. Пер. на польский Яна Котта.]*

[67] *Ibid. S.36.*

главным театральным открытиям XX века и признаны мировым театром классикой. Они и до сих пор актуальны для развития театрального искусства.

4.

В современной культуре царит беспощадная борьба за первенство и, естественно, как следствие, бешеная ревность творцов друг к другу. В XX веке эта борьба за влияние достигла небывалого размаха. Ее сопровождают погоня за славой и карьерой, престижем и деньгами, а также удовлетворение всякого рода амбиций.

То же происходит и среди авангардных движений и течений в разных областях искусства[68]. И здесь все упирается в соперничество, но тут соперничают в поиске и пропаганде нового искусства. В результате рождается понятие «новаторства» в искусстве, а сам термин «авангард» (который происходит, как известно, от французского слова «avant-garde») приобретает временной и пространственный смысл.

Как последовательный авангардист, Кантор должен был верить в прогресс в искусстве. В 1964 году он записал в дневнике: «Должен сказать, что эта борьба между прогрессом и реакционностью, между бескомпромиссностью и оппортунизмом захватывает меня с не меньшей силой до сих пор»[69].

А три года спустя он констатировал, что «его <искусства> радикализм неразрывно связан с всеобщим прогрессом»[70].

Это убеждение режиссер сохранил до конца своих дней. Добавим – в отличие от Гротовского, который всегда оспаривал и отвергал понятие «прогресса» в искусстве. По мнению создателя Театра-Лаборатории, о прогрессе имеет смысл говорить только в применении к техническим открытиям, которые не следует приравнивать к искусству.

Для профессионального и непредвзятого наблюдателя со временем стало ясно, что Кантор как творец оказался по-своему достойным отпрыском западной культуры и тех правил, которыми она руководствуется. Он был творцом этой культуры, одним из величайших режиссеров XX века, но вместе с тем ее порождением и в каком-то смысле жертвой, а значит, и рабом некоторых ее идей. Иначе как объяснить его идею-фикс: он должен везде и во всем быть первым, единственным и самым главным. Кантора эта идея поглощала без остатка. Только этим можно объяснить, отчего он так часто повторял: «Это мое… Он у меня украл… Я был первым…». Нил Ашерсон приводит следующее высказывание Кантора: «Мое развитие в области авангарда не только движение к будущим переменам, но и побег от воров»[71]. Список «воров», «укравших» его открытия и идеи, был длинен и постоянно рос. В этот список, кроме Гротовского, любимого и чаще других поминаемого врага, попали и Питер Брук, и Юзеф Шайна, и Роберт Уилсон, и Ежи Яроцкий, и Януш Вишневский[72]. «Ворами», согласно Кантору, были как «официальные режиссеры», так и «псевдоавангардисты», то есть представители «официального авангарда». Именно это и есть классическая ловушка для режиссера-авангардиста, если только он хочет остаться верным себе и своим принципам[73]. А Кантор был режиссером-авангардистом и одним из самых последовательных.

[68] *Из всей обширной литературы, посвященной авангардному искусству и изданной на разных языках, укажу только некоторые работы польских исследователей 1980–1990-х годов: Morawski Stefan. Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki. Kraków – Wrocław, 1985 [Моравский Стефан. На повороте: от искусства до пост-искусства]; Porębski Mieczysław. Pożegnanie z krytyką. Vyd. II. Kraków-Wrocław, 1983 [Мечислав Порембский. Прощание с критикой]; Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy. Redakcja Ursuła Czartoryska i Ryszard W. Kluszczyński/ Wstęp Ursuła Czartoryska. Warszawa – Łódź. 1985 [Выбор и риск авангарда. Исследования по теории авангарда. Под редакцией Урсулы Чарторыской и Рышарда В. Клюшчиньского. Вступительная статья Урсулы Чарторыской]; Awangarda w perspektywie postmodernizmu. Redakcja Grzegorz Dziamski. Poznań. 1996 [Авангард в перспективе постмодернизма].*

[69] *Borowski Wiesław. Op.cit. S.162.*

[70] *Ibid. S.162.*

[71] *Ascherson Neal. The Artist as Traitor// The Scotsman. 1976. 28 august. Цит. по: Pleśniarowicz Krzysztof. Teatr Śmierci Tadeusza Kantora. Chotomów, 1990. S.15.*

[72] *См.: Pleśniarowicz Krzysztof. Teatr Śmierci Tadeusza Kantora// Докторская диссертация написана под руководством профессора, доктора наук Яна Блоньского, Краков, 1985. С.10–11. Машинопись; Jagła Danuta. Ten i tamten świat Tadeusza Kantora// Didaskalia. 1998. №.23. S. 68–73. [Ягла Данута. Тот и этот свет Тадеуша Кантора.]*

[73] *См. прекрасно обобщившую эту проблематику статью Ричарда Костелянеца. Kostelanetz Richard. «Avant-Garde» // New England Review and Bread Loaf Quarterly. 1984. №.7. P.24–39.*

Всякий авангард, по определению, ориентирован на линейное время и линейную концепцию прогресса, новаторство, таким образом, является элементом исторического процесса в определенной области искусства – иначе оно бы себя в конце концов уничтожило.

Таким образом, авангардную мысль Кантора можно вписать в определенную, но более широкую традицию. Историки культуры знают, что линейную концепцию прогресса провозглашали еще Фрэнсис Бэкон и Паскаль. Они же говорили и о «линейном и прогрессивном понимании истории». Процитируем, наконец, и Мирчу Элиаде: «Начиная с XVII века, линейное и прогрессивное понимание истории утверждается все больше, побеждая веру в неограниченный прогресс, веру, провозглашенную еще Лейбницем, доминирующую в век Просвещения и популярную в XIX веке, благодаря триумфу идей эволюции»[74].

Сам Кантор достаточно часто помещал свои авангардные достижения в этот же ряд, хотя в нем стояли (что тоже для него характерно), в основном, имена великих художников, но не мыслителей и ученых.

Ограниченность такой позиции авангарда метко охарактеризовал Стефан Моравский в посмертном очерке о Януше Богуцком, который – как и Кантор – принадлежал к известной «Краковской группе» художников и считался истинным авангардистом. Моравский пишет: «В принципиальной борьбе между Молохом немедленного успеха <…>, подчиняющим художника менеджерам-заказчикам, и вневременными ценностями Сакрального Масштаба, принадлежащими тайне бытия, – авангардизм оказался бессилен. Нужно было разрубить гордиев узел: либо соревнование, успех, карьера, звездность, опьянение постоянно меняющимся понятием новизны и поклонение безграничности прогресса, либо созерцание, следование космическим ритмам, поиски Бога и вместо выдвижения на первый план своего "я" – его уход в тень»[75].

Понятно, что противопоставление, предложенное Моравским, это модель ситуации, на практике в искусстве все сложнее. Но для нас важно, что Януш Богуцкий, который вырос из авангардизма, после 1976 года начал считать его анахронизмом и отошел от него, в то время как Кантор остался верен ему до конца жизни, предложив – поскольку знал, что ему угрожает, не меньше Богуцкого, – четкое разделение авангарда на подлинный и псевдоавангард, или проституированный авангард. При такого рода убеждениях, часто отдающих фанатизмом, что и имело место в случае с Кантором, иные творцы становятся (потому что не могут не стать), прежде всего, соперниками, конкурентами, и при том нетерпимыми, коварными, завистливыми, «сукиными детьми». Они признают исключительно и только «своих», отчего позиции авангардистов часто выглядят сектантством. Люди подобных убеждений признают только одну ценность – Искусство и Творческое «я» художника, причем, этого последнего они приравнивают к создателю мира. Кантор крайне решительно и абсолютно всерьез отстаивал эту точку зрения (как, например, в его уже цитированном высказывании «Творчество подобно акту демиурга»), помещая художника в центр мироздания, а самого

[74] *Цит. по: Haber Fransis C. Darwinowska rewolucja w pojęciu czasu. Przelozyl Marek K. Mlicki// Czas w kulturze. Wybór, opracowanie i wstęp Andrzej Zajączkowski. Warszawa, 1988. S.395. [Хабер Френсис. Дарвиновская революция в понимании времени// Время в культуре. Сб. под ред. Анджея Зайончковского.]*

[75] *Morawski Stefan. Od beznamiętnej obserwacji do pielgrzymiej charyzmy// Więź. 1996. №.4. S.71 [Моравский Стефан. От бесстрастного наблюдения до харизмы паломника.]*

себя считая одним из лучших его режиссеров.

В отличие от культуры европейской и американской, в культурах Востока явление авангарда отсутствует вовсе. Я имею в виду, конечно, традиционный Восток, и те ценности, которые сохраняет классический восточный театр (Кудиятам и Катхакали в Индии, Пекинская или Шанхайская опера в Китае, театры Но и Бунраку в Японии, разновидности театра Ваянг в Индонезии), а не Восток, подпавший под влияние культуры, импортируемой из Европы и США. В культуре Востока, как в любой традиционной культуре во всем мире (там, где она еще жива), очень важным является наличие канона, который создан традицией и берется за образец, т.к. существует в почти неизменном виде много сотен лет. Эти традиционные культуры характеризуются также типичной для них созерцательностью как одним из важных либо самым важным качеством творческого процесса.

Стремясь к все большему мастерству в исполнении роли (часто одной и той же), актеры совершенствуют этот канон из поколения в поколение, внутри одной семьи или касты, либо и касты, и семьи. Но при этом театр, в высшей степени традиционный, оставляет актеру невероятно большое пространство свободы для самовыражения, ибо сценарий для него является лишь канвой, своего рода «трамплином». Практика показывает, что только великие мастера оказываются способны создать новый канон. Уже в самом начале XX века, в 1902 году, Ян Август Киселевский писал в известной статье «О “японцах” в театре»: «<…> японский актер по канве готовой роли – импровизирует на сцене в присутствии зрителя; выученный текст ему позволяется менять без предупреждения, он может менять ситуацию, порядок сцены, а партнеры обязаны вести себя соответственно с этим. <…> японские актеры не играют, но живут на сцене; не рисуются, ничего не изображают <…> – непосредственно творят, инстинктивно, под впечатлением минуты и воссоздают с помощью своей реальной жизни жизнь высшую; символичным жестом <…>, мимикой, дрожью в лице, выражением глаз и губ, не артикулированным, музыкально понятым звуком они передают все то, что не способен высказать ни один язык, в японском варианте Душу человека, передают божественное дыхание»[76].

Через 60, 70 лет примерно так писали и о спектаклях Театра-Лаборатории, а также о выработанном в нем Гротовским и его помощниками методе актерской игры. Именно Питер Брук в уже упоминавшейся нами статье заметил в работе актеров Гротовского сходное самочувствие, какое Киселевский описал у японских актеров, а эти тексты отделяют друг от друга 60 лет. И ничего не менял тот факт, что язык Брука принадлежал уже иной эпохе и был несравненно техничнее и выразительнее, нежели язык «Молодой Польши» в вышеприведенной цитате.

Добавим, что в первые три десятилетия XX века нечто подобное было замечено и у некоторых других творцов современного театра. Я имею в виду Станиславского и Сулержицкого в МХТ, Жака Копо, Юлиуша Остэрву и Мечислава Лимановского, создателей польского театра «Редута».

[76] *Kisielewski Jan August. O «Japończykach» w teatrze// Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia. Wybór Irena Sławińska i Stefan Kruk. Warszawa, 1966. S.296–297. [Киселевский Ян Аугуст. О «японцах» в театре// Театральная мысль Молодой Польши. Под ред. Ирены Славиньской и Стефана Крука.]*

Такое понимание игры чаще всего сопровождалось особым ощущением миссии. И никогда не выглядело «дилетантизмом», что и подчеркнул в 1990-х годах ближайший соратник Гротовского по Театру-Лаборатории Людвик Фляшен: «Светских мистерий не существует. Мистерии по сути своей принадлежат религиозной сфере. В наших программных текстах мы использовали это определение ("светская мистерия"), но это был шифр. Если бы мы объявили, что занимаемся театром, который непосредственно опирается на религиозный опыт, это было бы равносильно самоубийству.

Мы использовали много подобных шифрованных формул. Такое было время (может быть, оно и сейчас такое, по крайней мере, на Западе), слово "религиозный" звучало не слишком хорошо. Так же, как и определение "мистический". Эти слова неприличны в просвещенном обществе, а так, наверное, ощущала себя артистическая среда в Польше в те годы. Увлечение сакральным искусством казалось попросту смешным, и нужно было найти какое-то парадоксальное его оправдание. На фоне искусства Народной Польши мы, конечно, воспринимались как театр, положивший в свою основу религиозный опыт. Поэтому слово "светский" тут должно было означать "нерелигиозный", "не исповедальный". Так что есть своя выгода в том, чтобы не называть вещи своими именами»[77].

Гротовский всегда подчеркивал, что он человек Запада и свой главный культурный опыт приобрел там, свои истоки и корни видит, прежде всего, в той культуре. Но одновременно с этим он доискивался того, а что же было до разделения культур: «Быть может, когда дело касается истоков, лучше всего сказать так: существует человек, который выше различий»[78], – читаем мы в одном из его текстов 1970-х годов.

Его позиция крайне далека от европоцентризма. Еще в начале 1970-х годов известный японский театральный режиссер Тадаси Сузуки сказал о нем: «Гротовский многократно говорил о преодолении культурных границ. <…> Его особенно занимает, может ли человек понять другого человека с помощью театра»[79].

А сам создатель Театра-Лаборатории так объяснял свою позицию: «Свидание с Востоком, уже не в театральном, а в более широком, человеческом, смысле, кажется мне само по себе правильным делом. <…> Хотя я вижу в этом и опасность: европейцы не раз отправляются на Восток, чтобы стать "людьми Востока". Это ошибка. С ходу это сделать невозможно. Это как если бы кто-то увидел девушку и захотел этой девушкой стать. Нас привлекает то, что является иным. Благодаря инаковости другого – человек видит иначе и лучше себя. И себя в результате обретает»[80].

А в тексте «Театра Истоков» мы находим такой абзац: «Можно сказать, что истоки – нечто чрезвычайно простое – даны каждому. Но даны – кем? Вот в чем вопрос. Ответ зависит от семантических предпочтений. Тот, кто предпочитает теологию, скажет, что речь идет о "зерне мира", полученном от Бога. Тот, кто выберет биологию, скажет, что речь идет о "записи в генетическом коде" нашего рода. Так или иначе, но истоки – это нечто, данное нам от века. Можно было бы сказать, что человеческая

[77] *Goście Starego Teatru. Op.cit. S.8.*

[78] *Grotowski Jerzy. Teatr Źródeł. Op.cit. S.108 [Гротовский Ежи. Театр Истоков.]*

[79] *Цит. по: hl [Henryk Lipszyc]. Japończyk o Grotowskim// Dialog. 1974. №.11. S.168 [Липшиц Хенрик. Японец о Гротовском.]*

[80] *Spotkanie z Grotowskim// Podał do druku Ludwik Flaszen// Teatr. 1972. № 5. S. 20. [Встреча с Гротовским. Публикация Л. Фляшена.]*

натура везде одинакова, разница лишь в культурах людей.

Какому-нибудь социологу эта гипотеза об универсальности человеческой натуры может показаться даже реакционной, но совсем не брать ее в расчет было бы проявлением расизма»[81].

В отличие от Гротовского, Кантора эти проблемы абсолютно не занимали. В его текстах и интервью нет размышлений подобного рода. Наверняка создатель «Умершего класса» тоже считал, что принадлежит культуре Запада. Но это было так очевидно, что не стоило над этим и задумываться. Скорее всего, он считал подобные рассуждения пустой тратой времени и, без сомнения, вместо этого требовал «просто делать свою работу, заниматься своим делом и своим творчеством».

5.

В интервью для «Одры» (май 1989 года) Кантор, этот Вечный Авангардист, как назвал его Кшиштоф Плеснярович[82], сказал: «Я не являюсь ни спасителем театра, ни реформатором мира, ничем вообще. Я просто делаю свою работу, занимаюсь своим делом и своим творчеством. Метод, который я создал, годится только для меня, он только для внутреннего пользования, не для всех». И далее: «А вообще-то я считаю, что автору, художнику не следует самому говорить о своем методе. Пусть об этом говорят другие, но не он. Ведь для него это воздух и вода, в этой стихии он живет. В каком-то смысле это даже нетактично и неприлично – говорить о своем методе. Поэтому на всякие теории всяких там реформаторов театра я смотрю сквозь пальцы. Ведь они так и не оправдали себя. А с другой стороны, это так странно: было столько прекрасных теорий, и все они бесследно исчезли. Стали абсолютно неактуальны и даже смешны»[83].

Нет сомнений, что одним из «героев» вышеприведенного высказывания Кантора был снова Гротовский. Однако создатель Крико-2 сам указал на ловушку, которая грозит подлинному авангардисту в тот момент, когда он добьется успеха, – мгновенно рождается соблазн конформизма, художнику грозит смертельная опасность, если он решает использовать этот успех и престиж: «Речь не о том, что имеет успех, но о том, что успех всегда подозрителен. Это проблема для авангарда, для искусства, которое должно рождать протест. Если произведение вызывает всеобщее одобрение, я начинаю сомневаться, действительно ли оно так авангардно, так радикально. Авангардное искусство должно рождать протест и возражение»[84].

Начиная с «Умершего класса», мировой успех стал проблемой для самого Кантора, и проблемой неразрешимой. Этим объясняются противоречивость и непоследовательность (часто явные) его взглядов, его спор с самим собой и, наконец, создание своей биографии. Разные высказывания, как Кантора, так и Гротовского, только доказывают, что в обоих случаях мы имеет дело с авторским созданием творческой биографии. Хотя и тут каждый из них действовал по-своему. Что касается создателя Крико-2, то Мечислав Порембский написал об этом так: «Он [свою биографию] все еще поправляет, дополняет, пересматривает, датирует задним числом. Она для него всегда не готова и никогда не будет готова. Он ее не

[81] *Grotowski Jerzy. Teatr Źródeł. S.108.*

[82] *См.: Pleśniarowicz Krzysztof. Teatr anektowanej realności. Paradoksy Wiecznego Awangardysty// Teatr Śmierci Tadeusza Kantora. Część I. S.9–16. [Плеснярович Кшиштоф. Театр захваченной реальности. Парадоксы Вечного Авангардиста// Театр Смерти Тадеуша Кантора.] См. также: Kantor. Artysta końca wieku. Wrocław, 1997. [Кантор. Художник конца века.]*

[83] *Sukces jest zawsze podejrzany. S.63.*

[84] *Ibid. S.63.*

режиссирует. Он все еще заново ее переживает, примеряет, репетирует. Его настоящая биография не всегда совпадает с фактами и никогда не будет срежиссирована до конца»[85].

Добавим, что М. Порембский, будучи одним из лучших интерпретаторов творчества Кантора, одновременно оставался одним из близких его друзей и сопровождал его в творчестве от самого начала и до конца.

А вот комментарий Кшиштофа Плесняровича, который на несколько десятилетий моложе М. Порембского: «Диалог со своей биографией у Кантора выглядит как постоянное забывание и припоминание, как рождающаяся снова и снова интерпретация (слово-ключ его текстов звучит, как "ревиндикация", возмещение ущерба), как необходимость возражать самому себе. Поскольку "творчество предполагает столкновение с окружением»", не только произведение, но и жизнь современного художника становится своего рода самосозиданием. Биография авангардиста – это постоянное подчеркивание (на выставках, в манифестах, публичных выступлениях) доказательств своей исторической миссии в развитии искусства. Ну и что, что в этом больше тактики (например, самозапретов), чем тайны, искушения порядка (основанного на самоповторах), чем неуверенности, наконец, больше, мистификации, чем реальных неожиданностей. Сам Кантор признался когда-то: "Я не вижу этого своего пути в его непрерывности, о которой, тем не менее, непрерывно говорю. Я стараюсь ее творить и даже защищать, но до сих пор не знаю, не мистификация ли это"»[86].

Похоже, хотя и совершенно иначе, строил свою биографию и Гротовский. Из этого, без сомнения, следует, что тот, кто решится изучать творчество обоих художников никоим образом не должен стать его «наивным потребителем», иначе он ни в чем не разберется. Ведь тут можно столкнуться с искусной интерпретацией любого материала, в том числе, и фактов биографии.

Очень характерно для обоих режиссеров и их отношение к истории и историкам. Кантор на эту тему исчерпывающе высказался в беседе с М. Порембским:

«**Тадеуш Кантор**. Существует моя личная история как художника, у каждого художника есть своя личная история, и время от времени ее вставляют в историю всеобщую. Именно в этот момент и нивелируется все, что в ней наиболее интересно. <…> У меня не было никакой амбициозности, чтобы прокладывать себе дорогу во всеобщую историю театра. Никогда у меня этого не было, тогда как все режиссеры, актеры, все те, кто делает театр (я знаю таких), всегда хотели попасть в этот список, попасть в историю польского театра со всеми этими директорскими званиями, репутацией профессионалов, работой на огромных сценах, во внушительного размера зрительных залах, и так это и осталось до сих пор. Я презирал эту официальную историю. Верил и до сих пор верю, что существует иная история, история радикальных и рискованных открытий, история бунта, протеста, многие из этих открытий, сделанные труппами маленьких кабаре, не удостоились внимания серьезных историков. А то, что происходило в парижских

[85] *Porębski Mieczysław. Cztery rozmowy z Tadeuszem Kantorem. № 5. S.61.*

[86] *Pleśniarowicz Krzysztof. Teatr Śmierci Tadeusza Kantora. S.10.*

кабаре, и были истоки современного театра. <…>

Мечислав Порембский. А что напишут о Крико-2?

Т.К. Ни один польский историк театра этого не сделал.

М.П. Существует хроника, большой архив.

Т.К. Слушай, ну кто из серьезных историков театра будет анализировать театр Крико-2 как явление. Театральные актеры считают, что только благодаря моей ловкости, моим знакомствам в мире <…> знают, что Кантор – это какой-то там непрофессиональный любитель, но у него интересные замыслы, которые можно взять и перенести в официальный театр»[87].

Этим горьким словам Кантора, сказанным за год до смерти, противоречит хотя бы та обширная библиография книг и статей, которые посвящены его театру. В ней тысячи названий на всех языках мира. И это еще один парадокс Вечного Авангардиста: его искусство вошло в официальную историю театра отдельной строкой, и каждый уважающий себя историк театра считает своим долгом знать и принимать в расчет Театр Крико-2.

У Гротовского подобных проблем, пожалуй, не было вовсе. Ему не нужно было, чтобы его причисляли к авангардистам. Это позволило Людвику Фляшену написать в 1967 году о Театре-Лаборатории: «Нашу деятельность можно считать попыткой реституции архаичных ценностей театра.

Мы были несовременны, скорее, наоборот – абсолютно традиционны. <…> Так получается, что больше всего нас поражает то, что уже было когда-то. И именно эти вещи потрясают новизной тем больше, чем глубже колодец времени, который нас от них отделяет» [88].

Новизна как главный критерий в оценке авангардного искусства никогда не была для Гротовского самоцелью. Поэтому Фляшен и написал нечто провокационное не об авангарде, а об арьергарде. Среди авангардистов и тех, кто претендовал на это звание, Гротовский всегда был «другой». Чужак. В этом и заключался парадокс его ситуации. И именно поэтому его провозгласили «папой римским мирового театрального авангарда». Конечно, он был и остается современным художником в главном значении этого слова: он намечал пути, прокладывал новые трассы в искусстве и – шире – в культуре. Но эти пути (и сегодня это очевидно) были необходимы, прежде всего, ему самому и для него самого предназначены[89].

А вот – для сравнения – взгляд Гротовского на историю и историков. Создатель Театра-Лаборатории отмечает, прежде все го, и примерно как Кантор, несоразмерность истории, которую пишут ученые, и истории, постигаемой непосредственно человеком: «Для меня (тут я следую за Мицкевичем) история не тождественна тому, что можно было бы назвать историей историков или историей журналистов. История – что-то в высшей степени осязаемое, что-то, что происходит, что делается. Конечно, это игра общественных сил: насилия и свободы, войны и мира, реальности и мечтаний. Но она не имеет ничего общего с теми или иными “формами”, например, с формами эстетическими. Все ее ситуации конкретны. На историю можно смотреть глазами историка или журналиста, но можно на нее посмотреть также и как на вызов, брошенный жизнью.

[87] Porębski Mieczysław. Op.cit. № 5. S.43.

[88] Flaszen Ludwik. Po awangardzie. S. 364.

[89] См.: Osiński Zbigniew. Grotowski wytycza trasy. S.309-312.

Вызов перед лицом жизни, брошенный каждой личности, а через личность – вызов общественным силам. <…> История существует до всех и всяческих книг историков. Она является чем-то потрясающе осязаемым, она – присутствует в нас и вокруг нас, она потрясающе практическая субстанция. Но, следовательно, жизнь и история выступают в качестве оппозиции друг другу? Нет, это просто аспекты. Потому что и жизнь принадлежит каждому, и история тоже.

Но значит ли это, что, говоря о жизни, мы тем самым каким-то образом аннулируем историю? Напротив. Мне кажется, что даже такой особенный опыт, как опыт переживания сейчас, обладает своим историческим фоном. Или иначе: история является и фоном, и поводом. Но она не является мыслимой историей, она – история делаемая, история в действии. Бывают минуты, когда история уже "в действии", но пока не спешит. <…> для меня <…> игра действительно существующих общественных сил, борьба разного рода отношений и интересов, классов и кланов, этот динамизм, который не поддается полному овладению сознанием, – все это точные вещи. Но, видимо, проблема лежит в том, что история – вообще не вопрос веры в точные вещи, не вопрос "правильной" веры. Она то, что происходит, что делается»[90].

Несомненно, главная история для Гротовского – та, что непосредственно увидена и пережита: «Каким образом мы, люди, постигаем историю? У нас у всех для этого есть только один "орган" – собственная биография: наша собственная жизнь, наш непосредственный опыт. Впрочем, существуют, разумеется, и другие возможности – например, научно-интеллектуальное постижение истории. Но основой является все же то, что пережито лично»[91].

Театр Кантора и Театр Гротовского. Их можно примирить только в интеллектуально-концептуальном плане или через биографии некоторых их зрителей. За каждой из этих двух концепций и театральных практик стоял совершенно разный жизненный опыт, абсолютно разные индивидуальности, с разными убеждениями и разным мировоззрением, а также с разными традициями, которые породили эти индивидуальности и их питали. Это два разных явления, два особых театра, две культуры, два разных мира. Не могу даже представить себе, чтобы кто-нибудь одновременно принимал участие в экспериментах обоих, и не только по так называемым объективным обстоятельствам. Именно на глубинном уровне эти эксперименты никак нельзя примирить, они исключают друг друга, а любая попытка сблизить их ведет лишь к утаиванию различий. Поэтому люди, которые некогда работали с Кантором, уверены в преимуществах своего мастера (и своих собственных), а те, кто работал с Гротовским, наверняка выскажутся за него.

Единственное и явное сходство между Кантором и Гротовским существует – и исчерпывается – на уровне слов. Кантор мог быть интересен Гротовскому как последовательный борец за «автономный театр». Эта идея могла быть важна как поддержка того, что делалось сначала в Театре 13 рядов, а потом в Театре-Лаборатории 13 рядов в Ополе в 1960–1962 гг., в период от «Каина» по Байрону вплоть до

[90] *[Гротовский Ежи. О романтизме// От бедного театра к искусству-проводнику. С.187, 190–191.]*

[91] *[Там же. С.189.]*

«Акрополиса» по Выспяньскому. Только и всего. Понимание театра, актерской игры, пространства, режиссуры, пластики, музыки – все у этих художников было разным. После «Акрополиса» Театра-Лаборатории (1962), в котором идея «автономного театра» была полностью реализована (и совершенно независимо от Кантора, много размышлявшего на эту тему во время войны и после), между этими режиссерами и их творчеством уже не было точек соприкосновения. Если не считать негативного отношения Кантора к Гротовскому, факта признания Гротовским творчества Кантора (после «Умершего класса», то есть после 1975 года), а также общей психологической напряженности их взаимоотношений.

Попытка сравнить эти театры в данном тексте кажется невольной, но очень неплохой реализацией идеи Кантора о Театре Невозможном. Меня однако больше всего интересует другое: что из всего этого осталось действительно живым и что будет живо еще лет через 20–30?

1996, март–апрель

6.

И все-таки.

1. Оба родились, провели детство и юность в польской провинции, в Галиции. Для Кантора – это городок Велёполе, а потом гимназия в Тарнове; для Гротовского – Жешув, потом Пшемысль, деревенька Ненадувка под Жешувом в годы оккупации и снова Жешув.

2. Обоих воспитывали, заботясь об их образовании, матери; родители Кантора были разведены, отец Гротовского эмигрировал, когда сыну было шесть лет.

3. В жизни каждого очень важную роль сыграл Краков. Кантор провел в этом городе, начиная с 1934 года (год поступления в Академию художеств), всю свою сознательную жизнь. Гротовский закончил в Кракове гимназию, получил высшее образование, дебютировал как режиссер. Здесь жили его мать и брат, так что у него были все основания поддерживать постоянную связь с Краковом.

На обоих огромное влияние оказала артистическая атмосфера Кракова, культурная жизнь города, его интеллектуальная и артистическая среда.

4. Оба выросли в атмосфере культа драматургии Выспяньского, что для каждого из них стало одной из главных точек отсчета. Не случайно Кантор поставил в молодости «Возвращение Одиссея», к которому постоянно потом возвращался, особенно в последние годы жизни, в период Театра Смерти. А Гротовский сначала поставил «Акрополис» Выспяньского (первый показ прошел 10 октября 1962 года в Ополе, у спектакля было пять версий, и показывали его вплоть до 1970 года), а потом «Этюд о Гамлете» по Шекспиру и Выспяньскому (этот важный для Гротовского и его коллектива спектакль прошел всего 20 раз весной 1964 года).

Но при этом оба художника совершенно по-разному трактовали пьесы Выспяньского. В их спектаклях не было ничего похожего, за исключением незначительного внешнего сходства.

5. Если все-таки искать связи между этими режиссерами, очевидными кажутся сходство и различия между, с одной стороны, «реальностью низшего ранга» в театре Кантора, а с другой стороны,

«диалектикой апофеоза и осмеяния» в спектаклях Гротовского. Чем объяснить, что идея «готового предмета» и «реальности низшего ранга» у Кантора кажется очень близкой по сути идее осмеяния или шутовства у Гротовского? Процитируем Кантора на встрече, посвященной Выспяньскому, в Крикотеке: «Для меня одной из главных ценностей является мысль [Выспяньского], что мы обретаем величие через снижение <…> Короля Казимежа Великого – а это наивысший взлет польского могущества – Выспяньский представил [в своем проекте витража] в виде… скелета с остатками былой красоты, и этот витраж стал для меня подтверждением того, что величие можно обрести через полное снижение»[92].

А значит, и эти вроде бы близкие вещи Кантор и Гротовский понимали по-разному.

6. Оба художника отвергли традиционное театральное здание-коробку и последовательно использовали общее игровое пространство для актеров и зрителей. Без сомнения, первым это сделал Кантор, разрушив «четвертую стену» еще в Независимом театре в 1942–1944 гг.

Однако и в этом пространстве Кантор (а в некоторых спектаклях и Гротовский) радикально отделяли актера от зрителя; при этом взаимоотношения «актер-зритель» были в их спектаклях разными с самого начала. Знаменательно, что в последнем спектакле «Сегодня мой день рождения» Кантор вернулся в традиционное театральное здание и использовал почти традиционно сцену-коробку, которую время от времени использовал и раньше. Тогда как Гротовский никогда не использовал сцену-коробку в Театре-Лаборатории.

7. И, наконец: Кантор и Гротовский были авторами новых идей в театре. Каждый создал свою оригинальную концепцию театра, которая повлияла и до сих пор влияет на развитие театра в мировом масштабе.

1996, 11 июня

По натуре оба режиссера были исследователями, хотя каждый по-своему понимал и природу театра, и материал искусства. Кантор, как в самом начале, так и в конце пути, экспериментировал с марионеткой. Вспомним, что в начале у него был спектакль «Смерть Тентажиля» Метерлинка, одно-единственное представление которого прошло в студенческом клубе при краковской Академии художеств. Оно носило подзаголовок «Эфемерный (и механичный) театр кукол». А полвека спустя он поставил спектакль «Машина любви и смерти Тадеуша Кантора. Первая часть: Театр марионеток Тадеуша Кантора. Год 1937-й. “Смерть Тентажиля” Мориса Метерлинка». Этот был совместный спектакль Международного музея марионетки в Палермо и Центра театральных исследований в Милане, который показывали с 13 июня по 15 октября 1987 года в Касселе, Милане и Палермо. После этого Кантор поставил спектакль «Очень короткая лекция», осуществив его за месяц работы – с 16 августа по 10 сентября 1988 года – с 20 актерами разных национальностей во Франции, в Шарлевиль-Мезьер в Арденнах, на родине Артюра Рембо[93].

Все это было в театре Кантора неслучайно: это пристальное

[92] Запись относится к 1987 году, хранится в архиве Крикотеки. Цит. по: Pleśniarowicz Krzysztof. Odys musi powrucić naprawdę// Tadeusz Kantor: «Powrót Odysa». Podziemny Teatr Niezależny. Cricoteka, Kraków, 1994. S.10–11. [Плеснярович Кшиштоф. Одиссей действительно должен вернуться// Тадеуш Кантор. «Возвращение Одиссея». Независимый Подпольный театр.]

[93] См.: Teatr Cricot-2. Informator 1987–1988. Wybór i opracowanie Anna Halczak// Ośrodek Teatru Cricot-2 – Cricoteka. Kraków [1996]. S.62–101 (Maszyna miłości i śmierci); S.180–194 (Bardzo krótka lekcja). [Театр Крико-2. Путеводитель 1987–1988. Составитель Анна Хальчак.]

внимание к предмету в спектакле, эта завороженность «готовыми предметами», «манекенами», марионетками и проч., а, в результате, очень предметное видение актера и его искусства.

Все это было результатом его огромного практического опыта и профессиональных знаний как живописца, скульптора и графика. Объяснялось это тем, что Кантор был тотальным художником, соединившим в себе таланты и писателя, и актера, и режиссера, и сценографа, и музыканта, и живописца, и, бог его знает, кого еще, что полностью согласовывалось с идеей Крэга о Художнике Театра с большой буквы.

Гротовский работал в театре иначе, чем Кантор. Его интересовало в этом искусстве нечто иное. И больше всего работа с живым человеком, живым актером, все остальное в его спектаклях появлялось только тогда, когда было необходимо актеру, его игре. С самого начала пути искусство не было для него ни целью, ни «религией», только проводником. Это абсолютно иной подход к делу и абсолютно иной путь в искусстве.

Однако и Кантор, и Гротовский – при всех различиях, с разной степенью частоты – обращались к опыту Гордона Крэга. Для обоих, без сомнения, он был тем законодателем «автономии театрального искусства», который подтверждал правильность избранного ими пути. Но не только… Гордон Крэг некогда очень заинтересовался пьесой «Смерть Тентажиля». В начале века, в 1905 году, драмой Метерлинка был очарован и Всеволод Мейерхольд. Пьесу репетировали в его студии на Поварской, но до премьеры дело не дошло, студия вскоре закрылась. Вспомним, что именно Мейерхольд стал одним из героев последнего спектакля Кантора «Сегодня мой день рождения» вместе с Марией Яремой и Йонашем Штерном, еще двумя «мертвецами», как называл всех троих сам режиссер. Это был финал канторовского Театра Смерти.

Таким образом, круг замкнулся. Теперь мы иначе смотрим на увлечение Кантора манекенами, марионетками, театром кукол и детскими забавами. Многолетние эксперименты Крэга с марионетками, издававшийся им в 1918–1919 годах журнал «Марионетка», его интерес к театру кукол, для которого он написал немало пьес под общим названием «Драма для дураков», наконец, задуманный Крэгом спектакль «Смерть Тентажиля» – все это положило начало одной из самых завораживающих и творчески богатых театральных традиций XX века. В эту же традицию вписывается и небезызвестная финальная сцена мейерхольдовского «Ревизора», когда на сцену на большой платформе выезжали к залу манекены-двойники актеров, выполненные в человеческий рост. А позже в эту же традицию вписался весь или почти весь театр Кантора. Во всяком случае, его Театр Смерти – безусловно.

1996, 14 июня

На встрече с Людвиком Фляшеном 9 июня 1995 года в Центре исследований творчества Ежи Гротовского во Вроцлаве я задал нашему гостю вопрос, как лично он оценивает творчество Тадеуша Кантора. Год спустя ежеквартальный журнал о культуре «Опции» в Катовицах опубликовал подробный отчет об этой встрече. Его автор, Юлиуш Тышка, приводит

ответы Фляшена почти дословно и комментирует между прочими следующее: «“Умерший класс”, без сомнения, театральный шедевр. Более поздние спектакли не обладали уже его силой выразительности. Театр Кантора был необычайно интересным авторским театром. <…> Кантор много раз ставил в вину Гротовскому “театральное графоманство”, много раз провозглашал, что Гротовский украл у него понятия “бедный театр”, “театр готового предмета”. А, по мнению Фляшена, именно Кантор <…> вступил на территорию, оставленную Театром-Лабораторией после того, как был сделан “Акрополис”. <…> Посмотрев “Умерший класс”, Гротовский пошутил: “К сожалению, вынужден признать, что это шедевр”».

Фляшен затронул также и тему традиции Крэга в Театре-Лаборатории и в театральных опытах Кантора. Автор «Cyrografa»[94] «<…> написал когда-то, что они с Гротовским вышли, как и Кантор, из Крэга. Правда, они себя Крэгу противопоставили, а Кантор пошел той дорогой, которую Крэг ему указал. Крэг утверждал, что актер не может быть “материалом расчетливым”, потому что он не вполне способен управлять собой на сцене. Для них [в Театре-Лаборатории] это стало только подтверждением, что нужно поступать иначе, чем предлагал Крэг, потому что именно живой организм – такой, какой он есть, со всеми его вибрациями и несовершенствами – и составляет суть театра. Противопоставив себя Крэгу, они открыли для театра новый путь. А Кантор углубился в сторону крэговского понимания сверхмарионетки»[95].

Таким образом, Фляшен еще раз подтвердил, а также развил то, что мы знали раньше. И на этом я хотел бы закончить.

1996, 27 декабря

Осиньский Збигнев (Osiński Zbigniew) – театровед, профессор варшавского Университета. В 1966-1967 гг. сотрудничал с Театром Восьмого дня в Познани, где поставил «Варшавянку» С. Выспяньского. В 1973-77 гг. был завлитом краковского Старого театра. Основоположник и с 1990 г. по 2004 г. художественный и научный руководитель Центра исследований творчества Ежи Гротовского и театрально-культурных поисков. Автор более десятка книг по истории, теории и антропологии театра. Важнейшие из них: Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym [Театр Диониса. Романтизм в современном польском театре], 1972; Grotowski i jego Laboratorium [Гротовский и его Лаборатория], 1980 (американское издание: Grotowski and His Laboratory, 1986); Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice [Гротовский прокладывает пути. Эскизы и очерки], 1993; Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty [Ежи Гротовский. Источники, инспирации, контексты], 2003. Издатель сочинений М. Лимановского, Ю. Остэрвы, В. Радульского, К. Свинарского; соиздатель текстов Е. Гротовского. Переводы его книг и статей опубликованы на английском, французском, итальянском, словацком, испанском, русском и др. языках.

Перевод и комментарии Натальи Казьминой.

[94] [Имеется в виду Людвик Фляшен и его известная книга эссе «Cyrograf». Впервые издана в 1971 г., после этого не раз переиздавалась. Название может быть переведено как «Письменное обязательство».]

[95] Tyszka Juliusz. Ludwik Flaszen znów we Wrocławiu// Opcje. 1996. №.2. S. 32-33. [Тышка Юлиуш. Людвиг Фляшен снова во Вроцлаве.]

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА
PROSCAENIUM
1-2

Главный редактор: В.А. Максимова
Ответственный редактор: Н.Ю. Казьмина
Предпечатная подготовка:
С.А. Скоморохов, Д.Д. Петров, В.Н. Эренбург

Адрес редакции:
125009, Москва, Козицкий перулок , д.5
Тел.: (495) 694-03-71; факс: (495) 785-24-06
E-mail: proscaenium@mail.ru

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации ПИ № ФС77-30075

Подписано в печать 30.06.2008
Формат 70x100 $^{1}/_{16}$. Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.
Отпечатано в типографии «Lokus Standi»:
129090, Москва, ул. Щепкина, д. 8