

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ВМ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

1-2

PROSCAENIUM



МОСКВА
2011

Вопросы театра/ PROSCAENIUM. М., 2011

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

Редакционный совет журнала «Вопросы театра» рассматривает материалы, присланные для публикации, при обязательном соблюдении следующих требований:

1. допустимый объем статьи – до 2 учетно-издательских листов (80 000 знаков с пробелами);
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора;
5. по e-mail тексты и иллюстрации не принимаются;
6. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

1. рецензия;
2. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
3. сведения об авторе на русском и английском языках (с указанием ученой степени, ученого звания, места работы, почтового адреса с индексом, телефона, e-mail).

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

1. указание кафедры и факультета учебного заведения или названия научного учреждения;
2. рецензия научного руководителя, ведущего специалиста или направляющей организации, заверенная печатью (в 2-х экземплярах).

Правила оформления статей и иллюстраций:

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам их грамматики и фонетики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате JPG;
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов плата за публикацию не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

Содержание

Pro настоящее

Новый театр, старая сцена

6

Дмитрий ТРУБОЧКИН

АНТИЧНОСТЬ И «АКТУАЛЬНОСТЬ»

Об уроках древности и лихорадке новизны

31

Марина ЗАБОЛОТНЯЯ

ДЕТИ ИНДИГО, ИЛИ СТО ОТТЕНКОВ МЕЛАНХОЛИИ

55

Екатерина КРЕТОВА

ОПЕРА:

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ РОЖДЕНИЯ, ЛЮБВИ, БОЛЕЗНИ, СМЕРТИ И...

62

Ольга БУТКОВА

СКАЗКИ БЕЗ ХЭППИ-ЭНДА

77

Вадим ЩЕРБАКОВ

СМЕРТЕЛЬНЫЙ АТТРАКЦИОН

«Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...» по И. Бунину.

Спектакль Дмитрия Крымова.

Школа драматического искусства и Центр им. Вс. Мейерхольда

82

Вадим ЩЕРБАКОВ

ПЫТКА СВОБОДОЙ

«Калигула» Э. Някрошюса. Театр наций

Европа и Россия

86

Владимир КОЛЯЗИН

О ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ И ЕГО МЕСТЕ

НА СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ СЦЕНЕ

100

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР – ПАНАЦЕЯ ИЛИ БОЛЕЗНЬ?

134

Наталья КАЗЬМИНА

ПОЛЬСКИЙ СИНДРОМ

165

Ольга МАКАРОВА

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

В ТВОРЧЕСТВЕ МОРИСА БЕЖАРА

Главный редактор:

В.А. Максимова

Ответственный

редактор:

Н.Ю. Казьмина

Исполнительный

директор:

С.А. Скоморохов

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

172

Ирина АЗЕЕВА

ФРАНЦУЗСКИЙ СЛЕД

Франко-русский театральный диалог в контексте истории,
традиции, школы и современной жизни театра

185

Вера СЕНЬКИНА

ЖОЗЕФ НАДЖ:

МЕЖДУ ТЕАТРОМ И ЖИВОПИСЬЮ

Pro memoria

Истоки, традиции, рифмы

206

Ирина УВАРОВА

«ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК» И СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

Миф и мистификация

228

Людмила ТИХВИНСКАЯ

ВЕЧЕР ЮМОРА И СМЕХА В ДЕНЬ ГОДОВЩИНЫ

СМЕРТИ В. И. ЛЕНИНА

Эстрадные концерты к торжественным датам
в зеркале критики конца 1920-х годов

246

Инна НЕКРАСОВА

ИЕЗУИТЫ И ТЕАТР

255

Олег ФЕЛЬДМАН

СЕМИНАР П.А. МАРКОВА

Записи 1955–1960 годов

340

НАШИ АВТОРЫ

348

АННОТАЦИИ

Редакция благодарит за помощь в работе: дирекцию фестиваля «Золотая маска» и лично М. Бейлину; Большой театр, Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, Екатеринбургский театр музыкальной комедии; Театр Наций, «Школу драматического искусства», Центр Вс. Мейерхольда, МТЮЗ; Музей МХТ и лично М. Бубнову, Библиотеку СТД и лично В. Нечаева, а также А. Чепурова, В. Максимова, О. Купцова

На 1-й стороне обложки: А. Пабовски. Плакат театрального фестиваля классики в Ополе, 1989. Выставка плаката «Польский театр в Москве», 2011

На 4-й стороне обложки: М. Гуровски. Плакат к спектаклю «Шум за сценой». Театр Повшехны, Варшава, 2003. Выставка плаката «Польский театр в Москве», 2011

DM

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

ПРО НАСТОЯЩЕЕ

Дмитрий ТРУБОЧКИН

АНТИЧНОСТЬ И «АКТУАЛЬНОСТЬ»

ОБ УРОКАХ ДРЕВНОСТИ И ЛИХОРАДКЕ НОВИЗНЫ

В духовные установки нашей сегодняшней культуры входит лихорадка новизны. Поэтому именно сегодня особенно своевременно задуматься о том, что значит в искусстве классическое, традиционное, древнее.

Противопоставление современности и классики – повторяющаяся тема почти каждой из встреч на высоком уровне между руководством страны и людьми искусства; она также стала обязательным компонентом программных документов и публикаций, определяющих идеологию модернизации в области искусства. Но в самом деле, когда мы говорим о поддержке инноваций в современном искусстве, где мы проводим границу, за которой именуем театральные явления «новыми», отличая их от «старых»? Измеряется ли «новизна» возрастом режиссера? Или, может, степенью его авангардности? И обязательно ли нужен авангард, чтобы добраться до новизны в классических текстах? Можно ли уловить приметы «нового» в классической, традиционной режиссуре спектакля? И есть ли иной способ заметить новизну в классике, чем дать экстремистски-«актуальное» ее прочтение?¹

В драматическом театре ощутить границу между новым и старым труднее, чем, например, в балете. И, тем не менее, история драматического театра в Европе и Америке в XX веке была особенно богата открытиями «нового», часто довольно шумными, которые громко отмечали то в драматургии, то в режиссуре, то

в актерской игре, не говоря уже о сценографии.

Проходит время, театральная хроника откладывается на полках библиотек, и возникает повод задуматься, в самом ли деле многочисленные констатации «новых» явлений в театре были исторически корректными. Разумеется, у нас почти никогда нет причин сомневаться в искренности, с какой эпоха предъявляет современникам и потомкам свои маленькие театральные открытия; но о справедливости титула «новое» с исторической точки зрения задумываться всегда полезно.

Что дает нам повод сегодня именовать театральную находку «новой», даже если она вполне старая? Не будем обманывать себя, будто в начале XXI в. мы сможем изобрести что-то совершенно небывалое на фоне истории театра хотя бы только предыдущего столетия. Видимо, новое возникает, прежде всего, из готовности самой эпохи к новизне, из желания найти в себе новизну во что бы то ни стало. Для этого надо иметь чувство усталости от накопленного: оно должно наступить раньше, чем желание нового. Усталость внушает раздражение, и тогда все больше и больше явлений современности хочется заклеить словом «старое»: в этом слове начинают видеть оценку, притом обязательно отрицательную.

¹ Недавно от филологов я услышал термин «сильное прочтение»:

это – вчитывание в текст собственных смыслов и фантазий, изменяющее и заменяющее собою исходный текст. Если коротко, под «сильным» понимается такое прочтение, чтобы после твоего пересказа прочитанного никто бы не понял, что именно ты читал, и все подумали бы, что текст сочинил ты сам. Примеров сколько угодно; если говорить об античности, характерный пример – «Федра. Золотой колос» А. Жолдака (Театр Наций, Москва, 2006), которую трудно назвать пересказом или адаптацией «Федры» в любой ее редакции.

Новый театр, старая сцена

Думаю, лихорадочные поиски нового начинаются именно из чувства опустошения, неприятия сложившегося мира. Чем чаще вызывают к новизне, тем яснее это культурное опустошение. Надо уточнить: опустошение не потому, что в культуре нет ничего, достойного внимания; но потому, что накопленное богатство для кого-то вдруг перестало быть богатством и стало ничем – хламом, обузой.

«Прописная истина», – скажет кто-нибудь: именно так мыслит любой авангард: он всегда начинает с расчистки собственной площадки от «хлама» для собственного строительства.

Это, действительно, так. Но я здесь хочу всего лишь подчеркнуть одну простую мысль. Когда мы стремительно пускаемся на поиски нового, очень важно отдавать себе отчет, что мы больше делаем: раздраженно отбрасываем старое, маскируем собственное опустошение, утопически ищем небывалое, утверждаемся в собственной исключительности или что-нибудь еще? Есть ли во всех этих действиях искреннее намерение во что бы то ни стало продолжать оставаться современными, людьми настоящего?

Думаю, все-таки есть. Мне даже кажется, что желание поспешить, чтобы не отстать от времени, не оказаться в хвосте большого ускользающего мира – это более глубокая и мощная духовная установка нашей эпохи, чем лихорадка новизны. Это желание рождает и раздражение от старого, и напряженный поиск нового. Установка искусства на современность, правдивая в своей сущности, оправдывает самонадеянно громкие прокламации сравнительно молодых

творцов, с шумом и треском, при повышенном внимании прессы сажающих свой маленький кустик в сад, который до них возделывали долгие столетия².

Напряженный поиск того, что созвучно настоящему – действительно, навязчивая тема наших дней. Она отпечаталась в словах, быстро проникших в широкий обиход. То, что в настоящем, по-английски будет «actual» – «актуальное». Это слово стало термином: кто не знает «актуальное» искусство, имеющее десятки нестрогих определений и ни одного ясного объяснения, почему именно это искусство – а не другое – получило титул «настоящего», «современного».

Недавно на одной конференции мне пояснили, что критики договорились делить постановки на «исторические» и «актуализированные». Актуализированный спектакль – значит, одетый в современные костюмы и сыгранный актерами, которые не играют людей прошлого – это сегодня важно! Большинству молодых критиков, с которыми мне приходилось беседовать, актуализированные спектакли казались безусловно интересными, а исторические – изначально подозрительными, устаревшими, не очень понятными в своих интенциях и, в общем, скучными. Некоторые мне просто говорили: «Надо ставить так, как немцы – как будто бы все происходит в современности». Может, действительно, именно в этом рецепт современного стиля?

Конечно, было бы интересно задуматься, как случилось, что из признаков современного театра (а вместе с тем из критериев актерского профессионализма) убрали

² Сказав так, я замечаю, что метафора театрального наследия как сада сегодня, наверное, тоже выглядит устаревшей. Может, и сада давно уже нет; может, нет даже кладбища; но есть кунсткамера исторических находок – склад без хозяина, из которого можно при желании брать для себя все, что захочешь и сколько захочешь, и превращать взятое, поскольку оно бесхозно, в материал для собственного творчества. Мне памятни слова современного афинского режиссера Димитриса Лигнадиса, которому в последние годы на пресс-конференциях легко удается поддерживать репутацию первого скандалиста и авангардиста в греческом театре. Однажды в беседе по поводу комедии Аристофана «Лягушки» (он поставил спектакль «BATHA-X» на сюжет этой комедии с труппой Афинского национального театра в античном Эпидавре в 2008 г.) Димитрис Лигнадис сказал: «я не некрофил, чтобы поклоняться древним».

Pro настоящее



исторический костюм. Сегодня все меньше молодых актеров драмы умеют носить исторические костюмы (как, впрочем, и танцевать исторические танцы – даже вальс): это становится необязательным признаком актерской профессии. Вместе с признаками историзма в игре исчезает и способность, например, непринужденно передать аристократические манеры, потому что они тоже сегодня справедливо ассоциируются только с персонажами прошлого.

В установке «не играть людей прошлого» я также вижу искренний порыв людей нашей театральной культуры сразу же оказаться «своими» в огромном театральном мире; сделать так, чтобы слова, сказанные в любой момент из двух с половиной тысячелетий истории европейского театра, звучали бы так, как если бы они были сказаны сегодня и предназначены именно для нас, сегодняшних, живущих именно в этой стране и в этом городе.

В позднесредневековой живописи персонажи библейских сюжетов были одеты по современной моде. В английском театре конца XVI в. актеры тоже играли в современных, а не исторических костюмах. В этой современности не было обыденности. У состоятельной труппы (а кто из актеров не хотел попасть в состоятельную труппу!) для трагедий имелись добротные костюмы, специально пошитые по современной моде либо перекупленные из гардероба богачей-аристократов, которые те «списали» за ненадобностью, используя всего раз или два для праздников. В таких костюмах актеры трагедии, конечно, не были похожими на людей партера и

части галерей. Наряд (притом, не только богатый наряд) был одним из средств создания сценической иллюзии; в сценической иллюзии видели природу театральности.

Классический театр (а это вся огромная античность, затем Европа XVI в. – XVIII в.) – театр иллюзии, даже на сцене неитальянского типа, даже с равномерным дневным освещением, как в афинском Театре Диониса или шекспировском «Глобусе».

Эта иллюзия не тождественна замкнутости сценического действия, выраженного в «четвертой стене». Замкнутости сцены не было в подавляющем большинстве театров классической эпохи; энергия театрального действия всегда перехлестывала через край просцениума, заражая людей эмоциями, готовностью к действию, и часто вызывала моментальные реакции, будившие широкий общественный – даже революционный – резонанс. Классический театр нисколько не уступал в этом авангарду XX в., сколько ни кажется это невероятным.

Иллюзорность театра была в том, что любой спектакль был сочинен и сделан, пусть даже главным материалом для этого изделия были современные мысли и современная жизнь. Современность «перекодировывали», переписывали, сгущали, внедряли в литературные сюжеты и т.п., прежде чем показать на сцене в воображаемо-экзотической обстановке или в обстановке воображаемого исторического прошлого. Современность в своих мельчайших признаках перенасыщалась смыслом и эмоцией и потому обособлялась в пространстве и трансформировалась в поэзию, пение, танец. Внешне иллюзия создавалась хотя бы через впечатление

Новый театр, старая сцена

повышенной добротности, качественности, красоты, даже аристократизма (если речь о трагедии или пасторали); или, наоборот, резкой характерности, утрированной телесности, глупости без фатального исхода, грубости без угрозы, бесстыдства без оскорбления, уродства без боли (если речь о фарсе).

Таким был театр издревле и очень долгое время. Если так, то сегодня можно было бы сказать: в поисках «современного театра» мысли актуальных режиссеров устремлены к слову «современный» в ущерб слову «театр». Или можно сказать иначе, привычным способом: если дело классического театра – создание театральной иллюзии, то дело современного театра – ее разрушение.

Разумеется, такая «современность» уже была. С иллюзией (жизнейской, театральной, буржуазной, мещанской – всякой) воевал авангард с начала XX в., и часто вместо «иллюзии» предлагал «условность», т. е. другую иллюзию. Но вполне ясно, что слово «иллюзия» в отношении театра сегодня в целом дискредитировано. Лучше плохие снимки с полароида, если только это фактография современности, чем качественно и профессионально сделанная картина, за которой современность видна неотчетливо.

Иллюзия отмечается; но есть исключения. Принимается, например, иллюзия фактографичности (как в документальной драме); иллюзия предельной психологической/психиатрической откровенности (как в изображении «пограничных ситуаций», преступлений, телесных отправлений и т. п.); иллюзия не преображенной телесности (как в сценах, исполненных

полуобнаженными актерами без грима с «неклассической» телесной фактурой); иллюзия телехроники (как в прямой трансляции крупных планов на экран во время спектаклей); иллюзия панибратства со зрителем (как в иных перформансах и спектаклях-инсталляциях, когда зрителей без спроса воспринимают как членов маленькой авангардной арт-тусовки со своим кодексом поведения); иллюзия вуайеризма и др.

Я по-прежнему вижу, что иллюзорная природа событий, показываемых на сцене «актуальным» театром, сохраняется. В иллюзии заключена природа театра, и разрушить ее можно только путем «вытеснения» новой иллюзией. Или можно сказать иначе: если иллюзия классической трагедии была связана с визуализацией идеала (куда деваться: правы были теоретики классического искусства!), то в иллюзии актуального театра место идеала заняла навязчивая идея. Замена происходит просто: когда понимаешь, что «людям лучших, чем мы сами» (как в классической трагедии) и «худших, чем мы сами» (как в фарсе) нет; а есть только «такие, как мы».

В признании, что существуют только люди «такие, как мы» заключена лишь видимость последней правды. На самом деле в этих словах всего лишь отказ от познания самих себя через сравнение; этот отказ тождествен отказу от идеала; отказ от идеала придает энергию движения вниз и вглубь; поэтому «люди такие, как мы» исследуются, как правило, через снижение и интериоризацию.

Слово «идеал» в современном искусстве, как я хорошо понимаю, выглядит совсем уж странно. Ведь сколько раз уже говорено о

Pro настоящее

неактуальности и лживости понятий идеала, героизма, красоты! Один современный режиссер мне сказал: «Молодым людям не интересны идеальные истории, им интересны пограничные ситуации». Слово «идеальное» здесь обозначало сентиментальное любование субтильными образами, бегство от реальности. Субтильному «идеалу» противопоставлялся физический полнокровный жест: пусть грубый и отвратительный, но зато жизненно ощутимый; пусть преступный, но доведенный до последней правды о себе, «настоящий».

Другой современный режиссер в интервью сказал резко: «Когда я слышу о духовности, мне хочется взяться за пистолет», и пояснил, как он понимает современную духовность. Это когда мягкотелый папа притворяется, будто не замечает, что сын его – наркоман, а дочь – проститутка, но вместо этого читает поэзию, убегая, тем самым, от реального мира. Здесь «духовность» понимается как фрейдистская «иллюзия», т. е. мечта о страстно желаемом, заменяющая собою реальность. Такой фрейдистской «духовности» противопоставляется своеобразная горестно-трезвая озабоченность реальностью (то есть «настоящим»), и в первую очередь духовной грязью; взявшись ее сортировать, режиссер невольно (а может, намеренно) показывает, что и к нему как человеку «настоящего» эта грязь тоже крепко пристала.

Слушая подобные утверждения об «идеале» и «духовности», я вдруг ясно понял, что идеал в современных дискуссиях понимается совсем иначе и притом гораздо примитивнее, чем формулировала это понимание классическая традиция. Идеал нужен вовсе не для того,

чтобы совершить с помощью него бегство от жизни в субтильный, призрачный и лживый мир, который все почему-то безоговорочно размещают «наверху» (неизвестно, кто из персонажей нашего режиссера в большей степени совершает такое бегство: мягкотелый папа, или его сын-наркоман, или его жена-любовница телесериалов). Наоборот, идеал нужен, в первую очередь, для того, чтобы познать себя в этом мире и в этой жизни.

Классическое искусство и философия знали лучше, чем современность, о том, что отождествление и даже просто сближение с идеалом невозможно, ибо существование идеала (как вообще всякой идеи) проблематично и ненадежно. Красота как идеал – это не инструмент инфантильной и беспомощной медитации, но средство обратить взгляд на себя самого и свою собственную посредственность. Идеал не замещает, но помогает «настоящему», как помогает ему театральная (а не фрейдистская) иллюзия³.

Когда в самый первый сезон МХТ ставили «Антигону» в античных костюмах, в этом совершенно точно был поиск «настоящего», то есть театральной современности. Для Санина и Станиславского современный театр был настолько силен, что мог позволить себе большой историзм (как в спектаклях Мейнингенского театра), мог совершить погружение актеров и зрителей в прошлое, замешанное на психологизме настоящего: в этом было могущество современного театра, хотя бы в его идее! Другое дело, что подобное убеждение – романтическое по своей природе – на поверку оказалось современным лишь на очень короткое время.

³ Есть интереснейшая проблема, которую, думаю, еще недостаточно исследовали. Как случилось, что на рубеже XIX–XX в. на место философии в культуре (в том числе, в теории искусства) заступили психология и социология, отодвинув философию на второй план? Как результат такой замены, место философских понятий – и вообще слов, описывающих духовные явления, заняли по большей части термины психологии/психиатрии. С.С. Аверинцев задумывался о том, почему в начале XIX в., когда романтики обращались к истории за образцами поведения для себя, они стали в ней находить не моральные поступки, как раньше, но художественные позы и жесты «древних пластических греков»; Аверинцев сказал: «Это потому, что меньше стали читать древних, но больше ездить по древним местам» (см.: Гаспаров М.Л. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день // Вестник истории, литературы и искусства. М., 2005. Т. 1. С. 26). По аналогии с этим можно сказать, что философией перестали заниматься потому, что не захотели более занимать себя сложными мыслями, но вместо этого стали искать готовые словесные формулы для мотивации собственных действий.

Новый театр, старая сцена

Могущество историзма как стилизации в отношении античности оказалось псевдомогуществом. Почти ни один из античных драматических спектаклей 1900–1920-х г., решенный в историко-романтическом ключе, не сумел преодолеть флера заигрывания с классицизмом⁴. Этот флер сохранялся, придавая спектаклям начала XX в. стиль старомодной императорской оперы. Но классицизм – всего лишь один из стилей создания театральной иллюзии, как и историзм. Мне хотелось бы не забывать слово «иллюзия», когда я буду исследовать на близком мне материале вопрос, как современный театр работает с классическим наследием.

Сам по себе поиск «актуально-го» в современном театре лучше и честнее, чем слепые поиски будущего. Однако опыт театра XX и XXI в. показывает, что поиски настоящего не могут удержать нас в локальной современности, но вновь и вновь вызывают нас на диалог с историческим прошлым.

В 2002 г., когда состоялись важные для современного театра премьеры «Кислорода» в Театр.doc и спектакля «Облом-off» в Центре драматургии и режиссуры, в Москве, наверное, едва ли можно было найти пишущего критика, который не думал бы о том, что феномен «новой драмы» в России XXI в. состоялся, и путь новым драматургам был предрекан. Однако уже тогда было видно, что то, что называли «новой» драмой, шло старыми проторенными в Европе и Америке путями драматургии Брехта, авангарда, абсурда, «сердитых», документальной драмы, «театра-среды» и т.д. Сколько времени должно было пройти после бурных 1960-х, чтобы тогдашние

открытия опять назвали новыми? Оказалось, всего-то 30 лет. Это означает, что «актуальным» может оказаться старое.

Встреча старого, классического и «актуального» – одна из основ современного театрального стиля. Думаю, такие встречи бывают особенно интересными в спектаклях по самой старой европейской драматургии – античной трагедии и комедии. Античность, как и все вообще классические драмы, театр никак не хочет отбросить, несмотря на то, что объем драматургии, написанной в последние годы, значительно превышает объем классики, существующей на русском языке.

Европейский материал для исследования современных постановок античных драм просто огромен, даже если ограничить его только последними десятилетиями XX началом XXI в. Однако во всей массе античных постановок, на мой взгляд, можно прочертить несколько историко-театральных сюжетов, особенно поучительных для понимания образа классики в ее отношении с «актуальностью» в театре. Каждый из таких сюжетов начинается в прошлом, а заканчивается в близкой к нам современности.

Первый такой сюжет формируют три спектакля, поставленных на один и тот же текст – «Вакханки» Еврипида (ниже помещаю их по хронологии):

«Дионис-69» (1968), спектакль-перформанс; редакция текста, постановка, сценография и костюмы – Ричард Шехнер; труппа «Перформанс групп» (помещение «Перформинг гараж», Нью-Йорк, США); премьера состоялась 6 июня 1968 г.; перформанс продержался в репертуаре труппы чуть больше года (всего 163 показа);

⁴ См. об этом, в частности: Казьмина Н. «Античное приключение» русской сцены // Вопросы театра. Вып. 1–2, 2009 (особенно с. 112–116, 119–125).



Сцена из спектакля «Дионис-69». Реж. Р. Шехнер. «Перформанс Групп». Нью-Йорк, 1968

Pro настоящее

«Вакханки» (1986), редакция текста и постановка – Теодорас Терзопулос (Греция), сценография и костюмы – Йоргос Патсас; театр «Аттис» (Афины, Греция); премьера состоялась 17 июня 1986 г. на античном стадионе в г. Дельфы, Греция; в 1986–1990 гг. спектакль был многократно показан в разных странах мира, в том числе, в Театре на Таганке в Москве 20–21 мая 1989 г.; в 1998 г. была выпущена новая версия этого спектакля под названием «Дионис» специально для колумбийских актеров, сыгравших ее в театре «Каса дель Театро» (Богота, Колумбия);

«Вакханки» (2010), редакция текста и постановка – Стаффан Вальдемар Хольм (Швеция), сценография и костюмы – Бенте Лике Мелер; Белградский национальный театр (Сербия); премьера состоялась 19 февраля 2010 г.; спектакль остается в текущем репертуаре.

Эти три спектакля, при всем их несхождении, имеют много общих черт. Во-первых, все они разрабатывают темы ритуала, экстаза, преступления, нарушения социальных норм и т. п. Во-вторых, ни в одном из них нет исторической реконструкции, и потому актеры играют не в исторических костюмах. В-третьих, в каждом из этих спектаклей текст еврипидовых «Вакханок» был понят как материал для исследования современной культуры (в том числе, театральной), поэтому режиссеры подготовили свои редакции текста, подходящие к их замыслу. (Например, в сценарий второй, колумбийской версии «Вакханок» Терзопулоса был включен миф о древнем южноамериканском боге Юрупари.)

Интересно, что «Вакханки» Еврипида ни разу (!) не были

поставлены в России. Причина столь заметного невнимания русского театра к одной из самых мощных пьес мирового театрального репертуара может стать предметом специального исследования. В отличие от нас, Европа, Америка и Австралия ставят эту трагедию с завидной регулярностью как в профессиональных, так и в университетских театрах⁵.

Из сравнительно недавних постановок – «Вакханки» Шотландского национального театра, поставленные Джоном Тиффани, с известным шотландским и голливудским актером Аланом Каммингом в роли Диониса (премьера состоялась на Эдинбургском театральном фестивале в 2007 г., затем были показы в 2008 г.). В 2005 и 2006 гг. в Эпидавре и Афинах были «Вакханки» Афинского национального театра, поставленные Сотирисом Хадзакисом. В сезоне 2007–2008 гг. «Вакханки», поставленные другим греческим режиссером Леонидасом Лойзидисом (Театро Схеме), многократно показаны в нескольких странах – главным образом, в Америке (при активном участии греческой диаспоры США). Вообще, как говорили мне греческие коллеги, лишь пару лет назад в Греции закончился долгий период, когда почти каждый год хотя бы один греческий театр выпускал премьеру «Вакханок». Совсем недавно, в ноябре 2010 г., вышла премьера «Вакханок» в «Роял Эксчейндж Театр» в Манчестере: режиссер Брэм Мюррей, хореограф Марк Брюс.

Пересказать «Вакханок» не просто, потому что раньше всякого пересказа надо решить, о чем эта трагедия.



Сцена из спектакля «Вакханки». Реж. Т. Терзопулос. Театр «Аттис». Афины, 1986

⁵ Характерно, что в Москве единственная постановка «Вакханок» была осуществлена американским курсом Школы-студии МХАТ и показана на ее учебной сцене в рамках фестиваля театральных школ «Подium», кажется, в 2005 г.



Сцена из спектакля «Вакханки». Реж. С. Хольм. Национальный театр. Белград, 2010

Новый театр, старая сцена

Во-первых, «Вакханки» о том, как в Фивах был введен культ нового могущественного бога – Диониса. Вводил его сам Дионис. Вводил, преодолевая сопротивление авторитарной земной власти (власть представлял Пенфей – царь Фив), притом самым жестоким и безжалостным образом: через морок, кровь и смерть, ибо мстил за гнусную клевету, распространенную недоброжелателями о его матери Семеле и о его собственном рождении (клевета на бога – худшее святотатство: об этом знала уже языческая религия).

Во-вторых, «Вакханки» о том, как властитель (Пенфей) пытался поддержать традиционный порядок жизни и не допустить в город силу, способную разрушить принятые устои. Он пытался, но сам поплатился жизнью, ибо из-за своей безгранично-авторитарной самоуверенности слишком поздно понял (а может, не понял вообще), с кем сражается.

В-третьих, «Вакханки» о том, сколь могущественными и опасными становятся женщины, если только они объединяются вокруг почитания бога (Диониса), открывшегося только им. Этот бог способен мгновенно отдалить их от семей, общества, цивилизации и повести в дикие леса для совершения обрядов, сокрытых от глаз смертных. Невыносимое сплетение чувств опасности, беспомощности и возмущения, которое испытывают от таких женщин мужчины, имеет ясную причину: женщины не делят себя между богом и ближними, в одно мгновение они рушат иллюзию абсолютной власти над ними мужей и отдаются своему богу без остатка, принимая на себя часть его силы, которую тратят только на его ритуалы.

В-четвертых, «Вакханки» о том, сколь темна и непреодолимо притягательна женская природа для мужчины. Чтобы хоть немного проникнуть в женскую тайну (подсмотреть за ритуалами вакханок), Пенфей готов позабыть о своем царственном достоинстве, переодеться в женскую одежду, стать нелепым – и тем самым невольно исполнить ритуал почитания Диониса по правилам, предписанным мужчинам.

В-пятых, «Вакханки» о том, насколько трудно дается человеку сближение с богом; насколько человек по своей природе не готов принять божественное; насколько слабо его разумение, чтобы вовремя постичь смысл событий, происходящих по велению бога. Когда человек только планирует действовать, примеривая свою маленькую жестокость или маленькое милосердие, бог уже начал действовать и превратился в саму неизбежность. Момент начала божественного действия человек всегда упускает, и нет никакой силы, способной эту неизбежность отменить.

Итак, в Фивах царствует Пенфей; он всеми силами препятствует установлению в городе нового культа Диониса, имеющего странные и опасные на вид обряды; он думает, что Дионис – шарлатан, преступно провозгласивший себя богом. В город под видом чужестранца прибывает сам Дионис; он насылает на фиванских женщин вакхическое исступление, все они покидают свои семьи и направляются в леса справлять обряды в честь Диониса; с ними Агава, мать Пенфея. Престарелый отец Пенфея Кадм и еще один почтенный старец, слепой прорицатель Тиресий,

Pro настоящее

пробуют чествовать Диониса, которого они искренне почитают богом, его же обрядами, танцами и переодеванием в женщин; Пенфей их стыдит и позорит. Прибывшего Диониса пленяют, но он чудесным образом избавляется от пут и выходит из тюрьмы; Пенфей не хочет замечать его нечеловеческой силы. Дионис подсказывает Пенфею мысль подсмотреть за обрядами вакханок; Пенфей легко соглашается, и для этого Дионис убеждает его переодеться в женщину; переодетый Пенфей уходит в лес к вакханкам. Вакханки замечают Пенфея и в исступлении принимают его за льва; они разрывают его на части, причем голову забирает себе в качестве охотничьего трофея Агава. Она возвращается в Фивы, хвастаясь трофеем, и встречает Кадму; с глаз ее спадает пелена, и она понимает, что убила сына. Ей и Кадму предстоит изгнание и мучение от свершившегося до конца дней. В Фивах устанавливается культ Диониса.

Длительная европейская традиция постановок «Вакханок», естественно, стала причиной возникновения стереотипных повторяющихся образов вакхического женского хора, которые особенно регулярно воспроизводятся в университетских постановках. Например, известно, что вакханок в античной иконографии иногда изображали со змеями в руках. Поэтому нередко можно видеть, как современные театральные вакханки ползают, извиваясь, и шипят, как змеи, стараясь напугать зрителей.

Или еще один типичный образ: раз вакханки – это женщины, находящиеся в исступлении, они должны выглядеть дико, кровожадно,

опасно и при этом соблазнительно. Для этого им лохматят волосы, красят губы кроваво-красным, одевают в лохмотья, чтобы были видны обнаженные ноги, а сами вакханки при этом должны скалиться, как голливудские вампириши.

Наконец, вакханки – это женщины, впавшие в эротический оргазм, поэтому третий типичный образ довольно жестко охарактеризовал американский критик, отозвавшись на современный ему спектакль: «Девушки представляли собою этнически смешанную Группу, они были одеты, как потаскушки, и двигались так, как будто давали шоу в недорогом борделе какой-нибудь страны третьего мира»⁶.

Три названных выше спектакля хороши тем, что в них нет навязчивых стереотипов вакхического хора (со стереотипами каждый из режиссеров боролся последовательно и очень настойчиво⁷), но есть предельно внимательное отношение к экзотической образности. Работа с хором, как всегда в случае с античной драматургией, представляла собою трудную проблему.

В «Дионисе-69» Шехнера и «Вакханках» Терзопулоса все артисты этих трупп были поняты, как единый хор, от которого в нужные моменты отделялись солисты.

Когда в 1968–1969 гг. открывались двери помещения «Перформанс гараж», чтобы впустить зрителей, входящие видели, что участники «Перформанс групп» (шесть женщин и шесть мужчин) уже находились внутри, сосредоточенно занимаясь физической разминкой, дыхательными упражнениями и медитацией: промокшие от пота майки на женщинах показывали, что подготовка

«Дионис-69».
Реж. Р. Шехнер.
«Перформанс Групп».
Нью-Йорк, 1968.
Говорящий в центре –
Дионис (Уильям Финли).
Фото Фредерика Эберштадта из кн.: «Dionysus
Since 69. Greek Tragedy
at the Dawn of the Third
Millennium.»
(Oxford, 2004)

⁶ *Отзыв критика из «Нью-Йорк Мэгэзин» на показ зреческих «Вакханок» Михалиса Какояниса с Ирен Папас в роли Агавы в Нью-Йорке октябрь 1980 г. (New Work Magazine, № 20, October 1980; цит. по: Zeitlin F. Dionysus in 69 // Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium. Oxford, 2004. P. 67; здесь и далее перевод мой).*

⁷ *Ричард Шехнер замечал, что ему не нравился ни один костюм вакханок, который он когда-либо видел в современном театре (даже его собственном); ему все время казалось, что эти костюмы взяты из учебной постановки какого-нибудь классического колледжа.*

Новый театр, старая сцена

ВМ



Pro настоящее

артистов в театральном пространстве началась задолго до момента начала спектакля.

Вначале «Вакханок» Терзопулоса на сцене появлялись один за другим все пятеро артистов, игравшие спектакль (две женщины и трое мужчин, все уже в образе, если уместно слово «образ» применительно к спектаклям Терзопулоса), и из текста зрители понимали, что перед ними – Дионис со своей свитой, которая сейчас будет совершать ритуальное действие, имеющее сюжет.

«Перформанс груп», дававшая «Диониса-69», производила впечатление некой неформальной коммуны (наподобие коммун хиппи), практиковавшей то ли театр, то ли коллективную медитацию, то ли коллективный социальный протест⁸.

Персонажи «Вакханок» Терзопулоса походили на первобытное племя, приверженное экстатическим ритуалам: у всех его артистов (мужчин и женщин) был голый торс, они носили набедренные повязки. Однако желания совершенно погрузить зрителей в первобытность у художника и режиссера не было: в качестве реквизита артисты использовали, например, вполне современный большой стеклянный шар.

Способ существования, к которому были подведены участники обоих этих спектаклей, был разработан не специально для этих постановок и регулярно применялся в дальнейшем.

Артисты Шехнера – современные люди, сохранявшие свою индивидуальность и имена собственные в жизни и на сцене; в перформансах они действительно звали друг друга то по именам персонажей, то

по их собственным именам. С помощью совместных занятий, исследований и размышлений, а также специальных физических упражнений их коллективный душевный опыт расширился (в том числе, за пределы современности, за пределы американской цивилизации), а их физические возможности позволили им достичь высокой степени выразительности, в целом не свойственной современным людям. Исходным пунктом всей этой системы исследования и тренинга, конечно, была неудовлетворенность современным театром; и важно то, что приобретенный во время подготовки опыт был нацелен на выражение смыслов именно их собственной, современной культуры.

Для Терзопулоса, как и для Шехнера, тоже существенным был отказ от буржуазности, сонной иллюзии, потребительского развлечения, беспроblemного репертуарного существования, которые он в избытке видел в современном театре. Но вектор его интереса был прямо устремлен в античную древность; к корням его родной греческой театральной культуры; к трагедии даже доклассического периода. Он искал такую древность, где театр и ритуал, по его мысли, соединялись: там театр существовал до иллюзий, там экстаз ритуальный и театральный были тождественны и выражали последнюю (или, если угодно, первую) душевную правду. Артисты Терзопулоса были призваны с помощью специально разработанной им техники дойти до предельно интенсивного переживания патоса, передать сильнейшие эмоции с помощью мощного звука и ритмизованного действия неподражательной природы. Для

⁸ Кстати, я заметил: если в англоязычных странах или во Франции произнести формулу «театр-семья» людям театра, чья молодость пришла на 1960-е, первое, о чем они думают, это о коммунах хиппи.

Новый театр, старая сцена

него важно было также и то, что технику дыхания, движения и концепцию предельного напряжения сил он почерпнул в древних медицинских трактатах, описывавших, как пациенты исцелялись, истязая себя специально разработанными многочасовыми физическими упражнениями, и через изнеможение тело получало дополнительную энергию, достаточную для самоисцеления – катарсиса.

Итак, «Дионис-69» и «Вакханки» (1986) были результатом долгих предварительных упражнений и своеобразными манифестами нового понимания театра этих двух режиссеров. По существу, именно этими спектаклями впервые были широко представлены миру новые театры: «Перформанс групп» Шехнера и театр «Аттис» Терзопулоса⁹. Для каждого из них было существенно истолкование театрального пространства.

Актеры Шехнера играли в пространстве, организованном в соответствии с его концепцией *environmental theatre* – «театра-среды», сформулированной раньше премьеры «Диониса-69». «Перформанс гараж» был похож на большой пустой ангар или цех, из которого вынесли станки; в этом большом пустом ангаре место действия и места для зрителей строили заново для каждого нового спектакля. Для зрителей «Диониса-69» выстроили из досок двух- и трехэтажные леса, на которые вели простые деревянные лесенки. На платформах этих лесов зрители сидели или стояли; многие рассаживались просто на полу или смотрели стоя: свобода размещения и перемещения по залу зрителей во время игры вошла в концепцию театра. Каждая

конструкция стояла отдельно, а все вместе они были расставлены так, чтобы в центре была свободная площадка для игры, частью закрытая матами и коврами. Проектора на протяжении всего перформанса светили ровным полным светом.

Актеры Терзопулоса играли «Вакханок» в разных театрах, в том числе, вполне традиционных. Однако, если судить по их энергетике, работе с голосом, а также по минимальному световому сценарию, этот спектакль очевидно предназначался, в первую очередь, для больших открытых античных пространств (не случайно премьера была именно в Дельфах, на античном стадионе). Умение показать трагедию без приспособлений современного театра-коробки (искусственного света, занавеса, микрофонов и т. п.) на открытом пространстве также входит в кредо Терзопулоса и театра «Аттис».

«Вакханки» Хольма (2010), наоборот, по форме, способу существования актеров, порядку подготовки спектакля и работе с пространством выглядят вполне традиционно. Хор здесь состоит из четырех женщин; они держатся вместе и существуют, в целом, обособленно от солистов (солисты – Пенфей, Кадм, Тиресий, Вестник и Агава). Работа с актерами велась по традиционному сценарию: читка, «застольный» период, выход на сцену. Пространство этого спектакля в Белградском национальном театре – привычная сцена-коробка с бордовым занавесом, но только лишенная глубины: стена задника выдвинута вперед до линии вторых кулис, и вдоль этой стены выстроена скамеечка по всей длине – простое минималистическое решение.

⁹ Если быть точным, то «Перформанс групп» открылась показом «Жертв долга» (*Victimes du devoir*) Ионеско в 1967 г. Однако именно «Дионис-69» стал визитной карточкой театра. Почти одновременно с началом его показов в июне 1968 г. вышел в свет первый сборник статей Ричарда Шехнера, объединивший его работы за последние четыре года (среди них важные статьи «Хэппенинги» и «Шесть аксиом театра-среды»); см.: Schechner R. *Public Domain. Essays on the Theatre*. Indianapolis, 1968. Что же касается театра «Аттис», то он начался в 1986 г. именно с «Вакханок».

Все это означает, что Хольм не думал о преобразовании театра как вида искусства, но думал, в первую очередь, о смысле своего высказывания в уже сложившемся театре. Но все же и он, подобно Шехнеру и Терзопулосу, совершил для этого спектакля своеобразный исход из своей привычной обстановки, хоть внешне и менее заметный. Хольм говорил¹⁰, что давно хотел поставить «Вакханок», но считал невозможным сделать это в Швеции из-за природной неспособности шведов передать вакхический оргазм, замешанный на сильном эротическом чувстве вместе с чувством социального протеста. Как только ему представилась возможность сделать это с южнославянскими актерами – сербами, он немедленно ею воспользовался.

История, показанная Шехнером, не была простой перформанс-инсценировкой текста Еврипида (хотя 50% еврипидовского текста в английском переводе в нее было включено без изменений, а также добавлены строки из «Антигоны» и «Ипполита»). Это было действительное развитие сюжета, повторяющее и углубляющее на свой манер основные стадии трагедии. В «Дионисе-69» было несколько существенных нововведений, сравнительно с Еврипидом. Самые заметные – это эпизоды с ритуалом рождения Диониса и последующей вакханалией в начале действия, эпизоды игры со зрителями и ритуал смерти Пенфея, переходящий в политическую демонстрацию в конце.

За основу ритуалов рождения и смерти Шехнер – профессиональный этнограф – взял действительно существующий ритуал



первобытного племени аснат, живущего в наши дни в Папуа Новой Гвинее. Через этот ритуал проходил всякий иноплеменник, вступающий в племя в качестве мужа или жены члена племени: он заново рождался в новом качестве и с тех пор был полноправным аснат.

Для проведения ритуала женщины становились в линию одна за другой, широко раздвинув ноги. Под каждой из них на полу лежал мужчина лицом вниз, вытянувшись в линию, так что одна ступня

Сцена из спектакля «Дионис-69». Реж. Р. Шехнер. «Перформанс Групп». Нью-Йорк, 1968. Ритуал рождения Диониса. Студийная фотография Макса Вальдмана из кн.: «Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium.» (Oxford, 2004)

Новый театр, старая сцена

женщины находилась между его бедрами, а другая касалась головы. Возникал своеобразный живой «туннель» – путь между жизнью и смертью. Один из мужчин вползал в него со стороны спин стоящих женщин; женщины начинали вместе ритмично раскачиваться и, наклоняясь, одна за другой протаскивали мужчину своими руками по сплетенным мужским телам между ног до выхода из «туннеля». Ритуал требовал от женщин большого напряжения сил, и во время его осуществления они не должны были сдерживать криков от физических усилий: эти крики походили на вопли рожениц.

Такой ритуал рождения Диониса артисты Шехнера совершали сразу же после короткого пролога, сыгранного Тиресием и Креонтом, одетыми в повседневную современную одежду – такую же, как большинство зрительской массы. Для ритуала они обнажались почти полностью.

Надо вообразить себе эту резкую перемену от интеллектуально-задиристого, ни к чему не обязывающего разговора актеров со зрителями (как равных с равными) к монотонному первобытному коллективному действию – откровенно телесному, с наготой, проступающей через одежду, физически трудному и не вполне понятному. Это было действие, не маскирующееся под театральность, выполняемое прямо в двух метрах перед зрителем людьми, исполненными отчаянной решимости совершить ритуал с абсолютной точностью и полной физической отдачей до изнеможения – решимостью, не знакомой западной цивилизации. Было в высшей степени странно и волнительно видеть европейские лица в ритуале такого типа¹¹.

В конце спектакля обряд был повторен еще раз, но теперь этот «туннель» должен был пройти Пенфей – пройти в обратном направлении: от лица к спине; он вываливался из сплетения тел окровавленный и мертвый.

После первого ритуала рождения перед зрителями появлялся Дионис (актер Уильям Финли) и начиналась вакханалия. Под сопровождение барабана, бубена и наигрыш флейты участники трупы танцевали, подсакивая, радуясь рождению Диониса, и приглашали зрителей присоединиться, что многие охотно делали. Во время исполнения этого обряда артисты должны были впасть в экстаз и обнажаться.

Идею прийти к полному обнажению во время вакханалии подсказал Шехнеру Ежи Гротовский, видевший этот перформанс; без такой смелости, по словам Гротовского, действие грозило скатиться к дешевому стриптизу. Разумеется, обнажение артистам далось нелегко, как, впрочем, и всем зрителям. Одна зрительница, вспоминая через 30 лет свои впечатления от «Диониса-69», писала, что яснее всего помнит «ритуалы и обнаженные тела»¹². Сам Шехнер признавался, что не мог себе даже отдаленно представить, сколь бурной будет реакция прессы и общества на наготу актеров. Общее впечатление от действия было настолько скандальным, что однажды прямо во время представления в Анн Арборе всю труппу забрали в полицию и посадили в камеры на сутки «за порчу нравственных устоев добропорядочных граждан штата Мичиган»¹³.

Конечно, это было время, когда обнаженный актер в театре

¹⁰ Я основываюсь на пресс-конференции после показа «Вакханок» на фестивале БИТЕФ в Белградском национальном театре 12 октября 2010 г., в которой мне повезло участвовать вместе с Хольмом, актерами и другими представителями театра.

¹¹ Этот перформанс, по счастью, не исчез бесследно, но был снят на черно-белую киноплёнку в 1968 г. режиссером Брайаном де Пальма (это была его первая крупная работа). Снимать перформанс трудно, но де Пальма вместе с Шехнером нашли способ немного передать его атмосферу. «Дионис-69» был снят с нескольких камер и смонтирован в технике параллельного монтажа через механическое соединение в линию двух кадров 4:3. В итоге получилось необычно широкое изображение, составленное из двух независимых секторов, в каждом из них показывалось симультанное действие, снятое с двух разных точек. Эта киноверсия хороша еще и тем, что представляет собою своеобразный видеоконментарий к перформансу: съемка, естественно, подготавливалась, и потому в камеру обязательно попали моменты действия, которые авторы признавали существенными. Видеозапись «Диониса-69» сегодня принадлежит к раритетам мировой театральной хроники; я благодарен моим зарубежным коллегам, которые позволили мне с ней ознакомиться.

¹² Zeitlin F. Op. cit. P. 75.

¹³ Ibid. P. 68.

Pro настоящее

(и женщина, и особенно мужчина) был чем-то необычным. Но в обнажении «Перформанс групп» было заключено нечто большее, чем иллюзия первобытной вольности, или желание шокировать, или модное сегодня провоцирование зрителя глуповатое притворно-равнодушное восприятие безудержного эксгибиционизма на сцене, мол, «мне это неудивительно, я бывалый, к этому привык и отношусь со смехом».

В записных книжках Шехнера, соответствующих первым месяцам показов «Диониса-69», встречаются рассуждения о феномене наготы в искусстве. Вот, например, как он пытается ухватить разницу между раздеванием как образом телесного освобождения, обнаженным телом в классическом искусстве и секс-шоу: «В первом случае тело выступает как объект прославления; во втором – как символический или метафорический объект; в третьем – как товар»¹⁴. Подобные размышления были для него важны, чтобы подвести артистов к идее наготы, нужной для перформанса; это не должна была быть «абстрактная нагота» или «сексуальность стриптиза»; свою идею наготы они искали через установление тождества между физической и душевной наготой, или «наготой и ранимостью»¹⁵.

Подобная нагота известна, в первую очередь, из катартических обрядов и обрядов инициации. Но разница между ними и перформансом была в том, что эти обряды всегда были закрытыми; подсматривающий понимал, что он преступник, совершающий святотатство (Пенфей в «Вакханках» тоже это понимал). В вакханалии «Диониса-69» для зрителей

создавалась довольно тревожная эмоциональная атмосфера, в которой, конечно, сложно было сохранить осмысленную непосредственность поведения. Здесь, с одной стороны, была абсолютная открытость экстатической Группы и приглашение присоединиться; с другой, чувство неуместности соглядатаев, тем более, коллективных, и ощущение невозможности слиться с танцующими. Члены труппы, переходя в экстатическое состояние абсолютного непротivления, всегда умели не превращать его в иллюзию доступности, ибо взаимодействовали только между собою и характер этого взаимодействия отнюдь не был похож на секс-шоу¹⁶.

Я пишу об этом так подробно, потому что последовательность сцен «пролог – ритуал рождения – вакханалия» меня самого совершенно поразила сильной и непривычной эмоциональностью (по времени эта часть составляла, приблизительно, 25 минут; из них вакханалия около 7, а сцена с полным обнажением менее 3). Казалось, артистам Шехнера действительно удалось воссоздать душевный опыт первобытного экстатического ритуала с точностью, которая только и может быть доступна западной цивилизации. Вначале труд до изнеможения, а затем переживание экстаза, сотканного из состояний абсолютной самопогруженности, беспредельной радости, непротivления, доверия и полного примирения с миром (это в ангаре с прожекторами, заполненном деревянными лесами, как стройплощадка, со свешивающимися оттуда ошарашенными людьми!). И все это исполнено не под грохот децибелов, а под одну флейту,

¹⁴ Примеры абстрактной наготы я видел, например, в спектаклях Ромео Кастеллуччи «Орестея» или «Tragedia endogonidia».

¹⁵ Zeitlin F. Op. cit. P. 69.

¹⁶ Некоторые зрители, как и следовало ожидать, приходили на перформанс по несколько раз и вели себя с каждым разом все смелее (если не сказать, развязнее), создавая тем самым серьезные испытания для артистов. Как говорится, что провоцировали, то и получили, да еще с избытком.

Новый театр, старая сцена

маленький барабан и бубен, и выражено в пластике, приближенной к иконографии вакханок. Эти 25 минут совершенно преобразили дальнейшую последовательность сцен.

Последующие сцены перформанса можно охарактеризовать как поединок Диониса и Пенфея (актер Бил Шепард) при усиливающемся неприятии Пенфея всем коллективом и нарастающем его одиночестве посреди толпы, под светом прожекторов. Все началось с того, что именно Пенфей должен был положить конец вакханалии, останавливая одного за другим всех членов труппы. Кульминацией этого противостояния стал эпизод, в котором Пенфей оказывался перед последним выбором своей жизни: он должен был или остаться один – или пойти к вакханкам, но перед этим принять поцелуй и полную власть Диониса над собою (в том числе над своим телом).

Чтобы заострить эту ситуацию, Финли–Дионис обращался к зрителям: если найдется женщина, которая согласится провести ночь любви с Пенфеем, тогда он уйдет со сцены и будет спасен. Были случаи, когда какая-нибудь из зрительниц выходила на площадку, чтобы попытаться утешить Пенфея, но потом возвращалась на место. Лишь один раз утешение было особенно решительным, Пенфей с женщиной покинули «Перформанс гараж», и тогда Дионис возгласил: «Дамы и господа, сегодня впервые Бил Шепард победил Диониса и покидает театр; спектакль окончен; расходитесь». Но 162 раза из 163 Пенфей оставался один на один с Дионисом, получал от него долгий поцелуй¹⁷, и тот увлекал его, покорного, прочь, чтобы «посвятить»

в свои мистерии, а затем убить руками вакханок.

Эта готовность Пенфея–Шепарда публично сломать себя, унижить, растоптать, испытать весь стыд полного телесного подчинения Дионису–Финли на глазах у публики только ради того, чтобы не остаться одиноким – еще одно событие, которое зрители и сам Пенфей переживали довольно трудно¹⁸. В нем отразилась патологическая неготовность современного поколения вытерпеть одиночество; его решимость пойти даже на смерть, чтобы только попасть в Группу и не остаться один на один со своим сложным жизненным выбором. При этом, естественно, альтернатива одиночеству для молодого Пенфея рисовалась в эротических образах, суливших счастье, свободу и наслаждение. Униженный, но с надеждой он шел во власть Группе, которая только что показала себя экстатически изогнутыми красивыми обнаженными телами; в итоге он получал от них мучительную и физически безобразную смерть.

«Дионис-69» стал важным событием для всей зрелищной культуры 1960-х. Оргазм и экстаз в 1960-е годы были фактически легализованы и широко распространились в обществе благодаря молодежным протестным движениям, пацифизму, моде на наркотические вещества и, главное, рок-культуре, которая нашла поэтическое выражение для всех этих явлений (напомню, что в 1969 году состоялся знаменитый рок-фестиваль в Вудстоке). Экстазизм, конечно, был известен тоталитарным обществам 1930-х и 1940-х годов (например, экстатическое отдание себя идее служения государству), но его нельзя

¹⁷ *Надо ли говорить, что поцелуй двух мужчин, исполненный прилюдно в театре, был в 1968 г. едва ли не большим скандалом, чем нагота на сцене.*

¹⁸ *И Ричард Шехнер, и Бил Шепард отмечали, как спектакль за спектаклем росло отчуждение Пенфея–Шепарда от коллектива и как мучительно он это переживал. Однажды прямо во время спектакля без предупреждения он наотрез отказался противостоять Дионису, чуть было не сорвав спектакль.*

Pro настоящее

было назвать легализованным в точном смысле этого слова, ибо он не был соединен с идеей свободы.

«Дионис-69» показал, что легальный экстазизм, доведенный до логического предела в одной отдельно взятой коммуне, совсем не безобиден для окружающих и не может удержаться в локальных масштабах. Во-первых, любому экстазу предшествует первобытный по своей сути акт посвящения себя и своего тела какому-нибудь богу. Во-вторых, следствием экстаза, как выяснилось, стало вовсе не безудержное любовное наслаждение или бесконечная свобода социальных протестов, но резкий, жестокий и страшный жест отбрасывания чужого ради сплочения собственной Группы вокруг ее лидера.

«Мы должны убить этого зверя. Помните, что насилие – это такой же признак Америки, как яблочный пирог»: так сказал в «Дионисе-69» Вестник, передавая слова Агавы, произнесенные ею вакханкам во время убийства Пенфея. Этот жест – тоталитарный и первобытный по своей сути – прямо переходил из коммуны в широкую политику, подобно тому как актеры и зрители выходили из ангара на улицу после перформанса, неся на руках Уильяма Финли и громко скандируя то «Диониса в президенты», то «Финли в президенты». (Кстати, это совпало с предвыборной кампанией, в результате которой президентом США стал Ричард Никсон.)

Наконец, «Дионис-69» оказался в самом начале театральной и кинематографической традиции 1970-х, в которой обнаженное человеческое тело со всем его сложным спектром смыслов (от знака

бытовой неловкости до инструмента сексуального извращения), было понято как символ человеческой незащищенности. Человек был наг, подвластен манипуляциям, готов предать себя стихии потребительской культуры или вступить, как жертва, в тоталитарные отношения с властью¹⁹.

Глубокие слова об иллюзии свободы, заключенной в образе обнаженного тела, были произнесены Пьером Паоло Пазолини в большом интервью, снятом на съемочной площадке «Салó, или 120 дней Содома» (1975)²⁰ и показанном в документальном фильме «Пазолини – наш ближний»:

«В тоталитарных обществах, основанных на подавлении свобод, секс всегда свободен: он тщательно скрывается и существует на тех окраинах жизни, где нет обязательств на секс. Именно поэтому он свободен по-настоящему. В либеральных, или толерантных обществах, где свобода провозглашена открыто, секс перестает быть свободным и превращается в невроз. Во-первых, потому что провозглашенная свобода – мнимая; в либеральных обществах на самом деле провозглашается не свобода, а разрешение, объявляемое сверху: делайте это, а не то. Во-вторых, как только провозглашена свобода секса, его сразу же начинают воспринимать не как свободу, но как обязательство, и он становится частью общества потребления»²¹.

Поразительно верная мысль: человек не умеет быть свободным и склонен воспринимать свою свободу как обязательство! Свободу секса – как обязательство показывать секс; отсутствие цензуры – как обязательство вставлять в текст нецензурщину; свободу от

¹⁹ Из фильмов, основанных на этой идее, в первую очередь надо назвать следующие: «Теорема» (1968) и «Свинарник» (1969) Пьера Паоло Пазолини, «Большая жратва» Марко Феррери (1973), «Салó, или 120 дней Содома» Пазолини (1975), «Салон Китти» Тинто Брасса (1976) и др.

²⁰ «Салó, или 120 дней Содома» – самый страшный фильм XX в. Он страшен ледящей картиной ада, которая совершенно изматывает своей безнадежностью и нарисована без всякого налета мистицизма, с использованием только бытовой фактографии современности с помощью метафор абсолютной власти и потребительского отношения к живому, юному и полному надежд человеку. Когда мне было 25 лет, я ненавидел этот фильм лютой ненавистью. Лишь недавно я смог вдуматься в слова Пазолини, произнесенные им в последнем большом интервью: «У меня нет иллюзии, что этот фильм поймут молодые. Он не для них».

²¹ «Pasolini prossimo nostro»; режиссер Джузеппе Бертолуччи; производство Чинемадзери и Риплиз филм, 2006 г. Этот документальный фильм не известен русской аудитории (перевод мой).

Новый театр, старая сцена

идеологического оптимизма – как обязательство чернить действительность; свободу от психологической нормы – как обязательство показывать извращения; свободу выражения – как обязательство выразить себя в любом случае, даже если нечего сказать.

Незаметный переход свободы в специфические внутренние обязательства перед своей экзотической Группой – важное событие современной культуры. В незаметности такого перехода таится большая психологическая опасность: человек, упиваясь иллюзией свободы, часто не успеваешь отдать себе отчет, какие именно обязательства (и перед кем) он на себя взял.

Пазолини метко назвал переход свободы в обязанность «неврозом либеральных обществ». Этот невроз, думаю, мы в полной мере переживаем в нашем искусстве сегодня. Именно этот невроз я имел в виду, когда выше сказал, что в современном «актуальном» искусстве место идеала занимает навязчивая идея. Одна из навязчивых идей «актуального» искусства – невероятно настойчивое и бессмысленное манипулирование обнаженным человеческим телом, его частями и физическими отправлениями. Эта навязчивая невротическая идея никогда бы не вызвала положительной реакции у верхушки арт-сообщества, если бы не глубоко укоренившаяся у нас мысль (прямо по формуле Пазолини) об обязательности секса в «актуальном» искусстве. В классической философии подобное явление назвали бы «перверсией» – извращением свободного эроса²².

Итак, «Дионис-69» показывал, что вакханалии с обнажением красивых тел давали лишь иллюзию дионисийского освобождения, за

которой скрывалась смерть для тех, кто не соединился с экзотической Группой. Надо ли говорить, что зрители, приходившие в «Перформанс гараж», быстро восприняли вакхическую свободу не как повод для размышления, но (прямо по формуле Пазолини) как внутреннее обязательство рьяно и бездумно повторять движения вакханствующих вплоть до раздевания. Так, всего лишь после нескольких показов перформанса американская аудитория продемонстрировала свой неискоренимый тоталитаризм в отношении к свободе. И только ли американская?

Следующий спектакль – «Вакханки» Терзопулоса (1986), представивший миру театр «Аттис», был поставлен режиссером, чья молодость и ученичество пришлись именно на конец 1960-х и начало 1970-х. Некоторые греческие критики называли этот спектакль настоящим прорывом в греческом театре, а некоторые видели всего лишь претенциозное авангардное прочтение зачитанного до дыр текста, притворяющееся живой архаикой. С того момента и по сей день спектакли Терзопулоса неизменно вызывают полярные точки зрения: кто-то считает его чуть не единственным серьезным практикующим экспертом в интерпретации античной трагедии, а кто-то называет его плотником от театра, раз навсегда нащупавшим свой метод и не отступившим от него в течение десятилетий ни на шаг: рубанул – получилась одна табуретка, рубанул – получилась другая (из другого материала, но похожая). Ни та, ни другая точка зрения, думаю, не заслуживают серьезного внимания.

Очевидно, что Терзопулос своими «Вакханками» предложил

²² Вот характерный пример из философии. В сочинениях Аврелия Августина (IV-нач. V в.) и еще многих после него, вплоть до Бенедикта Спинозы (XVII в.) основное влечение души называется *атор* – «любовь»; его перверсия (извращение) – *libido*, определяемое Августином как «влечение души к низшему ради него самого». В философии Фрейда (нач. XX в.) основное влечение души названо уже *libido*; наоборот, *атор* (любовь) объявлена его перверсией (извращением); сублимация у Фрейда – одна из разновидностей перверсии, хоть и со знаком плюс. Учение Фрейда – это именно философия, понятая современниками как обобщение реальной психотерапевтической практики. «Открытие» Фрейдом либидо в большом историческом времени выглядит вовсе не как открытие, но как переворачивание классических понятий. Сколько таких шумных переворачиваний совершилось еще в XX веке!

европейскому театру новый, невиданный доселе способ существования трагедии – не только греческой, но и современной. В 1970-е годы Терзопулос проходил обучение и практику в Берлине, одновременно работая ассистентом Хайнера Мюллера в театре «Берлинер ансамбль». Мюллеровские поиски современного трагического мироощущения не просто передались, но захватили его глубоко, по-настоящему (потому что совпали с его собственными) и увлекли в сторону исследования современных возможностей тела, «театра жестокости» Арто, древних ритуалов и катарсических обрядов.

Он нашел путь к трагическому через предельное обнажение эмоции, страсти и боли. Такое обнажение соответствовало главному трагическому конфликту, по-новой прочувствованному Терзопулосом: это конфликт между людьми и богами, который только и может завершиться душевным очищением и исцелением. «Современный человек испытывает отчаяние, потому что его противостояние с богами, ведущее к катарсису, закончено»²³. В «Вакханках» Терзопулоса многие замечали невероятное углубление конфликта между Дионисом и Пенфеем: у них в душе уже не было больше ничего, кроме этого противостояния.

Трагическая страсть лежала глубже, чем характер; действие, проявляющее страсть, было непохожим на бытовое действие. Чтобы проявить страсть, актеры должны были найти в себе небывалые физические и эмоциональные силы. Я помню, как на спектакле Терзопулоса некоторые критики возмущались, что нельзя было начинать действие с такой высокой точки эмоционального напряжения, ибо им казалось, что никакой



динамики больше не будет. Однако высокий «градус» напряжения в спектакле не спадал, а иногда даже повышался, что казалось просто невозможным. Пик его приходился на монолог Агавы (София

²³ Terzopoulos T. *Historical Review and Methodology // Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre. History, Methodology and Comments. Athens, 2000. P. 77.*



Сцена из спектакля
«Вакханки».
Реж. Т. Терзопулос.
Театр Аттис.
Афины, 1986
Слева направо:
Каллиопе Тахтсоглу,
Димитрис Сиакарас,
Йоргос Симеонидис.
Фото Мартина Коэна,
из кн.: «Theodoros
Terzopoulos and
the Attis Theatre.
History, Methodology,
Comments.»
(Athens, 2000)

Михопулу): в момент узнавания своих злодеяний она совершенно каменела всем телом, а затем вздох за вздохом, жест за жестом, звук за звуком выбиралась из этого состояния, преобразовывая

примитивные звуки в слова и выражая ритмизованным движением боль, как бы научаясь по-новому говорить и двигаться.

Телесный экстаз выражала в том числе и мимика: лица актеров были

похожи на древние трагические маски. Мимика эта тоже символична. Театр Терзопулоса искал и находил путь к древнему театру, доставшемуся нашей эпохе только в виде текстов и застывших масок, ключ к которым был утрачен. Тренинг Терзопулоса был направлен на то, чтобы привести себя к состоянию, которое естественно выражалось бы на лице, как маска трагедии. Не случайно одним из запоминающихся образов этого спектакля стала вакханка (Каллиопа Тахтсоглу), первой вышедшая на сцену и начавшая спектакль ударами по большому барабану. Ее пластичное, постоянно движущееся обнаженное туловище с руками-змеями; ноги, как будто бы вросшие в землю; дыхание, ритмично сотрясавшее все тело; пульсирующее напряжение; лицо-маска – все это сразу же сложилось в цельный, поразительный, совершенно не знакомый и очень убедительный образ вакханки.

«Дионис-69» стал началом нового витка авангардного исследования экстазма и оргиазма в театре с помощью образов древнего ритуала и трагедии Еврипида. Спектакль Терзопулоса (1986) – кульминация такого исследования. «Вакханки» Хольма (2010) я воспринимаю как тревожно-вдумчивое и спокойное завершение этого волнующего и эмоционально насыщенного театрального цикла.

Главная идея Хольма, на которой он построил свой спектакль, в том, что Дионис – бог женщин. Дионис открывается, в основном, женщинам, его обряды предназначены, главным образом, для них, и женщины более мужчин склонны его почитать. Мужчинам Дионис тоже не чужд, но они не могут соединиться с ним так, как женщины, – до самозабвения; поэтому дионисийские



обряды, которых мужчины все равно не могут избежать, делают их нелепыми. Спектакль показывал, насколько глубоко Дионис оказывается вплетенным, через женщин, в жизнь и как его появление среди людей (а это могло случиться в любой момент) меняло все течение жизни, а некоторых приводило к смерти.

Спектакль Хольма начинался не с пролога Диониса, как у Еврипида, а с громкого восклицания-призыва «Вакханки!»; на призыв собирались одна за другой четыре женщины – блондинка, брюнетка, шатенка и рыжеволосая²⁴. Одеты они были неброско – так, чтобы первое впечатление контрастировало с этим громким восклицанием: простые юбки до колена, кофточки, блузки и туфли на каблукках; вполне себе аккуратные, умеренные и довольно милые домохозяйки (или учительницы, или конторские работницы). Они садились рядом и начинали разговор о Дионисе, об отношении к нему Пенфея.

Все это было бы похоже на милую болтовню подружек, если бы не короткие и сильные приступы ярости, приливы неожиданного возбуждения, всплески невротической мимики. Они подступали

Сцена из спектакля «Вакханки». Реж. С. Хольм. Национальный театр. Белград, 2010. Слева позади – хор (Стела Четкович, Нела Михайлович, Елена Хельц, Даниела Кузманович), справа спереди – Агава (Радмила Живкович). Фото с официального сайта Белградского национального театра

²⁴ Я видел этот спектакль в Белградском национальном театре во время фестиваля БИТЕФ в октябре 2010 г. Приношу глубокую благодарность руководителю Белградского национального театра Божидару Джуrowsичу и режиссеру Стафану Вальдемару Хольму за неопубликованную пока видеозапись «Вакханок», смонтированную Хольмом, которую они щедро предоставили мне специально для моих исследований и лекций.

Новый театр, старая сцена

то к одной, то к другой – при неизменном любовном внимании и терпении всех остальных. Подобный способ существования – с легкостью перехода от бытовой умиротворенности к внезапно яростному погружению в страсть и обратно – был принят для хора на протяжении всего спектакля; хор не покидал сцену до самой последней сцены с Агавой.

Эпизоды с участием артистов-мужчин между сценами хора по стилистике игры выглядели так, как в хорошем и старомодном драматическом театре; разве что в короткие моменты приступов гнева Пенфей (Игор Боржевич) тоже позволял себе больше, чем допускало чувство умеренности. Большая часть действия явно была предназначена для тех зрителей, которые привыкли слушать с неослабевающим вниманием длинные монологи и беседы без оживленного действия.

Когда четыре женщины из хора слушали мужчин в эпизодах, они, в основном, сидели, почти не шевелясь, с прямыми спинами и только прилежно водили глазами за говорящим, а руки держали сложенными на коленях. Ко всем остальным у них было сдержанно-отстраненное отношение, то переходящее в благосклонность (если мужчина был в платье), то в недоумение. Исключение – Дионис: перед ним женщины не скрывали восторга и стремились к нему всем телом. Даже в последнем эпизоде, когда хор должен был открыть глаза Агаве на ее злодеяния, эти женщины, хоть и не были холодны, но все же так и не отошли от своего сдержанно-отстраненного отношения к собеседнице, указав на части тела Пенфея с видом, как будто говорили: «Отряхнись!».

О душевном состоянии мужчин говорило не только действие, но и костюмы: перемена костюма соответствовала перемене понимания мира. Переодевание совершали только мужчины, и переодевались они в женское платье. В первом эпизоде на сцену выходили старые Кадм (Танасие Узунович) и Тиресий (Марко Николич) в женских платьях и венках, чтобы по-стариковски



Кадм –
Танасие Узунович,
Тиресий –
Марко Николич.
«Вакханки».
Реж. С. Хольм,
Национальный театр.
Белград, 2010.
Фото с официального
сайта Белградского
национального театра



неловко чувствовать Диониса. Вестник (Слободан Бештич) первый раз выходил в мужском костюме, второй и третий – уже в женском; в самом конце после рассказа о преступлении Агавы, он ушел переодеваться обратно в свой мужской костюм. Точно так же Кадм встретил на сцене Агаву с ее трофеем уже не в платье, но в рубашке и брюках. Женщины, в

Дионис –
Ненад Стойменович.
«Вакханки»,
реж. С. Хольм,
Белградский национальный театр, 2010.
Фото с официального
сайта Белградского
национального театра

Pro настоящее

отличие от мужчин, всегда пребывали в состоянии готовности к дионисизму без переодеваний: просто потому, что они женщины.

Дионис (Ненад Стойменович) – молодой человек, одетый в стиле унисекс и ведущий себя с уклоном то в мужское, то в женское: его лицо, прическа, мимика и тело в этой одежде могли в равной степени принадлежать современному юноше или девушке. Казалось, что он – самый несерьезный и незначительный из всех, кто появился на сцене. Зрители бы не поняли, что особенного в этом существе и откуда взялась такая неистовость в его почитании прямо как героя нашего времени (а может, у нас и в самом деле такой герой?), если бы не короткий эпизод в самом конце, в сцене с Агавой. Дионис, утверждаясь в собственной силе перед всеми участниками действия и превращая все происшедшее в урок, буквально по-звериному прорычал несколько фраз и бросил в зал тяжелый, бешеный, сверкающий взгляд. Это было вновь коротко, как небольшой и жирный штрих к общей умеренной картине. После этого Дионис – современное междуполое муже-женское существо – засеменяло к выходу, по пути полюбовавшись своими ногтями.

Итак, в эпизодах актеры вели рассказ. Между эпизодами были музыкальные сцены хора. Тем самым, структура и ритм движения древней трагедии соблюдались неукоснительно. Если в эпизодах действие было умеренным, то в хоровых сценах женщины вели себя совершенно по-хулигански.

В первой хоровой сцене они устроили вульгарную дискотеку, самозабвенно выделявая кичевые танцевальные движения. (Хольм

по этому поводу говорил, что он показал зрителю «плохой театр» и добавлял: «Плохой театр – это не худший театр; самый худший – это посредственный театр».) Во второй сцене они имитировали коллективную оргию с пьянством и откровенным сексом, завершившуюся мутным похмельем с болью во всем теле. В третьем хоре они вновь вели себя на грани кича, их мимика выражала гневный вопль о любви к запретному, при этом они то и дело хлопали себя внутри локтевого сгиба, как бы намекая на то, что сейчас введут иглу.

Выбор музыкального сопровождения для хоровых сцен сам по себе говорил о многом. Первая сцена проходила под знаменитую композицию «I love rock-n-roll» («Я люблю рок-н-ролл», автор Алан Мерилл, 1975) в ее самой «тяжелой» версии, созданной рок-дивой Джоанной Джетт и ее Группой «Блэкхартс» (1982). Эта песня звучала еще раз в короткой коллективной сцене «показа женской моды» для Пенфея. Во втором хоре доминировала культовая в свое время «Satisfaction» («Удовлетворение», Роллинг Стоунз, 1965)²⁵. В третьем хоре звучало попурри из двух предыдущих песен, и к ним добавились узнаваемые слова из бывших рок-хитов в виде скороговорки, положенных на гитарные риффы и электроорган: «River deer, mountain high» (Айк и Тина Тернер, 1966), «Lucy in the Sky with Diamonds» (Битлз, 1967) и др. Все это – песни, по которым современная эпоха вспоминает период «рок-протеста» конца 1960-х – начала 1970-х.

С первыми же аккордами «I love rock-n-roll» высветился верх задника, и над всей сценой начал

²⁵ «Satisfaction» в поп-музыке так же имеет несколько «женских» версий: например, ее пели Арета Фрэнклин, Саманта Фокс и Бритни Спирс.

Новый театр, старая сцена

раскачиваться огромный маятник. Раз возникнув в первой хоровой сцене, он то появлялся, то исчезал в темноте, все время в движении. В последней сцене Агавы он повис неподвижно, подобно луне или планете, наблюдаемой в ночном небе в телескоп.

Жесткая и простая структура сценического повествования, как мерная тяжелая поступь, особенно ясно давала почувствовать нарастающую неизбежность трагического финала. Гигантский маятник, несущийся из темноты, и хоровые ретро-вакханалии 1960-х, усиливали это чувство.

Образ происходящего, подобно маятнику, тоже легко раскачивался от вульгарного капустика к острой психологической драме, которая вот-вот может взорваться смехом. Это продолжалось до того момента, как Пенфей вышел переодетым в женское платье, в туфлях на каблучках, готовый отправиться к вакханкам. Он был растерян и нелеп, и зал наградил его смехом; точно таким же смехом и шуливым напутствием провожали его Дионис и женщины на сцене. Затем следовала диковатая третья хоровая сцена, а после нее сразу наступал перелом: появлялся горестный Вестник, и, вот, выходила стареющая, грузная Агава в платье вакханки (в такое же платье передевались раньше все мужчины); она была вся перепачкана кровью и держала в руках полиэтиленовый мешок с оторванной головой Пенфея.

Последний эпизод с Агавой (Радмила Живкович) – еще одно труднейшее испытание, оставленное современному театру античной трагедией. Актриса должна была сыграть перелом от серьезно-хващливого торжества

охотницы (тоже до боли нелепого) к раскаянию, ужасу и крайней подавленности от содеянного. Актрисы, игравшие Агаву в XX в., часто скрывались за безумием, ставшим одним из стереотипов финала «Вакханок». Однако надо помнить, что Еврипид вообще почти не допускал безумия в своих трагедиях: преступники узнавали о совершенном или думали о будущем преступлении, не теряя ясности сознания. В «Вакханках» же узнавание об убийстве сына у Агавы совпало с полным прояснением сознания, так что Еврипид не оставил ни одной возможности артистке спрятаться за каноническими приемами трагедии.

Полная душевная ясность Агавы, фатальное отсутствие спасительного безумия были разгаданы режиссером и актрисой. Кадм выволоч на сцену части тела Пенфея в полиэтиленовом мешке, и в таком окружении Агава должна была – слово за словом, вздох за вздохом, вопль за воплем – снова пережить свое преступление с последней ясностью, видя все, не пряча глаз и не заваливаясь в судорогах. В завершение этого долгого, предельно растянутого патоса, исполненного великолепно, она должна была войти в состояние непроходящего потрясения, когда в душе на всю оставшуюся жизнь застывает одна только мысль, выражаемая одними и теми же повторяющимися словами.

Эту мысль режиссер вновь нашел в музыке конца 1960-х. В самой последней сцене Агава, стоя в одиночестве в луче света, похожем на лунный, при неподвижном маятнике, пела еще одну знаменитую песню – «Song to a Siren» («Песня к

Pro настоящее

сирене», авторы Тим Бакли и Ларри Беккет, 1970)²⁶. Психоделическое звучание и странноватые слова этой песни – о любовном наважде-нии, призрачности сладкого обра-за и разбитых надеждах как будто переводили все случившееся в ви-дение, которое соединилось с об-манчивым стремлением найти то, что навсегда потеряно²⁷.

Лунное видение – последнее, с чем осталась Агава после пережи-того. Умиротворенное простран-ство, созданное на сцене для этой последней песни, выступало рез-ким контрастом к тому вздыблен-ному миру, в котором до сих пор существовал спектакль. Тот мир был населен вакханками и напитан дионисийством.

Дело вовсе не в том, что режис-сер будто бы зашифровал для сво-их зрителей плоский призыв уйти в астральную медитацию. Его спек-такль – это рассказ о том, как не-заметно и неотвратимо наступает катастрофа, поселившаяся в самой сердцевине мира; как трудно най-ти место и время для того, чтобы высказать правдивое чувство, про-никнутое любовью и надеждой; как трудно не меняться ежеминутно от любви к ярости, от мира к войне, от спокойствия к оргазму, от муж-ского к женскому, от ясности к моро-ку, от Пенфея к Дионису и т. д. – но оставаться верным себе. Агаве для этого потребовались преступле-ние и смерть сына; в безысходно-сти она наконец вернулась к своей простоте и обрела ясность, когда уже ничего нельзя было изменить.

Итак, я воспринимаю три наз-ванных спектакля как единый цикл очень весомых и современных высказываний, связанных единым историко-театральным сюжетом. Этот цикл начался с авангарда и

более чем достойно завершился в пространстве традиционного репертуарного театра. Классика, как обычно, оказалась невероятно просторной; она прекрасно по-дошла для трех очень разных теат-ров, сработавших профессиональ-но безупречно.

Цель моей статьи была не в том, чтобы сопоставить тексты старые и новые и сказать, что старые лучше. Все дело в том, что я очень ценю примеры «актуальности» старого, потому что они помогают не ос-лепнуть в лихорадке новизны; не превратить собственную свободу в один из множества «неврозов либерального общества»; не от-вергнуть старое только потому, что когда-то задолго до нашего рож-дения с этим старым воевал аван-гард. Имея подобные примеры пер-ед глазами, начинаешь понимать, сколь велика историческая терри-тория, на которой может возник-нуть «новое» в искусстве: это вов-се не локальная современность, охваченная газетой, расцвеченная телевизором, размноженная ин-тернетом и рассказанная отно-сительно молодыми по возрасту людьми. Территория новизны в искусстве – это все большое исто-рическое время.

Быть может, именно в наши дни началом нового театрального сти-ля станет не желание сплющить историю, чтобы уместить ее в ма-ленькое пространство сегодняш-него дня, но наоборот, увидеть се-годняшний день в потоке большой истории.

²⁶ В 1983 г. была выпущена версия «Песни к сирене» с женским вокалом (Группа This Mortal Coil), по сей день остающаяся самым знаменитым ее прочтением; точно так же, как «женская» версия Джоан Джет – са-мое знаменитое прочтение песни «Я люблю рок-н-ролл».

²⁷ Вот буквальный перевод этой песни: «На пловущем бесформен-ном океане / Я изо всех сил старался улыбнуться / До тех пор, пока твои поющие глаза и пальцы / Не перенесли меня, влюбленного, в твои глаза. / И ты запела: «Плыви ко мне, дай мне обнять тебя». / – Вот он я, жду, чтобы обнять тебя. / Приснилось ли мне, что ты мечтала обо мне? / Была ли ты рядом, когда я шел на полных парусах? // И теперь моя глупая лодка накренится, / А разбитая любовь затерялась в твоих скалах, / Поско-му что ты спела: «Не прикасайся ко мне, приходи завтра». / А мое сердце бежит прочь от печали. / Я в недоумении, как новорожденный. / Я смешался, подобно приливу. / Останется ли мне стоять между жерновами? / Или улечься рядом со смертью, моей невестой? / Послу-шай, как я пою: «Плыви ко мне, дай мне обнять тебя» / «Вот он я, жду, чтобы обнять тебя».



Марина ЗАБОЛОННЯ

ДЕТИ ИНДИГО, ИЛИ СТО ОТТЕНКОВ МЕЛАНХОЛИИ

ЦИНИЧНО, ЛИРИЧНО, ПРАУДИВО, ЛИБЕРАСТИЧНО

«Синяя борода» – Максим Диденко, «The drystone»;
 «Три сестры» – Лев Эренбург, Небольшой драматический театр;
 «Три сестры» – Лев Додин, Малый драматический театр – Театр Европы;
 «Счастье» – Андрей Мозучий, Александринский театр;
 «Дети солнца» – Владимир Туманов, Театр Сатиры на Васильевском;
 «Циники» – Анатолий Праудин, Театр Ленсовета;
 «Мерси» – Владимир Золотарь, БДТ им. Г. Товстоногова;
 «Король Лир» – Адольф Шапиро, ТЮЗ им. А. Брянцева

В системе существования без координат, когда память еще хранит идеалы прошлого, художественная рефлексия со стороны «взрослых» – старших художников – неизбежна и понятна. Недоуменное восприятие современной жизни заставляет режиссеров кружить вокруг Чехова и Шекспира, в последнее время стал популярен еще и ближний ретроспективизм (А. Арбузов, А. Володин, А. Вампилов). А тем временем, «молодые» сорокалетки типа Кшиштофа Варликовского продолжают резвиться на клинических перверсиях, уверяя раскрасневшихся критиков, что «искусство спасут гомосексуалисты и евреи»¹. Сказано «громко, но противно», зато с дискриминационным изломом. Освобожденная пустота. Свободное плавание и беспринципность освободили пустоту. Ее надо было чем-то заполнить. А ведь, в самом деле, мы надуты, как цыганская лошадь в базарный день. Бездна псевдоинформации возвращает наше самомнение,

иллюзию значимости. Кажется, вот-вот, в условиях информационной пандемии, мы, подхваченные мусорным ветром, взлетим. Человек всегда мечтал летать. А благодаря живительному вакууму внутри, нам не понадобятся даже крылья. Вот он – Номо povus!

И театр похож на нас. Квазижизнь рождает квази-театр, который, принимая вызовы социума, отработывает новые свои модели по свежему следу. Так, в московском центре Йозефа Бойса в интерактивном действе Георга Жено «Общество анонимных художников» зрители, вообразив, что достигли некоего свершения, дают интервью, прикидывают от какой премии бы не отказались, а ведущие вручают им воображаемые Букеры и платиновые диски...

Ну кто и о ком сегодня в театре скажет так, как Качалов когда-то о Станиславском? «Этот необыкновенный человек имеет надо мной и власть необыкновенную <...>, он разбудил во мне художника <...>»

¹Ренанский Д. Искусство спасут гомосексуалисты и евреи // www.OpenSpace.ru, 22.03.2011.

Pro настоящее

он показал мне такие артистические перспективы, какие мне и не мерещились, какие никогда без него и не развернулись бы предомной»².

Режиссер освобождал индивидуальность актера... А если ее нет? Освобождать пустоту? Будить спящего летаргическим сном? Вот в театре и произошли новации. Не заметить этого нельзя. Конечно, есть еще такие консервативные, «так называемые» репертуарные театры, где еще насаждается старое, «так называемое» искусство. Но их все меньше и меньше. А если учесть, что по статистике (утверждает ТВ) в театры ходят 6% населения страны, надежды на интеллигентный профессиональный театр ничтожны. Да, где-то там, в келейной тишине, еще мечтают о театре-доме, театре-храме. Но, господа, это же несовременно!

В обзорах сезона принято отвечать на определенные вопросы, касающиеся каждого из нас. У каждого поколения – свои идеалы, идолы, проблемы. Те, о которые мы спотыкаемся сегодня, «прописаны» в газетах, в интернете, в блогах, чатах, запутаны в такой клубок, что конца не найти. Духоподъемного у нынешних новых режиссеров немного. Преобладает эсхатологическое ощущение мира на вулкане, а мажор в жизни – только с приставкой «форс». «Оглушительного новаторства» не замечено. Болевые точки исторического момента обезболены и не беспокоят. Мы под наркозом ТВ.

Молодые люди, делающие театр и его потребляющие, родились в конце прошлого тысячелетия. Конечно, все они разные. Но говорят, существует особая генерация,

прозванная – «дети индиго». На них, якобы, вся надежда. Парадоксальное явление. Им приписывают необыкновенную способность к самосознанию с юного возраста, а также крайнюю целеустремленность и настойчивость, (если не упрямство), в получении желаемого. Гиперактивность и синдром дефицита внимания, очень высокий IQ. Сильно развитая интуиция, гордый, свободолюбивый нрав, повышенное ощущение собственной значимости и самооценности, категорическое неприятие догм и устаревших систем образования, отказ подчиняться грубому давлению (при авторитарном стиле воспитания), гиперчувствительность к фальши, неискренности и негативу – это тоже они.

Название (очень субъективно) обзора театрального сезона в Петербурге пришло как-то само собой, поэтому сомнения в его тенденциозности были. Однако недавняя премьера «Синего слесаря» Михаила Дурненкова в московском Театре.doc навела на мысль, что тенденциозность скрыта в самом цвете меланхолии. Так, в Петербурге, не считая идущего в «Приюте комедианта» пару сезонов «Глубокого синего моря» Тэренса Рэттигана, есть две «Синие бороды» (опера Б.Бартока в Мариинском и пластическая драма в «The drystone»). В Большом театре кукол Яна Тумина поставила «Сто оттенков синего»³ – про почтальона-идеалистку, погруженную в чужие истории на открытках, написанные синими чернилами. Наконец, на сцене Александринки Андрей Могучий на деньги Европейской театральной премии сочинил

² Цит.по: Топорков В.О. Станиславский на репетиции. М., 2002. С. 8.

³ В то время как куклы в этом спектакле разыгрывали фантазию о жизни неродившегося ребенка Амедео Модильяни, циничный модератор сайта «Любви.net» (Сергей Бызгу) и романтическая почтальонша (Марина Солопченко) встречаются в Сети, влюбляются и улетают на голубом аэростате...

Новый театр, старая сцена

«Счастье» по мотивам «Синей птицы» М. Метерлинка!

Не говоря о нашумевшем в Каннах фильме Ларса фон Триера «Меланхолия», можем вспомнить рецепт бессмертия от В. Сорокина – драгоценное «голубое сало», получаемое из тел клонированных писателей. Но так он писал или считал в 1999-м, а сегодня у нас на дворе новое тысячелетие, и о бессмертии, равно как и о конце света говорят все, кому не лень. Обыватели, пребывая в сладостной дреме, между смертью и вечностью, между прошлым и будущим коротают свои жизни. А те 6% населения, которые находят в себе силы пойти в театр, изредка просыпаются и, если очень повезет, могут о чем-нибудь подумать. О настоящем, например. В театре рассуждают о новой искренности на сцене, а что это значит – неизвестно.

Столь удивительное ультрамаринное наваждение напомнило забавную пьесу, показанную англичанами лет десять назад на сцене МДТ. Она так и называлась – «The Blue», и, несмотря на отсутствие перевода, вызывала смех в зале, так как история человеческих отношений лаконичным автором была изложена практически одним словом. При этом режиссер остроумно подкрепил его методом «физических действий», благо значений «голубого» слова в английском – тьма.

blue

Прилагательное:

- 1) голубой, лазурный, синий;
 - 2) испуганный, унылый, подавленный;
- things look blue* – дела плохи;
blue fear (или funk) – разг. испуг, паника, замешательство;
to be blue – хандрить;

3) непристойный, скабресный, порнографический;

to make (или to turn) the air blue – сквернословить, ругаться;

4) посиневший, с кровоподтеками;

5) ирон. ученый (о женщине) – *blue blood*;

6) *blue devils* – уныние;

7) *blue laws* – амер. пуританские законы (заккрытие театров по воскресеньям, запрещение продажи спиртных напитков);

8) *to drink till all's blue* – допиться до белой горячки;

Существительное:

1) *the blues (pl)* – меланхолия, хандра;

2) *to have/ to get the blues, to be in the blues* – быть в плохом настроении, хандрить;

3) *to give smb. the blues* – наводить на кого-либо тоску;

4) *to cry the blues* – амер., разг. приbedняться

ИЗ «АДА» – С ЛЮБОВЬЮ...

*Несчастлива всякая душа,
скованная любовью к тому,
что смертно.*

Аврелий Августин

Все чудесатее и чудесатее, как сказала бы одна девочка. Сегодня в театре – на фоне разухабистой шоу-продукции – мерлихлюндия. Значит ли это, что в настроении общества преобладает уныние, типа «весь этот Blues», или это настроение высоколобых художников? Сегодня декамеронову веселость, неглиже с отвагой пира во время чумы, выразить на сцене, конечно, можно. Эльмо Нюганен, например, поставил у себя в Линнатеатре «Красные носы» – про чуму и бродячих артистов, а в Питере идет перформанс «Данте. Божественная комедия. Ад». У многих молодых героев, как им кажется, «жизнь

Pro настоящее

удалась», но ведь это из жизни насекомых, – не так ли?

Может, дело в возрасте авторов, а, может, – в интонации эпохи, которую чутко воспринимают личности и просто гении. У Боккаччо (1313 г.р.) в «Декамероне» перед смертью веселились, а Данте (1265 г.р.) в «Божественной комедии» было не до смеха. Он, спускаясь с Овидием в ад, потерял сознание при виде мук грешников.

Крикливый и неряшливый перформансом по мотивам дантова «Ада» заявило о своем рождении «протеатральное объединение» «The drystone» (этимология неизвестна, хотя в Англии есть такое радио). Его руководитель – Максим Диденко (1980 г.р.) – на театральном поле, без сомнения, один из

самых амбициозных и успешных игроков. Его энергии и желания хватило на то, чтобы после Омского университета отучиться в Петербургской театральной академии (курс Г. Козлова). С его физическими и интеллектуальными данными, наверно, нетрудно было вписаться в любой академический театр. Но «уклонист» М. Диденко занялся искусством пластической драмы, после школы Антона Адашинского поработал актером театра «биоэнергопластики» «Derevo». Теперь артист самостоятельно экспериментирует, скрепя опыт традиционного театра драмы с танцем и акробатикой. В его «Аду», на заброшенном заводе Васильевского острова, слились в творческом экстазе бывалые и

М. Диденко и А. Олейник в сцене из спектакля «Синяя борода». Реж. Максим Диденко, «The drystone». Фото из архива театра



Новый театр, старая сцена

молодые труженики «неформата». А каждый новый круг новейшего Сатирикона (или Ада?) объявлялся диджеем (сам Диденко), как очередной номер дикого разнузданного шоу с голыми девушками, обмазанными вареными макаронами и пр., пр. При этом заскучавший зритель слонялся по залу и был предоставлен самому себе. Как показалось, перформанс этот предназначался для разового использования, но лиха беда начало...

Спектакль «Синяя борода: надежда женщин» (копродукция The drystone, театра АХЕ и театра спонтанного танца Spasibo.da) кажется более содержательным и глубоким.

Вообще тема «Синяя борода как миф в искусстве», требует отдельного аналитического текста. Его литературная интерпретация – у Шарля Перро, Мориса Метерлинка, Анатоля Франса, Курта Воннегута, Дэа Лоер⁴ – крайне любопытна. И есть еще ряд киномотивов, последние – совсем свежие. Нынешняя «Синяя борода. Надежда женщин» имеет невольные эстетические отсылки к театру Пины Бауш.

По Немировичу-Данченко два человека и коврик – уже театр. В этом спектакле есть и коврик, и актеры – Максим Диденко и Алиса Олейник. Перед началом действия коврик из оберточной бумаги, по которому зрители прошли к своим местам, шумно сворачивался и исчезал. Дверь закрывалась на ключ, все пути к отступлению были отрезаны. Только вперед – в пространство нового мифа, который будет твориться здесь и сейчас, в сопряжении искусства кино, хореографии, цирковых номеров и слов. Минимализм выразительных средств – комната кубической

формы, видеокамера, проецирующая на кирпичную стену кадры немого фильма и – невыразимая легкость бытия. Куда нам до сказочного героя Шарля Перро! И уж тем более, до графа де Ре, алхимика и воина, соратника Жанны д'Арк, ставшего прототипом Синей Бороды! Если верить Г. Грину, сказавшему, что «ад – это чувство вечной утраты», то герой М. Диденко, наш современник, обреченный убивать своих жен до тех пор, пока ему самому не перережут глотку, живет в своем аду с кажущимся спокойствием. Генрих Блаубарб, как представляется он встреченным в парке девушкам, а иногда и более кратко: «Я – убийца», – человек, насмерть напуганный безмерностью первой любви и не нуждающийся в самоидентификации. В его отточенных акробатических движениях – автоматизм человека с лозунгом «Будущего нет». Кажется, его страшит само слово «безмерно». Страшит неконкретностью, незавершенностью, пустотой. Наверно, он перфекционист, и каждый эпизод его жизни – очередное любовное фиаско в стремлении к совершенству. Тут очень важно, что всех жертв, в том числе, и самую первую, «безмерную», изображает одна актриса, – А. Олейник.

– Как вас зовут?

– Генрих.

– Я вас люблю и выйду за вас замуж. И буду любить безмерно.

– Безмерно!!?

– Если иначе – то лучше выпить яду...

И, запихнув себе в рот орехи, девушка падает замертво.

Бедный Генрих больше похож на героя итальянской комедии

⁴Дэа Лоер – современная немецкая писательница, автор пьес «Клариссы связи», «Синяя борода – надежда женщин», «Воры» и др. «Синяя борода» была поставлена в Мастерской Олега Кудряшова (2006). В сборник ШАГ-3 (Новая немецкоязычная драматургия. М., 2008.) вошла пьеса Д. Лоер «Жизнь на площади Рузвельта». Поставлена в Алмаатинском театре «ARTuШOK» (2010).

Pro настоящее

масок, безнадежно влюбленного Пьеро: босоногий, в сером бархатном костюме, с хохолком на гладко выбритой голове, он не случайно нацепил на шею жабо. Из противоречия видимого и кажущегося рождается драма жизни, строится спектакль парадоксов. Соединение реплик с ремаркой для современного театра – не новость. Равно как и игра, «кривляние» словами. Но такую виртуозную путаницу ударений в каждом слове, в исполнении Олейник, даже и не припомнить. Перебрасываясь словами, герои осторожно пристраиваются друг к другу, выражая в движении и статике внутренние отношения и состояния. Девушка может вскарабкаться к Блаубарбу на плечи, как на дерево, замереть в легком парении. Он же – в поисках покоя – уляжется калачиком на трех стаканах. Тут им пластической фантазии не занимать.

«Точку покоя» Генрих все-таки обретет. К финалу он придет с невыразимой печалью и покорностью фаталиста. Он устал от встреч, от жизни, от себя. Заключительная фраза кинотитров – «перерезает ему горло» – отскакивает от стены в наши зрачки. Этот спектакль – дуэль между мужчиной и женщиной. А парадоксальный эффект немного кино расщепляет истину так, как треснувшее зеркало – изображение.

Говорят, австралийская птичка ориндинки после спаривания выклеивает спящему самцу сердце, а он находит блаженный покой от безмерной любви. Вот уж, правда, «синева в бороду»...

В одной из своих статей Аркадий Бухов⁵ назвал футуристов живыми трупами. Так, вслушиваясь в стихи Велимира Хлебникова⁶:

Губина и губы мыслоноги и вельми широк лишай.

Пол покрыт зыбким толпомеховым мохом. Там всю ночь шалют развратноухие шалые зайчишки, там бегают воленогие лисы... – сатириконец спрашивал: «Неужели разврат будущего будет производиться ушами, хотя бы тех же зайцев?.. Как-то странно даже представить себе мораль будущего, поучающую:

– Берегитесь этого человека: у него развратные уши, плотоядные пятки и страстная ключица. Он развратно-лысый. Будет, будет...».

Стало, стало, Аркадий Сергеевич... Еще как стало.

ПОЛНЫЙ МЕРТВИАРХАТ

Наш культурный слой тонок, истощен безмерно, но, пока живо слово, есть надежда. Как бы ни желали того «будетляне» и прочие футуристы, а солнца победить они не смогли. В 1913 г. вышла скандальная опера «Победа над Солнцем»⁷, и один из ее создателей Казимир Малевич горделиво написал: «Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старорого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие и в землю, и в небо. Мы открыли новую дорогу театру».

Ах, как прекрасно они заблуждались и как дорого за это расплачивались. Великаны, гонявшие чай с Солнцем, кончали жизнь, ложась виском на дуло пистолета. Обнулить искусство не удалось. Однако именно сейчас (свершился круг времен) репертуарный театр впору зачислять в красную книгу, как исчезающий вид. Тем не менее, руководители больших и маленьких театров – Лев Додин, Темур

⁵ Бухов Аркадий Сергеевич (1889, Уфа – 1937, Москва) – русский советский писатель, сатирик, фельетонист. Сотрудничал в журналах «Сатирикон» и «Новый Сатирикон». В 1918–1920 гг. выступал с театральной труппой в Вильнюсе, Минске, Белостоке, Гродно. В Каунасе стал издателем, редактором и основным автором лучшей русской газеты межвоенной Литвы «Эхо» (1920 – 1927). После возвращения в СССР в 1927 г. сотрудничал в советских сатирических изданиях («Крокодил»). В 1937 г. расстрелян. Реабилитирован в 1956. Рассказ «Эпоха и стиль» опубликован в сборнике «Русская советская сатирико-юмористическая проза». Л., 1989. С. 299.

⁶ Хлебников Велимир (настоящее имя Виктор Владимирович Хлебников; 1885–1922) – русский поэт и прозаик Серебряного века, видный деятель русского авангардного искусства. Входил в число основоположников русского футуризма; реформатор поэтического языка, экспериментатор в области словотворчества и «зауми», Председатель земного шара.

⁷ «Победа над Солнцем» – опера-манифест русского футуризма, плод сотрудничества Казимира Малевича, Михаила Матюшина, Алексея Крученых и Велемира Хлебникова (пролог), поставлена в Петербурге, в помещении театра «Луна-парк» на Офицерской улице. Авторы воспевали идею строительства нового будущего после разрушения старого. Крученых провозглашал победу техники и силы над стихией и романтикой природы, замену природного, «не-совершенного» солнца (символом

Новый театр, старая сцена

Чхеидзе, Анатолий Праудин, Лев Эренбург, Григорий Козлов – подобно капитанам кораблей, еще держатся.

Театр интересен интерпретацией прошлого, спроецированного в настоящее. В образовавшемся смысловом разрыве – природа конфликта. Спор между консерваторами и реформаторами вечен. У того же Бухова есть вещица «Эпоха и стиль», где молодой человек вызывает неприязненную подозрительность у чистильщика сапог, обратившись к нему гекзаметром: «Отрок, судьбой обреченный на игрище с щеткой сапожной! В нежные пальцы свои взяв гуталин благовонный, бархатной тряпкой пройдишь ты по носку гражданина, ярко сверкающий глянец, подобный прекрасному солнцу...». Былинный слог, которым юморист попросил у кондуктора билет, также вызвал недоумение. «Ах ты, гой еси, добрый молодец, ты кондуктор-свет, чернобровый мой, ты возьми, орел, наш двугривенный в свои рученьки во могучие, оторви ты нам по билету, поклонюсь тебе в крепки ноженьки, лобызну тебя в очи ясные»⁸. Думается, и сегодня подобное обращение привело бы автора в дурдом на Пряжку.

Бесконечная игра смыслами (в поисках утраченного времени?), все эти «флэшбеки», оглядывания режиссеров на былую культуру, соотнесение этой былой с новой, выявление свежей интонации бытия, – вызывает интерес и уважение (второе – чаще). Акценты съехали, сползли, сдвинулись. Кто они – дети солнца? Кто – циник, кто – «лирик»? Кто эти три девушки, тоскливо смотрящие в зал? Да ведь и ось земная, говорят, недавно опять сдвинулась.

С нуля начинают лишь «футуристы». Но и они, «эти веселые паралитики», в конце концов, как-то образуются, все меньше несут околесицу. Или находят новых настоящих авторов. Случается и такое. Так или иначе, современный футуризм, т.е. авангард, тоже не стоит на месте, взрослеет, становится порой заслуженным авангардом России...

Самый крупный формалист Андрей Могучий неизменно любим зрителем. Но, думается, сегодня его любят иначе, чем вчера, т.е. четверть века назад, когда юноша из профессорской семьи брал из дома шторы для оформления своих опусов где-то на далекой ленинградской окраине, куда три года скачи, не доскачешь. Как умел он обыграть любое пространство, занимаясь хэппенингом и энвайронментом! Его режиссерский «кубизм» заключался в том, что каждое представление состояло из нескольких постановочных блоков, которыми он играл, разбрасывая на новом игровом поле, делая их неузнаваемо новыми. Даже тот страшный пустырь на Ладожской он обыгрывал в «Лысой певичке», когда в конце игры участники покидали зальчик и шли по снегу вереницей куда-то за горизонт, оставляя за спиной зачарованных зрителей с прилипшими к окну носами. Теперь Могучий, и его Формальный театр (ставший более определенным, чем учреждением) переместился в центр. И хотя на церемонию вручения ему «Золотой маски» режиссер по-прежнему приходит не во фраке, по сути, он давно – остепененный «центрист». И спектакли ставит на главной императорской сцене. Вот как «Счастье».

прежнего порядка вещей) новым рукотворным, электрическим. Хор Будетлянских слачей в конце первого дейма (неологизм Хлебникова, обозначающий действие) провозглашал: «Мы вырвали солнце со свежими корнями/ Они пропахли арифметикой жирные/ Вот оно смотрите».

⁸ См.: Русская советская сатирика – юмористическая проза. С. 399.

Могучий сочинил спектакль, преодолевающий страх смерти. Здоровый жизнеутверждающий позитив режиссера на общем фоне депрессивного психоза, как Deus ex machine в античной трагедии, появился кстати. В состоянии идеологической засухи театр начинает отражать нереальность с хорошей долей искренности. В театре для детей иначе нельзя, не поверят. В их сознании – полный синкретизм волшебного и реального. Детям надо рассказывать «случаи». Им про постдраматизм современного актуального театра неинтересно.

ДЕТИ СЧАСТЬЯ

Это кажется нереальным, но в МХАТЕ им. М. Горького (у Татьяны Дорониной) вот уже сто лет идет на сцене «Синяя птица» по мизансценам Станиславского. Представить, сколько актерских составов пережил этот спектакль за долгую и прерывистую жизнь (его возобновили после войны), практически невозможно. Алиса Коонен прошла крещение сценой именно в «Синей птице», сыграв роль семилетней девочки Митили. Перед премьерой Станиславский подарил ей серебряный медальон, перекрестил и напутствовал словами «С Богом». Для великого мечтателя, автора театра-храма такой пассаж не казался кощунственным. Для него театр был гуманитарной миссией, делом божьим. Наивно думать, что душа Станиславского еще живет в «Синей птице» до сих пор. (Когда-то в Театре Комедии возобновленная «Тень» тоже казалась тенью акимовского оригинала. Но всякий раз, при открытии занавеса, перехватывало горло от постоянно возникающего чувства присутствия художника.)



В «Синей птице» Станиславский передал романтическую стихию, волю к поэтическому преображению действительности. Сказочная мечта, способная вернуть человеку душевную гармонию, поражала самых грозных критиков. Сегодня информированность 7-летнего ребенка «зашкаливает». Да и в 1962 г., когда Н. Крымова привела на «Синюю птицу»⁹ МХАТ своего семилетнего сына, трезвомыслие мальчика повергло ее в отчаяние. Будущий художник и режиссер видел, что на шапочке Тильтиля – стекляшка, а вовсе не волшебный кристалл, что кинжал у Хлеба – бутфорский. Но потом маленький сын замолчал и вдруг признался, что хочет плакать. Театр его победил, и мальчик вместе с героями не понарошку побывал в царстве Прошлого, у пряничного домика увидел бабушку с дедушкой. Потом – душу Огня и Воды, Волшебный лес и злую королеву Ночи. Как сегодняшние дети смотрят этот «антиквариат», сведений нет с 1962 г. Спектакль Могучего смотрят с открытыми ртами.

Сцена из спектакля «Счастье». Реж. Андрей Могучий. Александринский театр. Фото О. Чепуровой

⁹Крымова Н. «Синяя птица» // Театр, 1962, № 12.

«Мы сражались долго и упорно. Иногда казалось, что вся поэзия театра, и Метерлинка, и Станиславский – все беспомощно перед напором этой трезвости. Но, видимо, это было не так. Просто изменилось время – и дети стали немного другие. Я хотела, чтобы он по-моему понял “Синюю птицу”, а он шел к ней по-своему, какими-то неизвестными мне путями. Он рассматривал все вещественное: и драгоценные камни, и клетку, и кинжал за поясом у Хлеба, – сделал какие-то свои выводы и замолчал» (Крымова Н. Избранное: В 3 т., М., 2005. Т. 1. С. 28).

В спектакле режиссера Дмитрия Крымова «Корова» (2007) звучит старая музыкальная запись из мхатовской «Синей птицы».

Новый театр, старая сцена

БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ-2

«Мама, а ты помнишь, что было, когда я еще не родилась? Я летала на небе с ангелочками, потом увидела тебя и сказала: "Я к этой мамочке пойду!" Потом я спустилась к тебе и плавала – плавала в водичке. Было темно...».

Из рассказа мамы о своей трехлетней «дочке индиго»

Очень долго Петербург считал своей «Синей птицей» легендарный спектакль «Малыш и Карлсон» в Театре им. Ленсовета, поставленный Норой Райхштейн на Алису Фрейндлих и Анатолия Равиковича в 1969 г. Сегодня ситуация изменилась, и мы приобрели, наконец, свою «законспирированную» «Синюю птицу» (т.е. по мотивам пьесы Метерлинка).

Для Мориса Бижара сцена была единственным местом, где человеку дано опознать свою душу. Вот именно этим – ни много, ни мало – и занимались Андрей Могучий вместе с драматургом Кириллом Филипповым и художником Александром Шишкиным, сочиняя столь причудливое и современное «фэнтези» (точнее, мультдрам-оперу) под названием «Счастье», в котором детей играют молодые актеры, а родителей этих детей – актеры постарше, поставленные на табуреты и носящие громадные целлулоидные одежды. По сравнению с мхатовским спектаклем-идиллией этот разговаривает с ребенком на понятном ему языке новых реалий: мультяшек, компьютерных игр, видео и, конечно же, кукол. Как в игре, здесь есть подсказки на видеоэкране в размер задника. Другие подсказчики, души забытых вещей, – одетые в серые

пальто и шляпы народные артисты, – ходят по сцене «хором», шутивно комментируя отдельные моменты действия. В партере красивая женщина в белых перчатках дирижирует «душами» музыкальных инструментов, т.е. управляет музыкальным ансамблем. Здесь никого не удивляет, что, покидая царство Смерти, маленькая героиня деловито кричит: «Скорей, телепортируемся!». Дух замирает от фантастических событий, которые произойдут – во сне и наяву – с детьми оставшимися дома одни.

Говорят, «дети индиго» не обучаемы и не воспитуемы, в США их даже лечат психотропными таблетками, а учителя называют «исчадьям ада». Именно так и выглядит капризная, эгоцентричная Митиль (актриса Янина Лакоба), ревнующая маму к неродившемуся братику. И пока мама умирает, брат с сестрой переживут в своих снах чудесные превращения, душевные испытания и потрясения, в результате которых поймут самые главные в жизни вещи.

Могучий делает этот мир узнаваемым для современных детей, овеществляя привычную им с малолетства компьютерную виртуальность, в которую погружен человек и на которой он замкнут. Оживляя, очеловечивая интернетную беспредметность, спектакль доказывает конкурентоспособность современного театра. Заманивая внешне броскими сценическими кунштюками, дает ощутить явное преимущество живого общения перед одиночеством в Сети. В тысячном зале, держась за мамину руку или прижимаясь к локтю соседа, соседки, можно победить самый ужасный

страх. Такой театр взывает к индивидуальности каждого маленького зрителя, не дает ему провалиться в пустоту одиночества.

Иллюзии, открывающие зрительскую душу, реальнее жизни. Театр – это другой мир, создающий атмосферу истины. Цель – показать душу вещи. И то, что актер-великан после всех треволнений оставляет свой целлулоидный кокон и спускается с табурета на землю, – примечательно. Это и есть «имаго» каждого существа. Рождение личности через душевные и физические испытания – может, это сегодня не очень модно, но очень нужно, чтобы победить цинизм жизни! И то, что прапрабабушка в загробном мире прошамкала внучке на прощанье: «Счастье – это любовь», несносная девчонка еще долго не поймет, пока не пройдет круги своего личного «ада» и не заплачет, в конце концов, от любви к маме, готовая отдать за нее жизнь, а не бусы или помаду. Реальность скрещивается с фантазиями, страхи забываются, и драма-сказка идет к счастливому концу.

И пусть умный ребенок задает маме вопросы о странном «веществе» театра, главное, что в нужном месте он захотел плакать. Изменилась форма волшебства, но не его душа.

Между Танатосом «Синей бороды» и Эросом «Синей птицы» перламутровым маревом разлились все оттенки нашей депрессивной эпохи. Дух времени, цвет времени, вкус времени театр передает в меру своей серьезности и испорченности. Режиссер познает себя публично, пытаясь отразить Сегодня через литературный



материал. Он ищет свою пьесу, а она – его. Уникально преображенное «здесь» и «сейчас». Поэтому так часто сегодня встречаются в программке слова «по мотивам». По мотивам Чехова сочиняет свои психологически мотивированные спектакли Л. Эренбург. По мотивам «Синей птицы» родилось «Счастье» А. Могучего, а «Синяя

Сцена из спектакля «Счастье». Реж. Андрей Могучий. Александринский театр. Фото О. Чепуровой

Новый театр, старая сцена

Борода. Надежда женщин» – по мотивам пьесы Д. Лоер, которая, в свою очередь, написана по мотивам сказки и т. д. Это бесконечное «деление клетки» сюжета с необратимой ее мутацией симптоматично. Прекрасное бремя традиций и школы выявляется в творческом почерке режиссуры. Например, в рассматриваемых спектаклях Праудина, Могучего, Диденко в той или иной мере обнаруживается след, мистическое присутствие мейерхольдовского «Балаганчика» (поставленного чуть более ста лет назад, почти одновременно с «Синей птицей» Станиславского). Его знаменитые синие ширмы, бесконечная грусть и меланхолия, перекрест марионеточного искусства с драматическим, ироничная остротность и... – клюквенный сок вместо крови. Опыт старинного театра создает легкую реверберацию, присутствуя эхом преобразенных жизнью мотивов. А, может, все это только кажется?

Как на плохой цифровой «фотке», картина театрального процесса при ближайшем ее рассмотрении рассыпается на квадратики.

Казалось бы, лозунг «Назад, к Чехову!», отработанный по полной программе. Юбилей прошел. Казалось, вот-вот, и на сцену выйдет девочка, чтобы сообщить: «Папа просил всем передать, что театр закрывается. Нас всех тошнит»¹⁰. Ан нет! Чехов с нами! Чехов идет.

PS. НЕМИЛЫЕ МОИ СЕСТРЫ

гиперреалистично

По воле случая Лев Додин и Лев Эренбург репетировали своих «Трех сестер» долго и выпустили премьеры друг за другом, не обращая внимания на юбилейные торжества. Оба художественных

высказывания по интонации получились камерными, при этом Додин приблизился к трагедийному звучанию, а Эренбург поставил трагифарс.

Эренбург мыслит на клеточном уровне. Он с Чеховым – на дружеской ноге, понимает его как доктор доктора. Это какой-то неовериизм, только остепенившийся. В отличие от его «Иванова» (2007 г.) – душно-тесного и грязноватого, – «Три сестры» сдержаннее и стройнее. Здесь есть и мужество, и стойкость, и слабость, и тоска по настоящей жизни, по дому. Между прочим, реализованная одним человеком – Наташей (Светлана Обидина). Этой счастливой курице и Протопопов не нужен! Ей нужен дом, гнездо. Как мило и часто она смеется, – словно бы колокольчик звенит. Всегда теплая, уютная, заботливая... Потому и воспламеняется в гневе, заметив брошенную вилку, что ее Андрюшанчик (Даниил Шигапов) постоянно хватается еду со стола и нервно ее пережевывает. Доктор Эренбург показывает случаи из медпрактики. Причем, неординарные. Случай с Андреем Прозоровым, например. Занудный узенький человек, с большим накладным животом, вечно беременный мечтами о науке, о Московском университете, без меры заедающий и запивающий свои бесплодные мечты, так ничего и не родит...

Тут не зевай: лови каждое рефлекторное подергивание героев от электричества жизни. Опаленный войной Вершинин (Константин Шелестун), при первой же встрече в благородном обществе, на манер князя Мышкина, падает в припадке на пол. Случайно оказывается на руках у

¹⁰ Хармс Д. Неудачный спектакль // Глагол, 1991, №4, С. 35.

К. Шелестун – Вершинин,
Т. Колганова – Маша.
«Три сестры».
Реж. Лев Эренбург.
Небольшой
драматический театр.
Фото Гала Сидаш



Маши (Татьяна Колганова), – вот вам и любовь земная. Яростная, тяжелая, безысходная. Узнаем мы нашу жизнь и по обильно употребляемой водочке. Эренбург не утешает, он ставит диагноз с профессиональным цинизмом: «Человек рождается на свет с определенным генотипом, геномом, а дальше на него начинает действовать среда, человек не выбирает ни того, ни другого, значит, его свобода выбора очень относительна...»

Мотив «Амурских волн» преследует нас на протяжении всего действия, но странным образом замыкают память вовсе не на прошлом, когда военные были цветом нации. Вдруг, вторым планом, начинает исподволь дребезжать издевательская песенка из «Служебного романа». «Тихо вокруг, только не спит барсук...». Герои Эренбурга носят исторические костюмы, но глядя на этих странных «подранков», узнаешь себя, а о прекрасном будущем – ни-ни! Они не за стеклом и не за «четвертой стеной». Может, поэтому возникают глумливые ассоциации ближнего ряда. Вот длинный стол, накрытый белой скатертью, к которому ведут под белы ручки пьяненькую старшую сестру Ольгу (Татьяна Рябоконе), а слышится: «уши свои повесил на сук...». Эти люди – на последнем издыхании с первой минуты появления («... вот и не спит барсук»). Привычно считать исходным событием пьесы именины Ирины. Спектакли чаще всего и начинались с щенячьего визга именинницы, мечтающей о труде. Ах, ножичек, ах, юла! Что за прелесть! Здесь же – поминки



по отцу, умершему в этот день год назад (тут Эренбург и Додин сошлись). В этой исходной событийной точке, в «стыковке» именин с поминками – смысл и глубина чеховского драматизма и жанровая идентичность автору. Так и будет все колебаться, как пламя свечи на сквозняке, – между жизнью и смертью. Словно по лезвию бритвы, будут пробираться герои трагифарса к финалу, вспыхивая в страстях, и затухая. Вокруг обеденного стола, сияющего зловещей белизной прожекторской,

Т. Рябоконе – Ольга,
М. Семенова – Ирина,
Т. Колганова – Маша.
«Три сестры».
Реж. Лев Эренбург.
Небольшой
драматический театр.
Фото Гала Сидаш

Новый театр, старая сцена

происходит томительное брожение несчастных. В какой-то миг даже примерещится, что под скатертью все еще лежит покойник («Отец умер ровно год назад»). Ну, какие тут именины! Хромоножка Ирина с недетским скорбным лицом и плотно сжатыми губами, тяжело опираясь на палку, ходит по комнате, как зверь в клетке. И какие 20 лет! Она, наверно, тоже «индиго»: живет и знает свое будущее «без горизонта», без солнца.

«Три сестры» Додина в своей рафинированной простоте дают прогноз жизни еще безнадежнее. Доминанта настроений героев – терпение и подавленность. Отсутствует всяческий энтузиазм, исключая неизбывную страсть к водочке. Кажется, все они – Бессеменовы. Гибель дома, о которой режиссер заговорил еще на материале прозы Ф. Абрамова, теперь переросла в гибель семьи. Думается, даже игривые шекспировы «Бесплодные усилия любви» имеют для режиссера символическое значение. В одном лишь названии – констатация диагноза обществу. Важным звеном между этими спектаклями является блистательный артист Александр Завьялов, играющий ключевые роли «менторов» – вельможу в свите французской принцессы и Чебутыкина.

Герои Чехова как будто бы застряли во временном разломе, пробуксовывая в своих желаниях, как в «Вампуке»¹¹: «Мы победим, мы победим...». Они все на пепелище, погорельцы: от дома осталась только стена с зияющими оконными проемами, сквозь которую смотрят на происходящее не только

зрители, но и участники драмы. Персонифицированная симультанность. Всё и все на виду, но от такой очевидности еще горше. При оголенности и открытости надо жить с закрытыми глазами и ушами. А это неудобно. Фронтальные мизансцены – то за стеной дома, где стоит обеденный стол, то на переднем плане. Герои постоянно чего-то ждут, к чему-то прислушиваются, замирая. И война где-то рядом. Даже доктор – в гимнастерке. Чебутыкин А. Завьялова – разновидность шекспировских шутов. Он отдельный, обреченный на одиночество, конченный человек. Невесомость, свойственная природе этого мастера, здесь просто необходима. Человек-перекати-поле – наблюдатель, посторонний, выразивший философию жизни так, будто она годится каждому. «Тара-ра-бумбия, сижу на тумбе я». Разбил часы покойной мамы? А, может, все это только кажется... Чебутыкин в конце спектакля застывает над козырьком парадного входа (сильная смысловая отсылка к деревянному коньку «Дома»), слушая, как часы отыгрывают опереточный мотивчик «и горько плачу я, что мало значу я». Стоицизм здесь не имеет перспективы.

Этот спектакль – без горизонта. На пепелище дома, у стены с черными оконными проемами. От «Дома» Додина осталась стена, и герои, которых, может, и не существует. Ирина (Елизавета Боярская) – трезвая до цинизма, сдержанная, очень взрослая, без иллюзий, без будущего. Описывая свои прекрасные ощущения от этого спектакля, Алексей Бартошевич увидел свет в конце туннеля, который исходит от всякого, даже горького, художественного произведения. «Свет

¹¹ «Вампука, Принцесса Африканская» – пародийная опера В. Эренберга, поставленная в 1909 г. в театре «Кривое зеркало». Герои много раз с утрированным страхом повторяли: «Мы победим, мы победим» – и не двигались с места.



заклучен в эстетическом преодолении отчаяния»¹². Думается, в этом высказывании явлена типичная черта русской интеллигенции – энергия заблуждения. Сколь совершенным ни казался бы спектакль, но послевкусие у него – горькое, и крыльев в душе не вырастает. А это и есть объективная реальность. И туннели у каждого свои. У кого-то – со светом, у кого-то – без.

Додин давно стремится к сценической аскезе, «пустому пространству». Его эстетический минимализм, сдержанность актуальны. Тонкая выделка ролей при мизансценической обездвиженности, порой дают повод вспомнить «Комеди Франсэз». Камерность звучания невольно разделяет зрителя на элиту первых рядов и «посторонних», сидящих на балконе.

О чем же речь в этих «Трех сестрах»? О труде? О будущем,

которого не ждешь? В сущности, в СССР философия была та же, иллюзорная: пусть нам трудно, зато наши дети будут жить в прекрасном мире. Пожалуй, энергия заблуждения – наша родовая черта. Высокий порыв – и стояние на месте. «Великим мечтателем» назвал английский фантаст Ленина. Да и Сталин изрядно эксплуатировал идею «светлого пути». А путь мысли писателей – от Чехова, к Горькому, от Горького к Мариенгофу упирается в тупик. Счастье работать – «не верю!» На дворе – пожар, и лучшие мужчины уходят. А это значит, продолжению рода Прозоровых не быть. Впрочем, останутся дети Наташи и Протопопова.

Стоицизм, как философия современной жизни, нам не просто чужд, он нам не под силу. Неисповедимы судьбы и дороги

Сцена из спектакля «Три сестры». Реж. Лев Додин. Малый драматический театр – Театр Европы. Фото В. Васильева

¹²Бартошевич А. Свет в конце отчаяния // *OpenSpace.ru*. 26.10.2010.

Новый театр, старая сцена

современной интеллигенции, к которой писатели всегда имели свой «гамбургский» счет. Вот и Горький в «Детях солнца» выставил героев в неприглядном свете. Владимир Туманов¹³, осуществивший постановку пьесы в театре Сатиры на Васильевском, извлек из нее новые смыслы.

FUTURE.NET ПОПЫТКА ИДЕНТИФИКАЦИИ

Пр о т а с о в. Когда-то под лучом солнца вспыхнул к жизни ничтожный и бесформенный кусок белка, размножился, сложился в орла и льва и человека; наступит время, из нас, людей, из всех людей, возникнет к жизни величественный, стройный организм – человечество! Человечество, господа! Тогда у всех клеток его будет прошлое, полное великих завоеваний мысли, – наша работа! Настоящее – свободный, дружный труд для наслаждения трудом, и будущее – я его чувствую, я его вижу – оно прекрасно. Человечество растет и зреет. Вот жизнь, вот смысл ее! Страх смерти – вот что мешает людям быть смелыми, красивыми, свободными людьми! Но мы, мы, люди, дети солнца, светлого источника жизни, рожденные солнцем, мы победим темный страх смерти! Мы – дети солнца!»

Новая страсть, новые чувства, новый характер? О, хотя бы интонацию, нотку, один верный звук слышать! И то, что Туманов так подробно, любовно-внимательно вырисовывает линии отношений влюбленного циника-ветеринара Чепурного, его глупой влюбленной сестры, выдвигая их в первый ряд, глубоко симптоматично. Они все на одной доске перед слугами, которые, по сути, давно уже – хозяева

жизни. Интеллигенция без кулаков – с кастрюльками и колбочками, не замечающая низменного, парящая над бытом и быдлом, – это смешно, это ущербно? Разве смотрятся они сатирой на человека, как того хотелось Горькому? Написанная им в каземате Петропавловской крепости более ста лет назад, эта пьеса была остро полемичной, заточенной на революционные устремления прогрессивной части человечества. Теперь – находясь в системе новых координат – по мнению Д. Быкова, «в проекции жизни отечества»¹⁴, – однозначного ответа не дашь.

В начале XX в., после расшифровки пиктограмм и новых сенсационных раскопок, Европа не на шутку увлеклась Египтом. Дамы, носившие платья с восточным орнаментом, мечтали походить на Нефертити. Сочиняя своих «Детей солнца», Горький вряд ли думал об Эхнатоне, насильно заставившем Египет поклоняться единому богу – Солнцу. Но современник его «Председатель земного шара» и «Король Времени» В. Хлебников, открывший законы повторяемости в истории одних и тех же событий и воплощений одних и тех же личностей, тоже считал себя Эхнатоном.

Объявляя человечество «детьми солнца», герой пьесы – ученый, колдующий над клеткой, мечтатель-идеалист, – вовсе не думал покорять Солнце, как желали того футуристы Хлебников, Матюшин, Маяковский.

Мегаломанией болели многие новаторы начала прошлого века. Амбициозность эпохи подвигала молодого человека к дерзости. Футуристы шли на скандал, брезгливо отряхивая прах старого

¹³ Туманов Владимир Анатольевич (з.р. 1953). Театральный режиссер, ученик З. Корогодского; после окончания ЛГИТМиКа работал в Вильнюсском русском драматическом театре; в настоящее время работает в Петербурге. Осуществил постановки в МДТ, ТЮЗе, Театре Сатиры, Молодежном и др. Его спектакль 1993 г. в Молодежном театре «Лунные волки» по пьесе Н. Сакур стал событием в театральной жизни Петербурга. Лауреат премии «Золотой софит», номинант «Золотой маски» (1997) за спектакль «Таня-Таня» в Театре Сатиры.

¹⁴ Быков Дмитрий Львович (з.р. 1967) – российский писатель, журналист, поэт, кинокритик, сценарист, биограф Бориса Пастернака и Булата Окуджавы, автор десятка книг. Лауреат престижных литературных премий имени А. и Б. Стругацких, «Бронзовая улитка», «Национальный бестселлер», «Большая книга», «Портал». «Когда власть находится в фазе становления и нащупывает пути развития для страны, особенно если ваши убеждения совпадают с ее целями, – сотрудничать с властью вполне разумно и почетно, особенно в странах, где нет непримиримой войны на уничтожение между народом и элитами. Но в России, да еще в фазе позднего авторитаризма, более всего напоминающего 1848–1855 гг, то есть канун очередной маленькой провальной войны, – такое сотрудничество ничего не даст власти и сильно скомпрометирует интеллигенцию. Вот почему я полагаю, что творческие встречи следует отложить как минимум до 1861 г., когда бы он ни настал» // Slon.ru. 03.05.2011.

Pro настоящее

искусства, сочиняя невиданные и неслыханные вещи. (Любопытное совпадение: большинство рассматриваемых премьер – «Синяя птица», «Дети солнца», «Три сестры» – были поставлены около ста лет назад; уж не сказывается ли тут хлебниковская цикличность?) И Горький, с широко закрытыми глазами идущий в соцреализм, в конце потерпел идеологическое фиаско. И Маяковский, дерзко печатавший свой революционный шаг, безумно боясь смерти и забвения, покинул сцену жизни без чужой помощи. О, эти революционеры, авангардисты-футуристы! Те, кто расшибал «засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова», распылители вещевого слова, – что вы, где вы?

«Дети солнца» с В. Комиссаржевской в роли Лизы (1905) были вызовом власти и сочувствием народу. Но вот свершился переворот в сознании. Построенный убежденными циниками антимир – теперь наша новая реальность. Туманов показал в обратной перспективе исторического знания и опыта то, что случилось с народом, «победившим солнце». Его «Дети солнца» – отходная интеллигенции в том широком смысле слова, какое придавали ему философы (например, А. Галич, Ф. Одоевский)¹⁵ и даже масоны. Обреченность интеллигенции то ли на вымирание, то ли на перерождение очевидна. Режиссер проводит резкую демаркационную линию между мыслящими высоко и мыслящими низко. Между ними есть и всегда будет глухая стена непонимания и враждебности. Дело не в аристократических манерах. Туманова волнуют аристократы духа, и отношение, и гамбургский счет к ним в

спектакле, кажется, не совпадает с авторским. Не злоупотребляя в спектакле историческими деталями, режиссер представляет словное неравенство в современном понимании. Кто они – сильные и нищие духом – сегодня?¹⁶

В спектакле есть крошечное «место под солнцем» – у стола. Точка отсчета всех событий – отсюда. Все начала и концы здесь сходятся. В отличие от стены дома Александра Боровского (мертвой вертикали) в «Трех сестрах» в МДТ, здесь, по воле Александра Орлова, от дома остались старые почерневшие добротные балки, неуверенно стоящие и готовые завалиться. Между ними будут кружить, как неприкаянные, «дети солнца», и «раскинется» кадрили – веселый танец на четыре пары. У Туманова, определившего жанр своего спектакля, – «русская кадрили» (вместо авторских «сцен»), действительно, четыре любовные пары. Павел, поглощенный опытами, как свободный радикал, нарушает баланс сердечных отношений. Его жена Елена проводит время в обществе друга, художника Вагина. Елена любит мужа, Вагин любит Елену. Сестра Лиза (Мария Фефилова), насмерть напуганная однажды виденным бунтом и пролитой там кровью, боится жизни и любви, которую предлагает ей еще один приятный циник, ветеринар Чепурной. В то время, как его сестра, богатая вдова Меланья (Татьяна Калашникова), экстатически влюблена в Протасова, у слуг – своя кадрили. Гордый слесарь бьет смертным боем жену. Фактурная, расфуфыренная и наглая прислуга Фимка (Екатерина Рябова) крутит романы, выбирая жениха побогаче,

¹⁵ Галич Александр Иванович (1783–1848) – русский философ. Особое место занимает его антропологическая концепция, которая имела своим истоком романтизм и философию Шеллинга. Согласно Галичу, антропология должна составить основу всех других философских дисциплин. В своей «философии изящного» Галич обосновывал самоценность и объективную значимость художественного творчества, признавая в прекрасном онтологическую реальность, высшее, божественное начало. Галич стоял у истоков антропологического космизма, он исследовал человека «в разуме общей природы», возводя проблему материи и духа до вселенских масштабов. Побуждение к деятельности дает душа, которая не «предсуществует в умственном, неведомом мире», не творится Богом, а возникает через «рождение» и связана с природой, проникнутой «животворящими силами». Главные сочинения: «Опыт науки изящного», «Картина человека», «Лексикон философских предметов».

Одоевский Владимир Федорович (1803–1869), русский писатель, философ, педагог, музыкальный критик, последний представитель древнего княжеского рода. Образование получил в Московском университетском благородном пансионе (1816–1822). В 1823–1825 был председателем организованного им общества Любомудрия. В 1824–1825 вместе с В.К. Кюхельбекером издавал альманах «Мнемозина», в 1827–1830 – один из основных деятелей журнала «Московский вестник»; был сотрудником

Новый театр, старая сцена

да посмеивается. Пары, меняясь партнерами, говорят что-то о жизни, о будущем, о любви, а шум за окном, как «звук лопнувшей струны», предвещает недоброе. Развал России накануне большевистского переворота, разорванные межличностные связи – все это дано, как эхо жизни конченной, свершенной. И потому так громко топочут по дому Протасовых сапоги и сапожки слуг. Они давно себя ощущают победителями. Кадриль как жанр – знак духовного плебейства. Перед нами уже – «зараженное семейство». Благородная и иронично-загадочная аристократка Елена (Наталья Кутасова) в дурновкусии соревнуется с купчихой Меланьей. Та в своих чудо-шляпках, похожих на фарфоровую корзинку с розами, кажется экстремалом от моды.

Хозяин этого захудалого, разваливающегося дома завидно увлечен и энергичен. Пребывающий в реальности Будущего – не то генический инженерии, не то космогонической алхимии – Протасов (Евгений Леонов-Гладышев) явно не от мира сего, инопланетянин. Дитя, устремленное к солнцу. Недаром начало спектакля определено: под ярким лучом света он замирает в мечтательной прострации, замороженно прислушивается к чему-то и, пошарив рукой под столом, вытаскивает детский стульчик. Усаживается на него с удовольствием. В порядочности своей и демократизме реликтовой породы человек (несущий абсолют гуманизма), Протасов воспринимается взрослым ребенком. Его стиль жизни, фанатичная увлеченность наукой, не ко времени беспечный оптимизм, вера в человека, бесстрашие бессмертного и внезапная гибель в разбушевавшейся толпе – это уменьшенная

модель жизни Архимеда, убитого римским солдатом в тот момент, когда математик решал на песке задачу и готовился рассказать правителю, как измерить Солнце и перевернуть земной шар.

В режиссерском высказывании отношение к героям вполне определено. Оглядываясь назад, Туманов уже не наделяет Лизу обличительной силой, какую транслировала когда-то своей игрой В. Комиссаржевская. Он спокойно и трезво показывает дом, где разбиваются сердца, и жизни порядочных, быть может, нелепых людей. Они сегодня еще ближе к чеховским сестрам. Тем, кому придется жить в стране «чужих» – у черного квадрата, в красном колесе, без солнца. Контраст между высоко и низко рожденными переведен в иное русло. И красивые горячие речи о будущем человеке из уст Павла висают над разнужданным хамством слуг. Всякий раз, когда «сервильная» пара (слесарь и горничная, например) врываются на сцену в разухабистой пляске, сидящие за столом умолкают и неподвижно смотрят перед собой в пространство. Такой Горький – вариант резкого неделикатного Чехова. Сколько ниточек, узелков в отношениях... загадок. Нянька, например, – женский вариант Фирса: в достоинстве своем скрывает загадку сфинкса (Елена Рахленко).

В общем настроении спектакля Туманова разлита меланхолия неизбежности. Герои слоняются по голому дому («кремовых штор» здесь быть не может!), блуждают вокруг старых балок, пытаются найти спасение от надвигающейся бури. Словно мотыльки, слетаются к центру, где завис загадочный колодец света, чтоб разглядеть в нем

пушкинского «Современника». В 1826г. переехал в Петербург. С 1846г. помощник директора Публичной библиотеки и директор Румянцевского музея; с 1861г. сенатор в Москве.

¹⁶ Понятие «интеллигенция» до сих пор не имеет точного определения. Так, в книге «Проблема авторства и теория стиля» (М., 1961. С. 299) В. Виноградов пишет:

«... часто встречается в рукописном наследии масона Шварца слово интеллигенция. Им обозначается здесь высшее состояние человека как умного существа, свободного от всякой грубой, телесной материи, бессмертного и неощутительно могущего влиять и действовать на все вещи. Позднее этим словом в общем значении – «разумность, высшее сознание» – воспользовался А. Галич в своей идеалистической философской концепции. Слово интеллигенция в этом значении употреблялось В.Ф. Одоевским». Георгий Федотов так охарактеризовал: «Русская интеллигенция есть группа, движение, традиция объединяемые идейностью своих задач и беспочвенностью своих идей» (Федотов Г. Трагедия интеллигенции // Георгий Федотов. Судьба и грехи России: В 2 т. СПб., 1991. Т. 1. С. 92.

Pro настоящее



Сцена из спектакля
«Дети солнца».
Реж. Владимир
Туманов.
Театр Сатиры
на Васильевском

свои беды, несчастья, несовпадения. Всеобщая любовная лихорадка электризует атмосферу дома и, как шаровая молния, убивает первого попавшегося. В смутном, то нарастающем, то стихающем шуме морского прибоя слышен гул человеческих криков. Стихии неуправляемы, опасны для жизни. Кому-то из героев может показаться, что есть дом, семья, а мы видим, как трагически прекрасно они заблуждаются, потому что знаем, — еще немного и дети солнца станут детьми хаоса. Тревога, идущая извне, особенно ощущается натурами тонкими, ломкими, как Лиза. Ее затаенная любовь к Чепурному (выдающаяся роль Юрия Ицкова) угнетена страхом перед будущим. Отношение к любви в этом спектакле — проявитель человечности. Громада-Любовь Чепурного, заполнившая собачьего доктора так, что сил осталось на один лишь жест отчаяния: вздернуть себя на собственном галстуке цвета крови и революции да показать всем черный язык... А когда известие о



Е. Леонов-Гладышев –
Протасов,
Л. Алимов – Вагин



Н. Кутасова – Елена

Новый театр, старая сцена

его самоубийстве приходит в дом Протасовых, на сцене воцаряется мертвая тишина. Суэта рассеивается, и под нарастающий вдалеке шум толпы Елена медленно, медленно проговаривает: «Там же Павел!»... Понятно, что и дом, как и мир, шатается, вот-вот рухнет. Безумная Лиза, точно Офелия перед гибелью, старательно метит белой мукой лица присутствующих. Но когда опустевшая сцена вдруг оживет в лучах-прострелах света, тихие и умиротворенные Лиза и Чепурной (в ином времени и пространстве), соединятся, обретут гармонию и душевный покой, и, может быть, станут счастливы.

НОВЫЕ ЛИШНИЕ театральная правда

«Не приведи Бог видеть русский бунт – бессмысленный и беспощадный.

Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молодцы и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердные, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка конейка».

А. Пушкин

Философией космополитов, граждан мира – была жизнь без правил. Их девизом было: жить в любом обществе и быть свободным от него, Карл Маркс потом «передернет» и допишет к фразе категорическое «нельзя». Циники, проповедники наслаждения, киренаики, из которых большинство ставило свободный половой акт – высшей формой добра и красоты, готовы были принять статус нищих и юродивых. Сегодня от древнегреческой сократической школы аскетов остались только анекдоты о затейливом, бесшабашном мудреце Диогене в бочке, который, презирая людей, совершал иной

раз перед ними самые неприличные выходки, а также о его просьбе к Александру Македонскому: «Отойди и не засти мне солнца». Слышали еще о браке Кратета, осуществленном прямо на площади. В спектакле Анатолия Праудина «Циники» молодая пара именно так и живет, на виду у целого мира, на кровати, одиноко стоящей посреди сцены.

Под рукой автора инсценировки Натальи Скороход «Циники» А. Мариенгофа заметно переменялись. В спектакле намеренно исправлена интонация эпохи. В книге Ольга и Владимир стараются дистанцироваться от той безобразной большевистской вакханалии, что жестко прорисована автором в ярких деталях. Художественный вымысел вплетен в реальные факты мародерства, политиканства, приспособленчества к новому режиму. Праудин показал свое брезгливое отношение к диктатуре плакатно-грубо, поместив жизнь и болезненную любовь Ольги и Владимира в игровое пространство буффонады. Согласитесь, любовь как смертельный номер на арене цирка, в котором весь вечер на манеже – красные клоуны по кличке Ленин, Троцкий, Сталин, – вещь, «посильнее “Фауста”».

Зрелые мастера сцены надеются увидеть в зеркале прошлого оправдание жизни, ее смысла. Праудин в своем опусе передал то, что сюрреалист Челищев¹⁷ называл «мистической перспективой». Спектакль эстетически связал настоящее с тем отчаянно дерзким прошлым, когда Малевич впервые явил в декорациях «Победы над Солнцем» свой «черный квадрат».

Есть сюжеты и спектакли без горизонта. В данном случае это

¹⁷ Челищев Павел Федорович (1898–1957) – русский художник. Основал мистический сюрреализм за 9 лет до появления этого направления у Сальвадора Дали.

Pro настоящее

принципиально. Александр Орлов закрыл задник «черным квадратом». Состоящий из переплетенных резиновых лент, он воспринимается зловеще-живым. Из него, как из небытия, может возникнуть рука с ружьем, нацеленным прямо на тебя. Одновременно и автономно от тела вырываются на разной высоте ноги, руки, головы чекистов, внимательно следящих за жизнью страны. На сцене – кромешный ад, к которому герои приспособливают свои чувства и жизнь. На черном фоне пролетает короткая жизнь молодых героев. (Что будет после победы над солнцем? Тьма, расцвеченная красными клоунами-политиканами.) Режиссер совмещает два несовместимых стиля жизни довольно грубо, чтобы усилить драматизм, погружает историю любви в неприемлемый для нее жанр буффонады. Понятно, что любовники долго не продержатся. Смерть рядом. Беспроспективность их любви очевидна. Противоречия жизни раздражают двусмысленностью. Кровать на площади, как символ всеобщей проституции, раздражает так же сильно, как красное колесо на фоне черного квадрата и «красные дьяволята» Ленин, Троцкий, Сталин, – слуги просцениума и клоуны из преисподней, которые цинично и буднично озвучивают чудовищные факты из жизни агонизирующей страны. Здесь уже нет ни стен, ни даже балок. Внешний враждебный мир постепенно поглощает мир частной жизни. Тот, что сконцентрирован вокруг кровати, где возлежит новая «венера без мехов» (Наталья Шамина), капризно требующая у возлюбленного не конфет с вишней, а клизму. Кровать, как центр

жизни гибнущих интеллигентов, кровать, на которой в конце умирает от самострела та, чья жизнь состояла из глупых жестов и поз, скользящая по касательной адской и циничной политической системы.

Спектакль получился «потешным», погремушечно-петрушечным, по духу похожим на мейерхольдовский «Балаганчик», – с Пьеро (Владимир – Алексей Фокин), Арлекином (Сергей – Александр Солоненко) и Прекрасной Дамой с синдромом суицида.

Как мы выжили и выживаем, показывают на материале «Трех сестер» мрачный Додин и цинично-темпераментный Эренбург. Сдержанный Туманов горьковский сарказм неожиданно сводит к чеховскому резюме – «там, за гробом, мы отдохнем...». Стоик Праудин отразил процесс умерщвления в человеке желания жить, жизненную несовместимость глубоко личного с красным террором.

ДЕТИ ПОДЗЕМКИ **небожественная комедия**

*Я иду по ковру,
ты идешь, пока врешь.*

То, что современная пьеса у нас ставится преимущественно в подвалах, дело привычное. На большие сцены истории про маргиналов не пускают. А тут – прославленная сцена театра, с именем-брэндом БДТ. Темур Чхеидзе на риск пошел, пригласив на постановку пьесы «Мерси» молодого известного режиссера Владимира Золотаря. И новый худрук пермского Театра-Театра с заданием справился грамотно.

Готы, металлисты, сатанисты, граффитеры, растаманы, байкеры,



скинхэды, хакеры, кракеры, хиппи, рэйверы – прямые наследники «кинической школы»... Сколько их сегодня, не понятных своим родителям неформалов, бегущих от социума, от семьи, от жизни! Тьма. Эту касту потерянного поколения и имел в виду Т. Чхеидзе, предложив немолодому питерскому драматургу (1946 г.р.) Игорю Шприцу сделать отечественный римейк сценария фильма М. Карне «Обманщики». И если у Карне это история молодежи послевоенной эпохи, то у Шприца – «полуподвальная тусовка, немного маргинальные ребята, скрывающиеся в бункере, не желая встраиваться в социум». Далеко не юный

комедиограф сочинил печальную историю любви, по всей видимости, апеллируя к Шекспиру. Только Ромео здесь – выпускник юрфака, а Джульетта – флейтистка... Подумать, что «Мерси» – акт благодарения, не совсем верно. Это всего лишь кличка новой Джульетты, с детства мечтавшей о белом мерседесе. За нее ввязывается в драку студент и, убягая от милиции, оказывается среди «чужих», в сквоте, где плесенью расползается новая «субкультура», и как после ядерного взрыва, схоронились молодые эскаписты. Коммуна со своей «философией» свободы и неизбежного апофигизма. Перед нами – безликий, но жутко амбициозный

Сцена из спектакля
«Циники».
Реж. Анатолий Праудин.
Театр Ленсовета

Pro настоящее

«планктон», живущий по законам главной «инфузории» (Федор Лавров) – вдохновителя и управителя жалкой вакханалии с танцами, воровством, шантажом и проституцией. С «трах-перетрахом» в искореженной машине, застывшей посреди сцены памятником вечной и разбитой любви. Мир без правил дает лишь иллюзию свободы и эта свобода переигрывает любого «обманщика». Жизнь в режиме холостого хода, без обязательств и дружб – ведет в тупик, в ловушку, в сумрачный лабиринт, откуда нет выхода.

Мотивы, мотивы, мотивы... Масса переписанных романов ради одного единственного – опознать себя человеком с родословной. Новая русская жизнь этой французской истории как замысел кажется оправданной, но, ей-богу, лучше если бы за сочинение пьесы взялся драматург, знающий жизнь андеграунда так, как знал своих бомжей-босяков Горький. Возможно, и здесь есть шанс поговорить о перверсиях, «голубом сале» и проч. Только после шершавых «Циников» (с основательной творческой родословной) эти новые циники «light» кажутся какими-то глянцевыми, слишком красивенькими и неестественно эстрадными. Вроде той девчонки-голограммы, Мальвины с голубыми волосами, что собирает на «свои» концерты в Японии стадионы фанатов.

ДЕТИ ХАОСА

лирическая, либерастическая

Ярким режиссерским ходом, с привлечением в спектакль по пьесе Шекспира «Король Лир» известной джаз-банды, – маститый, всеми уважаемый режиссер Адольф Шапиро

вместе с брянцевским ТЮЗом, художественным руководителем проектов коего он является, – победы над зрителем не одержал. У каждого театра юного зрителя всегда была проблема с аудиторией. Сегодня, в эпоху «индиго», продвинутых в электронике крох, крайне сложно делать спектакли для детей. Кто сегодня юный, кто взрослый, понять почти невозможно. Созревание личности в них происходит сложно, и кумиры их – отнюдь не родители. 12-летние Ромео и Джульетта сегодняшним детям куда понятнее, чем 20 лет назад.

В интервью постановщик признавался, что его «Король Лир», собственно, и родился на «двух китах» – Сергее Дрейдене и ансамбле «Billy's band» под руководством Билли Новика. Белый шатер, затянувший пространство амфитеатра (в таком пространстве Шапиро строил «Мамашу Кураж» в СамАрте), заметно сблизил зрителя и игроков (художник Елена Степанова). Фанерный, в двух уровнях помост обещал то ли забаву массового зрелища, то ли костюмированный «сейшн». Интеллектуал Дрейден вызывает в спектакле уважение, но не удивляет своей предсказуемой ироничной манерой. Развитие шекспировского сюжета похоже на школьное изложение в духе телесериалов о бандитском Петербурге: смутно, картонно, а главное, немотивированно. Вздорный вдовец, то ли впадающий в детство, то ли переживающий кризис власти, мается и страдает, а сочувствия не вызывает. Вконец измотанный, оглохший от шума новой эпохи, чужой для нее и для окружающих, старик гибнет на помойке современности. И



никакие баллады анемичного Шута с его «джаз-бандой» не отвлекут Лиру от желания умереть.

Впрочем, несмотря на полное отсутствие драматической грации и природной естественности у Билли Новика, ставка режиссера на популярный у молодежи ансамбль со временем, возможно, окупится. Ведь у ребят, не читающих хорошей литературы, воспитанных на «кратких содержаниях», извлеченных из нета, художественный вкус развивается (если вообще развивается) с трудом. Может, им станут понятны крутые бандитские разборки молодых королей, размазанных, как дешевые уличные девки... Как бы то ни было, спектакль на премьере не прозвучал. Впрочем, это первая постановка А. Шапиро на сцене ТЮЗа им. Брянцева. Остается уповать на лучшее.

Разговор о человеке, который не находит своей идентичности эпохе, не нов, но сегодня актуален, как никогда. С социальной идентичностью личности, индивида с этническими, религиозными, профессиональными группами, – у нас большие проблемы. Настоящее театральное искусство может быть «адаптером» между жизнью и зрителем, а бессознательный процесс подражания, как основа развития личности в социуме – один из системных блоков театра. Можно вспомнить театротерапию Николая Евреинова¹⁸, как метод лечения души человеческой. Но существует ли сегодня театр, как «лечебное заведение», в котором человек находит путь к себе? Между театральной сценой и сценой жизни – все те же 6% населения, так называемых зрителей, среди которых большинство – «дети индиго».

К. Разумовская – Мерси,
М. Касапов – Матвей.
«Мерси».
Реж. Владимир
Золотарь.
БДТ им. Г. Товстоногова.
Фото Сергея Ионова

¹⁸ Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) – режиссер, драматург, теоретик театра. См.: Театротерапия // Жизнь искусства, 1920. С. 578–579.

Для кого-то жизнь – театр, для кого-то – театр – жизнь. Бегство в театр, как спасение от жизни – это слишком красиво, чтобы было правдой. Нашу жизнь втягивает в воронку виртуальности. В интернете выкладываются порции фактолжи, на которые тратятся живые эмоции читающих-смотрящих: хвост виляет собакой. Но цепная реакция – управление сознанием – запущена; как и реальный коллайдэр, разгоняется все круче. Потомки горьковского Протасова выросли. И до черной дыры, до рождения антиматерии, осталось, кажется, совсем немного. Революции свершаются не сходя с места, при помощи компьютерной программы. Так что сегодня смысловое поле «Трех сестер» жиждется на философии г-на Чебутыкина: Тарарабумбия... «И горько плачу, что мало значу я...». Плевать на английскую оперетку! Что нам Гекуба?! Иван Романыч разбил часы (заметьте – часы! время!), принадлежавшие любимой им женщине (это только кажется?). И мы не существуем вовсе. Вот она – силовая линия дня, соединяющая таких разных циников, как Блаубарб, Соленый, Чепурной, Чебутыкин, – циник и врач, способный лишь констатировать смерть. Прах к праху, земля к земле.

Опьянение перестройкой мы давно пережили и забыли, ходим трезвые, как стеклышко, не понимая, что случилось: хотели, как лучше, а вышло, как всегда. Театр вновь прокручивает знакомые мотивы, показывает героев на историческом перепутье, на пепелище, на кладбище идей и желаний, потерявших судьбу. Лир и сестры, Прозоровы, Блаубарб и



«дети солнца», безнадежно «циничные» Оля и Вова... Пожалуй, лишь Эренбург со своими героинями в ладу, потому что извлекает из прошлого тот самый геном, что объединяет нас в народ. Вот почему его «Три сестры» при всей их болезненной неприглядности кажутся своими, близкими.

Но при чем тут «дети индиго»? – спросите вы. Хороший вопрос. Вполне вероятно, нам лишь кажется, что они существуют. Но театр, словно медиум, время от времени фиксирует некие ультрамариновые вспышки. Его эхо блуждает по лабиринтам нашей памяти.

В. Чернышов – Придворный,
С. Дрейден – Лир.
«Король Лир».
Реж. Адольф Шапиро.
ТЮЗ им. А. Брянцева



Екатерина КРЕТОВА

ОПЕРА: КРАТКАЯ ИСТОРИЯ РОЖДЕНИЯ, ЛЮБВИ, БОЛЕЗНИ, СМЕРТИ И...

Многие современные композиторы мне знакомы. И все они хотят написать оперу. А некоторые даже сделали это, и не по одному разу. И режиссеры многие тоже мне знакомы. Некоторые из них даже ставили современную оперу. Но в массе своей они совершенно не хотят этим заниматься. В чем же секрет такого несовпадения интересов? Справедливости ради надо заметить, что данное несовпадение простирается еще и на публику, которая категорически не хочет смотреть/слушать сочинения в жанре оперы, написанные позже 1926 г.

1926 год – дата написания последней оперы Пуччини «Турандот». Впрочем, есть оперы, находящиеся в «черном списке» у публики, написанные гораздо раньше этой даты: например «Соловей» Стравинского, датированная 1914 годом.

Но, возможно, так было всегда? В том смысле, что современное искусство всегда вначале непонятно публике. И гению приходится с трудом продираться к умам и сердцам зрителей, слушателей, читателей. Сначала не доходит. А потом доходит. Например, «Травиата» – один из самых популярных оперных хитов. А на премьере – провалилась. Или «Кармен» Бизе – вот уж оперный шлягер всех времен и народов. А ведь тоже провалилась на премьере – да с таким треском, что автор после этого слег и умер! Но только вот ведь какая штука: слава к этим сочинениям пришла буквально сразу же: «Травиата» обрела сумасшедший успех через год, а «Кармен» – и того раньше, буквально спустя несколько месяцев. Чего Бизе, увы, уже не увидел.

Так не легенда ли это? Не миф? Насчет того, что гениальное произведение должно пробивать дорогу к восприятию десятилетиями? Мой ответ однозначен: не просто миф, а вранье, маркетинговый ход, разработанный в XX столетии для продажи предметов искусства. Настоящий шедевр очень быстро обретает

свою публику, даже в том случае, если эта публика поначалу шокирована предлагаемым продуктом. Как это случилось с публикой театра Ла Фениче в Венеции, которая впервые увидела на сцене своих современников – Верди перенес время действия «Дамы с камелиями» в XIX в. Так что те кринолины и декольте, которые сегодня мы воспринимаем как знаки «раньшего времени», для зрителей, пришедших на премьеру «Травиаты» были чем-то вроде джинсов. Понадобилось совсем немного времени, чтобы публика оценила драматургические нововведения Верди – психологизм, реалистичность, актуальность – и с восторгом погрузилась в прекрасный мелодизм оперного хита.

Вовсе не такая картина с операми XX в. Ну, никак они не доберутся до сердец, умов, ушей... Идут годы, десятилетия, но коммуникация не только не налаживается, а, пожалуй, даже наоборот: в прошлом их воспринимали лучше. Может быть потому, что у публики была некая мотивация на принятие современного искусства. А теперь, когда оно не современное вовсе? Операм Стравинского, Берга, Прокофьева от 50 до 100 лет. Что же до тех, которые пишутся сегодня – они занимают очень скромное положение в обойме современного искусства, так как академическая музыка за последние десятилетия вынуждена была здорово потесниться, дав возможность развиваться другим



музыкальным направлениям, отвоевавшим значительные сегменты слушательской и зрительской аудитории. Разве что публика поглупела? Не сбрасывая со счетов и этот спасительный для современного искусства аргумент, все же попытаемся объяснить природу данного явления, исходя из него самого.

РОЖДЕНИЕ, РАСЦВЕТ ЮНОСТИ, ПРЕКРАСНАЯ ЗРЕЛОСТЬ И КРИЗИС СРЕДНЕГО ВОЗРАСТА

Мы точно знаем дату и место рождения оперы. Это произошло 6 октября 1600 г. в Палаццо Питти во Флоренции, где была представлена первая дошедшая до нас *dramma per musica* «Эвридика» Якопо Пери. Так что итальянцы были первыми. Сам термин *opera* появляется позже, да он, собственно, не означает ничего музыкального: в переводе с итальянского – дело, произведение. К середине XVII в. к итальянцам подключаются французы, затем немцы. Большинство опер пишутся на итальянском языке, независимо от национальности композитора. Например, немец Георг Фридрих Гендель, которого считают своим национальным композитором англичане, писал свои оперы на итальянские либретто. Французы предпочитают родной язык: именно на нем свои «лирические трагедии» (так именовалась ранняя французская опера) писали Люлли и Рамо. Немцы (австрийцы) вели себя весьма разнообразно. Ведь даже самые известные оперы Моцарта «Женитьба Фигаро», «Все они таковы» и «Дон Жуан» – написаны на итальянском языке в итальянском жанре оперы *buffa*. Параллельно с этим Моцарт развивает национальный жанр – зингшпиль, оперу с разговорными диалогами на немецком языке. Именно из него впоследствии вырастет жанр австрийской оперетты. В первых десятилетиях XIX в. наступает золотой век оперы. Конечно, речь идет, прежде всего, о великих итальянцах: Беллини, Доницетти, Россини. Они совершенно различны по стилю. Но в их творчестве с наивысшей силой реализуется эстетическая сущность оперного жанра: максимальное раскрытие возможностей человеческого голоса. Прием *bel canto* – это не только технология вокала.

Это суть, душа, божественный смысл, ради которого опера родилась, развилась и достигла своей вершины.

Французы идут своим путем, разрабатывая жанр большой французской оперы (Мейербер) и лирической оперы (Гуно, Бизе, Массне).

При жанровом разнообразии опера все еще не теряет своей основной функции – **быть средством, с помощью которого человеческий голос, воздействие которого на психику не сравнимо ни с каким даже самым замечательным акустическим инструментом, доносит до «реципиента» всю глубину образов, сюжета, драматургии, формы и прочего, что заложено в многокомпонентном произведении, коим является любое, даже самое простое сочинение оперного жанра.**

В конце XVIII в. к трем уже существующим оперным школам несмело присоединяется Россия. А уже в 30–40-е годы XIX в. Глинка, создав (по модели итальянской оперы, естественно) два сочинения на русском языке – «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», сразу становится классиком и основоположником. И вот тут-то началось... Нет... Конечно, в данном случае не русские были виноваты. В тот момент еще у нас и помышлять не могли, что очень скоро станут диктовать Европе правила оперной игры. А тогда только Даргомыжский возьми и ляпни: «Хочу, чтобы звук выражал слово. Хочу правды». И не успев толком насладиться мелодизмом, мы понеслись к правде. То есть к речитативам, сквозному развитию и всему тому, что буквально через полвека привело оперу к смертельному заболеванию.

Конечно, не Даргомыжский тому виной. Виною тому объективное время, диктовавшее свои законы в искусстве. И нарисовался уже Вагнер со своей реформой музыкальной драмы. И уже он провозгласил, что голос – это всего лишь одна из строчек оркестровой партитуры. Но все же он оставался композитором XIX в и, едва ли посягал на основы традиционного музыкального языка в целом и мелодизма в частности. Хотя, как известно, принято считать, что именно в опере «Тристан и Изольда» произошел языковой перелом европейской музыкальной традиции (Э. Курт. Романтическая



гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера). Даже Верди, который при всей своей эстетической оппозиционности по отношению к Вагнеру по-своему реформировал оперные формы и пришел к сквозному интонационному развитию и речитативному стилю в «Отелло» и «Фальстафе», все же не разрушил оперного дома. Но вместе с Вагнером пошатнул его.

В России эту роль сыграл гениальный Мусоргский. Он создал декламационный стиль и оперные формы, которые определили ход развития оперы да и музыкального языка в целом вплоть до сегодняшнего дня. Причем не только для русской музыки, но и для мировой (западной, разумеется). И если бы не великий мелодист Чайковский и в какой-то степени Римский-Корсаков, в России вообще бы не было настоящей оперы, а была бы одна только правда и ничего кроме правды.

Рубеж XIX – XX в – кризис жанра. Перерождающейся опере стало тесно в своих рамках, так же как в свое время крупной инструментальной форме стало тесно в границах сонатности. Последним, но, пожалуй, самым мощным гением, ухитрившимся в границах жанра выразить совершенно новое содержание, стал Пуччини, взлетевший на вершины оперного Олимпа на волне веризма. «Турандот» – это последняя опера. Не только Пуччини. Вообще последняя. Уже нездоровая, с признаками болезни, и от этого еще более прекрасная и как-то трагически притягательная.

В академической музыке кончилась эпоха «ре минора». Кончилась эпоха мелодии. Кончилась эпоха оперы. Впереди – тяжелая болезнь и смерть...

БОЛЕЗНЬ, РЕМИССИЯ, СНОВА БОЛЕЗНЬ, АГОНИЯ

Пусть в этой главе у меня будет раздвоение личности. И мое альтер эго как будто спрашивает довольно агрессивно: значит «Турандот» – последняя опера? То есть «Огненный ангел» Прокофьева – это так, ни о чем... И «Леди Макбет Мценского уезда» тоже можно выбросить... Про Стравинского даже и спрашивать нечего – на помойку. И Рихарда Штрауса – туда же. Про Берга уж и упомянуть

страшно – он вообще в додекафонной технике писал... И все они, эти композиторы, выходит, ничего не стоят. Потому что плебс их слушать не хочет. Так что ли?!

Нет не так. (Это уже я отвечаю.) Стоят эти композиторы ого-го сколько. И были они гениями, которые транслировали средствами музыкального языка объективные и мало понятные обывателю процессы изменения времени, пространства, материи, духа, словом Космоса. И поэтому все, что они делали, было оригинально, ново, наполнено смыслом. Таким, который действительно трудно понять. Потому что и Космос сегодня нам трудно понять – связь, видно, какая-то потеряна. Абонент стал недоступен. Впрочем, это – тема для философов. А мы вернемся к композиторам XX в. Не случайно у всех у них есть аудитория даже сегодня. И не так они однозначны: тот же самый Берг при всей своей приверженности к атонализму и додекафонии такой ре минор (в буквальном, кстати, смысле) забабухал в своем «Воццеке», что романтикам не снилось. И все же аудитория, жаждущая приобщиться к оперной музыке композиторов прошлого века, слишком узка. А это означает, что чего-то они все-таки не поняли, чего-то не услышали. Ведь смог же услышать Рахманинов, который со своим «ре минором» не вписался в композиторский контекст современной ему эпохи настолько, что выживал только за счет исполнительской деятельности, но никак не путем продажи авторских сочинений. Смог услышать Пуленк, написавший оперу «Диалоги кармелиток» в 1957 г., в самый расцвет авангарда буквально на потеху своим коллегам во главе с будущим крестным отцом авангардистской «козастра» Пьером Булезом. Пытался реанимировать оперу и Бриттен, который вдруг возродил Англию для академической музыки вообще и оперы в частности. Все это – периоды ремиссии: мнимое улучшение при прогрессирующем заболевании. Было уже поздно – в это время «новые песни придумала жизнь». Причем как раз в Англии. Расцветал рок. А еще раньше мир захлестнул джаз. Появился мюзикл. Появился саундтрек для кино. Многие академические композиторы стали существовать в режиме



двойной эстетической морали: «Вот эту “смурь” я пишу для квартета, который будет слушать двадцать пять моих коллег в Союзе композиторов (только потому, что потом я буду вынужден слушать их “смурь” на фестивале “Московская осень”), а вот эту мелодичную тональную тему – для кино, которое посмотрят миллионы. Да еще и деньги получу приличные». Именно так было с Шостаковичем, а затем Шнитке, Денисовым. Слушать оперу «Жизнь с идиотом» Шнитке – весьма сложно. Петь ее – еще сложнее. Зато многие темы, которые Шнитке написал для кино, украсили его академические сочинения и даже придали им смысл. Как например, тема из «Сказки странствий», вошедшая в альтовый концерт.

Возникли и другие композиторы – те, кто двойной морали не исповедовал. Стала развиваться зона light classic (мало у нас применяемый, хоть и очень внятный термин), которую успешно осваивали такие люди, как Нино Рота, Эннио Морриконе, Майкл Найман, а у нас – Владимир Дашкевич, Алексей Рыбников, Геннадий Гладков, Микаэл Таривердиев, Эдуард Артемьев, из более молодого поколения – Алексей Шельгин, Александр Пантыкин.

Музыка перестала двигаться линейно. Но многие попытались этого не заметить.

Что если представить себе дерево, скажем пальму, которая растет в кадке в зимнем саду. Dorосло оно до потолка и продолжает расти. А расти некуда. Макушка уперлась в потолок, пальма гнется, вот-вот погибнет. Надо поступить просто: срезать верхушку. И дерево начнет давать ростки не по вертикали, а по горизонтали.

Современные композиторы, упрямо и даже как-то тупо пытающиеся сочинить современную оперу, похожи на эту макушку. Они не хотят понимать, что та линия, по которой двигались их предшественники, дошла до тупика. Не потому, что это тупиковая директория, а просто потому, что – приехали! Трамвай дальше не пойдет. Депо.

Приехав в депо, современная опера в последние 20–30 лет движется двумя путями. И оба они доказывают, что жанр пребывает в агонии.

АГОНИЯ ОРТОДОКСАЛЬНАЯ

В данном тоскливом направлении работают те, кто либо сделал вид, что никаких качественных изменений в области музыкальной жизни за последние сто лет не произошло, либо в силу природного аутизма действительно об этом не догадываются.

Такие композиторы пишут оперы по моделям прошлого. С использованием стандартов XX в. и в соответствии с языковыми нормами прошлого столетия. Понять их по-человечески легко. Ведь они получили в свое время консерваторские дипломы. А это значит, что они – профессиональные композиторы и просто по определению должны писать оперы и симфонии. А вот с профессиональной точки зрения понять их невозможно. Ведь должны они, будучи музыкантами, слышать, что их музыкальный язык бесконечно вторичен? Что их сочинения невозможно отличить одно от другого, а всех их вместе как будто бы создала компьютерная программа, в которую заложили языковые модели Стравинского, Прокофьева, Шостаковича... Так и видится сцена: будущий автор оперы тайно приходит в некий секретный офис. Там сидит программист. Автор делает заказ на стилистику своего сочинения: «Мне, пожалуйста, смесь Мусоргского со Стравинским». Программист ему: «Не кажется ли вам, что это уже устарело? Давайте добавим немного Ксенакиса?» Композитор: «Пожалуй... Тогда уж и Веберна чуть-чуть...» А программист: «Ну, это уже никто не отличит. Зря только деньги потратите».

Панически боясь все того же страшного для современных академистов «ре минора», не умея создать оригинальную мелодию, внятную тему, яркий мотив, композиторы воспроизводят оперные модели прошлого. Не стилизуют, а именно воспроизводят. Атональность делает вторичность менее слышной, менее откровенной. Но опытное ухо, в котором по памяти звучат «Игрок» и «Мавра», не обманешь. Все это повтор, который в XXI в. кажется безнадежным анахронизмом.

Вот свежий пример – «Вишневый сад» французского композитора Филиппа Фенелона.

Новый театр, старая сцена



Ч. Аюшев – Гамлет,
А. Иванов – Лаэрт.
«Гамлет».
Реж. А. Титель.
Музыкальный театр
К.С. Станиславского и
В. И. Немировича-Дан-
ченко



Сцена из спектакля
«Дети Розенталя».
Реж. Э. Някросюс.
Большой театр

Его музыкальный язык основан на стандартном наборе средств прошлого века: мягкая атональность (в духе ранних Прокофьева и Стравинского), грамотно разреженная консонантными оркестровыми разрешениями, включение приятно звучащих хоровых эпизодов. Как и большинство своих собратьев, композитор не наделяет партитуру собственными открытиями и в очередной раз доказывает: современная опера – не что иное, чем эпигонство.

Не менее характерный пример с оперой Десятникова «Дети Розенталя», музыка которой не более чем «дублирование» обобщенного музыкального языка XX в.: эдакий микс из Берга, Шостаковича, Стравинского и др. Плюс пародии и цитаты, которым так радуется неискушенная публика в наивном восторге узнавания. «Ничего личного» – таков, видимо, эстетический принцип Десятникова. И не его одного: «Один день Ивана Денисовича» Александра Чайковского, «Гамлет» Кобецкина,



«Очарованный странник» Щедрина – все это эклектично, безлико и лишено индивидуальности. Конечно, мастерство Родиона Щедрина, проявляющееся в великолепном выстраивании оркестровой фактуры, стоит несколько особняком. Особенно это понятно, когда композитор работает с цитируемой темой цыганской песни: результат просто грандиозный. Так и хочется предложить композитору работать в тандеме с каким-нибудь талантливым дилетантом, который будет писать яркие темы для серьезной композиторской обработки. Впрочем, Щедрин, вероятно, недолюбливает певцов, иначе невозможно объяснить ту приверженность острым диссонантным интервалам, которыми он насыщает вокальные партии, превращая человеческий голос в орудие смерти для оперной эстетики.

Своеобразный итог данному направлению подвел честный композитор Владимир Мартынов, который произвел критический анализ собственного провала. Речь идет о его книге «Казус Vita Nova»: «Премьера оперы

Сцена из спектакля
«Мертвые души». Реж. К. Стрежнев.
Свердловский театр музыкальной
комедии. Екатеринбург

В. Мартынова “Vita Nova” ... была названа “ключевым(!) событием в современной академической музыке”. Если только воспринять эти слова всерьез, то судьбу последней можно только оплакивать...»

АГОНИЯ ПОСТМЮЗИКЛОВАЯ

Это направление радостное и вселяющее надежду. Не на реанимацию оперы, конечно, но что гораздо лучше, на ее реинкарнацию. Композиторы, работающие на этом поле, прекрасно знают, что такое джаз, рок, арт-рок, мюзикл, соул, фьюжн, этно, что такое студия ESM, и как пишется музыка для кино. А поэтому в свой языковой арсенал они включают достижения из музыкальной горизонтальной, не упираясь рогом в ограничения, диктуемые так называемым музыкальным



авангардом, который парадоксальным образом откидывает своих апологетов в прошлое. Оперы этих композиторов не только гораздо более современные, но у них есть одно замечательное достоинство: они написаны для людей, для публики, которая способна их воспринять.

Таков «Ревизор» Дашкевича, «Преступление и наказание» Артемьева, такова «Маргарита» Кобекина (этот композитор успевает поработать на обоих полях). Подобное направление обозначилась в русской оперной музыке еще в 80-е годы прошлого века: «Ожидание» Микаэла Таривердиева и «Бег» Николая Сидельникова – вот очень яркие примеры подобного типа оперы. В них используются характерные оперные приемы, прежде всего, опора на академический вокал, но сам музыкальный язык – тональный, насыщенный мелодизмом и внятными тематизмом – тяготеет к сфере light classic. При этом стилистика каждой из этих опер отличается яркой индивидуальностью, свойственной их авторам. Столь же индивидуальна по стилю опера Дашкевича «Ревизор», и, конечно, опера Артемьева «Преступление и наказание».

Почему же это все-таки агония жанра? Да потому, что такая стилистика неизбежно подводит оперное произведение к границе с мюзиклом. И дело не в терминологической игре. Главное отличие оперы от мюзикла – манера вокализации. Стил light classic не адекватен академической манере пения. Певцы чувствуют это и сами переходят на некий условный «полуэстрадный» прием, который гораздо более точно передает характер интонаций, требующих большей доверительности, разговорной манеры, плавных переходов с речитации на вокализацию (что-то вроде шпрыхезанг в немецкой авангардной музыке начала XX в.). Привязка к тесситурным возможностям пяти основных оперных голосов – сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон, бас – диктует особенности тонального плана партитуры, просчитывания соотношений голосов в ансамблях. Опять-таки это не адекватно материалу, для которого гораздо более важно усилить драматическое, игровое начало, которому бы

очень помогло применение микрофона. И не случайно, «Преступление и наказание» Артемьева демонстрирует необходимость частичного отказа от академического вокала, применения микрофонного пения, что означает фактически, модуляцию в другой жанр. В жанр мюзикла.

РЕИНКАРНАЦИЯ

В западном музыкальном театре это уже есть – образцы мюзиклов, которые, по своему статусу заняли место опер. Таковы мюзиклы Ллойда Уэббера, Стивена Сондхайма.

У нас тоже есть. Из последних самых сильных образцов – лайт-опера Александра Пантыкина «Мертвые души». Она поставлена как чистый мюзикл Кириллом Стрежневым на сцене Свердловской музкомедии в Екатеринбурге. Но ее можно поставить по-разному. Это произведение взяло от своих родителей – старушки-оперы и молодца-мюзикла – самое лучшее: со стороны оперы серьезность содержания, великолепно выстроенную драматургию, профессиональную оркестровку, сквозное развитие, систему лейтмотивов и тематических арок, со стороны мюзикла – опору на демократичный (при этом совершенно не примитивный) музыкальный язык, работу с жанрами, в том числе жанрами рок-музыки, мюзикловую манеру вокализации, виртуозные переходы от разговорных фрагментов к вокальным, яркий индивидуальный композиторский стиль.

Пусть опера живет в своих классических образцах. Вал публики на «Орфея» и «Фауста», «Травиату» и «Кармен», «Севильского цирюльника» и «Любовный напиток», «Царскую невесту» и «Евгения Онегина», «Валькирию» и «Тоску», не прекратится никогда. Но надо признать, что портал закрылся и не ломиться в него при полном отсутствии поддержки Свыше. Композиторы! Ловите новые трансляции! Развернитесь ухом к сегодняшнему дню и оставьте оперу в покое.

Ольга БУТКОВА

СКАЗКИ БЕЗ ХЭППИ-ЭНДА

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ И ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА В СПЕКТАКЛЯХ К. ГИНКАСА

Среди спектаклей, поставленных режиссером Камой Гинкасом на сцене Московского театра юного зрителя, есть: «Золотой петушок» (по «Сказке о золотом петушке» А.С. Пушкина) и «Счастливый принц» (по одноименной сказке О. Уайльда). В обоих случаях режиссер взял за основу литературные сказки, которые давно стали классикой. Их достаточно трудно назвать детскими. Если Уайльд и предназначал свое творение для семейного чтения, то Пушкин рассчитывал на взрослую аудиторию.

Цель данной работы – выявить особенности интерпретации сказочных сюжетов в творчестве одного из выдающихся режиссеров современности, проследить, где автор спектакля следует за литературным первоисточником, а в каких случаях вступает с ними в спор-диалог. На основании этих наблюдений можно сделать некоторые выводы об особенностях творческого мировоззрения режиссера, и отметить некоторые ряд, характерных для театрального искусства и в целом художественной культуры конца XX – XXI в.

Представления о «детской» и «взрослой» литературе с течением лет претерпевали значительные изменения. Сказки Уайльда и Пушкина в двадцатом веке перешли в разряд преимущественно детского чтения. Что касается поставленных по ним спектаклей, в Театре юного зрителя дело обстоит следующим образом: «Золотой петушок» (1998 г.) – спектакль малой формы, он идет днем, для детей, причем сценой и зрительным залом является театральное фойе. «Счастливый принц» (2000 г.) – вечерний спектакль, осуществлен на большой сцене, рассчитан на взрослых и детей.

Некоторое сходство между сюжетами этих двух произведений состоит в неблагоприятных развязках – и в одном, и в другом случае гибнут главные герои. Как известно, «Сказка о золотом петушке» – это последняя сказка поэта и, может быть, самая загадочная. Сюжет, частично заимствованный

Пушкиным у Вашингтона Ирвинга, довольно мрачен: вначале убиты сыновья царя Дадона, а потом умирают и оба главных героя-антагониста: царь Дадон и Звездочет. Мало того, «Сказка о золотом петушке» представляет собой тот достаточно редкий тип волшебной сказки, в котором вообще нет положительного героя. «Счастливый принц» О. Уайльда заканчивается разрушением статуи принца и смертью героини – ласточки, однако имеется утешительное послесловие: героев ждет воздаяние в ином мире.

Текст пушкинской «Сказки о золотом петушке» отличается крайней лаконичностью. В ней нет пространных описаний или психологических характеристик. Действие несет стремительно, развязка наступает неожиданно. Автор не пытается разъяснить зрителям смысл произошедших событий, вывести мораль. Напротив, он предоставляет читателю делать выводы самостоятельно.

Новый театр, старая сцена

Подобная сжатость, концентрированность пушкинского текста дает исследователям простор для интерпретаций.

Попытки расшифровать «Золотого петушка» многочисленны. Есть версии, согласно которым сказка имеет сатирическую направленность, а одним из прототипов Дадона был Николай I. Впрочем, большинство исследователей все же ищут более сложную историко-философскую подоплеку сюжета. Так, современный филолог Е.И. Волкова видит здесь «метасюжет о спасении»¹, причем фигурой, символизирующей Спасителя, является не кто иной, как Звездочет. С этой версией достаточно трудно согласиться, так как фигура волшебника, колдуна в христианской традиции всегда обладала если не демоническими, то, по крайней мере, амбивалентными свойствами и никак не сочеталась с понятием святости. Другое дело, что у Пушкина через все творчество проходит сопоставление власти земной и мистической, «не от мира сего» – в этом полностью можно согласиться с Волковой. Князь Олег противопоставлен Волхву, Борис Годунов – юродивому Николке, Дадон – Звездочету. У Пушкина рождается уподобление поэта пророку. Поэт и пророк (подобно Волхву, юродивому, Звездочету) также являются проводниками некой высшей воли, их дар неподвластен земным властям. В оппозиции «поэт и царь» поэт представляет собой сакральное, царь – профанное.

«Спасительные» или «губительные» силы представлены Волхвом и Звездочетом? Скорее всего, судя по обстоятельствам пушкинских сюжетов, ни то и ни другое. Они

просто посланцы Судьбы, непостижимой воли небес, неподвластной земным «могучим владыкам». Тем более, что владыки не так уж и могучи, они всего-навсего шуты, которым кажется, что они цари. И наиболее яркий пример «царя-шута» – как раз Дадон, старик, очарованный молодой красавицей, забывающий ради нее о детях и царстве.

Один из элементов сюжета традиционной сказки – испытание. Если пользоваться терминологией выдающегося исследователя сказки В.Я. Проппа, Звездочет представляет собой тип сказочного «дарителя», который одновременно наделяет героя «волшебным предметом» и испытывает. «Сказка о золотом петушке» рассказывает об испытании, которое не было пройдено: Дадону было дано волшебное средство и одновременно – условие, которое следовало соблюсти. Настоящий сказочный герой всегда выполняет обещания, данные дарителю². Дадон же, как известно, отказывается от выполнения:

*Я, конечно, обещал,
Но всему же есть граница!*

В фольклорной сказке не проходит испытания только «ненастоящий», «ложный» герой. Получается, что настоящего героя в пушкинской сказке вообще нет.

Можно увидеть в «Сказке о золотом петушке» влияние житийной литературы, своего рода переложение христианской легенды о дьявольском соблазне: Дадон не устоял перед искушением со стороны насмешливой демонической силы. В таком случае логично предположить, что Звездочет, петушок, Царица – все это



А. Дубровский в спектакле «Золотой петушок». Фото Е. Лапиной

¹ Волкова Е.И. *Сюжет о спасении в русской, английской и американской литературе. М., 2001. С. 138.*

² Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., *Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001. С. 24.*

Pro настоящее

фантомы, морок, порождение царства тьмы. В. Непомнящий указывает на «фантомность» всей мистической тройки: Звездочет – Царица – Петушок³ (у нас, читателей XX – XXI в., возникают ассоциации с Воландом и его свитой).

Последняя сказка Пушкина всегда имела легкий оттенок оппозиционности, поскольку выставляла царственную особу в весьма невыгодном свете; цензура с подозрением относилась к сказке и при жизни поэта ее не пропускала. Непростая судьба была и у созданной на ее основе оперы Н.А. Римского-Корсакова (1908 г.).

История драматических постановок «Сказки о золотом петушке» небогата. Время от времени ее ставили детские театры страны, но резонанс был не столь уж значителен. Однако опера ставилась гораздо чаще и привлекала куда большее внимание. Либретто к ней написал В. Бельский, работавший вместе с композитором и над другими операми на сказочные сюжеты. Премьера ее состоялась в Частной русской опере, причем уже после смерти композитора. Объявление в «Русских ведомостях» звучало так: «Последняя опера Н.А. Римского-Корсакова “Золотой петушок”, не принятая к постановке на Императорских сценах, пойдет в наступающем сезоне в оперном театре г. Зимины»⁴.

Как мы помним, В. Непомнящий отмечает «призрачность» Звездочета и Царицы. Интересно, что в либретто оперы Римского-Корсакова ситуация «вывернута наизнанку».

*«Вот чем кончилась сказка»,
– заключает оперу Звездочет, –
Но кровавая развязка,
Сколь ни тягостна она,*

*Волновать вас не должна.
Разве я лишь да царица
Были здесь живые лица,
Остальные – бред, мечта,
Призрак бледный, пустота»⁵.*

Фантомы, значит, – Дадон и его подданные, а Звездочет с царицей реальны. Таким образом, если следовать логике оперы, Дадон, его сыновья, горожане были лишь плодом фантазии скучающего кудесника – как в «Обыкновенном чуде» Евгения Шварца Волшебник придумывает героев. Похоже, Звездочет всего лишь хотел развлечь царицу, затем и выдумал тридевятое царство вместе с Дадоном. Согласился бы с такой трактовкой Пушкин? Как знать.

Бельский и Римский-Корсаков ввели в сказку новых действующих лиц (например, воеводу Полкана, ключницу Амелфу), сыновья Дадона получили имена – Афрон и Гвидон, их участие в действии стало куда более активным. В опере появились новые сцены, отсутствовавшие в сказке, а старые были значительно развиты. Представлена сцена военного совета у Дадона, где каждый участник выступает с нелепыми предложениями; показано пребывание Дадона в шатре у Шамаханской царицы, где царь выглядит наивным простаком, игрушкой в руках своенравной красавицы.

А.А. Ахматова, которая, как известно, была замечательным филологом-пушкинистом, отмечала «снижение»⁶ персонажей в пушкинской сказке; поэт относится к своему герою, Дадону, с иронией и без жалости. В опере эта тенденция усугублялась; не только Дадон, но и сыновья его, и подданные представляли людьми глупыми и

³ Непомнящий В.С. «Несколько новых русских сказок». Книга, обращенная к нам // Да ведают потомки праровославных. Пушкин. Россия. М., М., 2001. С. 121.

⁴ Русские ведомости. 16 июля 1908 г.

⁵ 100 оперных либретто. Челябинск, 1999. С. 109.

⁶ Ахматова А.А. Последняя сказка Пушкина // Ахматова А. А. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 18–51.

Новый театр, старая сцена

недалекими; Дадоново царство так и хочется назвать «городом Глуповым». Причины такого решения отыскать несложно – само слово Дадон, по словарю Даля, означало «неуклюжий, нескладный, несуразный человек». Выводы либреттиста категоричны – каков царь, таково и царство.

Авторы декораций к опере (Н. Гончарова), а вслед за ними и книжные иллюстраторы (И. Билибин) избирали для Дадонова царства национальный русский стиль, подробно и тщательно изображая красочные костюмы и архитектурные сооружения. Они во многом ориентировались на стиль лубочной книжки. Возможно, к этому решению их подталкивал сам текст Пушкина, изобилующий простонародными русскими выражениями.

В «Легенде об арабском астрологе», послужившей первоисточником пушкинской сказке, Вашингтон Ирвинг избрал ориентальный стиль с характерными для Востока пышными фигурами речи. Смесь русского стиля с ориентализмом присутствует и в музыкальных темах оперы Римского-Корсакова. Разумеется, для композитора тема Востока представляет большой интерес (интересен сам по себе принцип соединения в рамках оперы русской и восточной музыкальных тем, который, впрочем, присутствует и в других операх Римского-Корсакова). Однако степень условности литературного первоисточника такова, что ничто не мешает перенести действие сказки в любую страну, – к примеру, японский актер и режиссер Э. Ичикава представил в 1984 г. во французском Театре Шатле свою оригинальную версию произведения Римского-Корсакова,



исполненного в стиле театра Кабуки.

Анимационная интерпретация сказки, созданная известными мастерами, также, безусловно, представляет немалый интерес. Мультфильм «Сказка о золотом петушке» был снят в 1967 г. классиком жанра анимации – режиссером А. Снежко-Блоцкой, сценарий написал замечательный писатель В. Шкловский. Здесь Дадоново царство изображено как Русь: архитектура, костюмы и орнамент напоминают древнерусские; у царя Дадона даже борода завивается на манер фрагмента древнерусского узора.

Арина Нестерова –
Царь Дадон.
Фото Е. Лапиной

Шамаханская царица одета в эротичный костюм восточной танцовщицы; маленький звездочет в белых одеждах также прибыл с Востока. Интересно, что основные элементы сюжета мультфильма взяты не из пушкинских строк, а из оперы. Сценарий Шкловского опирается в основном на оперное либретто, в отличие от спектакля Камы Гинкаса, где произносится только пушкинский текст. Оперный вариант кажется более сценичным. Здесь больше действующих лиц, диалогов, характеры разработаны куда более подробно, много «быта». Однако все дело в том, что от быта Гинкас сознательно уходит.

У Пушкина о характере царицы ничего не говорится; она представляет собой столь же загадочное явление, как Звездочет. В мультфильме, как и в опере, представлена сцена в шатре, где царица зло издевается над простоватым Дадонем. Антиподом утонченной и коварной восточной красавицы становится ключница Амелфа (в мультфильме она толстая, простоватая и заботливая).

Кама Гинкас решительно отказывается от всякого «узурочья». Режиссер решает сценическое пространство чрезвычайно лаконично. Бумажные «стены» являют собой границы Дадонова царства. Они обрамляют лестницу, на одной из ступенек стоит деревянный сундук – вот, собственно и весь антураж. При этом он довольно точно следует тексту пушкинской сказки. Шамаханская царица должна «сиять, как заря» – Гинкас делает ее шатер розово-красным. Показательна близость этого «сияния» с кровавой сценой сражения: по меткому замечанию



Алена Стебунова –
Шамаханская царица.
Фото Е. Лапиной

Новый театр, старая сцена

В. Непомнящего, на царицу слово ложится отсвет «кровоавой муравы»⁷. Красный цвет появляется в спектакле лишь дважды: как цвет крови и шатра. Возможно, это семантическое сближение любви и смерти носит иронический характер.

Игнорируя оперную традицию, Кама Гинкас следует за Пушкиным и его лаконизмом. Тридевятое царство – не Русь и не любая другая страна. Это просто «негде» или «где угодно». Гинкас отказывается от всякого национального колорита, оставив лишь для Звездочета и Царицы несколько специфических «восточных черт»: Звездочет в тюрбане и шальварах, царица выглядывает из узорного шатра. Впрочем, когда царица выходит оттуда, оказывается, что она в черной «прозодежде», как и другие персонажи.

В МТЮЗе сказка решена как клоунада, для которой не имеет никакого значения место действия. Ограниченное бумажными стенами «тридевятое царство» – космос. За его пределами – хаос, который в наш маленький космос постоянно врывается: распаиваются бумажные окна, к царю тянутся какие-то длинные руки...

Царь Дадон – существо без возраста, гендерная принадлежность его внушает сомнения: играет царя худенькая актриса-травести в черном трико, с клоунским носом. С первых минут спектакля царь оказывается в смешных ситуациях – Дадона приносят на сцену в корзине, а он норовит вылезти из нее раньше времени. Есть и грубый юмор – когда царь Дадон хочет свистнуть, а получается несколько неприличный звук. Царь постоянно осмеивается, и смех здесь (как в тексте самой сказки, так и в

спектакле) имеет профанирующий оттенок.

Само изображение фигуры царя свидетельствует о том, что Гинкаса изначально не интересует никакая национальная специфика. Если Римский-Корсаков дает своему герою исчерпывающую музыкальную характеристику: простоватый царь поет любовную песню царице на мотив русского «Чижика-Пыжика», а в мультфильме Дадон изображен как русский худой седобородый старик, суетливый и бестолковый, то у Гинкаса царь не принадлежит к какому-либо быту или эпохе.

В то же время сама мифологическая семантика сказочных образов постоянно напоминает нам о традиционной русской культуре, в том числе и об архаических ее пластах.

Клоунада – это жанр, в котором характеры сохраняют предельную условность. Многие художники акцентируют в фигуре клоуна «зловещие» черты. Для русской культуры (и, видимо, не только для нее) характерно соседство «страшного», «жестокоего» и «смешного». Как известно, С.С. Аверинцев полемизировал с утверждением М.М. Бахтина: «За смехом никогда не таится насилие». Аверинцев приводил ряд исторических примеров⁸, когда правители соединяли в своих словах и поступках шутство с жестокостью. Ю. Лотман и Б. Успенский также говорили о соединении в русской традиционной культуре страха и смеха⁹. Примеры многочисленны: зафиксированы восточнославянские праздничные ритуалы, когда среди прочих игр происходит «игра в покойника», причем лежащего «покойника» делают как можно более страшным, а

⁷ Непомнящий В.С. Указ. соч. С. 119.

⁸ Кондаков И.В. Победа над страхом. (Концепция праздничной культуры М. Бахтина и ее иноказательный смысл) // Эстетико-культурологические смыслы праздника / Сб. ст. памяти А.И. Мазаева. Отв. ред. И.В. Кондаков. М.: ГИИ. 2009. С. 100.

⁹ Там же. С. 105.

Pro настоящее

девки должны к нему «прикладываться»¹⁰. И это еще не самое, с нашей точки зрения, жуткое: существовал обычай гуляния-бесчинства в избе, где лежал самый настоящий покойник¹¹. Возможно психоаналитическое объяснение подобных обычаев: преодоление страха смерти с помощью смеха. Кроме того, в архаической культуре смерть воспринимается как часть естественного и непрерывного цикла: за жизнью следует смерть, а за ней новая жизнь. Смерть – переход человека в новое состояние, который должен сопровождаться определенными ритуалами, в том числе ритуальным смехом. Гинкас следует народной традиции, соединяя в спектакле смешное со страшным. «На его спектаклях смеются нечасто. И смех отзывается, обрывается то страхом, то болью» – пишет В.А. Максимова¹².

Из сказанного очевидно, что Гинкас имел все основания предоставить мрачный сюжет своего сказочного спектакля в жанре клоунады.

«Тридевятое царство» творится артистами буквально из ничего – из больших листов бумаги, огораживающих сценическое пространство. Повисает в воздухе жутковатое слово «негде» (именно с него начинается пушкинская сказка). Артисты произносят это слово несколько раз, словно поясняя, что речь идет о выдуманном, не претендующем на правдоподобие мире. Создается, возникает на наших глазах фантомное «негде». Петушок изображен также весьма условно. Его как такового в спектакле нет, мы даже не слышим ни разу его крика. Он появляется лишь в виде палки с крыльями, напоминающей крест (случайно ли это сходство?).

Артисты общаются с детьми, шуточно просят аплодисментов. Шутки незатейливы – Дадон протыкает бумажную стену, раздается вопль, и один из царской свиты выходит, потирая мягкое место. Спектакль обыгрывает традиции народного балагана с его прямым обращением к зрителю, очевидна ориентация на карнавально-смеховую культуру.

Если в сказке Пушкина мы видим определенную десакрализацию фигуры царя, оказавшегося недостойным своего сана (и старика, оказавшегося недостойным своего возраста), то в спектакле мы видим царя-шута, в поведении которого куда больше клоунского, чем царского. Показательно, что фигура клоуна или шута воплощает собой карнавальное начало, а карнавал, как известно – это, в первую очередь, стирание, «переворачивание» иерархии. В спектакле Камы Гинкаса иерархический порядок, вне сомнения, нарушен: перед царем, похоже, никто не трепещет, и стоит ему только заснуть, как свита разрисовывает его в разные цвета (как, бывало, по ночам дети в пионерских лагерях мазали зубной пастой своих спящих товарищей).

В свое время пушкинский цензор достаточно чутко услышал пренебрежительную интонацию в словах сказки: «Царствуй, лежа на боку!». В спектакле Гинкаса понижение фигуры царя происходит разными способами: прежде всего, мы видим, что Дадон – царь игрушечного, ненастоящего царства, incapable упорядочить даже небольшое пространство внутри бумажных стен. Сама по себе щуплая маленькая фигурка, пронзительный голос, клоунский нос, шутковские интонации несовместимы

¹⁰ Лащенко С.К. *Закрытие смехом. Опыт истолкования языческих ритуалов восточных славян*. М., 2006. С. 68.

¹¹ Там же. С. 35.

¹² Максимова В. *Этот таинственный Кама Гинкас // Независимая газета*, 9 июня 2001 г.

Новый театр, старая сцена

с представлениями о царском величии. И если фигура шута в мифе и литературе соединяет в себе черты архетипов простака и плута, то в Дадоне Камы Гинкаса больше от простака, чем от плута. Мы видим профана, не прошедшего испытания. Таким образом, спектакль Гинкаса усиливает мотивы, имеющиеся в сказке Пушкина.

Противостояние Дадона и Звездочета в спектакле представлено пластически: подвижный, мечущийся по сцене, словно не находящий себе места Дадон и почти неподвижный, статуарный, лишенный эмоций Звездочет. Маленькая черная фигурка царя – и мудрец в белых шальварах и объемном тюрбане.

Высокая степень условности оказывается неприемлемой для многих взрослых, которые приводят в театр своих детей, ожидая, в первую очередь, увидеть красочное зрелище с персонажами, одетыми в костюмы, близкие к оперной традиции. Зрительские ожидания в немалой степени сформированы классическими советскими фильмами-сказками, мультфильмами и детскими постановками, в которых было выражено стремление во всех подробностях представить на сцене «сказочную страну». Эффект обманного ожидания работает против спектакля: именно это является причиной возмущенных отзывов в Интернете, на сайтах об отдыхе с детьми. Вот характерные примеры: «Потерянное время. Испорченное настроение. Ощущение издевательства над детьми и взрослыми». «Испортить и извратить можно все что угодно, даже и произведения классика. Таким экспериментам не место в старом московском театре!»¹³

В обеих театральных сказках – «Золотой петушок» и «Счастливый принц» – присутствует тема, которая в современной практике не является предметом беседы с маленькими детьми. Это тема смерти. Человек с раннего детства привыкает к традиционной схеме волшебной сказки, где гибнет только «злодей», а положительный герой остается «жить-поживать, добра наживать». Показательно, что Кама Гинкас берет для постановки сказки, не укладывающиеся в традиционную сюжетную схему.

У Пушкина есть сцена, когда Дадон видит «побитую рать» и тела погибших сыновей. Видимо режиссеру особенно важны строки о том, как ходят кони «по протоптанной траве, по кровавой мураве». Гинкас решает эту сцену с элементами натурализма (при очень большой степени обобщенности и условности сценического пространства, костюмов и характеров действующих лиц). На лестницу выплескивается красная краска, символизирующая кровь. Вместо убитых сыновей Дадона – мы видим две белые рубахи, также обгаренные «кровью».

Все критики написали о кукольных «оторванных конечностях», с помощью которых Гинкас изобразил «побитую рать» в «Золотом петушке». Эта сцена вызвала особенное неприятие аудитории, малыши пугались, родители реагировали с возмущением, некоторые даже выводили детей из зала. Через некоторое время режиссер отказался от наиболее натуралистических деталей. Руки и ноги манекенов из спектакля исчезли.

Однако наличие «кровавых» сцен отнюдь не означает, что режиссер забыл о нежном возрасте своей аудитории. У Камы Гинкаса и

¹³ Отдых с детьми. Сайт для заботливых родителей. <http://www.osd.ru/evntinf.asp?ob=10&ev=279&dt=0>

Pro настоящее

Генриэтты Яновской, художественного руководителя МТЮЗа, есть свой взгляд на то, каким должен быть детский спектакль. Они убеждены, что детей не следует «закармливать» сладкими историями. Напротив, театр должен знакомить юного зрителя с трагическими сторонами бытия и быть при этом предельно честным. Режиссеры последовательны в воплощении своей идеи – они не боятся, что дети «не поймут» взрослых истин. Вот отрывок из интервью Г. Яновской: «Мне кажется, что пьеса для детского театра – это та, где проживаются мука и страх перед жизнью. Потому что о смерти мы больше всего думаем именно в детстве. И дети, подростки не должны чувствовать себя одинокими в страдании»¹⁴.

Высказывая подобные мысли, Яновская выражает саму суть ритуала инициации, который был присущ всем традиционным культурам. Ряд психологов считает, что детские и подростковые мысли о смерти связаны с процессом возрастного перехода: заканчивается определенный этап в жизни ребенка и начинается новый. Взросление, не происходит безболезненно. В сфере традиционных культур ситуация рубежа, пограничья сопровождаются обрядом инициации.

Сказка может помочь ребенку пройти своего рода «символическую инициацию»: впустить в сознание мысли о смерти, о существовании огромного мира за пределами знакомого и привычного мирка детства. Таким образом, сказка Пушкина, которая изначально не была создана для юной аудитории, в интерпретации Камы Гинкаса оказывается предназначенной именно для детей – с тем, чтобы

ознакомить их с жестоким миром, где смешное соседствует со страшным, где возможна боль и смерть. Такова одна из традиционных функций культуры, осуществлявшаяся и в советскую эпоху. Тогда вместе с «обязательным» оптимизмом в некоторых произведениях литературы и кино звучала «тема ухода» и делались попытки «найти подходящий образ для травмы, боли, утраты и т.п.»¹⁵

Ориентируясь именно на юных зрителей, после спектакля Гинкас специально расспрашивал детей о произведенном впечатлении. По свидетельствам как журналистов, так и самого режиссера, дети проявляли большую толерантность к «кровавой» сцене, чем взрослые. Г. Яновская делится своими наблюдениями: «Взрослые во время действия часто пугаются, хватают детей, уходят, требуют санкций. Но я специально после спектакля разговаривала с детьми. Спросила одного маленького мальчика: “Тебе было страшно?” – “Нет”. – “А когда ноги-руки падали?” – “Так это же война!” – “А красное – это что?” – “Это кровь”. – “И тебе не было страшно?” – “Так это же краска!” – ответил ребенок. Для него одновременно существует и кровь, и краска. Он понимает, что это война, и одновременно знает, что ведется игра»¹⁶.

По мнению режиссера и художественного руководителя МТЮЗа, дети лучше, чем взрослые, понимают природу условности. Степень этой условности возрастает ближе к финалу. Палку, изображающую волшебную птицу, Шамаханская царица берет в руки и касается ею Дадона – так обозначен момент, когда петушок клюет царя. Смерть героя нам не показывают, а читают строки:

¹⁴ Машукова А. *Надо честно мучиться* // Новая газета, 3 ноября 2003г.

¹⁵ Ушакин С. *«Мы в город Изумрудный...»* // Культурные герои советского детства. Сб. статей. М., 2008. С. 44.

¹⁶ Машукова А. *Указ. соч.*

Новый театр, старая сцена

*С колесницы пал Дадон,
Охнул раз, и умер он.*

Если «кровавая мурава» показана натуралистично, быть может, даже с намерением вызвать ужас зрителей, то финал (не менее страшный) – с эпическим спокойствием, бесстрастно, как неизбежный закон судьбы. Не прошедший испытания герой должен погибнуть – он недостойн своей миссии. Всего один шаг – и царь исчезает за бумажными кулисами. Похоже, жалкий Дадон практически не вызывает сочувствия у авторов спектакля – его гибель побуждает не столько ужаснуться, сколько задуматься. «Указующий перст», спускающийся с небес, призывает взрослых и юных зрителей к размышлению. Выстроенный подобным образом финал отнимает у аудитории возможность эмоционального сопереживания герою. Нам дается лишь один совет: понять «урок».

Еще одну театральную сказку К. Гинкас поставил по «Счастливому принцу» О. Уайльда. Морализаторская направленность первоисточника очевидна. Здесь расставлены все точки над «и», нет никаких недоговоренностей. Любовь к людям и самопожертвование преподносятся автором в качестве главных нравственных ценностей.

Сказки О. Уайльда не столь известны в России, как произведения Ш. Перро или Г.Х. Андерсена. В 1957 и 1983 г. по сказкам Уайльда были сняты два советских фильма «Звездный мальчик» и «Сказка о звездном мальчике», но до популярности «Золушки» или «Снежной королевы» им было далеко. Возможно, многих отталкивали от

Уайльда печальные финалы или христианская мораль (хотя ни то, ни другое не мешало популярности сказок Андерсена). Автор, правда, утверждает, что героев, умирающих в финале, ждет воздаяние в ином мире, но в годы всеобщего атеизма такое утешение звучало не слишком убедительно. Вторая возможная причина невостремленности – герои Уайльда недостаточно демократичны.

Место действия сказки Оскара Уайльда – городская площадь, то есть пространство сакральное. С древних времен площади в европейских городах являлись тем местом, где совершались действия, имевшие священный смысл и высокую значимость (религиозные ритуалы, карнавальное гуляние, мистерии, казни). Автор видит город глазами своей героини, ласточки: «Она пролетела над колокольной собора, где стоят беломраморные изваяния ангелов. Она пролетела над королевским дворцом и слышала звуки музыки...»¹⁷ Очевидно, что город, созданный фантазией писателя, очень красив. Однако режиссер отказывается от его изображения. Сценическое пространство в обрамлении белых стен снова, как и в «Золотом петушке», организовано очень лаконично: площадь обозначена лишь фигурой дворника, сметающего сухие листья. Сцена пустая. Посередине ее – статуя, вернее, каркас, и огромное лицо-маска, напоминающая архаические изображения богов. Это Счастливый принц, в котором продолжает жить душа умершего принца. Статуя наделена волей к добру. Изображение воспринимается нами как священное – лицо статуи напоминает изображения Будды. Такое сопоставление не случайно:

¹⁷ Уайльд О. Счастливый принц // Почти как в жизни. Английская литературная сказка. М., 1987. С. 171.

Pro настоящее

когда Принц рассказывает о своей жизни, начало его биографии похоже на историю царевича Гаутамы – Будды (царевич жил во дворце за высокими стенами и ничего не знал о людских страданиях). Став после смерти статуей, принц Уайльда хочет помогать бедным и утешать страждущих.

Памятник на городской площади также зачастую воспринимался как изображение в некотором роде священное. Такое отношение сохраняется до сих пор: к памятнику возлагают цветы (это жертвоприношений), перед ним совершаются некие гражданские церемонии (военные парады и т.д.), кроме того, со многими мемориалами связаны «ритуалы» суеверные: нужно прикоснуться и загадать желание и т.д. В литературе памятникам нередко приписываются демонические свойства – ярким примером является европейский миф об ожившей статуе Командора.

Демонические изображения встречаются в произведениях О. Уайльда («Портрет Дориана Грея»), они также появляются в романтической литературе – и не только. Вспомним «Венеру Илльскую» П. Мериме, «Портрет» Н.В. Гоголя. В сформированном веками православном сознании прослеживается связь между представлениями об искусстве скульптуры и языческим идолопоклонством. Любое изваяние семантически связано с понятием языческого «идола», наделенного, согласно христианским представлениям, демонической сущностью. Именно поэтому многие антропоморфные изображения до недавних времен внушали крестьянам опасения – к примеру, как известно, во многих областях

вплоть до XX в. деревенским куклам не рисовали лиц, чтобы в них не вселился злой дух. О сакральных изображениях, являющих милосердие и любовь к людям, можно нередко прочесть в житиях святых. Другой пример: в сказке о Василисе Прекрасной говорится о кукле-помощнице, оберегающей бедную сиротку (в волшебную куклу вселился дух умершей матери).

Известный филолог и лингвист Р. Якобсон ставит Золотого петушка в ряд оживающих и мстящих, «губительных» статуй¹⁸. В Петушке словно воплощается дух убитого Звездочета. В своей статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» Якобсон пишет о важном для Пушкина (и не только для него) мотиве оживающего изображения, когда означаемое (образ) отождествляется. Подобное уподобление характерно для первобытного магического мышления. Сакральные изображения языческих богов почитались, как боги.

Спектакль К. Гинкаса «Счастливый принц» – о статуе, но здесь ей приписываются функции доброго божества, помогающего людям.

Счастливый принц – фигура священная, и одновременно – представляющая носителя власти. На сей раз мы видим не «снижение», а «возвышенную» трактовку образа правителя, который выступает в роли добровольной жертвы, приносимой на благо человечества. Статуя принца отдает бедным свои сапфировые глаза и золотую оболочку: «Люди думают, что в золоте счастье».

Если в тексте сказки мы читаем о том, как Ласточка снимала со скульптуры позолоту – «листок за

¹⁸ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. М., 1987. С. 163.

Новый театр, старая сцена

листом» (в спектакле это золотая маска и наплечники на металлическом каркасе), то на сцене видим толпу, устремляющуюся к статуе, чтобы разрушить ее. Они срывают маску, остается лишь металлическая клетка. Этот эпизод вызывает аналоги с сюжетами мифов об Озирисе, Орфее, Дионисе – об убийении и растерзании божества. «Убиенный бог» – это один из мифических образов, так или иначе присутствующих практически в каждой культуре. Такие божества, согласно исследователю мифологии Мирче Элиаде, «никогда не мстят за себя и даже не проявляют злопамятности; напротив, они учат людей, как извлечь пользу из своей смерти»¹⁹. По мнению Элиаде, изложенному в книге «Аспекты мифа», религиозная жизнь земледельческих древних культур состоит, главным образом, в напоминании о «священной драме» убийения бога. Таким образом, сюжет сказки О. Уайльда оказывается близким религиозной мистерии, сотериологическому мифу.

В то же время «подданные» Счастливого принца, горожане в спектакле К. Гинкаса вовсе не настолько прекрасны и несчастны, как представляют О. Уайльд и его герои. «Лицо у нее изможденное», – говорит Принц о швее, а мы видим на сцене дебелую и бойкую тетку. Ее «больное дитя» оказывается великовозрастным недоумком, да и бедный поэт вовсе не так уж романтичен. Горожане явно недостойны тех жертв, которые приносит Принц. В спектакле изображение нелепых персонажей противоречит словам, которые ими же произносятся. «Как прекрасна власть любви!» – восклицает один из горожан, изображенных О. Уайльдом. В спектакле эта фраза произносится актером с явным ударением на слове «власть», так что зрители понимают: этот человек хочет только власти, а никак не любви.

Возникает вопрос – являются ли самопожертвование принца напрасным? Ответ следует искать в финале спектакля. Двух главных героев привязывают к тросам и

¹⁹ Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2010. С. 104.



Сцена из спектакля
«Счастливый принц»



Новый театр, старая сцена

поднимают над сценой, но «вознесение» это поначалу нерадостно. Их фигуры сперва безвольно повисают в воздухе, и лишь потом, словно очнувшись, Принц и Ласточка тянутся друг к другу, парят над сценой, держась за руки. Мизансцена воспринимается как апофеоз, заставляющий забыть о жадном и неблагодарном человечестве.

Можно предположить, что Гинкасу, который столь часто обращается в своих спектаклях к ситуациям на грани жизни и смерти, близки идеи экзистенциализма с его пессимистическим взглядом на человеческий удел, отчаяние и «заброшенность». В то же время спектакль «Счастливый принц» позволяет говорить о том, что режиссеру близок и гуманистический пафос экзистенциалистов: герои, Принц и Ласточка, сами «изобретают ценности» и «выбирают смысл» своей жизни, не ожидая за свои добрые дела никакой награды. Этим смыслом становится любовь.

Обе театральные сказки К. Гинкаса отсылают к эстетике народного балагана, где также под разными названиями воспроизводилась история об умирающем божестве. Персонажей балаганного представления избивают, они жалобно кричат, на сцене хлещет «кровь». Нечто подобное творится и в «жестокости клоунаде» В. Мейерхольда – «Смерти Тарелкина». Очевидно и влияние идей Антонена Арто (кстати, критики неоднократно употребляют по отношению к творчеству Гинкаса выражение «театр жестокости»²⁰) о сближении театра с ритуальным действием²¹.

В спектаклях Камы Гинкаса – в полном соответствии с заветами Арто – актуализируются архаические модели. «Кровь» льется в

обеих сказках. Если в «Золотом пестушке» это оправдано (у Пушкина сказано о «кровоавой мураве»), то в «Счастливом принце» данное решение труднее объяснить: ведь статуя не может проливать кровь! Тем не менее, когда Ласточка «выклевывает» сапфировый глаз у Принца, из глазниц выбрасывают куски алой ткани – знаки крови. Неизбежно возникают аналогии с христианскими легендами о кровоточащих иконах, рождается тема поруганного, поверженного священного изображения. Статуя уподобляется живому существу, актуализируется тема страдания, вообще характерная для творчества Камы Гинкаса.

В двух сказочных спектаклях МТЮЗа речь идет о существах, воплощающих собою земную Власть. Сакральная сущность власти, о которой рассказывают древние мифы, проявляется в том, что она, будучи предстоятельницей перед космическими стихиями, в силу своей божественности способна защитить подданных от любых бедствий. М. Элиаде описывает архаические ритуалы возведения правителя на престол, означавшие, что царь «становится ответственным за стабильность, благосостояние и плодоношение всей Вселенной»²².

По мнению исследователя, это свидетельствует о том, что идея исцеления мира с древних времен связывается «с появлением некоего царя, героя, спасителя или даже вождя политического»²³. Однако Дадон не может защитить людей от кровопролития, Принц – от нищеты и страданий. Дадон оказывается профаном, недостойным своего сакрального сана, Принц не обладает достаточной силой

²⁰ Например: Л. Шитенбург «Золотой пестушок» Александра Пушкина в постановке Камы Гинкаса в МТЮЗе // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. СПб. Сеанс. 2004; Т. VII. Каминская Н. Будущее на белой стене. Дипломные спектакли // Культура, 2004 г. 24 июня – 7 июля, №25 (7433).

²¹ В 1931 году на Колониальной выставке Арто посещает представление ритуального театра острова Бали (Индонезия). Именно после этого он начинает разрабатывать теорию кровавого театра (театра жестокости). См. Максимов В. Жизнь творчество Антонена Арто // Искусство, 2001г. 16–30 сентября, № 18 (234).

²² Элиаде М. Указ. соч. С. 50.

²³ Там же. С. 51.

Pro настоящее

(сначала его ограничивает неведение, впоследствии – неподвижность). Убиение, принесение в жертву божества, согласно мифам, влечет за собой значительные последствия, в человеческой жизни происходят важные перемены: люди познают истину или приобретают новые умения²⁴. Однако в «Счастливом принце» очевидно: никаких изменений в жизни горожан не произошло. Толпа остается такой же «безъязыкой», темной, однородной массой. Она так и не научится говорить – вместо слов лишь отрывочные «па... па... па...». Катарсиса не происходит. И единственным сильным чувством, движущим людьми, становится алчность по отношению к дарам Принца.

Вместо правителя пародийному снижению в «Счастливом принце» подвергаются образы простых людей, представителей так называемого страждущего народа, которым помогает Принц. Несовершенство правителя (в «Золотом петушке») и человечества в целом (в «Счастливом принце») оказываются главными препятствиями на пути к избавлению от бед. Такое прочтение позволяет говорить о глубоком пессимизме режиссера, не свойственном ни литературной сказке, ни мифологическому сознанию.

Спектакли Гинкаса насыщены архетипическими образами. При этом они демонстрируют полное неверие в сотериологический миф. Подобное разочарование в метасюжете о спасении мира – тенденция, которую можно проследить во многих явлениях художественной культуры второй половины XX в. – начала XXI в. Вспомним, к примеру,

переосмысление шварцевского «Дракона» в фильме Марка Захарова «Убить дракона», где Ланцелот, вопреки древнему мифу, не оказывается безупречным победителем. Или – гораздо ранее – финал знаменитого фильма «Сталкер», где происходит крушение надежд героя, который, по мысли А. Тарковского, «хочет заставить кого-то во что-то поверить, но у него ничего не получается»²⁵. Развенчание героя, берущего на себя функции спасителя, становится одной из главных тем в отечественном искусстве. У Гинкаса герой-спаситель не выполняет возложенной на него задачи по собственной вине (подобно Дадону) или по вине тех, кого он хочет спасти (подобно Принцу). Корни этой тенденции следует искать в истории XX века, породившей тотальное разочарование в идее всеобщего спасения и благоденствия.

²⁴ Там же. С. 103.

²⁵ Суркова О. Хроники Тарковского. «Сталкер». Дневниковые записи с комментариями // Искусство кино. 2002, № 9. С. 83.



Вадим ЩЕРБАКОВ

СМЕРТЕЛЬНЫЙ АТТРАКЦИОН

«КАТЯ, СОНЯ, ПОЛЯ, ГАЛЯ, ВЕРА, ОЛЯ, ТАНЯ...» ПО И. БУНИНУ.

СПЕКТАКЛЬ ДМИТРИЯ КРЫМОВА.

ШКОЛА ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ЦЕНТР ИМ. ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

Очень симпатичный человек Дмитрий Крымов! Говорит просто, не рисуясь, и все больше – симпатичные вещи. Однажды услышал от него замечательную мысль, с которой полностью солидарен. Про то, что критерием подлинности искусства служит его действительность. Если происходит с тобой в момент восприятия что-нибудь, меняет тебя как-то это произведение – значит, настоящее. Не буду верить, конечно, будто до Крымова подобную идею никто не высказывал. Однако от него я ее тоже услышал. А потому, рассуждая об им созданном спектакле, буду считать эту мысль тем самым законом, который художник над собою поставил, как руководство всем, желающим его судить.

...В зал практически одновременно входят две группы людей. Одни готовятся смотреть, другие – представлять. Мы ищем место, здороваемся со знакомыми, устраиваемся, пытаемся шутить. Они переодеваются и гримируются, тоже, кажется, не прочь побалагурить. Вона как! Мы-то наивно полагали, что инженеры человеческих душ нуждаются в тишине и сосредоточенности, а тут вся изнанка наружу!

Наконец, гримеры удалились, на площадке оказались строгие фразники. Сидят рядком, курят. А физиономии у всех бледные и препакостные: злодеи, маньяки, пьяницы и комики из черно-белой фильмы. Вдруг обнаружилось, что на авансцене лежит в коробке женщина. Пришли работяги с двуручной пилой, стали ее перепиливать в области талии. Как дошло до тела, бедняжка было пискнула, но процесс не остановила. Больше протестов не последовало. Ребята допилили, прикрыли разрез газетками, собрали в кулек выпавшие кишочки и пошли вон. Мы смеемся – опять изнанка, да еще с кровью!

Фразники докурились до того, что папиросы у них из ушей полезли. А вскорости вслед за ними поперли истории – разумеется, про женщин. Но сначала нас зачем-то подожгли: вспыхивали спички, шипел бикфордов шнур, что-то полыхнуло, и из-под первого ряда повалил дым. Да такой обильный!

То есть, нас тут не только развлекают, веселят, но и жалеть не намерены. Готовы души газами для каких-то пока неясных целей. Любопытно!

Вскоре становится очевидным, что автор этого цирка с кровью и дымком предъявляет публике гиньоль мужской страсти. Здесь сильный пол играет в куклы живыми женщинами, которые с надеждой и охотой вылезают из своих коробок, чтобы быть испорченными, сломанными и выброшенными, как ненужный хлам, назад – в те же картонные ящики.

Бунинские «Темные аллеи» действительно производят впечатление книги не про любовь, даже не про страсть, а, скорее, про блуд, про горячку тела. Его мужчины и впрямь похожи на детей, во что бы то ни стало желающих получить вкусную конфету. Желание застит глаза, совесть, отключает ум. Но у Бунина это желание часто идет об руку с ужасом и смертью. Писатель ничего не объясняет – он излагает факты. Один застрелился, потеряв конфетку, другой покончил с собой от невозможности ее получить. Этот убил, не желая делиться, тот заставил добрых родителей выгнать на улицу служанку с прижитым от него сыном-идиотом, не умея простить ей свою слабость. Есть и такой, который бросается под поезд сразу после обретения вожделенной конфеты...

Соединение мужчины и женщины многократно явлено Буниным не в качестве всплесков подлинного бытия, а как его судорога, чреватая смертью. От этих бесконечных спариваний без любви, без стремления к продолжению рода, в котором есть хотя бы звериная полнота смысла жизни, испытываешь саднящую боль.

Суховатый трагизм рассказов Бунина можно было перевести на сценический язык по-разному. Крымов предпочел забавную занимательность. Когда-то Блок разъяснял Мейерхольду, что любой балаган есть таран, способный пробить брешь в мертвечине. Крымовский балаган задуман так же, затеян вроде бы с той же целью. Но ужас в его спектакле приходит вслед за смехом, как мозговая игра, понимаемая умом, а не чувством. Она ранит неглубоко. Может быть, поэтому мне не больно?

Истории мужских побед чередуются в сценическом произведении Крымова с рассказами о женских поражениях. В первый из них нас вводит ожившая коробка, которая смешно кантуется по площадке, прекомично движимая своим не видимым до поры содержимым. Наконец бьющаяся внутри жизненная сила прорывает картонный покров, и нам является сначала нога в ботинке, локоть, рука, а затем и круглое личико молоденькой женщины. Окончательно выбравшись из коробки, она оказывается проституткой Полей с Тверского бульвара, с ее детским «хочете?» и наивной неостановимой трескотней. Автор спектакля не дает ей партнера – он ведь функция, а не персонаж, – Поля разговаривает со зрителем, который отвечает ей титрами на экране. В номере гостиницы «Мадрид» выясняется, что эта жертва общественного темперамента больше всего на свете хочет прилепиться к кому-то. Хоть к доброму шулеру с волосатыми руками, хоть к нынешнему своему «кавалеру». Безотчетно следуя биологическому (или все-таки Божьему?) закону, мечтает ходить к кому-нибудь одному. Жалко ее, бедную. В первый и, кажется, единственный раз за весь спектакль.

В число важнейших событий спектакля входит и такое открытие его автора. Оказывается, родные просторы, в которых некогда столь

привольно и широко жилось русскому барину, теперь можно показывать только в виде вертепа. Прямо к ногам публики первого ряда выкатывают большой стол циркового иллюзиониста. Верхняя его часть укрыта занавесками. За ними-то и обнаруживается кукольный театр. Прислушиваясь, однако, к интонации писателя и щадя его высокий вкус, Крымов избавляет традиционный вертеп от преисподней. Столь проникновенно описанный Буниным мир провинциальной России представлен лишь макетом старого сада, разбитого вокруг раскидистого помещичьего дома, да высоким небом, униженным бездной звезд. В свое время Шаляпин не понимал эмигрантской ностальгии по родине. Для него революция и гражданская война уничтожили ту Россию, в которой так славно, сытно и весело было жить. Эта страна сгорела вместе с усадьбами, библиотеками и музыкальными салонами. Вот и Крымов показывает, что теперь в потерянную Россию можно лишь играть, передвигая куколки в вертепе.

Примечательно и отношение автора спектакля к бунинскому слову. Знаменитый русский литературный язык тут подают с интонацией иронической. Сперва В. Гаркалин говорит с нами, будто приглашая похихикать над мало уместным (с точки зрения его персонажа) умилением писателя Бунина по поводу бессмысленной колотушки ночного сторожа: «Нечего охранять!»... Не ясно, правда, чему мы должны смеяться? Тому ли, что тут обитают голодранцы? Или тому, что все давно уж украдено? А, может, все-таки тому, что этот самый сторож со товарищи скоро пустит красного петуха в старый барский парк?

Второй опыт художественного чтения прозы тот же исполнитель производит посредством иной краски. Глядя сквозь пенсне в потрепанную и пожелтевшую старую книжку, Гаркалин смакует вкусный текст. «Писали же люди! – играет актер, – теперь такого не сочиняют, чисто музыка!» А параллельным ходом мы видим очередную историю взаимодействия полов. Из третьей коробки вылезает девчушка с косами, пробирается по коленям фрачников к объекту своей страсти. Он не помнит, как ее зовут, все перебирает вслух женские имена. Но руки к

Новый театр, старая сцена



В. Гаркалин в спектакле
«Катя, Соня, Поля, Галя,
Вера, Оля, Таня...»

ней тянет... На соседнем стуле Гаркалин продолжает читать. Быстрые объятия под сброшенным фраком; вот и папироска зажглась, переходит из уст в уста; опять объятия... Вдруг чтец прерывает себя на полуслове – к его плечу склоняется окровавленная голова еще одной сломанной куклы.

Трудно, конечно, всерьез произносить сейчас этот бунинский текст, не впадая в ложный пафос, не играя красотами, не вибрируя от пиетета. В его прозрачной стройности есть призыв менторства. А, значит, – старомодности. Но там присутствует и отчетливая безнадежность. То есть – злободневная современность. Крымов и его актеры, по-моему, перестраховались. Решив избежать трудностей, они стерли перламутровую сложность языка Бунина и добавили в полученный грязноватый тон изрядную толику иронического комикования. Получилось ярко, но однообразно.

Вторая женская история оказалась самой распространенной и самой, на мой взгляд, малоубедительной. Хотя и в ней было достаточно остроумных трюковых решений. Хорош, к примеру, эпизод с фрачником, наделенным лицом маньяка, который зло и убежденно по-французски втолковывает что-то зажатой в кулаке тряпичной куклке, нещадно терзая ее мануфактурную плоть. Да и метафора женщины,

способной не только выжить без ампутированного телесного низа, но и вновь отрастить его, коли появится в ее жизни новая «любовь», – дорогого стоит.

Вообще надо сказать, что в этом спектакле Крымова природа изобретаемых им трюков претерпела очевидные изменения. Он, кажется, уходит от прежнего художественного акционизма, в котором действие состояло из развернутой во времени и пространстве иллюстрации придуманной им концептуальной схемы. В прошлых его спектаклях материя художественно оформлялась, из ничего создавалось нечто, в большей или меньшей степени оживляемое исполнителями. Театр превращался в мастерскую, где грустный художник весело варганил нескончаемый фейерверк пластических образов, иллюстрируя ими некую мысль. В бунинском спектакле трюк наконец-то обретает театральную природу. Вещь начинает взаимодействовать с человеком, а люди – между собой. На место констатаций приходят процессы, изменение форм становится выявлением метаморфозы чувств.

Пространственные знаки получили энергию театральных экстрактов, но пока не умеют превратиться в сюжеты. Это становится очевидным, когда какая-нибудь роль обретает чуть большую протяженность – она стремительно



выдыхается подобно современным нестойким духам. Тут, собственно, возможны два рецепта: либо энергично вертеть маску перипетиями внешних событий, либо работать над развитием характера. Режиссура Крымова, кажется, более тяготеет к первому варианту. И автор спектакля много потрудился над увеличивающими динамику трюками. А все же аромат пропадает со скоростью, пропорциональной длине роли. Может быть, потому, что невелик игровой потенциал самих масок?

После того, как заканчиваются все отобранные Крымовым бунинские истории, происходит, по-моему, главное событие спектакля. То лирическое переживание классического текста художником сего дня, ради которого придумывались все предыдущие аттракционы. На площадку, занятую тремя коробками с недвижимыми обломками кукол и отрезанным «нижним бюстом» одной из них, выходит молодая женщина-экскурсовод. На ней – очки, беретка, опрятная блузка, меховые сапоги (ведь в музейных залах всегда так зябко!) и длинная темно-синяя юбка с белой орнаментальной каймой, остроумно и с художественным вкусом сшитая хозяйкой из какого-нибудь латиноамериканского пончо (доходы работника культуры известны всем). Вслед за ней вваливается толпа тинейджеров. Фрачки переоделись в дутые куртки, широкие штаны и цветные кеды, надели на плечи рюкзаки. Их, оказывается, привели в музей Бунина, на экспозицию, посвященную «Темным аллеям», в которой жертвы рассказанных историй превратились в музеефицированную реальность!

Экскурсовод взалбл, глядя в зал, а не на школьников, рассказывает про великого писателя. Пацаны усердно жуют и пихают друг друга. Ни Бунин, ни эта мымра интереса у них не вызывают. Но вот женщина начинает цитировать текст про чувства – и жевание-пихание прекращается. Переходит к биографии – вновь возобновляется. Опять слова о притяжении полов – снова заинтересованное внимание... Подробности и обстоятельства историй «про это» оказываются единственной сенсацией, которая всегда нова и любопытна. Перед притягательностью вечной загадки желания пацанов даже забавный аттракцион комического несоответствия, когда экскурсовод, отдавшись власти страстных бунинских слов, вместе с эмоциональным всплеском рук поднимает до пупа свою юбку, а подростки выдувают огромные резиновые пузыри. Смешно, но отвлекает от главного: внимание этих юных варваров приковывают именно слова.

Впрочем, автор спектакля довольно быстро исправляет картину. Посещение экспозиции окончено, люди уходят, и на площадке остается новый персонаж. Это полуметровый пупс, пластмассовая кукла в тинейджерской одежде. Она начинает двигаться. Медленно переваливаясь с ноги на ногу и нелепо покачивая бедрами, подходит к отпиленному куску женщины и внимательно склоняет к нему свое бессмысленно улыбающееся лицо. Тишина. Нет слов. Нет людей. Один андроид проявляет интерес к обрубку другого человекоподобного муляжа.

Что это? Надежда на сохранение различия полов в механизированном мире, которое



может сделать Бунина привлекательным даже для роботов? Или это некий луноход из будущего исследует поверхность неведомой ему планеты чувств и страстей? А, может, это метафора цивилизации, разучившейся производить жизнь, но изрядно преуспевшей в конструировании искусственных заменителей?

Вплоть до самого конца действия я с интересом разгадывал смыслы его многочисленных трюков. Скучно не было. Все вроде так здорово придумано: трюк чередуется с аттракционом, люди встречаются, гибнут... Затеяливое сооружение усердно машет крыльями, но почему-то не взлетает.

Бунин заканчивает «Темные аллеи» рассказом «Ночлег». Это история про то, как молодой марокканец останавливается переночевать в гостинице в маленьком испанском местечке. Городок почти вымерший, безлюдный. Постоялый двор принадлежит старухе и девочке. Кроме них там обитает лишь здоровенная черная дворняга, которая некогда пришла неведомо откуда и прижилась; довольствуется малым, слушается только девочку. Марокканец положил глаз на маленькую хозяйку, просит девочку проводить его в спальню. Войдя в комнату, бросает девочку на постель. Та кричит, на

Сцены из спектакля

ее голос со двора прибегает собака и вырывает у насильника горло.

Вот эту псину – зверюгу, способную на бескорыстную любовь, – Крымов, к сожалению, не впустил в свой спектакль. Видимо, поэтому эмоционально он меня совсем не затронул.

Эйзенштейн как-то раз объявил противостояние актерских школ переживания и представления делом исключительно внутрицеховым и для публики совершенно ничтожным. Цель театрального действия, как утверждал он, в том, чтобы заставить переживать зрителя. А метод, с помощью которого эта цель достигается, – дело десятое. Спектакль Дмитрия Крымова у меня переживаний не вызвал. Конечно, можно считать это фактом моей биографии. Ведь и кроме меня в зале были люди, которым, наверное, удалось что-то почувствовать. Жаль. Я хотел бы оказаться среди них.

Фото Н. Чебан

Вадим ЩЕРБАКОВ

ПЫТКА СВОБОДОЙ

«КАЛИГУЛА» Э. НЯКРОШЮСА. ТЕАТР НАЦИЙ

Чтобы разругать этот несовершенный, косноязычный, затянутый и тяжелый спектакль – большого ума не требуется. Гораздо интереснее попытаться понять смысл послания, которое всерьез, с большой тратой сил и энергии стараются донести до зрителя актеры.

Произведение это не о власти, не является оно также исследованием зла. Первая есть условие, а второе – лишь инструмент грандиозного эксперимента, который затевает Калигула.

Пережив боль утраты любимого существа, молодой кесарь обнаруживает себя изгнанным из Рая. Режиссер Эймунтас Някрошюс не даром дает актеру Евгению Миронову два чемодана на первый выход Калигулы. Император сбежал из дворца, пропал где-то несколько дней – откуда бы, в самом деле, взяли чемоданы? Этот неожиданный багаж, по-моему, есть знак изменения Калигулы, тот груз катастрофических открытий, которые он совершил, когда его прекрасный мир рухнул. Кесарь возвращается во дворец, чтобы получить ответ на вопрос: зачем жить? Имеется ли хоть одна причина длить существование?

Вместе с Друзиллой умерли почти все чувства Калигулы. Кроме – добавлю я, перечитав пьесу, – любопытства. Остались одни мысли. И самой многообещающей из них ему представляется идея свободы. Теперь он будет по-настоящему свободен – не потому что правит могущественной империей, а потому что ничем не дорожит.

С яростной энергией кесарь станет поверять бытие логикой. Г-да Някрошюс и Миронов находят важный лейт-жест Калигулы: сочиняя очередной силлогизм, император касается пальцами рук сначала земли, а затем прикладывает их к своим вискам. Он пытается заземлить мысль, не позволить ей оторваться от почвы. Но тщетно – его идеи уверенно встанут на крыло, чтобы с высот своей логической безупречности корезить и насиловать жизнь.

Калигула вытаскивает своих подданных из-за листов шифера, которые обеспечивают им



Е. Миронов – Калигула

иллюзию защищенной приватности, желая сделать из них таких же свободных людей, каким стал он. Кстати о шифере – из этого похожего на бетон, прочного на вид, но тонкого и ломкого материала сделан весь вещный мир спектакля. (Сценография Мариуса Някрошюса). Метафора едва ли не вселенского масштаба, выражающая хрупкость не одной лишь видимой имперской мощи, а человеческой цивилизации вообще. Искусственный материал легко крошится под

ударами даже той ничтожной частицы стихии, что бушует в теле человека.

Свобода для Калигулы – это преодоление страха смерти ради каких-либо идеалов. Мучая и унижая римских аристократов, он с надеждой ждет сопротивления. Ему любопытно обнаружить предел человеческого терпения. В работе Миронова – он, пожалуй, единственный актер спектакля, который играет не только рисунок – мне в первую очередь не хватило вот этого самого любопытства, заинтересованного наблюдения над участниками эксперимента. Оно, конечно, присутствовало в его игре, но не столь ярко и очевидно, чтобы стать ощутимым мотивом действия императора.

Кесарю быстро надоедает исследовать характеры сенаторов. Они, за редким исключением, ему мало интересны в качестве собеседников. Свои размышления он обращает в наполненный публикой зал (то есть – к вечности). Это чувствуется с самого начала спектакля, но особенно ясно читается в момент последних колебаний императора на пороге смерти. Уничтожая в себе остатки страха, герой Миронова подходит вплотную к рампе и заносит над ее линией вытянутую ногу. Пресловутая «пограничная ситуация» выражена театральной некуда! Бездна – по ту сторону рампы. Туда направлены блестящие афоризмы Камю, из которых чуть не наполовину состоит текст пьесы. Режиссер и актер постоянно работают с залом, стремясь заставить его думать. Они сосредоточено докладывают зрителю слова роли в надежде, что публика сумеет их понять, окажется способна превратить пустоту бездны в мудрость вечности.

Наконец, окружение Калигулы показывает некоторую (словесную) готовность к сопротивлению. Бунтовщики из этого человеческого материала получают неважные, но их обиды и страх позволяют Камю обозначить иные свойства свободы. Большинству заговорщиков независимость представляется как свобода пользоваться своим богатством (и теми радостями, которые оно обеспечивает), не опасаясь внезапного ограбления и убийства. Они просто хотят вкусно есть и пить – то есть жить, жить, жить... Кесарь опять просчитался! Он полагал, что унижение и

казни смогут пробудить в сенаторах людей чести, а добился лишь торжества инстинкта самосохранения. Загнанные в угол крысы не стали львами, но построились в боевые порядки.

Император давно готовит себе историческую гибель. Для верности он даже упразднил богов, чтобы лишиться своих подданных отговорок о святости власти. Но уповать кесарь может исключительно на сильных людей. Таких в его окружении всего двое: Сципион и Керей. Первый ненавидит тирана, но не способен убить Калигулу – того, прежнего, с которым когда-то дурачился и сочинял стихи. А вот Керей человек идеи!

В качестве организатора перехода императора в небытие на Керей, вроде бы, можно положиться. Мрачный, brutальный и громокипящий тип, каким изображает его Алексей Девотченко, так и просится в тираноубийцы. Да вот беда – у Керей есть своя философия. Он ценит в свободе безопасность, но понимает ее как возможность самому распоряжаться своей жизнью, не завися от прихоти неподвластных ему сил. Керей – единственный в Риме – осознает те правила игры, которые навязывает городу и миру Калигула. Свою безопасность он обеспечивает умным поведением: кесарю нужен достойный противник – Керей будет такого представлять. Говоря и делая то, что ввергает в ужас слабые души сенаторов, он станет явным лидером сопротивления. Но уверенно разместившись в должности официального главы оппозиции, не захочет ничего менять.

А. Девотченко – Керей



Такая трактовка Някрошюсом и Девогченко роли главного антагониста Калигулы делает почти резонерской позицию вольноотпущенника Геликона. А между тем для автора пьесы эта фигура очень важна. Бывший раб искренне предан кесарю, который дал ему некогда свободу. Он единственный человек при дворе, кому есть за что умирать. Режиссура и актер Игорь Гордин удачно представили Геликона таким шекспировским шутком, который говорит лукавые мудрости. Мол, он слишком умен, чтобы думать, или – что дни идут и надо успеть наесться... Геликон за всеми наблюдает, все видит насквозь, но не желает вмешиваться. Тем более весомы его обращенные к Керее слова, в которых Геликон предупреждает заговорщика, что не боится смерти и будет защищать императора, когда придут убийцы. Но в спектакле Някрошюса никто не решается прийти и убить Калигулу – освобожденный раб лишен возможности пожертвовать жизнью из благодарности. Слова Геликона остаются только словами.

Спектакль этот вообще, к сожалению, так устроен, что его герои лишь говорят о своих чувствах, не имея возможности их выразить и заставить зрителя сопереживать им. Вместо выявляющих смысл поступков актеры чаще всего совершают загадочные пассы, понимать которые приходится умом, а не сердцем. Произнося самый важный в его роли текст, Гордин–Геликон упорно выковыривает из башмака какую-то воображаемую грязь. Возможно, этим он должен показать презрение к Керее – а заодно и к собственной близкой гибели. Быть может, такой контраст между словами и действиями даже

остроумен. Однако в уместности подобного остроумия благожелательный зритель должен убеждать себя сам (и очень уж *post factum*).

Еще один персонаж пьесы оказывается способен на жертву. Это Цезония – женщина, которая любит Калигулу и поначалу верит в свое умение врачевать любовью. Мария Миронова играет какую-то ходячую боль. Она спотыкается и передвигается на полупальцах, словно Русалочка, которой ноги причиняют невыразимые страдания. Режиссер и актриса превращают Цезонию в некий экзотический цветок; она впитывает в себя яд идей и поступков кесаря, разрушаясь изнутри, стремительно увядая.

Не могу не пожалеть о том, что Миронова показывает это разрушение при помощи довольно элементарного приспособления. Почти безотносительно к словам и событиям роли ее героиня пьет и нюхает некие препараты для отупляющего кайфа. И пропадает процесс, из рисунка исчезают мотивы и перипетии чувств – распад личности оказывается явлен всего лишь через разные степени опьянения. А это называется идти к цели слишком прямым для искусства путем.

Любовь Цезонии не может вернуть императору желания жить. Она лишь рождает мысль о той постыдной, по мнению Калигулы, нежности, которая появляется из привычки видеть кого-то рядом долгие годы. Убивая Цезонию, неистовый экспериментатор верит, что делает предпоследний шаг к истинной свободе.

Е. Миронов – Калигула,
И. Гордин – Геликон,
М. Миронова – Цезония





Его окончательным освобождением станет собственная смерть. Мир, лишенный любви и веры, мир, в котором мозговая игра сокрушает мысль сердечную, даруемое чувствами тепло – действительно невыносим. Исследование феномена свободы оборачивается последовательным движением к самоубийству.

Экзистенциальную ошибку Калигулы Някрошюс выявляет с удивительной наглядностью. С самого начала спектакля на сцене почти постоянно присутствует актриса Елена Горина, исполняющая роль умершей Друзиллы. Кесарь ее не видит. Для него смерть – это исчезновение. Бесповоротное и навсегда. Калигула не способен понять, что наши дорогие покойники остаются с нами, они ведут нас и не дают оскотиниться. Их присутствие заставляет человека делать жизнь лучше, исправлять иначе и впрямь невыносимый мир. Друзилла все время рядом – протяни руку и обретишь опору. Император жаждет обладать луной, чем-то не от мира сего, невозможным и недостижимым для рационально мыслящей личности. Ему мнится, что он сможет возвыситься до ночного светила, постигая свободу. К середине третьего акта Калигула даже готов признать свое владение луной свершившимся фактом – слишком много трупов устилают ступени пройденной им лестницы.

Еще ближе к финалу спектакля, повторяя путь всех идейных кровопийц, кесарь обнаруживает, что теперь даже чистый небесный диск не способен его спасти. Когда верный Геликон приносит на руках Друзиллу в качестве добытой луны, Калигула старательно не смотрит в их сторону.

Ему уже ничего не нужно. Калигула завершает эксперимент. Под сенью шиферной триумфальной арки собрались робкие бунтовщики. Крысы построились свиньей; они шуршат острыми осколками зеркал, но не решаются сделать последний шаг. Калигула сам должен броситься в их толпу, чтобы стать историей.

Любая идея переустройства общества порождается чувством. Испытав боль утраты, Калигула решил уничтожить источник боли. Всякая привязанность стала для него свидетельством несвободы от страдания. Его путь к эмансипации был по-своему логичен, но мысль, не правленая

чувством, редко способна выбрать верную дорогу.

Исследование вопроса – что есть воля? – всегда актуально. Особенно, на мой взгляд, сейчас. Каждый житель империи Советов, кто был как-то сыт, худо-бедно одет, очень прилично образован, знал – самым главным дефицитом в стране и единственной, безусловной ценностью является свобода. Уже два десятка лет нет тоталитарного Союза, а его бывшие граждане до сих пор не умеют приискать обретенной свободе сколько-нибудь внятного и созидательного применения. Испытание отсутствием неволи оказалось куда более тяжким, чем тиски идеологической диктатуры. Сопrotивление притеснителям – ясный выбор. А чем жить, когда свобода уже есть? Есть ли ценности поважнее?

Немирович-Данченко имел обыкновение утверждать, что он не очень опасается скуки в театре. Ради важной идеи – полагал он – публика может немного и поскучать. Было это, впрочем, во времена легендарные, почти мифологические, когда спектакли делали боги, а в зале сидели герои. Современный отечественный театр очень боится скуки, жертвуя в процессе борьбы с нею самыми мудрыми и насущными мыслями. Чаще всего в результате этого на сцене можно лицезреть бездумное – но постоянное и «энергичное» – движение, от которого по залу разливается тоска.

В таких «предлагаемых обстоятельствах» мне дорого стремление Театра Наций посредством «Калигулы» поговорить с публикой о важных вещах; упорство, с которым театр, не взирая на очевидный привкус неуспеха (столь нелюбимого сегодня), продолжает играть этот спектакль.

Фото М. Някрошюса

Владимир КОЛЯЗИН

О ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ И ЕГО МЕСТЕ НА СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ СЦЕНЕ

В свое время мной уже были опубликованы небольшие фрагменты из книги Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр»¹ в старом «классическом» журнале «Театр»². С тезисами о новейших веяниях в современном театре и явлениях так называемого постдраматического театра в современной театральной практике я выступал и на круглом столе «Золотой маски» в рамках проекта «Польский театр в Москве» (2011, 13 марта). Такой поворот – немецкая теория воспринята поляками, как некая важнейшая доминанта родной дышащей национальной почвой сцены, даже как «библия» (выражение польского критика Романа Павловского), – вовсе не странен. Ведь свою теорию Леман выводит из практики крупнейших мастеров театра конца ХХ в. и в числе первых называет Тадеуша Кантора. Чтобы уж быть совсем точным, процитируем: «В качестве примеров постдраматического театра как “церемонии”, “голоса в пространстве” и “ландшафта” мы рассматриваем Тадеуша Кантора, Роберта Уилсона и Клауса-Михаэля Грюбера»³.

Дискуссия о постдраматическом театре в России в упомянутом журнале не двинулась дальше, ограничившись двумя-тремя выступлениями, так как журнал неожиданно прекратил свое существование, а новому «Театру» пока не до этого. Думается, самое время возобновить эту дискуссию, поставив ее на рельсы живой практики современной сцены. Быть может, в ходе ее мы сможем понять: так все-таки – наличествуют ли, живут ли живой жизнью в практике современной русской сцены элементы постдраматического театра, представляет ли он собой угрозу для традиционной русской сцены и, наконец, в какой позиции по отношению к «очарованному» теорией Лемана Западу находится наш родной театр?

1.

Для начала нельзя не подивиться странности и смехотворности ситуации: две важнейшие книги последнего десятилетия по теории театра и театральности – книга Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» (1999) и книга Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» (2004)⁴ – остаются до сих пор не переведенными на русский язык. Хорошо, конечно, что мы – благодаря усилиям издательства АРТ – одолели хотя бы «Антропологический театр»

Э. Барбы. Насколько мне известно, благородная г-жа Фишер-Лихте готовит перевод своей книги на русский язык за свой счет. Может быть, инициатором перевода книги Лемана выступить «Золотой маске», подобно тому, как это делает «Балтийский дом», издавая книги о своих лауреатах? Могли бы просветить театральную публику и начать, наконец, предметный диалог.

Пока факт остается фактом: за 12 лет, прошедших со времени появления лемановского «бестселлера», книга вышла более чем на

¹ Lehmann Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. 1999. 506 s.

² См.: Пришел ли действию конец? В дискуссии участвуют Владимир Колязин, Григорий Дятковский, Андрей Мозучий, Римма Кречетова // Театр, 2008, № 31. С. 118–125.

³ Lehmann Hans-Thies. Op. cit.. S. 118.

⁴ Fischer-Lichte Erika. Ästhetik der Performativen. B., 2004.

Европа и Россия

12 языках мира, но только не на русском. Можно по-разному трактовать причины потери у нашей режиссуры интереса к теории театра со времени отъезда за рубеж единственного представителя теоретически мыслящей режиссуры Анатолия Васильева. В нынешней театральной ситуации не до теорий. И все же надо хотя бы «инсценировать» дискуссии о ней.

2.

Кто же он такой, этот Х.-Т. Леман? Возмутитель спокойствия, новоявленный гуру наподобие Гротовского – или обыкновенный трудяга-критик, подметивший своим быстрым немецким умом тектонические сдвиги в практике сцены конца XX в.?

Х.-Т. Леман (р. 1944) – известный немецкий театровед, профессор, директор Института театроведения при Франкфуртском университете, в настоящее время – президент Международного Брехтовского общества, по образованию – германист. В 1980-е годы, будучи ассистентом Анджее Вирта в Институте прикладного театроведения в Гессене, ввел курс «практического театроведения» для ознакомления студентов с современной театральной практикой, овладения ее приемами и использования их в собственных постановках, осуществляемых либо своими силами, либо в сотрудничестве с профессионалами. С 1988 г. во Франкфурте-на-Майне, продолжая свои педагогические эксперименты, Леман начал приглашать для работы со студентами-театроведами ведущих режиссеров современной неомодернистской сцены. Он также автор трудов: «Театр и миф. Субъект в античной трагедии»

(1991), «Другой Брехт» (1992), «Политическая драма» (2002), «Хайнер Мюллер. Лексикон» (2004). Теперь же, уйдя на пенсию, он «свободный художник» в полном смысле этого понятия.

Книга Лемана «Постдраматический театр» опирается на анализ сценической практики Эудженио Барбы, Пины Бауш, Питера Брука, Анатолия Васильева, Хайнера Геббельса, Ежи Гротовского, Клауса-Михаэля Грюбера, Тадеуша Кантора, Франка Касторфа, Робера Лепажа, Эймунтаса Някрошюса, Тадаси Сузуки, Роберта Уилсона, Жана Фабра, Уильяма Форсайта, Ахима Фрайера, Ричарда Шехнера, Айнара Шлефа.

В качестве прародителей методик современной режиссуры Леман называет, в частности, имена Мейерхольда и Брехта (выделяя, прежде всего, введенный ими принцип «разделения элементов»). Свою задачу автор определяет, как попытку вскрыть «эстетическую логику нового театра». Термин «постдраматический» восходит к характеристике, данной однажды хэппенингу Р. Шехнером.

Труд Лемана в момент его появления был принят в Германии неоднозначно. Многочисленные сторонники Лемана сочли правомерным введение и обоснование нового термина, прежде всего, потому, что он описывает важнейшую тенденцию современного театра – отход от текста, что не означает отказа от модернизма, явно просматривающегося в термине «постмодерн». Оппоненты сочли, что Леману, ярко описавшему новое явление, все-таки не удалось предложить «прочный теоретический инструментарий». (Думается, столь же неоднозначно теория Лемана



Ханс-Тис Леман

Pro настоящее

будет принята и у нас в России, где театр, отказывающийся от опоры на драму, еще не пустил глубоких корней.) Высказывалось сомнение, можно ли вообще дать единую дефиницию такому расплывчатому феномену, как современный театральный авангард. Тем не менее, в ходе дальнейших дискуссий на самых различных форумах теоретиков и практиков европейского театра термин постепенно утвердился и вышел за пределы немецкоязычного театрального пространства. Автор теории за это время исколесил полмира, побывав с лекциями в Амстердаме, Париже, Токио, Кракове, Варшаве, Шарлоттесвилле. И перечень этот далеко не полон. До России Леман так и не добрался, несмотря на неоднократные приглашения. В 2005 г. вышло 3-е измененное и дополненное издание книги, ее перевод на английский появился в 2006 г.⁵

3.

В создании концепции «постдраматической театральности» Леманом руководило убеждение, что «начиная с 1970 года, то тут, то там стали появляться новые полиморфные дискурсивные театральные формы, которые следовало бы определить как постдраматические <...>. Развивавшийся уже со времен исторического авангарда язык форм становится в постдраматическом театре арсеналом жестов, способным дать ответ театра на изменившуюся социально-коммуникативную ситуацию в эпоху стремительного совершенствования информационной технологии»⁶.

В книге Лемана 12 глав: «Пролог», «Драма», «Предыстория постдраматического театра», «Панорама постдраматического

театра», «Перформанс», «Текст», «Пространство», «Время», «Пластика», «Тело», «Медии», «Эпилог». Строго говоря, не все они являются теоретическими. Леман много внимания уделяет театроведческим описаниям, иллюстрируя то или иное теоретическое положение. Нельзя сказать, что примеры всегда удачны и подходят для обоснования теории, это как раз и послужило почвой для критики лемановского труда. До гегелевской чистоты конструкции или, скажем, простоты изложения, как у Станиславского, Леман явно не дотягивает. Но в отдельных «подглавах» часто можно встретить разделы, носящие сугубо теоретический характер: «По ту сторону действия», «Знак в постдраматическом театре», «Эстетическая дистанция», «Текст, речь, типы языка», «Драматическое и постдраматическое пространство», «Эстетика постдраматического времени», «Эстетика постдраматического пространства», «Постдраматический пластический образ», «Медии в постдраматическом театре», «Электронный образ как отказ от пластики живого тела», «Эстетика риска».

Поначалу охарактеризуем основные постулаты теоретической концепции Лемана, прибегая к более или менее обширному их цитированию. Для постдраматического театра характерно глубокое коренное изменение способа (у Лемана – «модуса») использования театрального знака. Постдраматический театр вносит момент смущения и недопонимания в восприятие спектакля традиционным зрителем, заставляя его сознание – наподобие «эффекта очуждения» – лихорадочно

⁵ Поскольку мы вспомнили о книге Лемана в связи с проектом «Польский театр в Москве», считаем не лишним заметить, что на польский язык книга была переведена Доротой Саевской и Малгожатой Сугерой уже в 2004 г. и вышла в Кракове. – *Прим.ред.*

⁶ *Lehmann Hans-Thies. Op. cit. S. 23.*

Европа и Россия

работать, чтобы угнаться за идеями и мыслями творца. «Трудно оспорить тот факт, что новые театральные формы определили стиль некоторых значительнейших режиссеров эпохи и что таким образом они обрели более или менее многочисленного, в большинстве своем, молодого зрителя <...>. Постдраматические театральные формы Уилсона, Фабра, Шлефа или Леманна сталкиваются чаще всего с недопониманием. Но и тем, кто убежден в художественной аутентичности и состоятельности такого театра, в большой степени недостает концептуального инструментария для того, чтобы описать свои впечатления. Это ощущается в господстве негативных критериев по отношению к постдраматическому театру..., в нехватке категорий и слов для позитивных определений и описаний того, что же это такое [постдраматический театр]»⁷. А по поводу новой роли театрального знака в театре нового типа у Лемана сказано чуть ли не языком математических формул: «В постдраматическом театре обычно нарушаются традиционные правила и более или менее установившаяся норма плотности знаков. Есть или слишком много или слишком мало. В соотношении со временем или пространством или с важностью вещи зритель ощущает переизбыток или, напротив, заметное снижение плотности знаков <... >. Постдраматический театр перед лицом бомбардировки знаками в повседневности работает со стратегией отказа. Он практикует экономность использования знаков, подчеркивает формализм, редуцирующий знаковую избыточность путем повторения и продления... Игра с

низкой плотностью знаков нацелена на личную активность зрителя, которая благодаря недостаточности исходного материала должна стать более продуктивной»⁸. В постдраматическом театре появляется новый театральный текст, более не являющийся традиционным драматическим текстом. Неотъемлемой составляющей жанра становятся невербальные средства. Необходимо различать, делает вывод Леман, «уровень вербального текста, уровень текста спектакля и уровень “текста перформанса”. Речевой “материал” и текстура постановки находятся во взаимодействии с театральной ситуацией, переосмысленной в плане “текста перформанса”. В постдраматическом театре текст, данный театру письменно или устно, и – в широком смысле слова – “текст” постановки (с учетом актеров, их “паралингвистических” дополнений, с сокращениями или деформациями языкового материала; с костюмами, светом, пространством, наконец, всем этим бранным миром и т.д.) из-за изменившегося понимания “текста перформанса” рассматриваются в новом свете...»⁹. В центр спектакля выдвигается театральный дискурс и понятие постдраматической энергетики. Текст больше не является сердцем театра, а лишь его элементом, слоем, материалом сценического изображения; «язык авангардных форм становится в постдраматическом театре арсеналом жестов». «Глубокие изменения способа использования театральных знаков делают целесообразной попытку обозначить определенный сектор нового театра как “постдраматический”. К тому же театральным текст, когда-то представлявший

⁷ Lehmann Hans-Thies. *Op. cit.* S. 16–17.

⁸ *Op. cit.* Ibid. S. 151–153.

⁹ Ibid. S. 145.

Pro настоящее

собой речевую структуру, теперь уже не является “драматическим” театральным текстом. Термин “постдраматический театр”, в котором содержится намек на драму как литературный жанр, указывает на сохраняющиеся связи (и обмен) между театром и текстом, однако в центре теперь оказывается дискурс театра, и поэтому речь идет о тексте лишь как об элементе, слое и материале сценического изображения, а не как о его властелине»¹⁰.

Вместо последовательного развития действия (сюжета) в постдраматическом театре доминирует сквозной монтаж. «Новому театру присуща категория не действия, а состояний, где главное – изображение, а не история»¹¹. Следствием разрушения фабулы является целый ряд новых эстетических качеств. «“Театр здесь – менее всего определенная последовательность, развитие фабулы, это, скорее, наличие определенных внутренних и внешних обстоятельств”. Здесь я цитирую высказывание Бото Штрауса по поводу его сценической обработки “Дачников” для П. Штайна. Эта формулировка чрезвычайно полезна. В самом деле, новому театру присуща категория не действия, а *состояний*. Театр намеренно отрицает – по меньшей мере, с одной стороны – все еще присущую ему как искусству возможность “развертывания фабулы” или, по крайней мере, оттесняет ее на задний план <... >. Состояние – это вид “эстетической игры” театра, демонстрирующего, скорее, изображение, чем историю, хотя в ней играют живые актеры. Не случайно многие из творцов постдраматического театра – выходцы из изобразительного искусства.

Постдраматический театр – это театр состояний и сценически-динамических изображений»¹². В постдраматическом театре наблюдается антитеза драматического и постдраматического пространства (с его отказом от фигурно-центрических планировок и слишком больших пространств, более активным включением в действие зрителя), новое понимание пластики. «Тело становится единственной темой»¹³.

Если в традиционном театре пространство целиком поставлено на службу «семантики текста», то в постдраматическом театре пространство соотносены с текстом или музыкой «в свободной параллельной композиции». Постдраматический театр родствен театру постмодернистскому 1970–1990-х годов с его принципами деконструкции, деформации, многокодности, плюральной медийности – театру жеста и движения. Пытаясь описать постдраматический театр как театр «нового текста», «театр без привычного текста», театр, в котором тексту приписывается ряд новых функций, театр, связанный с опытом постмодерна, Леман изъясняется как эстетик-структуралист и убежденный постмодернист. Русскому читателю, наверное, понадобился бы комментарий почти к каждому предложению немецкого теоретика. Книга Лемана обращена к читателю с солидным философско-эстетическим образованием. Иначе ему не понять, к примеру, следующий пассаж: «Постмодернистский театр можно было бы подразделить на множество типов: театр деконструкции, мультимедийный театр, реставрация традиционной и условной сцены, театр жестов

¹⁰ *Ibid.*, S. 13.

¹¹ *Ibid.*, S. 113.

¹² *Ibid.*, S. 113–114.

¹³ *Ibid.*, S. 286, 361–362.

и движений. Трудности “эпохального” охвата столь широкого поля подтверждаются многочисленными исследованиями, в которых предпринимаются попытки охарактеризовать длинный – и весьма впечатляющий – ряд признаков “постмодернистского театра”: многозначность, искусство как фикция, театр как процесс, отсутствие преемственности традиции, разнородность и неоднотипность (гетерогенность), нетекстуальность, текст лишь как материал для опоры, отношение к тексту как к чему-то авторитарному и архаичному, деконструкция, плюрализм, множество кодов, разрушение, перверсии, деформация, актер как тема и главный персонаж, перформанс как нечто третье между драмой и театром, антимиметический принцип, театр, не поддающийся интерпретации¹⁴. Что ж, скажем мы, для освоения новых эстетических теорий придется познакомиться с трудами Барта, Бодрийяра, Лиотара, Вирильо, Делёза, Пави, Фишер-Лихте, – иначе дело не пойдет. Постдраматический театр – это отклик театра на изменение форм общественной коммуникации в условиях все более глобализирующихся информационных технологий.

В эпоху сплошной рационализации на долю театра выпадает задача научить зрителя обращению с *крайностью аффекта* (посредством «эстетики риска»), иными словами, у театра все же остается некая поучительная миссия, как считал Брехт. Попробуем уточнить у Лемана, что он понимает под «эстетикой риска»: «Еще Брехт ставил перед театром, который он не хотел оставлять “старым” эмоциям, задачу поднимать чувства “на высшую

ступень” и способствовать развитию чувств любви к справедливости и возмущения бесправием. В эпоху рационализации, торжества прагматических идеалов, всеобщего рационализма рынка на долю театра выпадает задача научить (посредством эстетики риска) обращению с крайностями аффекта, в которых всегда содержится возможность оскорбительной ломки табу <... >. Именно эта способность театра играть с границей “зрительный зал – сцена” подвигает его к тем актам и акциям, в которых не столько формулируются “этическая” реальность или этические тезисы, сколько возникает ситуация, в которой зритель вступает в схватку с неизмеримыми страхами, стыдом, эскалацией агрессивности»¹⁵. Новые театральные формы апеллируют в большей степени к молодой, нежели к «консервативной» пожилой публике. Отсюда можно бы предположить, что постдраматический театр – попросту новый вид молодежной субкультуры, но это далеко не так. «Гуру» постдраматического театра Тадеуш Кантор и Роберт Уилсон обращались к широкой публике, не замыкаясь на каком-то ее сегменте.

4.

Концепция Лемана в основе своей полиморфна и антитетична, подобно тому, как из тезисов-антитезисов состоит брехтовская характеристика «эпического театра». Отсюда можно предположить, что еще лет двадцать к постдраматическому театру будут относиться довольно спокойно как к одной из театральных теорий, обусловленной практикой театра своего времени.

Чтобы завершить более или менее «популярное» изложение

¹⁴ Ibid. S. 27.

¹⁵ Ibid. S. 473.

Pro настоящее

концепции Лемана, нельзя обойти без более обширных цитат из отдельных глав его книги. Они имеют конкретный характер и характеризуют его понимание эстетики Уилсона, центральной фигуры для «становления» теории, благоговения перед которой автор книги и не скрывает, а также нового бытия знака и жанра перформанса в век постдраматического театра.

ПАНОРАМА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ТЕАТРА

«Уилсон был тем, кто во многом дал радикальнейший ответ на вопрос о театре века СМИ и одновременно радикально расширил пространство для изменившихся концепций того, чем может быть театр. Очевидное и глубинное влияние его [Уилсона] эстетики ощущается везде, и можно сказать, что театр конца XX века обязан ему, быть может, более чем какому-либо другому сценическому деятелю. Уилсоновский театр – театр метаморфоз <...>. Метаморфоза, подобно Делёзовской машине, у Уилсона соединяет разнородные реальности, тысячи плоскостей и энергетических потоков. В уилсоновской эстетике замедленное, как в лупе времени, движение (slow motion) актеров производит совершенно своеобразный эффект, полностью вырывающий у идеи действия почву из-под ног <...>. Драматический театр, связанный с автономией человека, выходит здесь на уровень постдраматической энергетике (в том смысле, в каком Лиотар говорит об “энергетическом театре” вместо театра изображающего). Симптоматика уилсоновской эстетики диктует

загадочные типы движений, процессов и световых феерий, но едва ли какое-либо действие <...>»¹⁶.

«У Уилсона происходит деиерархизация театральных приемов, находящаяся в тесной связи с отсутствием действия в его театре. В большинстве случаев нет больше ни психологически разработанных, ни хотя бы имеющих индивидуальные черты персонажей (как у Кантора), есть лишь образы, воздействующие как непонятные эмблемы <...>. Степень интерпретируемости общей текстуры имеет тенденцию равняться нулю. Благодаря монтажу виртуальных пространств (то расположенных рядом, то вмещенных одно в другое), существующих – этот момент решающий – совершенно независимо друг от друга, без видимости какого-либо синтеза, возникает поэтическая сфера коннотаций<...>. На месте драматического повествования у Уилсона возникает мультикультуральный, этнологический, археологический калейдоскоп различных универсально значимых историй. В его сценических картинах непринужденно смешиваются времена, культуры и пространства»¹⁷.

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЗНАК

«Постдраматический театр – это не только новый вид инсценирования текста (тем более – не только новый тип театрального текста), но такой тип использования знаков в театре, который до основания перекапывает оба эти слоя, благодаря структурно измененному качеству “текста перформанса”: он становится больше соучастием, чем репрезентацией, больше разделяемым вместе, чем просто

¹⁶ Ibid. S. 130–132.

¹⁷ Ibid. S. 133–134.

переданным опытом, больше процессом, чем результатом, больше манифестацией, чем обозначением, больше энергетикой, чем информацией»¹⁸.

«Поскольку постдраматический театр отходит от ориентации на сугубо мыслительные механизмы схватываемости преподносимого и – вместо этого – стремится акцентировать телесность, тело абсолютизируется... Происходит интересный поворот: тело не демонстрирует (и не обозначает) ничего другого, кроме самого себя, и обращение к пластике свободного жеста (танец, ритм, грация, сила, кинетическое богатство) оборачивается максимально возможным наполнением тела значимостью, относящейся ко всему общественному бытию. Тело становится единственной темой. Похоже, что отныне социальные темы должны вначале пролезть через это игольное ушко, принять форму “темы тела”. Любовь предстает как сексуальная активность, смерть – как СПИД, красота – как совершенство тела»¹⁹.

ПЕРФОРМАНС

«Изменение приемов использования театрального знака привело к тому, что границы между театром и практическими формами, устремленными, наподобие перформанса, к реальному опыту, стали размываться. В центре перформанса стоит непосредственность общего опыта их создателей и публики. Но, чем больше театр приближается к событию и жесту самоизображения творцов перформанса, тем очевидней становится необходимость установления границы между перформансом и театром. С другой стороны, в искусстве

перформанса в 1980-е годы наблюдается встречная тенденция театрализации. Р.Л. Гольдберг указывает на подобное развитие у таких художников, как Джезурун, Фабре, ЛеКомт, Уилсон. Дело идет к новому синтезу оперы, перформанса и театра <...>»²⁰.

«Актер постдраматического театра – зачастую больше уже не исполнитель роли (actor), а создатель перформанса (performer), представляющий на обозрение публики свое бытие на сцене <...>. В перформансе, равно как и в постмодернистском театре, на первый план выдвигается “liveness”, провокативное присутствие человека вместо воплощения образа»²¹.

НОВЫЕ СРЕДСТВА КОММУНИКАЦИИ В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

«Электронная картинка как область изображения – не что иное, как уверение в отсутствии судьбы. Изобразимость как одновременно эстетический и этический опыт – это манифестация судьбы, главная тема трагического театра. Однако если драматический театр по образцу античного заклинал судьбу в рамках повествования, развития фабулы, то в постдраматическом театре речь идет об артикуляции, связанной прочной нитью не с действием, а с явлением тела: судьба говорит здесь голосом жеста, а не голосом мифа <...>.

“Медийному” образу, с его принципиально безграничной способностью к математизации, неведома изобразимость. Вопрос об основополагающей, всегда остающейся виртуальной изобразимости здесь не ставится <...>. “Театр” еще способен сделать самое простое изображение человеческой смерти

¹⁸ Ibid. S. 145–146.

¹⁹ Ibid. S. 164–165.

²⁰ Ibid. S. 241.

²¹ Ibid. S. 242–243.

Pro настоящее

немыслимой виртуальностью. Электронный образ, напротив, позволяет и требует увидеть самое что ни на есть невозможное. Увидеть не пустое пространство какого-то другого, а вполне реального действия. Быть может, мы давно уже находимся на пути к таким образам. И перед глазами у нас не что иное, как вариации фантома отсутствия судьбы, Word Perfect виртуальной коммуникации»²².

ЭПИЛОГ

«Еще Брехт ставил перед театром, который он не хотел оставлять “старым” эмоциям, задачу поднимать чувства “на высшую ступень” и способствовать развитию чувств любви к справедливости и возмущения бесправием. В эпоху рационализации, торжества идеала расчета, всеобщего рационализма рынка на долю театра выпадает задача научить (посредством “эстетики риска”) обращению с крайностями аффекта, в которых всегда содержится возможность оскорбительной ломки табу... Именно эта способность театра играть с границей “зрительный зал – сцена” подвигает его к тем актам и акциям, в которых не столько формулируются “этическая” реальность или этические тезисы, сколько возникает ситуация, в которой зритель вступает в схватку с неизмеримыми страхами, стыдом, эскалацией агрессивности»²³.

5.

История возникновения теории Лемана и термина «постдраматический театр» связана с контекстом западноевропейского театра, начиная с 1980–1990-х годов. С одной стороны, к новациям Лемана можно относиться спокойно – их

нужно рассматривать в русле естественного развития театральнойности в мировом театре (скажем, различных волн «ретеатрализации театра», как было у нас в случае с Таировым и Мейерхольдом, и ее нового определенного поворота). С другой стороны, многие воспринимают лемановское манифестирование постдраматического театра как угрозу традиционному театру и драме, хотя никакой угрозы, собственно говоря, он не представляет. Как всегда, угрозу представляют непрофессионализм, слепое бездарное копирование и подражание, забвение собственных глубоких традиций развития театра, которые способны впитать, «переварить» любую новацию, в том числе, и постдраматический театр. Сам Леман не усматривает в постдраматическом театре угрозы разрушения основ драматического театра, радикальной трансформации понятий сценичности – скорее всего, это попросту не его тема.

Несмотря на то, что книга Лемана неизвестна русским драматургам и режиссерам, они в своей практике давно уже (по меньшей мере, лет десять), учувяв необходимость новой волны ретеатрализации, либо выражают ее неосознанно, либо прямо отвечают на вызов западноевропейского постдраматического театра, образцы которого видели и видят то на фестивалях, то на гастролях у себя дома, в России.

В чистом виде постдраматического театра, по моему мнению, вообще не существует. Он естественно сращивается с той национальной театральной почвой, на которой вырос. Польский театр – самый разительный тому пример. Он не отказывается от своей укорененности в традициях народного

²² Ibid. S. 446–447.

²³ Ibid. S. 473.

Европа и Россия

театра, даже когда вступает в более или менее агрессивный конфликт с собственной традицией. В немецком театре нынешних дней постдраматическое – естественный элемент театральности (режиссура Р. Уилсона, Ф. Касторфа, покойного К. Шлингензифа, М. Тальхаймера, К. Марталера, М. Кушея).

6.

Поляка Тадеуша Кантора, а также Анатолия Васильева и Каму Гинкаса, единственных русских, чье творчество приводится в книге в качестве примера, в свое время никто и не думал подводить под общий знаменатель. По Леману, оказывается, он все же есть – это элементы постдраматической структуры.

Образцы немецкой «постдрамы» и «посттеатра», на которые опирается Леман в своей книге, широко известны. И, безусловно, подробный анализ постдраматической структуры «образцовых» для этого направления пьес Х. Мюллера («Гамлет-машина», «Квартет», «Волоколамское шоссе»), драм Э. Елинек («Ничего страшного», «Ульрика Мария Стюарт»), документальных пьес Театра «Римини протокол» здесь едва ли возможен, это задача целых семинаров. И все же хотя бы один пример привести стоит, тем более, когда речь о Мюллере, уже ставшем классиком.

Театр и театроведы должны здесь начинать с нуля, учиться языку новой сцены заново. Зыбкость определенных характерна для пионеров новой теории. Хайнер Мюллер: «Мне вообще трудно сформулировать, что такое драматическая форма сегодня». Приходилось нам читать и российские образцы постдрам, но, чаще всего, структуре постдрамы

следуют русские драматурги, часто навещающие Германию, как В. Сорокин – с его «Свадебным путешествием», или живущие в ней, как А. Шипенко, с «Археологией» и др.

Постдраматическая структура в основе своей является деконструкцией, она свободна от главного для классической драмы закона единства времени, места и действия, может быть рваной, волнообразной, фрагментарной, а порой даже не иметь деления текста на реплики и ремарки, представляя собой сплошной псевдомонологический текст, с которым и предстоит разбираться режиссеру постдраматического театра. Приведем в качестве примера не широко известную, благодаря постановке Р. Уилсона «Гамлет-машину» или «Медею», ставившуюся в свое время А. Васильевым, а финальный пассаж «Найденыша» по мотивам Г. Кляйста из пятичастной драмы того же Х. Мюллера «Волоколамское шоссе» (1984–1988), «сконструированной» полностью (за исключением указанного фрагмента) по одноименному роману А. Бека:

*Он колебался трубку сжав в руке
Но разве я просил тебя звонить
От всех бы я избавился волнений
Нет не избавишься Заметь число
Служебный пистолет не для себя
Социализм лишил нас привилегий
Я добровольно сдам себя в архив
Мой пистолет теперь уж мавзолей
Немецкого социализма Я
Домашним преимуществом играю
Стена есть тоже собственность народа
И порох что меня взорвет народный
А сам я очевидно есть народ
ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ
ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ*

Pro настоящее

*Двух трауров удачно совпадение
Вопросов меньше если
выйдешь в черном
ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ
ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ
Своим отцом хотел
бы быть я чтобы
Быть привиденьем страш-
ным в униформе
ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ
ЗАБЫТЬ ЗАБЫТЬ
Последнее что слыша я был плач
И крик его прорвавшийся сквозь слезы
Стрелять таких как ты на-
цистский отпрыск
Стрелять таких как бешеных собак
Взвыл телефон когда он трубку снял
И номер соответствующий вызвал
(пер. Э. Венгеровой и А. Гугнина)*

Впрочем, драматург приписал в послесловии к пьесе еще более сбивающие с толку пояснения своей «пролетарской трагедии в эпоху контрреволюции, которая закончится единством человека и машины, следующим шагом эволюции, который <...> больше не нуждается в драме»: «Картина: забинтованный человек, в ускоренной кинокамере срывающий с себя повязки... и так до бесконечности. Время: МОМЕНТ ИСТИНЫ, КОГДА В ЗЕРКАЛЕ ВОЗНИКАЕТ ОБРАЗ ВРАГА. Альтернативой является черное зеркало, которое больше ничего не отражает». Быть может, из этого мы должны сделать вывод, что «постдрама» отражает поражение Просвещения, всей череды разнообразных Революций, Глобализации, гуманистического (божественного) проекта вообще?..

7.

Какой театр «постдраматичнее» – немецкий или польский? Стоит порассуждать и об этом. Ну, что ж...

некоторые теоретики говорят, что после 1989 г. польский и немецкий театр наконец сомкнулись и ликвидировали все противоречия. Я с этим не соглашусь. Слишком рано делать такие выводы на основе короткого периода развития, да и самобытность польской сцены такова, что она никогда не откажется от своих коренных основ. Противоречия остаются, театр движим противоречиями и их временными или революционно-новаторскими решениями (что, естественно, большая редкость).

8.

Х.-Т. Лемана нельзя назвать знатком русской сцены, он никогда не был в Москве, спектакли русских режиссеров изредка видел на европейских фестивалях (Авиньон, Берлин и т.д.), поэтому не странно, что русские примеры в его книге немногочисленны, не развернуты и часто «хромают». Взяты они большей частью для обоснования и подкрепления тех или иных моментов его «системы». Жаль, что Леман не видел работ К. Серебренникова или Б. Юхананова. Он непременно присоединил бы эти имена к столь бедному русскому «корпусу» режиссеров. Да и Э. Някрошюс, вопреки нашим ожиданиям, упоминается в книге вскользь в связи с характеристикой т.н. «музыкализации» театрального действия в постдраматическом театре. Согласятся ли Гинкас и Васильев с тем, что их приписали к ведомству «постдрамы»? Любопытно.

Проводя различия между драматическим и постдраматическим пространством и настаивая на том, что слишком большое, действующее «по принципу центрифуги» пространство со зрителями,

Европа и Россия

сильно удаленными от актеров, представляет собой опасность для драматического пространства, Леман приводит в пример спектакль К. Гинкаса «К.И. из "Преступления"», где зрителю до актера, что называется, «рукой подать». Леман увидел в спектакле Гинкаса предельно выразительный образец пространства со скучным реквизитом – пространства, в котором сразу же устанавливается прямой контакт со зрителем, вовлеченным в «индивидуальный конфликт». Этого зрителя, как замечает Леман, можно было взять за руку, попросить у него помощи, и в то же время в этот контакт полностью была включена «актриса с ее мастерски поданной истерией» (речь идет об О. Мысиной).

Так возникает новое определение качества «малой сцены» (отнюдь не изобретения XX века, просто качество этой сцены по новому стало использоваться режиссерами новейшего времени) – «метонимическое пространство». «Размывающаяся подобным образом граница между реальным и фиктивным переживанием, – пишет Леман, – имеет далеко идущие последствия для роли театрального пространства и его понимания: из метафорически-символического оно превращается в метонимическое пространство. Риторическая фигура метонимии (вид тропа, замена одного понятия другим по ассоциации. – **В.К.**) устанавливает связь между двумя величинами не как в случае с метафорой, когда подчеркивается сходство (к примеру, между поездкой на корабле и жизнью с ее путешествиями, начиная с рождения, странствиями, жизненными бурями и невзгодами, прибытием к

цели, кончая смертью), а наоборот, когда метафора обозначает часть вместо целого <...> или использует внешнюю взаимосвязь. Когда мы имеем дело с метонимической связью или соприкосновением, мы можем называть сценическое пространство метонимическим. Главное назначение его не в том, чтобы нечто служило символическим обозначением другого вымышленного мира, а в том, чтобы выдвинуть на первый план реальную часть или указать на продолжение театрального пространства <...>. В метонимическом пространстве путь, проходимый актером, указывает на пространство театральной ситуации, на реальное пространство игры, более того, театра и окружающего пространства в целом»²⁴.

Итак, по Леману, в классическом театре метафора имеет дело, прежде всего, с вымыслом, с поэтической дорогой («скажем, странствием Груше в горах Кавказа»²⁵), в метонимическом пространстве зрительское восприятие, в первую очередь, обращено на «реальное пространство игры».

На приведенном примере хорошо видно, как рождаются новые термины и даже целые системы, как теоретический ум ловко вовлекает в свои построения режиссерские и актерские находки и озарения, которые их творцами воспринимались, быть может, вне особенных теоретических притязаний.

В длинном списке имен творцов постдраматического театра десятый – вслед за П. Бруком – идет А. Васильев (других русских имен в этом списке нет). Леман констатирует довольно примечательный факт, что в наш технократический век театр (и здесь рядом поставлены имена П. Хандке, Б. Штрауса

²⁴ Ibid. S. 287.

²⁵ Имеется в виду героиня пьесы Б. Брехта «Кавказский меловой круг». – Прим. ред.

и А. Васильева) все больше становится «местом близлежащей метафизики». «Театр вновь ощущает в молитве, ритуале, хоре и своего рода общинной коммуникации свои религиозные и мистические корни». Васильев для Лемана, прежде всего, символ заката манихейского материализма и манифестации свободного духа на территории бывшей советской империи. От развернутого анализа творчества Васильева и его религиозной основы Леман, к сожалению, ушел, ограничившись беглой характеристикой хорового приема, применяемого русским режиссером, в объемистой подглавке «Хоровой театр», где доминирует анализ режиссерской «стратегии» А. Шлеефа и К. Марталера. «Хоровое измерение», по Леману, является важнейшей характеристикой постдраматического театра, в противоположность драматическому, где издревле доминируют диалогическая и монологическая структуры. «Нельзя опровергнуть того, – пишет Леман, – что в постдраматическом театре происходит возвращение хора. В 1995 г. одновременно два режиссера – нидерландец Герард Рийндерс и русский Анатолий Васильев – избрали плач Иеремии темой спектакля, на месте драмы и диалога зачастую выступают речевой и пластический хор, заклинание песней»²⁶. Почему это произошло одновременно в двух далеких друг от друга странах – задается вопросом автор, но оставляет ответ за читателем.

И еще раз возвращается немецкий теоретик к имени Васильева в финале главы «Пластика» (“Körper”), где анализируется современная тенденция – желание вновь обрести «аутентичный опыт

спиритуального» путем возвращения на сцену «иных миров, утопии (нечто необычайное, странное. – **В.К.**) и утопии в сценических шифрах»²⁷.

Русский читатель книги Лемана, наверное, испытает неудовлетворенность и некоторое разочарование оттого, что философия и эстетика театра Васильева предстала на страницах его книги как нечто второстепенное, вторичное по отношению к Гротовскому, Барбе, Уилсону, происходящее на обочине европейского театрального процесса.

9.

Возможны ли в России постдраматический театр и постдрама в чистом виде? Скорее всего, пока нет – только в рамках экспериментальной сцены. В чем причина оппозиции и даже негативизма по отношению к главному тезису Лемана, возникшие в небольшой по формату дискуссии в «старом» журнале «Театр» по случаю первой публикации отрывков из книги Лемана? Думаю, дело в консерватизме, то бишь основательности русской театральной традиции в лучшем смысле этого слова, большей нашей склонности к реализму, чем к абсурдизму. Жаль, что обещавшая быть очень интересной дискуссия эта захлебнулась, едва начавшись, – старый журнал исчез в мгновение ока. Но в наших нынешних исторических условиях ситуация может поменяться довольно быстро, и адепты психологического театра, по-моему, бояться этого больше всего, так как сегодня существует реальная угроза его физическому существованию со стороны коммерческой сцены, вторичной по отношению к любой

²⁶ Ibid. S. 233

²⁷ Ibid. S. 400

Европа и Россия

системе и любой теории. И мы давно уже являемся свидетелями этой угрозы.

10.

В развитии русского театра образовалась огромная пропасть между «вчера» и «сегодня». Надежды на всемогущество реалистически-психологического театра увядают, его божественные творцы постепенно покидают сцену жизни, новый театр, хотя он довольно разнообразен, существует пока что вне соответствующего и достаточно мощного теоретического поля. Быть может, расширение пространства постдраматического театра послужит встряской для молодой режиссуры и пробудит теоретические умы от долгой зимней спячки? Представляют ли СМИ электронный образ, которым так много места отводит Леман в своей теории и которые еще не совсем оккупировали русскую сцену, угрозу ее самобытности? По Леману, «электронный образ, понимаемый как определенная область изображения, есть не что иное, как прогрессирующее утверждение утраты судьбы». Судьба, по Леману, вообще аналог изо- и отобразимости, другое слово для ее обозначения. В связи с этим стоит вспомнить давний, сознательно выдвинутый и совершенно антибрехтовский тезис Дюрренматта о неотобразимости современного чудовищного, все более погружающегося в абсурд тьмы (или тьму абсурда) мира. Зададим себе вопрос: отобразим ли этот наш рассыпающийся на корпускулы сегодняшний мир на театре? Не повторяется ли на нынешнем этапе истории давняя

альтернатива диалектика и агностика, «Брехт – Дюрренматт», с которой неизвестно, как разобраться, как из ее щупалец выпутаться? Актуальна ли вообще эта задача для современного русского театра, колеблющегося ныне в своем высоком общественном предзнаменении? Отообразим ли наш мир смуты, отчаяния, авторитарной узурпации и национального безволия средствами милого нашему сердцу психологического театра? А в какой степени отобразим он средствами постдраматического театра? И чего мы можем ожидать от него в России, если он все-таки перешагнет границы экспериментальной сцены?

Хорошо бы критикам поискать ответы на эти вопросы-вызовы и услышать ответы на них от практиков русского театра, усилиями которых, собственно, и творится современный театр.

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР – ПАНАЦЕЯ ИЛИ БОЛЕЗНЬ?

**Каролина
ПРЫКОВСКАЯ-МИХАЛЯК**
**Постдраматический театр
в понимании гессенцев**

О постдраматическом театре в Германии говорится давно. В Польше поводом для изучения этого довольно сложного явления стал польский перевод книги немецкого театроведа Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» (1999), подготовленный Доротой Саевской и Малгожатой Сугерой (Краков, 2004). Автор отважился – иначе не скажешь – собрать, описать и систематизировать все то, что происходило в театральном пространстве с 1960-х годов и до сегодняшнего дня. Он занялся формированием новой эстетической логики и выдвинул тезис, что выделенный им тип зрелища – в самом общем понимании, которое не основано на драматургическом тексте, – представляет собой совершенно новое явление.

Постдраматический театр не интерпретирует литературный текст и не провозглашает никакой доктрины. «Но представляет сиюминутную, автономную, создаваемую лишь для собственного использования действительность. Постдраматический театр отказывается от рационального взгляда на мир, который он воспринимает односторонне, с собственной, произвольно

избранной им перспективы» («Dialog», 2000, февраль). Главным создателем и даже, пожалуй, провокатором «постдраматического замешательства» является Р. Уилсон. Леман ссылается также на творчество бельгийца Ж. Фабра, немцев Х. Геббельса, С. Пушера и Е. Вальдман, а также американской «Wooster Group» и англо-немецкого «Gob Squad». Не забывает он также и о Канторе, и о Гротовском, чье творчество в Польше определяли как не-литературное, но до сих пор никто не решился назвать «постдраматическим».

Не-литературные зрелища «Bewegungstheater» («Театр движения») или Театра Пины Бауш подтверждают правильность тезиса Лемана о том, что наступает закат театра, основанного исключительно на тексте. Проблема постдраматического театра еще более усложняется, когда мы поднимаемся на более высокий уровень и сталкиваемся с не-драматическим театральным текстом, который является предметом изучения **Г. Пошман**. Теория Лемана не только классифицирует и дает определения, она направлена в будущее. Основой ее была сценическая практика и критические работы многократно цитирующегося в книге Х. Мюллера, который высказывался о драме, как о «бегущей впереди театра и

вырвавшейся за рамки театра». «Выход за рамки театра» означает деформацию традиционных способов понимания драматического действия как составного элемента сценичности, и вместе с тем есть принцип композиции зрелища – по образцу живописи или музыкальных произведений. Г. Пошман отмечает, что в не-драматических текстах главным составным элементом является язык, именно ему уступают место традиционно понятая фабула, действие или персонажи, то есть сам язык может представлять собой «чистое» действие. Пошман и Леман приводят, в данном случае, в пример **Гинку Стейнваш** – с ее «театром как институцией оральной». Сторонницей подобной формулы театра является и **Эльфрида Елинек**, которая намеренно соединяет «языковые плоскости» так, чтобы подчеркнуть их связь с голосом и самой процедурой произнесения фраз. Уже ее **«Wolken. Heim»** («Дом в облаках»; намек на комедию Аристофана «Облака»), постановка 1988 г., и «Totenauberg» (в самом названии есть уязка с местностью Todtnauberg, где жил М. Хайдеггер, и одновременно игра слов: «Toten» – умершие, «Die Aue» – поляна, нива, «Der Berg» – гора), постановка 1991 г., несли в себе черты театральные не-драматических текстов, а послед-



ние – «Prinzesseinendramen» («Драмы о принцессах», или «Драмы принцесс»), а также «Vambiland» («Страна Бэмби», ироничный намек на США) только подтвердили их.

Молодые драматурги, дебютировавшие на сцене в последнее десятилетие, в принципе создают тексты, следуя тезисам Лемана и вопреки тому, что они застали в театре. Один из используемых ими приемов – так называемый рециклинг. «В театре я люблю заниматься переделкой уже существующих текстов», – говорит, например, Тим Стаффель, автор пьесы «Schloss» («Замок», 2000), основанной на сюжетах романа Кафки. Стаффель подчеркивает, что сцена – не место для «оригинального» творчества, ибо то, что представлено, не является и не должно быть зеркальным отражением окружающей действительности. Заимствования, используемые этим автором, не имеют ничего общего с применяемым в современной литературе методом интертекстуального построения произведения. Заимствованные мотивы не только не служат обогащению текста, но и не дают ему новой интерпретации, этот жест остается пустым, как считает Малгожата Сугера. Именно это «пустое» интеллектуальное предложение и связанное с ним изменение функции заимствований и цитат придают не-драматическому тексту формат перформанса. Персонажи «Замка» на минуту принимают на себя, на глазах

у зрителей, роль героев романа Кафки, но этот старый прием эпического театра быстро нейтрализуется другими средствами, с помощью которых возникает иллюзия мира, представленного в «Замке». Пьеса состоит из коротких сценок с фабулой, которые никак не связаны между собой ни одним из принципов классической драматургии. Стаффель реализует постулат Лемана о создании «новой многообразной формы театрального дискурса, определяемой как постдраматический театр».

Стаффель изучал прикладное театроведение в Гессенском университете. Вероятно, именно там он познакомился с лемановской поэтикой. Поначалу он реализовывал принципы, изложенные автором «Постдраматического театра», а затем нашел собственный метод, с помощью которого писался в довольно широкую и достаточно гибкую формулу «многообразной формы дискурса». Профессор Анджей Вирт вспоминает о Стаффеле так: «Особое место среди новых *cool* занимает Тим Стаффель, поскольку он не только *cool*, но и *angry*. Это та его черта, которой я не вижу у других гессенцев. Его отличие именно в том и заключается, что он умеет одновременно воздействовать агрессивным *anger* и *coolness*». Вирт уже в первых пьесах Стаффеля слышит «эхо брехтовских дидактических постановок. Здесь все как у Брехта; дистанция возникает у

Стаффеля из эстетики, однако это определенный вид постбрехтовской дистанции: он не верит в то, что существует некий хороший конец». Автору важен не только конец, но и формирование новых отношений между сценой и зрительным залом. В инсценировке «Замка» именно актеры в процессе спектакля решают, как распределяются роли. Перед спектаклем зрители не знают, каковы будут персонажи и исполнители, и полагаться на знание оригинала они тоже до конца не могут, ибо «Schloss» – это не драматизированная версия «Замка», в ней присутствует лишь несколько референций, для обнаружения которых необходим, как считает Сугера, «риск „индивидуального значения“, риск индивидуальной попытки померяться силами с тем, что и как происходит на театральной сцене». Стаффель-драматург сам участвует в реализации всех своих спектаклей, в этом заключается своеобразная форма авторского театра – характерного для постдраматического театра, – хотя и не театра режиссерского.

Из гессенской школы вышел и другой представитель постдраматического театра – Рене Поллеш. Профессор Вирт считает его одним из наиболее ярко выраженных *cool*: «Поллеш своими пятью, на сегодняшний день опубликованными и им самим поставленными пьесами повлиял на стиль всей гессенской школы. В его первых инсценировках на студийной сцене института



участвовали в качестве соавторов соратники Поллеша. Они являли собой средоточие всевозможных талантов, нашедших отражение как на сцене, так и в области театральной техники».

Поллеш занимается постдраматическим театром, если применимо название театра к мультимедийным компиляциям статей на общественные и политические темы, обсуждаемые в прессе и сиюминутно переносимые им на сцену. Это новый постбрехтовский театр Поллеша. Примером его специфической драматургии является «Трилогия из Пратера» – единственный изданный до сих пор в Германии, а также вышедший в Польше в 2004 г. в переводе Кшиштофа Заяса сборник трех пьес: «Город как добыча» («Stadt als Beute»), «Создание дома. Люди в занюханных гостиницах» («Insouciance des Zuhause. Menschen in Scheiß-Hotel») и «Секс» («Sex»). Автор не заинтересован в публикации своих произведений, ибо сам пишет свои сценарии и работает с ними как режиссер, от начала до конца руководя тем, что запланировал. Он только не может предвидеть реакции зрителей и не может включить и ее в содержание пьесы, а ведь в этом как раз и состоит изюминка театра Поллеша.

Преданность гессенских выпускников теории и практике Брехта, пожалуй, и стала их главным принципом и послужила самым лучшим средством перехода к постдраматической эпохе. Леман

пишет, что «постдраматический театр в полном смысле этого слова театр постбрехтовский» и тем самым отрицает фабулу как главный составной элемент театрального представления. Постдраматичность постановок Поллеша выражается в отсутствии в них фабулы, диалога, дискурса, действия, в них присутствует лишь чистый акт высказывания, для чего используются техники мнимого диалога, почерпнутые из мира СМИ, ток-шоу и видеоклипов. Театр Поллеша является, согласно его собственному мнению, театром нашего времени, театром улицы, факта, политики. Беата Гучальская пишет о том, что в пьесах Поллеша критикуется новый экономический тоталитаризм: «Трилогию из Пратера» можно сравнить с «раскладывающимся ларчиком». В макрокосме города («Город как добыча») существует дом как институция или, скорее, фирма. Пространством игры является, например, Potsamer Platz, центр торговли и бизнеса, подчиняющий себе жизнь всего вокруг, но – вот парадокс! – внутри он, собственно говоря, пустой. Правления огромных концернов находятся в другом месте, никто не знает, где. Здесь же размещаются только их огромные билборды, а нам остается лишь потрепать, продавать, покупать то, что предлагается. В пьесе «Создание дома. Люди в занюханных гостиницах» видно, как действует фирма в микромасштабе – ее наименьшей

частью является дом, который создает фирма-гостиница. Развитие фирмы-дома стремится к тому, чтобы начать функционировать на рынке как публичный дом (последняя часть, «Sex»). По мнению Гучальской, этот спектакль наталкивает нас на размышление о том, «что же на самом деле является здесь предметом торговли? Не только тело, но, прежде всего, личность – ведь проституция, которой занимаются в этом борделе, есть метафора всех отношений в обществе, где главенствует полновластный закон спроса и предложения».

Театр Поллеша – живой, активный, он затрагивает важные проблемы и несет в себе вполне определенное содержание, хотя и не выстраивает какую-либо фабулу или действие. Так возможен ли постдраматический театр с формальной точки зрения? Пожалуй, да. Он наверняка не изобретение Поллеша, скорее, придумала его Елинек, автор оригинального способа формирования образов и стиля высказывания, которые служат средством для реализации текстов важных, социально значимых. На первый план, следовательно, выходит содержание. Леман провокационно утверждает, что «если источником современной драмы является человек с его взаимоотношениями с другим человеком, то источником постдраматического театра становится человек, которому – как представляется – даже то, что выглядит



наиболее конфликтным, не хочет казаться драмой».

Так чем же является новая драматургия не только гессенских выпускников, но и всего поколения тридцатилетних? Прежде всего, она несет в себе новое содержание. Именно этим и определяется собственное место адептов гессенского прикладного театроведения, воспитанных великими личностями современного театра.

**перевод с польского
Елены Шиманской**

**Кристина
РУТА-РУТКОВСКАЯ**
Что такое

постдраматический театр?

На протяжении нескольких лет вопрос этот волнует исследователей, является предметом споров у критиков и публицистов, вызывает восторги или глубокое разочарование у зрителей. В книжных магазинах появляются все новые переводы посвященных ему работ, комментарии на эту тему публикуют и наши отечественные знатоки. В прессе звучат голоса восхищения, отрицания или осуждения. Говорится даже об «эпидемии»...

Так что, пожалуй, пришло время взглянуть на теорию и практику постдраматического театра с определенной дистанции, сформулировав несколько главных вопросов и задумавшись над теми сомнениями, которые все-таки нас мучают.

1.

Итак, что такое постдраматический театр?

Повсюду он ассоциируется с отказом от драматургического текста и обращением постановщиков к мультимедийному способу подачи. Однако, как это обычно бывает при более внимательном рассмотрении, оказывается, что за этим всеобщим убеждением, сложившимся в значительной мере под влиянием книги Х.-Т. Лемана, кроется множество упрощений.

Собственно говоря, мы имеем дело с целым комплексом явлений, настолько дифференцированных, что можно уже говорить как о новой театральной парадигме, так и, напротив, утверждать, что в театре не существует ничего такого, что определяется как постдраматическое течение. Первый тезис защищает Леман, второй – Стефан Каэги. Самое смешное, что оба исследователя являются воспитанниками знаменитой школы в Гессене, из которой вышли многие авторы постдраматического театра.

Само название этого явления указывает на его «отрицательного героя» – драматический театр, хотя точнее следовало бы говорить о драматичности, то есть о том, что должно составлять суть драмы. Ибо протест, который выражает постдраматический театр (а также новые тексты, написанные для сцены и называемые «постдрамами»), обращен не только против практики театра, смыслом существования которого является перенесение драматургического произведения на сцену, но также против

чего-то, что следовало бы определить, как идеологию драматичности.

Она предполагает конструкцию мира, основанную на трех принципах. Первый принцип – это принцип представления, то есть обозначение действительности. Второй – принцип иллюзии, то есть создание мнимой реальности. Третий – это принцип целостности, то есть формирование цельного микрокосмоса сцены, отсылающего к макрокосмосу мира. Этому служит миметическая, упорядоченная фабула и концепция героя, с которым зритель может себя отождествить, как с себе подобным. Леман подчеркивает, что такой аристотелевско-гегелевский образец создает сопряжение с логикой и диалектикой, которые влекут за собой необходимость редуцировать (понизить ценность. – **Прим.пер.**) все то, что не вписывается в рациональную картину мира. Таким образом, поворот от традиционной модели драматичности – это не что иное, как бегство от упорядоченной, но ненастоящей (ибо она лишена хаоса и случайности) картины действительности и самого человека.

Каким образом в постдраматическом театре происходит демонтаж традиционной модели драматичности?

Прежде всего, театр отказывается от фабулы – от подражательной, причинно-следственной связи событий, ведущей к кульминации и развязке. Постдраматическое



«действие» существует в состоянии разрозненности: возникают изолированные, иногда синхронно существующие фрагменты, являющиеся обычно цитатами из известных (особенно по массовым СМИ) ситуаций и эпизодов. Вырванные из контекста, подвергшиеся повторному использованию (рециклингу), лишённые целенаправленности, они становятся объектами развлекательной игры и некоей автопрезентацией темы, а не знаками, отсылающими к внешнему миру. На сцене в центре внимания оказываются один жест или серия жестов, знакомых по повседневному движению (например, хождение, разложенное на составные элементы: поднимается стопа, перемещается нога, переносится центр тяжести, стопа, опускаясь, находит опору), которые лишены силы, создающей фабулу.

В интересующем нас театре отказываются также и от героя как ключевого элемента фабулы и объекта идентификации зрителя. Воплощения постдраматических «героев» (уже только в кавычках) совершенно лишены какой-либо связи, а если и напоминают известных персонажей (например, героев Стриндберга или Ибсена), то лишь как их опустошенные схемы: становится невозможным проникнуть в психику этого персонажа или добратся до его памяти, если память оказывается бартовской попойкой, а «нутро» набито медийными стереотипами и обрывками из отрывков.

На сцене отказ от героя как личности ведет к специфической функции актера. Он уже не играет роль, не воплощается в персонажа, он лишь «выставляет напоказ» собственную физическую ипостась, свою телесность. И, как таковое, это почти эксгибиционистское материальное существование не приглашает зрителя к совместному сопереживанию, но провоцирует на конфронтацию.

Эта конфронтация может принимать полярно различные формы. В постдраматическом «перформансе» актер предстает просто телом, выставленным на обозрение зрителя, чистым присутствием «без необходимости обоснования его (*этого присутствия*). – **Прим. пер.**) с помощью какого-то представленного мира», как это определяет Леман. Телом, подчиняющимся собственным действиям, часто нарушающим нормы «хорошего вкуса» – вульгарным, агрессивным, способным совершать даже такие экстремальные акты, как нанесение самому себе ран. Зритель рискует тем, что лицом к лицу сталкивается с перформером, беспардонно обнажающим перед ним свое физическое тело и связанную с этим возможность страдания, дегенерации, даже смерти, испытывая при этом интенсивный дискомфорт, сверхъестественный страх и эстетический шок. Такое действие носит характер гипернатуралистического квазиритуала, грутально рушащего барьеры

между актером и зрителем, окончательно исключая ключевую для театра категорию игры.

На противоположном полюсе актер становится предметом эстетическим, исполнителем-перфекционистом точнейших жестов, объектом размышлений зрителя, живой скульптурой или элементом *tableau vivant*. Именно его замедленный, нарочитый жест, дополнительно подчеркнутый игрой света, представляет собой *differentia specifica* актерского присутствия на сцене: «постдраматическое тело» становится «телом жеста», как пишет Леман.

Как таковое оно может стать также источником целой серии бесконечных отражений и трансформаций. Продуцирование образов тела (с помощью системы зеркал или видеотехники) приводит к отрицанию первооснов человека: изображение человека, подвергнутое технологической обработке, превосходит его своей убедительностью; изображение человека кажется – вот парадокс! – более настоящим и более осязаемым, чем он сам. Вдобавок образ, многократно растиражированный и размноженный иногда с помощью тех средств, которые исключают нормальное восприятие и вызывают головокружение, втягивает зрителя в бодриаровскую прецессию *simulacrum*, в которой можно уловить уже только копии и отражения, а их источник все более отдаляется и наконец исчезает.

Тело тут есть также источник голоса. Голоса, являющиеся, однако, не носителем речи, не средством передачи значения, но чисто физическим актом. Голоса, трансформированного в нечленораздельные звуки – урчания, бормотания, хрипы, бурчания, покрякивания (апогей – это арии крика у Р. Уилсона), а в лучшем случае – участвующего в синхронных, часто многоязыких оргиях звука (ведь это уже не реплики). Таким образом, постдраматический актер сводится к чистой *physis* и ее рудиментарной демонстрации, лишенной психики, личности и даже антропологического статуса.

Описанные трансформации приводят к распаду, к деструкции такой драматичности, какую избирает своей отправной точкой постдраматический театр. Больше не существует непрерывного повествования, нет логического порядка, нет размышления о судьбах человека. Вместо них появляется побуждение к чувственной восприимчивости, даже прямая атака на то, что называется пониманием; искушение и обольщение зрителя. Игра со зрителем в таком театре, как мне представляется, именно в этом и состоит – в бомбардировке его сверх меры всевозможными импульсами, в окутывании его своеобразным мультимедийным волшебством, которое соединяет все со всем (например, культурные артефакты с иконами массовой культуры), стягивает в коллективные

сны наяву (так о спектаклях Р. Уилсона пишет в своей книге «Театр, каким он мог бы быть» Анджей Вирт).

Рождению такого трансформации зрителя способствует также соединение реальности с ранее придуманными образами, сумасшедший темп повествования, подражающий стратегии новых СМИ (особенно видеоклипам и рекламе), а также сверх всякой меры производимые внушения и ассоциации. В так называемом «кинематографическом театре» (см. главные работы Р. Уилсона и Р. Форемана) и в «конкретном театре» (Ж. Фабра и Дж. Джебзуруна) часто используется калейдоскоп сменяющихся друг друга образов и игра света, перемежающиеся смонтированными диалогами из старых фильмов и какофонией разного рода звуков. Все это создает ошеломляющий коллаж мультимедийных эффектов, делающий невозможным какой бы то ни было их синтез.

Так зрителя в постдраматическом театре всеми способами отучают от той роли, к которой его приучил традиционный театр. Если ему и предлагается нечто созерцать, то это как бы элементарные вещи – тело, пространство, голос, звук, образ; если же ему предлагают некое повествование, за развитием которого нужно следить, то оно будет деформировано сумасшедшим темпом и представлять собой набор отрывков и повторов чьего-то, что должно

быть и так известно зрителю из других источников.

По крайней мере, так это выглядит в главных образцах этого театра, наиболее заметных и известных. Но существуют и другие его версии, описанные Леманом: сценическое эссе, в котором «действие» заменяется предложенным публике театрализованным размышлением на философские, научные или эстетические темы – как, например, инсценировки текстов Платона, спектакли-коллажи, составленные из цитат Фрейда и Ницше, театрализация монологов («Фауст» Груббера, «Гамлет» Уилсона, хоровой театр в инсценировках Шлеефа). В них, правда, подвергается сомнению драматичность, признанная негативной в качестве отправной точки, но совершенно иначе, чем в описанных выше формах. Здесь зрителя побуждают к размышлению, а не только к чувственному восприятию, приглашают заново поразмышлять над предложенными проблемами, поучаствовать в особом интеллектуальном ритуале. Его побуждают к этому тем более интенсивно, что общение между персонажами прервано, и исполнитель обращается непосредственно к зрителю, превращая его в единственного партнера этого интерактивного действия.

2.

Эта вкратце охарактеризованная суть постдраматического театра вызывает не только эмоции, но и множество сомнений.



Нельзя отделаться от впечатления, что и «пост-», и следующая за ним «-драматичность» – это сугубо идеологические конструкции, которые создают эту «постдраматичность», но вовсе не описывают ее. Ибо, если считать, что «драматичность» – это есть суть драмы, то драматичность, ныне отвергаемая новыми авторами, с исторической точки зрения есть лишь одна из множества возможных. Ведь аристотелевско-гегелевский образец не нашел воплощения в драматургии символистов, экспрессионистов, абсурдистов и многих других. Любопытно, что Леман признает именно их родоначальниками, предтечами нового театра. Вирт, основатель школы в Гессене, с восхищением пишет о Брехте, в эпическом театре которого и – в не известных в Польше «инструктажных пьесах» (*Lehrstück*), – используются практики, которые развивают адепты нового театра. Можно ли в таком случае говорить о том, что от прошлого драмы отказываются авторы, начало деятельности которых, по мнению Лемана, относится к 1960-м?

Подобные сомнения вызывает и новая театральность. Она отмежевывается от драматического театра, для которого текст был смыслом существования, но ведь еще в начале прошлого века, в эпоху возникновения авангардных течений, такой театр утратил свое доминирующее положение, ибо появились совершенно иные средства реализации

театральности, вызвавшие гораздо больший интерес, чем традиционные. Напомним: А.-Ф. Аппиа стремился видеть тело актера как скульптуру, делал акцент на сценографии и музыке, а Э. Г. Крэг, например, требовал от актера трансформации в «сверхмарионетку» – большую куклу, сила которой заключалась в ее абсолютной холодности и красоте, лишенной гуманистической экспрессии. Они оба относились к тексту драмы как к элементу второстепенному, и оба, как видим, развивали средства экспрессии... постдраматической. Однако они делали это на пороге XX в.!

Пойдем дальше: 1920-е г. – это «театр жестокости» А. Арто, также отказывающийся от текста, использующий восточные ритуалы и ожидающий от зрителя ритуально-соучастия. Тогда же свои эксперименты осуществляли дадаисты и футуристы, брутальными средствами пытавшиеся выбить из публики ее традиционные привычки. Леман если и упоминает о них, то лишь вскользь и только для того, чтобы подчеркнуть различия между авангардом и постдрамой. Со своей стороны я бы, скорее, подчеркнула куда более бросающиеся в глаза сходства и параллели. Кроме того, я бы также вспомнила и добавила сюда еще пару названий и имен: хотя бы Э. Пискатора (1920-е г.), о котором немецкий ученый не упоминает, но который первым использовал в театре кинопроекции, сопровождавшую

действие на сцене; театр «Living Newspaper» (так называемые «живые газеты»), родившийся в 1930-е г. Этот список можно было бы и продолжить: потом появляются хэппенинг, театральные концепции П. Брука, Т. Кантора, Е. Гротовского... Впрочем, двое последних названы, Леманом родоначальниками «постдрамы»; мы же на полях заметим: а почему тогда среди них нет, например, Ю. Шайны или Э. Барбы? Так или иначе, снова куда-то исчезает магическая цезура 1960-х г., поскольку все вышеназванные режиссеры дебютировали задолго до этого времени.

Можно ли тогда говорить о том, что постдраматический театр является театром радикально переломным? Он, несомненно, расширяет набор выразительных средств за счет новых медийных техник, но это, собственно говоря, и так очевидно, – в начале XX в., когда развивались авангардные течения, подобных техник просто не существовало. Несомненно, он склонен отказываться от текста или низводить его до второстепенного уровня по сравнению с иными средствами выразительности, что, впрочем, делалось еще во времена Великой театральной реформы.

Только в одном пункте изменение, предложенное «постдраматическим театром», может показаться более значительным – в отказе от смысла, в том, что зритель лишается каких-либо понятных ему интерпретационных подсказок.



Именно на зрителя, а не на автора возлагается задача конструирования смысла. За зрителем также остается право отказаться от совершения этого акта: зритель в новом театре имеет право ограничиться чистой перцепцией, сенсорным ощущением, просто поддаться постдраматической магии. Он даже бывает принуждаем к такой позиции: *explicite* – когда на него обрушивается чрезмерный шквал импульсов, или *implicite* – когда перед ним возникают лишь мелкие крохи мира, деформированные, многократно сопряженные невесть как, которые уже почти невозможно сложить вместе. Что же касается мобилизации зрителя на конструирование значений, то я бы поостереглась здесь говорить об изобретательности – в конце концов, как активизировать зрителя, знал еще авангардный театр, а некоторые из его творцов выведение зрителя из состояния пассивности считали самой главной задачей всяческих реформ (Арто, Рейнхардт, Брехт). «Постдраматический театр» – это, скорее, опять-таки доведение до крайности тенденций, возникших гораздо раньше. Если же зритель оставлен в ситуации без смысла (или смысла невозможного), то это представляется по сути чем-то неизвестным прошлому театру, хотя в какой-то мере вытекает из того, что на зрителя переложена задача поиска смысла: исходя из логики, среди множества возможностей появляется и

такая – отказаться от подобной активности.

Итак, является ли «постдраматический театр» действительно постдраматическим? Может быть, если оставить в стороне броские лозунги и модные названия, уместнее было бы говорить о том, что театр просто достиг границы (если не исчерпал) концепций авангардных течений прошлого века. Правда, Леман не согласен с таким ходом рассуждений и настаивает на тезисе об абсолютной революционности нового театра, однако указывает при этом на многообразие его родственных связей с авангардом и тем самым опровергает свой собственный тезис.

Сомнения рождают и некоторые тексты нового театра. Вряд ли можно абсолютизировать, например, его отказ от традиционной драматичности, если он был уже совершен в XIX в. Именно с этого времени драма уже не базируется ни на принципе репрезентации мира, ни на непрерывности фабулы, ни на представлении (или навязывании) зрителю однозначного видения мира. Всевозможные «измы» и авангардные течения XX века делали то же самое, только по-своему, или, скорее, может быть, своими средствами. Многие произведения за последние сто с лишним лет никоим образом не соблюдают якобы универсальных норм драматичности. Мир драмы давно перестал отражаться в ровной глади зеркала, ибо

это зеркало расколосось на кусочки, а вместе с ним и принцип мимесиса. Целостная фабула также распалась на отдельные картины, не связанные друг с другом ситуации или ушла куда-то на второй план, была взята в кавычки, благодаря метатеатральным выразительным средствам или диковинным эффектам. Подобным же образом слова, из которых сотканы эти драмы, освободились от функции информирования, продвижения событий вперед, от обязанности обозначать и вступать в логические связи, чтобы продемонстрировать свои эстетические достоинства.

С этой точки зрения, тексты писателей последних десятилетий, которые Г. Пошман называет «не-драматическими театральными текстами», всего лишь развивают, радикализируют и переоценивают результаты изменений, происшедших значительно раньше. Не было бы творчества Х. Мюллера, Э. Елинек (авторов, которым уже поклоняются, как иконам новой драматургии), если бы не традиция Брехта; и не было бы, в свою очередь, Т. Стаффеля или Р. Поллеша, если бы не Мюллер, Елинек, П. Вайс. То же можно сказать и о британских «бруталистах», которые также относят себя к постдраматическому течению (наиболее известны у нас С. Кейн и М. Равенхилл). Они в большом долгу у поколения «рассерженных молодых», во главе с Дж. Осборном.

3.

Таким образом, все черты новой драматургии – ее поэтологические трансформации, игра с иллюзией, рециклинг как использование ставших общепринятыми форм, внедрение элементов популярной культуры, интертекстуальность, коллажность, монтаж, эксперименты с дискурсом, провокационность по отношению к зрителю, его шокирование и дезориентирование – присутствовали в театре задолго до появления «постдраматического театра». Постдраматические авторы наверняка все это не изобретают, но интенсифицируют, исследуют устойчивость этих элементов, часто приближаясь к экстриму и... исчерпанности. Если и существует какой бы то ни было общий знаменатель у постдраматической художественной, сценической и текстовой практики, то он определяется не столько преодолением драматичности, сколько, я бы сказала, поэтикой и эстетикой крайностей; стремлением привести в безумное движение самые разные стратегии, на протяжении многих десятилетий противостоявшие классическим правилам, и затем проверить, что из этого выйдет.

Мои замечания – вовсе не попытка дискредитировать новый театр и драму. Бесспорно, эти явления интересны и побуждают к размышлению, но, прежде всего, они впечатляют зрителя, особенно молодого. Театральные начинания и произведения писателей данного направления

часто не только верно передают атмосферу современности (или постсовременности), но и буквально поражают качественным художественным уровнем. Это особенно касается крупнейших мастеров сцены, уже названных выше, а также мастеров текста (по моему мнению, главным образом – немецких авторов, особенно смелых в своих художественных изысканиях).

В Польше тоже существуют любопытные явления в этой сфере – это спектакли Г. Яжины или К. Варликовского, тексты авторов из поколения «порно» – Кшиштофа Бизя, Павла Юрека, Моники Повалиш, Марека Кохана – интересные не только с точки зрения содержащегося в них диагноза нашей действительности, но и как художественные предложения.

Однако внутреннее сопротивление рождает во мне та создаваемая мифология их абсолютного новаторства, которая получает распространение не только в среде обычных зрителей, фанатов постдраматичности, но и в среде серьезных комментаторов и критиков.

Могут ли служить объективной характеристикой явлений экстремальные формулировки, которые им даются? Не искажают ли односторонность и эмоции реальную картину? Одним словом, не приносят ли они больше вреда, чем пользы?..

**Перевод с польского
Елены Шиманской**

Илья СМИРНОВ

культуролог



Все это живо напоминает мне пародии Ф. Рабле на средневековую схоластику.

«В центр спектакля выдвигается театральный дискурс и понятие постдраматической энергетики... Замедленное, как в лупе времени, движение актеров производит совершенно своеобразный эффект, полностью вырывающий у идеи действия почву из-под ног... Как вопрос и проблема драматический театр, связанный с автономией человека, выходит здесь на уровень постдраматической энергетики (в том смысле, в каком Лиотар говорит об "энергетическом театре" вместо театра изображающего)... Весьма впечатляющий – ряд признаков "постмодернистского театра": многозначность, искусство как фикция, театр как процесс, отсутствие преемственности традиции, разнородность и неоднотипность (гетерогенность), нетекстуальность, текст лишь как материал для опоры, отношение к тексту как к чему-то авторитарному и архаичному, деконструкция,

плюрализм, множество кодов, разрушение, перверсии, деформация, актер как тема и главный персонаж, перформанс как нечто третье между драмой и театром, антимиметический принцип, театр, не поддающийся интерпретации... Степень интерпретируемости общей текстуры имеет тенденцию равняться нулю...» И т. п.

Хотя, на мой вкус, сочинение для пародии слишком затянато.

Обсуждать здесь, по-моему, нечего. Если «степень интерпретируемости имеет тенденцию равняться нулю», то зачем время тратить?

Переводить «постмодернистскую» заумь на русский язык тоже нет большого желания.

Но есть фрагменты, несколько более внятные, и они как раз обнажают соцзаказ: «наш рассыпающийся на корпускулы сегодняшний мир», «обращению с крайностями аффекта, в которых всегда содержится возможность оскорбительной ломки табу», «быть может, из этого мы должны сделать вывод, что "постдрама" отражает поражение Просвещения, всей череды разнообразных Революций, Глобализации, гуманистического (божественного) проекта вообще?»...

Извините, г-да постмодернисты, но ни на какие «корпускулы» реальный мир не рассыпался. В нем по-прежнему ходят поезда, горит свет, хирурги делают операции, ученые (настоящие) совершают

великие открытия, а режиссеры (настоящие) ставят умные и добрые спектакли. Если у кого-то в голове потерпело фиаско просвещение и отменился гуманизм, не надо переносить свои личные проблемы на других людей.

Подробнее об идеологии т.н. «постмодернизма», он же «постдраматизм» – см.: Смирнов Илья. Дети Гельминталя: групповой портрет в историческом интерьере // Вопросы театра, 2010, №1–2. С.35–43.

Алена КАРАСЬ

театральный критик, педагог, театральный обозреватель «Российской газеты»



Сложность ситуации в том, что тема высказывания размыта. О чем, собственно, должна идти речь? О самой теории Лемана? О ее применимости в российском художественном и аналитическом контексте? О том, существует ли у нас само явление, описанное Леманом?

Кажется, все эти вопросы спровоцированы самим автором книги «Постдраматический театр», типом его дискурса. «В мире, где семиотика театра продолжает влиять на исследование сути значения и охранять интерпретационные стратегии

театра, наша задача состоит в том, чтобы выработать такие формы описания и такие дискурсивные формы, которые позволили бы, говоря совсем просто, оставить знаку право не нести в себе смысл» (здесь и далее перевод Юлии Лидерман. – **А.К.**).

Лексика лемановского труда, вдохновленного свободным постструктуралистским дискурсом, тем не менее, исполнена агрессивной нормативности: «...обзор стилистических особенностей постдраматического театра, или, более строго формулируя, способов его обращения с театральными знаками, должен способствовать выработке категорий и критериев (но, разумеется, не инструкций), с помощью которых Порядок зренья постдраматического театра может приобрести бóльшую отчетливость».

Именно эта скрытая «нормативность» вызывает жаркие споры с его теорией – и у нас, и на Западе. Забавная ситуация произошла во время встречи с Томасом Остермайером, организованной Кириллом Серебренниковым для студентов Школы-студии МХТ в сентябре 2010 г. В качестве ее главной темы был выбран постдраматический театр. Остермайер с немецкой основательностью вступил в содержательную полемику с автором популярной теории, о которой его аудитория знала... совсем немного. Его аргумент против Лемана заключался в том, что постдраматический, концептуальный



театр увел публику из зрительного зала, что, благодаря невиданной популярности «постдраматического», была разорвана связь театра и публики, которая по-прежнему жаждет историй. Но еще более гневный его пассаж заключался в том, что, лишенный «историй», освобождающий знаки от власти смысла, блуждающий в хаосе «физического», отвергающий любую «ясность», этот театр потерял себя как инструмент критического анализа, стал антибрехтовским. Он «усыпляет».

Кроме этой встречи, разговоры о постдраматическом театре отразились и в небольшой дискуссии журнала «Театр» (2007), инициированной его тогдашним главным редактором Валерием Семеновским, и затихли в силу, казалось, полной неостребованности предмета дискуссии. Вспыхнули они с новой силой именно сейчас. Почему?

Следя за пульсацией театральной мысли, можно обнаружить ее отчетливый всплеск в конце 1980 – начале 1990-х г. и явный спад в последующие десятилетия с некоторым робким его обострением именно сегодня. Почему интерес к постмодерну, спровоцированный в нашем театре П. Бауш, Р. Уилсоном и А. Васильевым, так быстро иссяк в театроведении? Не в том ли было дело, что теоретическая апатия оказалась связанной с регрессом, апатией режиссуры к обновлению театральных языков? Что вместе со своеобразной «обструкцией», которая

нарастала по отношению к А. Васильеву с середины 1990-х, к поколению «Творческих мастеровских», вместе с «антиэстетским» демаршем «новой драмы» и бедностью ее лексики, обеднел и исследовательский запал как таковой?

Кажется, что наш театр, а с ним и интеллектуальная рефлексия прошли своеобразную «точку бифуркации», зависания и теперь ищут новые философские, интеллектуальные, формальные контексты. (Спасибо П. Пряжке за введение термина в театральный обиход: *точка бифуркации – критическое состояние системы, при котором она становится неустойчивой, и возникает неопределенность: станет ли состояние системы хаотическим или же она перейдет на новый, более дифференцированный и высокий уровень упорядоченности. Термин – из теории самоорганизации. Свойства точки бифуркации: 1) непредсказуемость; обычно точка бифуркации имеет несколько веточек аттрактора (устойчивых режимов работы), по одному из которых пойдет система, однако заранее невозможно предсказать, какой новый аттрактор займет система; 2) точка бифуркации носит кратковременный характер и разделяет более длительные устойчивые режимы системы.*)

Интерес к теории Лемана, столь ярко проявившийся во время проекта «Польский театр в Москве», связан с этим «теоретическим голодом».

С чем мы сталкиваемся, когда пытаемся приобщиться к проблематике Лемана? Мы видим театр, не способный и не желающий передать непосредственность переживания, эмоциональный градус, театр, создающий эмоциональную дистанцию между собой и зрителем и совершенно особый тип отношений с публикой. Ведь если нет прямой и эмоциональной реакции на происходящее, то публика может наблюдать происходящее отстраненно.

Недоступность эмоционального переживания, чувства реальности, невозможность прежнего – психологически «прямого», эмоционального и интеллектуального – ее описания до сих пор многими интерпретируется, как проблема недостаточности театрального качества, как проблема таланта.

Между тем, очевидно, что дело в системной мутации, в таком сдвиге восприятия, на который театр не может больше не реагировать. Но вместо того, чтоб реагировать, театр, чаще всего, дает наивные формы «прямого» высказывания, в которых ни о какой проблематизации нового восприятия мира и речи нет.

Только такая перспектива дает понять спектакли И. Вырыпаева, явление «документального театра», где переосмысливается цепочка отношений «актер – персонаж – персона – зритель-как-участник – зритель-как-персонаж, зритель-как-свидетель».

Совершенную постдраматическую ситуацию вне

интерпретаций создает в новом проекте, названном совместно с продюсером Е. Ковальской «Короткий театр», В. Рыжаков. Осуществлен он на редакционной кухне журнала «Афиша». Спектакль «Боги пали, и нет больше спасения» по пьесе американки Сельмы Димитриевич идет ровно 33 минуты (не случайно в голову приходят авангардистские жесты К. Малевича и Дж. Кейджа). Ее героини – мать (Светлана Иванова-Сергеева) и дочь (Ольга Сухарева) – ведут диалог, лишенный интонации, без мимики, с лицами, скрытыми очками, как маской, диалог, больше напоминающий эксперименты Г. Стайн, чем современную бытовую пьесу. В конце четвертого «сета» мать умирает. Разговор на кухне В. Рыжаков переносит в реальную, хоть и офисную кухню, и сценическое пространство, хоть и огороженное, как детская песочница, слито с пространством вне сцены. Когда мать умирает, актрисы перемещаются за огромный стол «Афиши», где уже шкворчит сковорода с куриным филе. Смерть в офисе модного журнала, между раковиной и столом, среди посуды и публики, сгрудившейся вокруг «песочницы/выгородки», как на показе мод, настигает не только мать из американской пьесы, но и весь привычный строй театра. Он сдвигается к перформансу, инсталляции, где статус сценического пространства, статус самого «театра» чрезвычайно проблематизируется,

заставляя публику постоянно менять точку зрения. Этот театр, лишенный всякой специальной визуальности, скорее, работает для слуха, чем для зрения. Но еще больше – для того ментального ландшафта, в котором и происходит главное событие спектакля. Вот вам яркий пример постдраматического как оно есть.

Что дает теория Лемана? Во-первых, предлагает системно взглянуть на те процессы, которые начались в театре в конце 1960–1970-х г. Во-вторых, описать их более детально, чем это делалось с помощью постструктуралистских штудий. В-третьих, наметить инструментарий, позволяющий и дальше осуществлять «навигацию», нащупывать новое.

Ее можно «крыть», как угодно, но не пользоваться ее импульсами бессмысленно. Мы уже не воспользовались плодами постструктуралистской философии, оказавшись не только в теоретическом, но и в художественном вакууме.

Анатолий ЛЕДУХОВСКИЙ
режиссер, педагог



Вспомните того человека, которого спросили, зачем он так усердствует в своем искусстве, которое никто не может понять.

«С меня довольно немногих, – ответил он. –

С меня довольно одного.

С меня довольно и ни одного».

Монтень

Откликнувшись на просьбу написать о так называемом постдраматическом театре, я и не думал, что поставлю себя в тупик и достаточно скоро задамся вопросом – а есть ли таковой вообще? Сам предмет казался настолько очевидным и бурно обсуждаемым, что сомнений в наличии этого предмета почти не было.

Но... подобные дискуссии, как правило, превращаются в одно и то же – в «сюжет для небольшого рассказа»: «На берегу озера с детства живет молодая девушка... любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил...».

Все попытки охарактеризовать любые проявления театра очень скоро превращают сам предмет обсуждения в схему, а схемы в искусстве, как известно, никогда полезны не были и всегда превращали любой вид искусства в догму, с которой обязательно начинали бороться, превращая борьбу с догмой в еще большую догму.

Но... догма всегда необходима Критике! Потому что, как писал когда-то давно В.А. Жуковский, критике необходимо служить «ариадниною

нитию» для тех, кто «судит криво и косо о произведениях изящного, потому что вкус их и рассудок или испорчены предубеждениями, или весьма еще мало образованны и требуют направления. Она облегчает для них работу ума; соединяет и приводит в систему то, что им представлялось без связи и по частям, побеждает их беспечность и, избавляя внимание от тягостного усилия, приводит их кратчайшим путем к той цели, к которой не могли бы они достигнуть без указателя».

Ни один подобный указатель, который в результате, как правило, превращается в теоретическую систему, не в состоянии отразить доподлинно то, чем на самом деле является настоящий «живой» театр, но всегда быстро находят желающих подвести под что угодно идеологическую базу и стать впереди «новаторской» колонны. А когда эта «колонна» отсутствует, готовы ее даже сформировать. И выстраиваются в ряд новоиспеченные новаторы под одобрительный рокот критических масс!

Но... если вспомнить историю театра хотя бы XX в., то мы найдем там много и всякого: и с текстом, и без текста, и с визуальными эффектами, и с пластикой, и с мимикой, и с танцем, и с музыкой, и с пением, и, бог знает, с чем еще. Мало у кого из тех, кто вспомнит Г. Крэга, Б. Брехта, Ж.-Л. Барро, Е. Вахтангова, В. Мейерхольда (далее длинный список) и внимательно ознакомится хотя

бы с азами их творчества, я думаю, повернется язык говорить о новых формах, а те, кто окунется в Шекспира, Чехова, Еврипида, Софокла, Мольера (далее – еще более длинный список), вряд ли захотят говорить о новой драме.

К тому же Чехов сто лет назад устами Тригорина и Треплева уже давно ответил на все подобные вопросы: «Но ведь всем хватит места, и новым и старым, – зачем толкаться?» – сказал один... «Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души», – сказал другой. И добавить к этому, увы, нечего.

Марина ТИМАШЕВА
театральный критик,
обозреватель радио «Свобода»



На вопросы, которые в конце статьи задает уважаемый коллега В. Колязин, я ответить не могу, потому что не понимаю, о каком предмете идет речь. Стало быть, не могу судить, угрожает ли психологическому театру нечто, мне не известное. Отдельные спектакли, которые, на первый взгляд,

подходят под определение «постдраматических», ничему угрожать не могут, а общей тенденции я не различаю. Ведь театр – это не только то, что критики друг другу на фестивалях по кругу показывают: сами выберут, сами привезут, сами восхитятся, сами напишут положительные рецензии, как у Жванецкого – «сами производят и сами потребляют».

Слово есть, а определения нет, то же самое, что с «постмодернизмом». Я ни разу не встречалась с точной, убедительной, сколько-нибудь похожей на научную формулировкой. Каждый раз при подстановке примеров вся схема рассыпается. Судя по невнятности критериев, «постдрамтеатр» и есть что-то вроде «постмодернтеатра». Да и в принципе, современным культурологам я верю не больше, чем политологам или экстрасенсам.

Поэтому могу только «на полях» изложить свое недоумение по поводу позиции Лемана в изложении Колязина.

Итак, читаю: «Многочисленные сторонники Лемана сочли правомерным введение и обоснование нового термина, прежде всего, потому, что он описывает важнейшую тенденцию современного театра – отход от текста, – что не означает отказа от модернизма, явно просматривающегося в термине “постмодерн”».

Никак не могу согласиться с утверждением, что современный театр отходит от текста.



В Германии, в Нидерландах, в Швейцарии, в Северной Европе и в Англии (эту часть театрального света я знаю лучше) театр остается полностью литературоцентричным. В той степени, в какой никогда не отмечалось в РФ или в СССР. Люди на сцене говорят, говорят и говорят, а публика реагирует только на произносимые слова. Это особенно заметно, когда ты не знаешь языка. Тебе кажется смешным, допустим, какой-то жест или мимическая гримаса, но никто, кроме тебя, не обращает на это никакого внимания – только на текст.

Леман называет фамилии режиссеров «постдрамы», – и получается ерунда. Неужели текст не важен для Ф. Касторфа? А зачем тогда он ставит «Мастера и Маргариту», Достоевского, и зачем его спектакли так перегружены разговорами? Еще есть имя П. Бауш. Да, точно, она – хореограф, а в театре танца – иные средства выразительности, впрочем, в постановках П. Бауш поют и разговаривают (и куда больше, чем было принято в этом виде искусства до ее появления в Вуппертале).

Или вот взять «(А)положию» К. Варлиховского, которую только что показали на «Золотой маске»: пять часов плотного текста, и он, на мой взгляд, намного интереснее собственно театральной составляющей зрелища. Многие режиссеры отказываются от драматургии и ищут опору в прозе. Вместо пьес (часа на три сценического времени), часто (чаще, чем во времена

МХТ Станиславского) ставят инсценировки романов, которые могут занять весь день или три вечера подряд. Почему интерес крупных режиссеров смещается к прозе, почему все чаще они сохраняют в инсценировке не только реплики персонажей, но и авторский текст, и текст повествователя – интересная тема для отдельного разговора, но сама тенденция свидетельствует о повышенном внимании к тексту, а вовсе не об «отходе» от него.

Читаю дальше: *«Текст больше не является сердцем театра, а лишь его элементом, слоем, материалом сценического изображения».*

Возможно, нечто подобное происходило в какой-то период в Германии, но, на моей памяти, текст всегда был материалом сценического изображения и одним – только одним – из элементов театра. Этим всегда бывают ужасно недовольны авторы пьес, которые постоянно требуют отставить все режиссерские ухищрения и просто внимательно читать написанные ими тексты.

Еще одно положение статьи: *«Постдраматический театр вносит момент смущения и недоразумения в восприятие спектакля традиционным зрителем, заставляя его сознание – наподобие “эффекта оуждения” – лихорадочно работать, чтобы угнаться за идеями и мыслями творца».*

Интересно, а не вносило ли «момент смущения» в восприятие зрителя то, что мужчина

в «Послеполуденном отдыхе фавна» появлялся на сцене в облегающем трико, а его тело принимало позы, непристойные с точки зрения современного спектаклю В. Нижинского времени? Не случилось ли «смущения и недоумения», когда на подмостки вышли голые актеры? Когда в театре потрошили куриц, а на рок-сцене ели летучих мышей? Или имеется в виду какое-то особое смущение, ведомое только постдраматическим зрителям? Или в драматическом театре сознание зрителя не должно работать, чтобы угнаться за идеями творца, – не должно было, когда появились Брехт, Чехов, Беккет, когда для сценического воплощения их сочинений был сочинен особый, новый язык?

Идем дальше: *«Трудно оспорить тот факт, что новые театральные формы определили стиль некоторых значительнейших режиссеров эпохи и что таким образом они обрели более или менее многочисленного, в большинстве своем, молодого зрителя».*

Должны ли мы понимать это высказывание так, что до постдраматического театра театральные формы не определяли стиль? У Крэга и Антуана, у Аппиа и Ирвинга, у Рейнхарда и Таирова, у Пискатора и Living Theatre, у Мнушкиной, у Любимова, Эфроса, Товстоногова...

Составьте сами список великих режиссеров и театральных художников мира. Мы бы не смогли отличить одного от другого, если бы стиль

не определяли театральные формы.

«У Лемана сказано чуть ли не языком математических формул: “В постдраматическом театре обычно нарушаются традиционные правила и более или менее установленная норма плотности знаков. Есть или слишком много или слишком мало”».

А кто считал норму? Одному зрителю и в своей машине тесно, другому – комфортно в метро в «час пик». Это ведь совершенно субъективная категория. Более того, десять часов умного текста и яркого театрального языка не кажутся мне переизбытком, а пять минут тупой болтовни и бессмысленных трюков – кажутся. Норма плотности знаков в спектаклях Г. Товстоногова была чрезвычайно высока, если понимать под знаками все сыгранные реакции, мотивации, отношения, подтексты. Значит, речь идет только о каких-то определенных знаках? О каких? Если я все время бегаю и говорю, то плотность есть, а если говорю, но не бегаю – плотности нет? Тогда у Э. Някрошюса много «знаков», а у Р. Уилсона – их мало? Ерунда: плотность символов в обоих случаях огромна.

Следующая цитата: *«В постдраматическом театре появляется новый театральный текст, более не являющийся традиционным драматическим текстом. Неотъемлемой составляющей жанра становятся невербальные средства».*

Подставим несколько фамилий, не имеющих отношения к постдраме: Крэг,

Мейерхольд, Таиров... Театр всегда использовал невербальные средства, иначе это не театр, а чтение вслух. В театре всегда танцевали, пели, играли на разных инструментах, часто пользовались цирковыми приемами. Пантомима и пластика – существенные составляющие театра. Художник часто выдвигался на первые позиции: помню блистательную речь Сергея Юрского, лет десять тому назад он говорил (в связи с русским театром) о том, что режиссера теснит со сцены художник.

В театре у одного Мастера преобладает одна составляющая, у другого – другая. Значит, речь идет о том, что раньше были бальные танцы, народные или балет на пуантах, а теперь появился современный танец и его новые техники. Раньше пели под рояль или гитару живым голосом, а теперь под электрический состав с хитроумными синтезаторами и – в микрофон. Раньше стробоскоп был последним писком моды, а теперь есть компьютерный свет, творящий невиданные чудеса. Но тогда надо переименовывать жанры всякий раз, когда физики и инженеры изобретают что-то новое. Со свечами – драматический театр, а с электричеством – уже нет? Если сценограф – А. Бенуа, то драматический театр, а если П. Пикассо, то кубистический, что ли? Если в спектакль входит слайдпроектор, то это тоже постдраматический театр? А если кино показывают во время спектакля – то это

что? Театр всегда вбирал в себя достижения других видов искусства, менялся темп, ритм, интонация, звук (всякий раз, когда менялись темп, ритм, интонация и звук улицы). Что же неожиданного в том, что он меняется с появлением компьютеров, электронной музыки, видеоклипов, новой моды в одежде, пластики, и т.д., и т.д., и т.д.?

«“Хоровое измерение”, по Леману, является важнейшей характеристикой постдраматического театра, в противоположность драматическому, где издревле доминируют диалогическая и монологическая структуры».

А что у нас с античностью? Помнится, там тоже доминировало «хоровое измерение».

Тут, правда, Леман спохватывается: *«Нельзя опровергнуть того, что в постдраматическом театре происходит возвращение хора. В 1995 году одновременно два режиссера – нидерландец Герард Рийндерс и русский Анатолий Васильев – избрали плач Иеремии темой спектакля, на месте драмы и диалога зачастую выступают речевой и пластический хор, заклинание песней».*

Мне-то кажется, что возвращение хора случилось намного раньше, как минимум в революционном начале XX в.

«Вместо последовательного развития действия (сюжета) в постдраматическом театре доминирует сквозной монтаж».

Но главное – сквозной монтаж не отрицает



последовательного развития действия. Текст, конечно, может быть скомпонован из разных источников (Левитин так делал в «Хронике широко объявленной смерти» еще в 1970-е г., но полагаю, что и он был не первым), но в соединении фрагментов должны присутствовать смысл и логика.

Из статьи: *«Новому театру присуща категория не действия, а состояний, где главное – изображение, а не история... Следствием разрушения фабулы является целый ряд новых эстетических качеств... В самом деле, новому театру присуща категория не действия, а состояний».*

Это у Р. Лепажя в «Обратной стороне луны», «Трилогии Дракона», «Андерсене» главное – изображение, а не история? У А. Плателя в «Ступенях к Баху»? У Э. Някрошюса в «Гамлете» изобразительный ряд важнее истории отца, пославшего на смерть сына? У П. Бауш? Извините, не могу согласиться. Как определить, что важнее? Важно единство формы и содержания. Если же его нет, то мы имеем дело с плохим театром.

«Театр состояний» пришел из кинематографа. Там актеры «состоят», а режиссеры их «монтируют». Перенос приемов из соседнего вида искусства, как я уже говорила, явление нормальное. Но на «состояния» смотреть обычно бывает скучно (по крайней мере, до тех пор, пока театр не научится с киноскоростью менять место и время действия; с точки зрения современной

сценографии это уже возможно, но в кино артист может мгновенно «покинуть» кадр, а в театре на это все еще уходит минута-другая).

«В перформансе, равно как и в постмодернистском театре, на первый план выдвигается "liveness", провокативное присутствие человека вместо воплощения образа».

А почему для этого нужен театр? Чтобы не отвечать за хулиганство по закону, а называться «артистом»? Воля ваша, а мне это «провокативное присутствие» на улице надоело. Еще на свои налоги его содержать – увольте.

«"Альтернативой является черное зеркало, которое больше ничего не отражает". Быть может, из этого мы должны сделать вывод, что "постдрама" отражает поражение Просвещения, всей череды разнообразных Революций, Глобализации, гуманистического (божественного) проекта вообще?».

Раньше считалось, что все это отражает театр абсурда. Выходит, теоретики изменили ему с «постдрамой». Хотя само словосочетание «постдраматический театр» – это и есть абсурд, так могла бы называться пьеса С. Беккета. И потом: зачем же смотреться в зеркало, которое ничего не отражает? Его надо выбросить, это ненужная вещь, хлам.

Смотрим дальше: *«Русскому читателю, наверное, понадобится бы комментарий почти к каждому предложению немецкого теоретика. Книга Лемана обращена к читателю*

с солидным философско-эстетическим образованием».

Теорию относительности можно объяснить популярно, а заумь культурологов нельзя. Я даже знаю, почему. Если то же самое написать понятными словами, сразу станет понятно, что это псевдонаука. Словесные конструкции для маскировки. Постнаучная ученость.

Владимир Колязин спрашивает: *«Отобразим ли наш мир смуты, отчаяния, авторитарной узурпации и национального безволия средствами милого нашему сердцу психологического театра?».*

Не думаю, что мир смуты, отчаяния и безволия – «наш» мир. Не мой, во всяком случае. В любом случае, и то, и другое, и третье имело место быть во все времена, но как-то удавалось все это отражать средствами психологического театра, и брехтовского театра, и натуралистического театра, и символистского театра – средствами самых разных театральных школ и языков. Прелесть – именно в разнообразии. Не нравится мне глобализация. Из-за нее скоро нельзя будет нормальный вкусный помидор купить – только дрянь синтетическую. И не хочу я одного на всех «немецкого» постдраматического театра. Их общество отличается от нашего, их фольклор отличается от нашего, они не понимают наших шуток, нам их анекдоты кажутся несмешными и грубыми. У них рыгать прилично, а у нас – пока нет, у них от поноса пьют коку, а

у нас – нет, у них ангину лечат теплым пивом (страшно даже представить), а у нас – горячим молоком, у них брань преимущественно фекально-анальная, а у нас – нет. Нельзя же театр отделить от жизни. Или будем теперь теплым пивом баловаться? Все, что может пригодиться в хозяйстве, мы позаимствуем (всегда так было, взаимовлияния не избежать), но учитывать национальную специфику совершенно необходимо. Иначе выходит так: «Немцы нарушили табу – рыгали на сцене и обсуждали за столом темы, которые у нас вообще обсуждать не принято. Какие они смелые! Давайте, и мы будем рыгать и обсуждать». А немцы своих табу не нарушали, у них просто другие табу, это мы, тупо копируя чужое, нарушили свои.

Лично мне очевидна только одна тенденция: критики (и только критики) сплоченно и организовано превозносят театр, близкий им по идеологии. Спектакли, в которых нет черного и белого, правды и неправды, хороших и плохих, палачей и жертв. «Зло есть добро, добро есть зло», – твердят ведьмы в «Макбете». Это первым артикулировал – текстом и символами – Э. Някрошюс в своем спектакле, но ему такая логика как раз не нравится, уже поэтому он и не совпадает с «трендом». А совпадают те, у кого в спектаклях нет авторской позиции, нет героя, нет морали; те, кто рвет связи с христианской традицией и наследием европейского

гуманизма. Пока что эти идеологии в меньшинстве. И не думаю, что их стоит бояться: театр жив до тех пор, пока люди согласны платить за представление, а они согласны платить за хорошую человеческую историю, за возможность сопереживания персонажам, сыгранным любимыми актерами.

Александр ПОНОМАРЕВ
режиссер



Постнатальные заболевания новорожденных;
постсоветское пространство;
постфактум;
постклиматериальный психоз;
постскрипtum и т.д. и т.п.

Вышедшая 12 лет назад книга Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» явилась, по сути, судорожной попыткой удержать угасание и гибель «постмодернизма» – весьма сомнительного, на мой взгляд, течения в искусстве. Сомнительного в том смысле, что всегда напрашивался вопрос: а существовал ли постмодернизм вообще? Не фикция ли это, навязанная творцам искусствоведами и критиками, чтобы хоть как-то

классифицировать те разброд и шатание в искусстве, которые существовали в конце прошлого века и продолжают теперь?

Этот сомнительный ярлык стал, однако, удобен и желанен многим деятелям театра, особенно таким же сомнительным, как и сам термин. По сей день его с гордостью носит, к примеру, г-н Серебренников. Ведь этим ярлыком можно оправдать все: любую свалку, помойку приемчиков (в основном, заимствованных, читай – украденных). На мой вкус, эта мешанина не имеет ничего общего с «полистилистикой» (термин А. Шнитке), то есть не является эклектикой, тем более – высокой эклектикой.

Больше всего и от Х.-Т. Лемана, и от В. Колязина досталось, конечно же, драматическому театру, поскольку он является синтезом искусств, и в него, как в выгребную яму, можно слить все, чего душевка пожелает, назвав это красивым словом.

В действительности же, театр, как и любой другой вид искусства во все времена, был и остается хорошим или плохим, профессиональным или нет, высоким или низким, изысканным или пошлым, живым или мертвым, то есть является фактом творчества или лишь жалко пытается его имитировать.

Странно, а может быть, и закономерно, в связи с вышесказанным, что в статье В. Колязина приведены в пример и стоят рядом два имени –

К. Серебренников и Б. Юханов. Вот уж подлинный пример свалки в одну кучу поденщика и творца со стойкой позицией в искусстве, которая с годами все более крепнет, судя по блестящей последней редакции его спектакля «Фауст» в «Школе драматического искусства». К тому же, Борис, насколько я знаю, никогда и не причислял себя ни к постмодернистам, ни к постдраматистам. Он – Артист, как и некоторые из нас.

К сожалению, у меня нет времени произвести более подробный анализ работы Х.-Т. Лемана и В. Колязина (режиссеры все-таки должны ставить спектакли, а не теоретизировать), но главное я уже сказал.

Михаил УГАРОВ

драматург, сценарист,
режиссер



– В одной из бесед вы сказали, что «новая драма» – это и есть постдраматический театр. Это заявление вызывает много вопросов. И вот первый: что такое, по вашему, постдраматический театр?

– Это настолько широкое понятие, что никто не дает ему исчерпывающего

определения, включая автора, который предложил этот термин. Он должен был приехать в Центр Мейерхольда, но не приедет, как выяснилось. В его книге «Постдраматический театр» дается много параметров, все это обросло фольклором – каждый как хочет, так и понимает, что такое «постдраматический театр». Дмитрий Крымов понимает это как визуальный театр, лишенный текста; очень многие понимают это как сочинительский театр, когда режиссер сочиняет спектакль, не пользуясь текстом. И у меня свое понимание. Это, видимо, абсолютно мой апокриф, который лично я разрабатываю, – то, что я называю «постдраматическим театром». Это театр повествовательный. Он мощно вошел в мировую театральную практику через читки. Фишка заключается в том, что мимесис, который нам завещал Аристотель, больше не работает. Герой больше не в силах воспроизвести события, которые с ним происходили, он в силах только их рассказать. Сюда включается верbatim, любые прозаические вещи, читки. От этого меняется и актерская природа, и драматургическая. Происходит другой катарсис. Другой поворот событий. Например – спектакль «Жизнь удалась» построен на этом приеме (совместная постановка Театра.doc и Центра драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина; реж. М. Угаров и М. Гацалов; «Золотая маска»-2010. – Прим. ред.). Собрались пятеро

актеров, которые рассказывают нам о том, что происходило когда-то. Спектакль «Класс Бенито Бончева» (ЦДР; реж. М. Угаров. – Прим. ред.) – Бенито Бончев рассказывает нам историю своей жизни, кусками проигрывая ее, исключительно кусками. Такой способ кажется мне очень плодотворным. Сейчас я буду делать спектакль в ЦДР по своей вещи, которая называется «Полетное». Даже не знаю, как определить жанр. Это не пьеса, не сценарий, не повесть. Я называю этот жанр – «объективная проза». Описание произошедшего на уровне факта. «И в этот момент он подумал, что...» – такое исключено в объективной прозе. «Он сделал это», «он пошел туда», «он выпил чаю», «он закурил», «заплакал», «убил», «убежал» и т.д. Объективную прозу можно спокойно переносить на сцену, снимать в кино и публиковать в журнале. Эта вещь напечатана в журнале «Новый мир» под видом повести. Я сейчас собираю на следующую «Любимовку» молодых прозаиков, чтобы разрабатывать жанр объективной прозы, который очень смыкается с постдраматическим театром. Я описывал знакомым театроведам свою точку зрения, они очень смеялись и издевались: говорили, что она несостоятельна. Но, когда я услышал их трактовку, она показалась мне такой же несостоятельной, как и моя.

– Верно ли, что основное отличие постдраматического театра от театра, в

широком смысле, драматического в том, что актер избавляется от необходимости переживания?

– Да.

– А как быть актеру с «он заплакал»?

– Есть выбор – сообщить зрительному залу, что в этом месте он заплакал, а можно заплакать. Это уже решает режиссер с актером. Когда мы репетировали «Жизнь удалась», мы выработали терминологию: у нас были понятия – «первый этаж» и «второй этаж». Первый – персонаж, второй – актер. И там все время роль гуляла между двумя этажами. В какой-то момент я – актер, в какой-то – персонаж. В какой-то момент я-персонаж говорю текст, а я-актер этому тексту удивляюсь, потому что это охренеть какой текст. Глупый, невозможный, но он существует, и его надо произнести. Очень интересная актерская техника.

– Лет десять назад еще хватало термина «постмодернизм». Не означает ли, что термин «постдраматический театр» – очередное наименование театра, свободного в выборе театральных средств?

– Да, означает. Ну, а какая разница? Термины придуманы в помощь художнику, всего-навсего. Поэтому я не придаю огромного значения терминологии. Сегодня я употребляю этот термин, а завтра – другой, который будет мне помогать.

– Постдраматический театр – это эпоха или жанр?

– Скорее, эпоха. Отчего пошел абсурдизм, если мы вспомним? После всех этих мировых

катастроф. Они произошли, но мир не перестал существовать. Не сидеть же теперь навсегда в абсурде? Ну, а драма... Сегодня даже драма другая. Два дня подряд я смотрел курсовые работы своих студентов-документалистов – я просто в потрясении. Драма реальных людей – она вообще другая, не как она представлена на сцене, в литературе, в кино. Она стерта, ее нет, ее очень-очень трудно заметить.

– В чем проблема – в актерах или зрителях?

– И в тех, и в других. Изменились свойства психики. Психика сегодняшнего человека работает, прежде всего, на экономию эмоций. Это система безопасности. Поэтому буквально воплотить человеческую драму возможно, конечно, но это будет искусство, особо не имеющее отношения к жизни. Вся актерская школа строится на этом: произошло событие – я реагирую. Сегодняшний человек на событие не реагирует. Чем оно более травмирующее, тем больше он не реагирует. Вот вы мне начнете сейчас всякие гадости говорить, а я не стану реагировать.

– В переполненном трамвае реагируют друг на друга, не экономя эмоций.

– Там же безопасная гадость. Там, наоборот, весело ругаться и кричать: «Сама дура!». Это же безопасно. А вот когда опасно – все, стоп-кран срабатывает на психике.

– Когда вы сказали «это будет искусство», вы как будто употребили слово

«искусство» в негативном смысле.

– Нет, в очень позитивном! «Лебединое озеро» – это же искусство? Или «Щелкунчик». Это будет «Щелкунчик».

– Вы имеете в виду консервативную форму?

– Да, очень красивую, которую иногда приятно посмотреть. Но, не имеющую отношения к реальности. И я, как потребитель, буду это прекрасно понимать.

– Но мы же говорили о человеческой драме в ключе правдоподобия – реалистического ее изображения? А опера и балет по своей природе условны.

– Понятно, что я привел в пример крайности. Но посмотрите сегодняшнее кино. Ведь это же все специально сделано с учетом техники безопасности психики. Это специально не совсем реальная ситуация, не совсем реальные герои в не совсем реальном мире. И это учитывается довольно чуткими мастерами Голливуда. А когда снимается какой-нибудь арт-хаус, который задевает, так это уж совсем редкий случай.

– Вы сказали, что «постдраматический театр» – это скорее, эпоха, нежели жанр. А может ли существовать такой жанр?

– Я-то считаю, что жанров не существует в природе. Это служебный инструмент для облегчения восприятия. Мне говорят: «Это комедия». Мне дают ключ к восприятию того, что я сейчас увижу. Мне, как потребителю, помогли воспринимать то, что сейчас

будет. «Это трагедия, это опера». Жанр – не совсем художественная категория, предназначенная для удобства потребителя. Во всяком случае, так обстоят дела сегодня. Раньше, наверное, это работало иначе.

– **Как термин «постдраматический театр» работает в помощь потребителям?**

– Никак. (Смеется.) Им вообще не нужно этого говорить.

Алена АНОХИНА

режиссер



Слова, слова, слова... Своему размышлению на эту тему я бы дала название «От Достоевского до Полунина». Могла бы только попытаться понять и объяснить, отчего русский театр «обнуляет» слово – вернее, то, что за ним стоит. Ведь недаром несколько лет назад в России был моден (для не слишком требовательных зрителей) театр так называемого стеба. Это было так «свежо» – выворачивать наизнанку какие-то знакомые и уже надоевшие, потерявшие свою ценность понятия. Без иронии никак было не обойтись, потому как русский человек всегда

любил поговорить, посудачить о жизни и не только о ней. Сложные хитросплетения человеческих страданий, самокопаний, самоистязаний, поиска Бога и богоотступничества, а также поиск искреннего пафоса, попытки «помириться с самим собой», не забудем, конечно же, и «веру в светлое будущее» – все это «выстрадано» русскими буквами, нашими родителями, родителями наших родителей... Но, к сожалению... обесценено невероятным количеством повторений и, увы, спекуляций.

Сегодня очень сложно найти актера, который бы вышел на огромную сцену какого-нибудь академического театра и не бессмысленно произнес, например, монолог «Быть или не быть». Или актрису, которая бы произнесла «Я – чайка» с полной верой в предлагаемые обстоятельства... Иногда кажется, что это под силу только в опере или на каком-то языке, на котором люди еще не научились врать. Но это наши проблемы, человеческие, актерские, режиссерские. Думаю, не только ощущение неправды толкает многих «постдраматистов» искать «новые формы»...

На фоне действительно болезненных поисков художественной правды появилось очень много любителей бессмысленных провокаций – зрелищ, начисто лишенных смысла, но с атрибутами так называемых «новых форм», описанных, судя по статье В. Колязина, в книге Лемана.

От этого и не очень внятен термин «постдраматический»: каждый подразумевает под ним нечто свое, личное. Есть великолепные спектакли, лишенные многообразия слов и не нуждающиеся в нем, наделенные яркой формой и прочими элементами «нового театра», но никак не лишенные драматизма. Например, спектакли Славы Полунина, Дмитрия Крымова...

Так что, говорить о «постдраматическом» интересно, но вряд ли можно договориться. Так все-таки, о чем идет речь? О вырождении драматизма? Или слова?

Театр всегда занимался поиском художественной правды и, как говорил Гамлет, являлся «зеркалом жизни». Сложно себе представить человека, не испытывающего на себе драматизм этой жизни и не реагирующего на него. Просто у каждого – свой болевой порог и «угол зрения». Или мы уже в раю? Поэтому для меня термин этот не совсем корректный. Есть только театр, производящий впечатление на зрителя, – вызывающий к высоким вибрациям или низким, заставляющий публику быть неравнодушной или так и оставляющий ее пресытившейся.

Конечно, современный русский театр занят поиском новых форм, но нисколько не избавлением от слова, а даже, наоборот: новый театр, хотя и он не нов (в театре – Кама Гинкас, в кино – Кира Муратова давно **ЭТИМ** занимаются), провозглашает текст,

даже подчеркивает его, но подчеркивает и расстояние, которое существует между авторами спектакля (здесь я имею в виду актера и режиссера) и текстом. Особенно, думаю, это необходимо для классического текста, – он является «мировоззренческим скелетом», точкой опоры, к которой нужно придти осмыслением, невероятным личностным включением. Отношения и взаимоотношения с текстом есть интересная и, может быть, самая важная задача для режиссеров и актеров, каким бы типом театра они ни занимались. Мне кажется, что авангардный русский театр сегодня куда больше занят поиском героя – в драматургии и в жизни, а за кулисами – поиском актера, который не вызвал бы у режиссера желания – поставить «Гамлета» в опере или без слов, а у зрителя – желания отправиться разглядывать какие-нибудь «постдраматические» инсталляции где-нибудь на мусорной свалке... Быть может, именно это острое чувство несовершенства всего и вся и заставляет некоторых режиссеров вдруг становиться непосредственными участниками свои спектаклей? Я имею в виду, например, потрясающий спектакль «Чайка» Юрия Бутусова...

Мне кажется, не стоит опасаться вытеснения «постдраматическим театром» театра драматического... Человек наделен множеством органов, способных воспринимать искусство, театр – глаза, уши, нос, сердце, душа. «Как

правильно воспринимать?» – так вопрос в театре ставиться не может. А «имеющий уши да услышит...».

Рузанна МОВСЕСЯН

режиссер



Вопросы, которые поднимает в своей книге Леман, настолько глобальны, что попытка ответить на них заведомо выглядит идиотской. Роль теоретика, рассуждающего о судьбах мирового театра, меня, режиссера, пугает. Поэтому попробую просто поделиться своими впечатлениями от прочтения текста В. Колязина – не более того.

Некоторые вещи меня поразили. Например, тезис о том, что Судьба и изо-отобразимость суть одно и то же. Это удивительно точная мысль! И какие-то вещи, происходящие в мире и в театре, в том числе, эта мысль для меня не то что объясняет, но *называет*, а, следовательно, дает возможность хоть в какой-то степени структурно осознать это

происходящее, почувствовать в нем хотя бы возможность логики. Потеря Судьбы (я теперь использую термин Лемана) – это самое страшное, что происходит сейчас с людьми. Мы теряем смысл своего существования на земле, теряем даже ощущение естественно-го движения жизни от начала к концу, движения во времени, связи с прошлым и будущим, своего места и в прошлом, и в будущем и, конечно же, в настоящем.

Все, что в цитируемой книге Лемана называется «постдраматическим театром», несомненно, существует сейчас на сцене. Есть в этой области много интересного и лично мне интересного, но если нет вот этого самого ощущения Судьбы, то я такой театр воспринимаю лишь как холодные игры разума. Иногда блистательные игры, но не рождающие ничего. Меня в театре волнуют не попытки изо- и отображения мира без Судьбы, а попытки эту Судьбу человеку вернуть. Я восхищаюсь Уилсоном, просто открыв рот, смотрю, например, его «Сонеты Шекспира», восхищаюсь тем, КАК это сделано, но мне, в первую очередь, нужны ЧТО, ЗАЧЕМ, О ЧЕМ, то есть про эту пресловутую Судьбу! А ведь ее отсутствие и есть главный признак постдраматизма, как его описывает Леман...

Александр БАКШИ

композитор

Спасибо Х-Т. Леману, что своей книгой он спровоцировал эту дискуссию. Она могла бы



состояться у нас и 10, и 15 лет назад. Но, лучше поздно, чем...

Определение «постдраматический театр» кажется мне сомнительным, как и любое другое с приставкой «пост-». По сути, речь идет о нелитературном (или ненарративном) театре. Но не будем спорить о словах. Определение это отсылает нас к понятию драматургии. По крайней мере, со второй половины XX в. драматург перестал быть главной и определяющей фигурой в театре. Долгое развитие режиссерского театра как театра интерпретационного доказало, что драматургия спектакля и драматургия литературная – совсем не одно и то же. В конце концов постдраматический театр стал возможен тогда, когда эта идея стала аксиомой. Его появление естественно связано с общекультурной тенденцией ослабления позиций слова, разрушением модели классического искусства, где все средства выразительности соответствовали литературе и существовали в условном пространстве в рамках сцены. К концу XX столетия

эта модель стала давать трещины и в XXI в., кажется, окончательно себя исчерпала. На смену условному пространству искусства пришло пространство погружения, которое втягивает зрителя в себя (параллельно в кино возникли 3D технологии и виртуальное пространство интернета). На смену литературе пришли мифы. Сознательно или бессознательно, но постдраматический театр находился – и находится – в русле этой тенденции (более подробно об этом можно прочитать в статье Людмилы Бакши «Вижу одно, слышу другое»: «Театр», 2002, № 2).

Список имен, которые приводит Леман, легко дополнить, перечитав буклеты европейских и российских фестивалей за последние годы. Значительная часть фестивальной продукции – постдраматический театр.

Что касается России, то не так безнадежно отстает она от Запада, как кажется на первый взгляд. В этот список должны были бы попасть не только такие явления, как Инженерный театр АХЕ, но и вполне традиционные драматические режиссеры, которые отдали дань этому направлению. Сошлюсь хотя бы на свой собственный опыт и опыт моих друзей. В 1992 г мы с Валерием Фокиным сделали спектакль «Сидур-мистерия» по мотивам скульптур и рисунков Вадима Сидура для ансамбля ударных и голоса. В конце 1990-х Анатолий Васильев поставил «Плач Иеремии» Владимира

Мартынова. В 2001 г. Кама Гинкас поставил мою «Полифонию мира». В 2003 г. мы с Ильей Эпельбаумом сделали спектакль «Из Красной книги», где принимали участие музыканты, художник как персонаж, балерина, кукольный артист.

Главная проблема постдраматического театра – не проблема понимания, а отсутствие инструментов анализа. Вспоминаю, как известный критик-театровед рассказывала по телевидению о спектакле Марталера «Прекрасная мельничиха» по вокальному циклу Шуберта. Она говорила о том, что для Марталера характерно бесконечное повторение однообразных движений и перемещений по сцене. И в этом своеобразном минимализме заключается главная особенность творчества режиссера. Но ни слова о том, что смысловой конфликт в этом спектакле, как и во многих других его работах, – противостояние слышимого и видимого, конфликт музыки и действия. В вокальном цикле Шуберта создан хрестоматийный образ романтического странника, безнадежно влюбленного скитальца. А персонажи спектакля живут в замкнутом пространстве бюргерского мирка, где окна всегда зашторены, где люди не видят солнца. Какие уж тут странствия! В музыке Шуберта постоянно меняются пейзажи, расцветают цветы, летают птицы. А у Марталера посреди сцены неподвижно застыл бронзовый тетерев. Во многих спектаклях режиссера идеальный мир

музыки, полный гармонии, целеустремленного движения и любви, противостоит тусклому, затхлому, заболоченному реальному миру, в котором живут его герои. Конфликт Марталера – традиционно романтический.

Но критика легко понять. Театровед – специалист по драматическому театру – привык относиться к музыке, как к фону и сопровождению спектакля, не имеющему прямого отношения к драматургии. Если в спектакле слов не говорят и связный сюжет не просматривается, то главное происходит, конечно, в действии. Где же еще! Ну, может быть, и в сценографии...

Обычному зрителю, не пишущему рецензий, как-то проще – он принимает или не принимает правил игры. Заражается, или не заражается...

Освободившись от диктата слова, постдраматический театр оперирует всеми средствами театральной выразительности – (сценография, свет, действие, костюм, музыка...) – которые находятся в сложных соотношениях друг с другом: конфликтуют или взаимодополняют друг друга. Это и есть основа драматургии нового театра. Единого общего метода для анализа такого театра не существует, и существовать не может. Каждый спектакль строится по своим законам.

Хайнер Геббельс дебютировал в 1996 году спектаклем, который принес ему широкую известность, – «Черным по белому». Это произведение

можно назвать «театром композитора». Потому что главные средства выразительности были связаны с музыкой и музыкальной драматургией. В течение последнего десятилетия Геббельс эволюционировал в сторону театра, как он сам его называет, «меняющихся иерархий», когда в спектакле на первый план в разных его эпизодах выходят разные средства театральной выразительности: сценическое действие, свет, музыка, метаморфозы сценографии, инсталляция, и т.д. То есть, его спектакли представляют собой ряд модуляций-переходов из жанра в жанр, из одного вида искусства в другой.

Постдраматический театр возник где-то в 1960–1970-е г., в эпоху авангарда, и, конечно, был связан с идеей самовыражения художника, поиска им нового индивидуального языка. Но развивается он по тем же законам, по которым движется и вся культура. То есть, на смену поискам индивидуального языка и средств выразительности приходит поиск универсалий. Эволюция – от театра авторского самовыражения к театру мистериальному, в котором голоса разных авторов вступают в диалог. От театра монологического – к театру многоголосному, полифоническому.

Мне довелось поработать с верной ученицей Тадеуша Кантора, американской художницей и режиссером Эми Тромпетер. В своем творчестве она продолжает пользоваться приемами и образной

системой учителя. Однако ею сегодня движет не пафос самовыражения и поиск самодостаточных средств выразительности. Спектакль, который мы сделали, назывался «Реквием для Анны Политковской» и представлял собой драматургический диалог между музыкальной формой реквиема и кукольной мистерией, рассказывающей о путешествии Души на Небо.

Леман пишет, в основном, о фестивальном искусстве. Культура во всем мире продолжает развиваться в рамках жестко заданных жанровых дефиниций: театр драматический, оперный, кукольный, балетный, цирк... Противостоять склерозу устоявшихся жанровых структур были призваны фестивали, нарушающие заданные жанровые границы. Такая структура управления искусством успешно существовала в XX в. Благодаря ей те имена, которые упоминает Леман, а также многие другие, которых он не упоминает, стали широко известны во всем мире. Однако фестивальный путь развития начинает исчерпывать свой потенциал. Организация театрального дела по принципу домоседов-традиционалистов и путешествующих новаторов явно устарела. Нам предстоит научиться искать свою публику не на общеевропейских просторах, а у себя дома.

Театр активно движется в сторону внежанровых структур. Анатолий Васильев создал модель театра, в котором соседствует хор,

драматические артисты, музыканты, певцы, танцовщицы. Пока это – единственный пример в России.

Я думаю, что рано или поздно появятся и другие. Постдраматический театр нуждается в гибких формах организации театрального дела.

Максим КАЛЬСИН

режиссер

Честно говоря, термин не ка-



жется мне особенно удачным. Во-первых, он претенциозен, а во-вторых... старомоден. Да-да, старомоден, ибо лежит в области «конца истории», «смерти автора», «отказа от логоцентризма» и прочих пост-игрушек западных интеллектуалов, к которым, думаю, здесь, в России, относятся едва ли не с большим вниманием, чем на родине. Все это мирно исчерпало себя на исходе 1990-х, и слава Богу. Однако, как известно, «для русского человека знакомство с иностранцем – это как повышение в чине», и поэтому – дальше только серьезно, без шуток.

Замечу лишь, что и история отнюдь не закончилась, к стыду Фукуямы (всего-лишь сместился вектор глобальных противостояний), и автор умер только в текстах Р. Барта (любой книгоиздатель и книгопокупатель вам это с горечью подтвердит), и с логоцентризмом все в порядке (а как иначе мысли-то выражать? мычать вперемежку с бурной жестикуляцией?).

А вот к тому, что этим термином обозначается, я отношусь по-разному. Приведу примеры. Эти примеры, с одной стороны, касаются имен, приведенных в статье, а с другой – в некотором смысле антонимичны. Я видел один спектакль Р. Уилсона (по Стриндбергу), и мне он показался невыносимо скучным. По-моему, это просто-напросто эксперимент по созданию напряжения недраматическими средствами. Ожившие инсталляции. Как эксперимент – вещь, безусловно, ценная и интересная, но как спектакль, как зрелище... Это же «музыка для музыкантов». Невыносимо к тому же затянутая и выдающая себя за нечто большее, чем просто эстетский кунштюк. Я видел два спектакля Р. Лепаж: «Проект Андерсен» и «Липсинк». Первый – просто хороший и крепкий спектакль, второй – меня буквально потряс, не скрою. Но и в первом, и во втором спектакле все в порядке и с историей, и с прочими традиционными театральными средствами. То есть никакая это не «постдрама», а вполне себе обычная

(очень талантливо сделанная) драма. Я вовсе не хочу сказать, что все, что хорошо, – это традиция, а все, что плохо, – новаторство. Как новаторские формы выражения (т.е. «как») влияют на содержание произведения искусства (т.е. на «что») – большой и сложный вопрос. Я просто против радикализма в формулировках, а также против «открывания америк». Можно воспользоваться и примером из литературы: глупо называть, к примеру, романы Орхана Памука (недавнего нобелевского лауреата) абсолютно традиционными и классическими романами, но также глупо называть их и «построманами» и т.п. И это вопрос не только методологический, т.е. что, собственно, называть романом/драмой, а что построманом/постдрамой. По моему убеждению, «постдрамы» попросту не существует. Существует ЖЕЛАНИЕ постдрамы, как недавно существовало желание конца истории и т.д. и т.п. Из чего это желание проистекает? Во-первых и в главных, из кризиса религиозного мировоззрения. Бог опять умер, а человек, который вроде бы мера всех вещей, так за последнее столетие накуролесил, что вспоминать тошно. Во-вторых, из смутного (а иногда и вполне явного) страха перед цивилизациями, существующими по иным сущностным законам, нежели западноевропейская, другими словами, когда собственный крах выдается за всеобщий. В-третьих, из-за «культурной усталости»,

перенасыщенности разнообразными культурными формами, из-за их «перепроизводства». Похоже это на современный западный мир? При всех допусках, думаю, да. Похоже это на Россию? Думаю, что нет, ни по одному из трех пунктов. Не наши, короче говоря, это радости, как и не наши проблемы, как бы это «обскурантистски» и «мракобесно» ни звучало. Я убежден, что как раз новое слово сейчас, как никогда, нужно русскому театру. И не в смысле формальных поисков, а в смысле поисков нового героя, настоящего героя, с настоящими, не заумными и не «одноклеточными» проблемами. «Жизнь человеческого духа» по-прежнему, слава Богу, интересует российский театр. Слишком наивно интересует? Слишком старомодно? Все никак из-под скрижалей завета Станиславского-Немировича не выберемся? Пусть так. Но уж никак не в копировании или мнении перед чужими «как» нужно искать выход. А в поисках собственных «что».

А формы подтянутся, куда ж им деться? Будет новое содержание – подтянутся и новые формы. Но не наоборот. Еще раз: проблема не в отсутствии новых форм (и, соответственно, в слабой адаптации на нашей почве форм готовых европейских), проблема – в отсутствии воли искать новое содержание. Пусть даже в существующих традиционных формах. А в принципе, все это «пост» – игра, конечно. Нужно и в игрушки играть,

кто ж спорит? В конце концов, это ведь прямое дело театра – играть? Чтобы все уж слишком угрюмо-серьезным не казалось.

Ирина КЕРУЧЕНКО
режиссер



Как относиться к термину «постдраматический театр» и тому, что им обозначают? Есть ли сегодня ТАКОЙ театр в наличии или теория обгоняет практику? Есть ли перспективы развития у такого театра и театра вообще в изменившейся ситуации? Убьет ли этот театр слово? Перспективен ли театр без слов?

Все зависит от уровня сознания человека, который творит. От его способности и желания соотносить себя с миром, вычленять себя из мира и противопоставлять себя миру. Театр – да и искусство в целом – сейчас, действительно, качнуло в сторону поиска многомерных, объемных визуальных образов. Благо, сейчас и технологии позволяют заниматься этим поиском весьма широко. Гениями в искусстве, литературе, поэзии всегда называли тех, кто умел создавать образы. Но, чтобы «общаться образами», а, тем

более, создавать их, необходимо, чтобы «клетки», которые отвечают за восприятие образного языка для начала развились и, как минимум, вызрели. Поэтому немногочисленный отряд режиссеров-авангардистов занимается своим славным поиском в рамках эксперимента. Образ несет несоизмеримо большее количество чувственной и интеллектуальной информации, чем слово. В этом смысле, за образом – будущее. Но до тех пор, пока человечество не научится общаться телепатически, а будет «разговаривать словами», текст в театре будет иметь место. И театр Слово не убьет. Слово – главный определитель действия, состояния души, инструмент для выражения смыслов, в конце концов, **слово** само есть **образ**. Можно сочинять исключительно пластические истории, но это уже вид хореографии, можно людей выстраивать в живые картины и «рисовать» ими, допустим, на асфальте или в любом другом пространстве, но это уже вид изобразительного искусства. Слово, текст всегда были основой литературы и поэзии, в которую театр был призван вдохнуть жизнь. Разумеется, – и это здоровый процесс, – появляются новые формы на стыке разных видов искусств. Но адептам психологического театра бояться нечего, поскольку любой театр – если это театр, где рассказывает история о человеке через человека и про человека, – психологический. «PSYUNE» в

переводе с греческого обозначает «ДУША». Театр как раз и исследует проблемы души. И истории всегда будут рассказываться, и фабула будет жить. Потому что история – это цепь событий и оценка этих событий. Пока человек жив, и у него не атрофировалось эмоционально-чувственное восприятие действительности, безоценочное существование невозможно. Чтобы исчезла драма, человеку нужно научиться жить бесконфликтно. Чтобы исчезла трагедия, человек должен научиться относиться к событию, которое свалилось ему на голову, без чувства непримиримости и безысходности, как к лечебному сеансу общения со Вселенной. И комедия будет жить, пока у человека не отнимут дар «смеяться от души». Просто и драма, и трагедия, и комедия сейчас принимают как более сложные, так и самые примитивные формы.

На самом деле, мы до сих пор решаем те же проблемы, что и Древняя Греция, только в декорациях стало меньше природы и больше технических фокусов, да и высота духовных исканий большинства русскоговорящего населения планеты ограничивается уровнем кухонных диалогов часто одноклеточного человека из текстов «новой драмы». Поэтому термин «постдраматический театр» не имеет смысла. Вполне достаточно терминов «авангардный театр», «постмодерн», которые несут в себе все составляющие драмы.

КЛИМ
режиссер



ПОСТ
ПОСТ
ПОСТ
в русском языке пост обозначает религиозное бдение на голодный желудок хочется есть голод не дает спать и человек не засыпает на посту это пост в военной терминологии иными словами особое состояние способности видеть слышать понимать и осознавать культура в канун смены глобальных природно-временных циклов подготавливая человека к празднику возобновления ценностей всегда предлагает пост переели чего-то потеряли ценность проголодайтесь попоститесь

так что пост невозможность заснуть на посту в том числе и духовном когда демоны особенно активны и необходимо быть внимательным переели драмы попоститесь но если менее серьезно более театрально драма ведь требует сосредоточения внимания одиночества осознанной ценности этого одиночества понимания что человек творим одиночеством и для одиночества для драмы человеку необходимо обладание некоей энергией свободного времени именно энергией а не растерянностью перед ним и попыткой его убить ибо не знаешь что с ним делать а это собственно и есть состояние так называемого современного человека в так называемом современном демократическом то есть лишенном свободы мысли и обладающем только свободой слова обществе ты можешь говорить все слова при условии не складывания их в мысль которая всегда является опасной

Pro настоящее

ибо отделяющей
 живое от мертвого
 а значит мысль все тот же меч
 а не мир
 чего современная
 цивилизация
 и театр в том числе
 боится больше собственной
 смерти
 театр стал
 самотабуированным
 эзоповым языком
 договора о том
 что все мы
 идем взявшись за руки
 не будем называть куда
 дабы не портить себе
 настроения
 перед воротами Бухенвальда
 самоцензура
 закрытость тем
 очень напоминает
 эпоху всевластия критики
 звавшей к топору Русь
 теперь зовущей Европу
 к обуху подушки молчания
 и заедания проблем
 да все цивилизации
 рано или поздно гибнут
 наверное и цивилизация
 драматического театра
 соответствующая
 определенной человеческой
 цивилизации
 определенному этапу
 ее развития
 интереса к действительно
 внутреннему миру
 брошенного Богом
 вернее бросившего Бога
 усомнившегося в Боге
 человека
 подошла к концу
 но можно сказать
 и по-другому
 меняется технология рабства
 Теперь цепи
 не кандалы на ногах

и на руках
 и не плеть
 в руке
 но массмедиаальный мир
 кнопки «да-нет»
 нескончаемых телешоу
 «нравится – нет»
 технология выключения
 мышления
 как собственно и любая
 технология рабства
 или не позволения
 соединения слов
 в вышеупомянутую мысль
 ибо мысль всегда драматична
 а драма есть трагический путь
 в глубины языка
 что в эпоху гибели наций
 и даже общностей
 языковых групп
 а значит языков
 сама по себе опасна
 ибо вызывает опомниться
 это Глобальная драма
 на пороге которой мы уже
 не стоим
 в которой мы уже живем
 и уже не осознаем
 боимся себе в этом
 признаться
 это состояние глобальной
 драмы «Драмы гибели
 Национальных цивилизаций»
 о Вавилон
 великий город
 да всякая новая драма
 отличается от старой
 только средствами
 самоубийства
 Чеховский вишнево-
 парижско-петербургский
 кокаин
 русская рулетка
 пьянство
 героин
 классовая борьба
 религиозная нетерпимость
 и тотальная все-терпимость

опущенности до паперти
 национального сознания
 следствие известно
 национальное озлобление
 все это технологии
 коллективного
 и индивидуального
 самоубийства
 драмы как потери языка
 нации
 как человеческой глубинной
 общности
 ибо только глубинно
 национальное
 на самом-то деле
 над-национальное
 все остальное
 только спрятанный до поры
 до времени
 все тот же топор тупого бунта
 за что
 за язык
 за право быть собой
 за язык как энергию
 понимания и осознания бытия
 мы живем в эпоху потери
 языком
 своей ценности
 и поиска некоего средства
 рефлекторной коммуникации
 существ лишенных глубины
 жизни рода
 существ лишенных языка
 висящих словно еще не
 всплывшие утопленники
 среди застывших вод болота
 времени
 не понимающих где низ
 где верх
 кажется остановились
 ну и слава богу
 а то что дышать нечем
 воздух заканчивается
 и начинается отравление
 углекислотой в легких
 наркотические видения-то
 идут
 глобальная газовая камера

общества равного потребления работает и здесь для так называемого современного театра начинается самотабу все понимаем но попробуйте сказать посему автор как представитель современной цивилизации здесь замолкает ибо трус относительно же книги вышеупомянутого театального социолога хотелось бы провести очень важную границу между собственно художниками и масс-культурой или искусством рабов для рабов границу очень важную для понимания грядущими поколениями хочется надеяться что они все-таки будут театра и его сути дабы они не оценивали театр вернее понимали что происходило с художниками и с театром в эпоху великих открытий в области искусственного интеллекта и средств связи как писал Кокто уничтожившими расстояние между людьми так вот со всеми приведенными в книге именами как собственно и с упомянутым Станиславским при жизни

или после смерти происходит как собственно и со всем и всегда происходило просто в современном мире это происходит почти мгновенно этот процесс имеет название тотальная профанизация идеальный для этого пример Боб Уилсон ибо Боб Уилсон эпохи бунта и открытий Эпохи Молчания Остановки Сознания и империя Боба Уилсона это суть разные реальности как собственно и Гротовский эпохи Глубинного католицизма плоти стоицизма перед разрушительной силой конформизма так называемого публичного театра это одно его термин идея лаборатории как возможности глубинного исследования под микроскопом ибо микроскоп символ лабораторных процессов механизмов плоти участвующих в игре как свободе в жестком ритуале плоти это одно а бытие этой идеи вне идеи катакомбного противостояния тирании это другое так что можно только гордиться что Васильев в этой книге только так мол есть

такой зверь гуляет летает да пока заманить в анатомический театр да по косточкам да по полочкам не удастся естественно пока ибо все пока так что это радует что по крайней мере к моменту написания книги он был не по зубам и желудку все пожирающей слизи театальной социологии объявляющей любые процессы ставшими массовыми верхом прогресса человеческой цивилизации кто впереди планеты всей тот как известно прав на время ибо как известно ближе всего к пропасти не к бездне звездного неба но именно к пропасти слава Богу очень хочется надеяться что современный польский театр Люпа и следующее за ним поколение проявление польского духа но все проходит увы но будем надеяться что постдрама только пост а не великий голод

P.S.
в конце автор подумал что звавшие к топору Русь может звали ее к топору чтобы строить а не чтобы...

P.P.S.

книги автор не читал
и это комментарий к слову
ПОСТ

которое употребляем
но вряд ли что-либо
понимаем
мы ведь русские
понимать должны...
вернее мое глубинное
сознание
понимает ПОСТ именно так

P.P.P.S.

да и еще
искусственный интеллект
вернее рука
автора ошибалась
и вместо П
на экране возникало Р
все время получалось РОСТ
так что ПОСТ
и РОСТ
связаны

**ТВОРЧЕСКАЯ ГРУППА «ТРИ
АПЕЛЬСИНА»**

(художники **Мария
Утробина, Анна Федорова,
Дмитрий Разумов**)

Мария УТРОБИНА

театральный режиссер



Сам термин «постдраматический» для меня весьма расплывчат и неоднозначен. Мне кажется, это понятие к театру

российскому едва ли применимо. В самой структуре нашего театра – и в структуре нашего не самого подвижного мышления – настолько прочно укоренились основы, традиции психологического театра, что любые попытки поиска новых форм, ярко образного языка вызывают бурю эмоций и желание либо мгновенно возвести находящихся в поиске людей в ранг представителей крутого авангарда, либо отнести такой театральный язык к театру «не для всех». Это в лучшем случае. Но ведь искать в театре – это процесс естественный! Тем более, в наши безумные, жестокие дни, когда системы восприятия настолько быстро меняются, что уловить эти самые «горячие точки» воздействия на зрителя очень сложно, иногда просто невысказано. Образный язык есть единственно верное, мощное высказывание, могущее донести до зрительской души ЭМОЦИЮ, а не обозначение оной или рассказ о ней. В сегодняшнем российском театре есть счастливые режиссеры-открыватели, режиссеры, мыслящие ОБРАЗОМ, МЕТАФОРой. Это очень небольшой процент людей, которые могут себе позволить эксперимент и имеют силы для длительного и сложного процесса а поиска. Каким термином их называть и в какую подгруппу отнести, я не знаю, но с такими людьми работать – счастье! Именно образный язык общения дает результат и приводит к рождению цельного спектакля.

Разговор о пространстве ОБЩЕМ, МЕТАФОРическом, неконкретном (пусть даже впоследствии и выраженном через конкретику предметов) дает воздух для размышления, свободу для высказывания, возможность ощутить себя сотворцом сценического действия. Перспектива вот такого – живого, многогранного, метафоричного – театра лично для меня очевидна. Есть ли она у театра формалистического, часто бездумно использующего массу технических инноваций – не уверена. Хотя, конечно, и такой театр всегда будет существовать как наиболее понятная для зрительского восприятия структура. А вот слово как фундамент любого спектакля, по моему, не может исчезнуть. Есть прекрасные пластические режиссерские высказывания, есть Инженерный театр АХЕ, есть «театр художника», но будущность все-таки – в сплетении метафоры режиссерской, художественной, метафоры словесной. Слово дает толчок к размышлению! Мне кажется бедой нашего театра излишняя теоретизация, теоретизация в обход попыток попробовать что-то на деле. Удобнее поговорить – и забыть, чем попробовать и понять, что совершил промах, но двигаться в своем поиске дальше. Возможно, это чисто русская черта, возможно – примета только нашего времени, когда человек прячется от самого себя так глубоко, что «пробить» эту броню под силу не всякому произведению

искусства. Будущее за театром новой искренности и откровения.

Анна ФЕДОРОВА

театральный художник



Наш мастер О.А. Шейнцис говорил, что по блику на бутылке можно понять все об окружающей ее среде, да и о космосе. Сейчас, мне кажется, мы все научились всё понимать по бликам даже на осколках от бутылки. Поэтому и образ-метафора как завершенная форма, и результат уже не выдерживают этой нагрузки и не отвечают на вопросы нашего взорванного бомбой мышления и восприятия.

Интересно искать новые коды, что для художника в самом широком смысле слова всегда естественно. И так же актуально, и, может быть, еще актуальнее сейчас – работать с режиссером-единомышленником. Потому как искать и рисковать мы можем только вместе.

Дмитрий РАЗУМОВ

театральный художник

Сам термин «постдраматический театр» звучит угрожающе. Для меня лично – это театр, ищущий новую



эстетику, новые формы, новую искренность. Новые пути воздействия, новый контакт со зрителем, новый язык! Скорость другая! Мир поменялся – это объективно! Появились новые темы! Среди российских режиссеров наиболее близки к этому термину Д. Крымов, А. Могучий, В. Рыжаков, В. Бутусов! Они индивидуальности, не боятся рисковать, расшатывать «традиции». Они живые и чувствующие, идущие своими путями! Показывающие, что у них болит! Не согласен, что такой театр убьет слово! Скорее, слово начинает по-другому вибрировать, звучать, слышаться! Классические тексты требуют монтажа-выявления СУТИ-БОЛИ! Театр не должен быть сытым.

Вадим МАКСИМОВ

театровед, педагог, режиссер

1.

Мировое театроведение проснулось. Главным качеством нового состояния театра обозначен «отход от текста». Уже много лет все говорят о завершении постмодернистского театра и эпохи постмодернизма. Возникший в 1990-х годах термин «постдраматизм», кажется, устроил всех. И к сегодняшнему дню проник во все

рецензии и и даже студенческие курсовые.

Вопрос в том, что мы ищем. Или мы даем определение слову «постдраматизм», или пытаемся найти критерии реального нового явления. Во втором случае совершенно неважно, каким словом оно обозначается.

Наивность открытия позавчерашних истин выражается в том, что еще при рождении «старой» новой драмы было провозглашено противопоставление текста и подтекста (психологической драмы), – диалога второго порядка (символистская драма). Этот принцип тогда же проник на сцену: возник целый ряд модернистских театральных направлений, в которых «драма» уступила место сценарию (футуризм, дадаизм), монтажу литературных штампов (сюрреализм), визуализации поэтической метафоры (обэриуты, испанская поэтическая драма) и т.д. Сама драматургия



от символизма до абсурдизма кричит о смерти слова и требует сценического эквивалента – тексту.

То есть такой театр давно состоялся, но оказался не замечен. Теперь же он стал очевиден, а «литературный» театр стал как-то неприличен.

2. Исходя из этого, можно предположить, что Х.-Т. Леман говорит о возврате к театральной модели модернизма. Однако примеры, которые он приводит, включают и модернистские, и постмодернистские явления, и современные перформансы. Это постдраматизм без берегов. Характеристика, скорее, эпохи, чем направления.

Тем не менее, можно достаточно определенно обозначить критерии постмодернизма и новой тенденции, его вытесняющей. Постмодернизм всегда обыгрывает текст, конструирует новую форму на разрушении старой, но всегда узнаваемой. Наиболее очевидные примеры постмодернизма: балеты М. Эка, построенные на цитировании и высмеивании классических «Жизели» и «Лебединого озера», но рождающие совершенно самостоятельное содержание и комментирующие образцы; пьесы Т. Стоппарда и спектакли по ним. Р. Уилсон, который является основным аргументом Лемана, наиболее адекватно воплотился в спектаклях по пьесам Х. Мюллера, образцового постмодерниста. Тем самым, основные спектакли

Уилсона постмодернистские, хотя начинал он в 1970-е с воплощения принципов сюрреалистической эстетики, т. е. модернистской. «Чайка» К. Люпы в Александринском театре имеет очевидные черты постмодернизма: когда текст пьесы исчерпан, возникает текст «Дяди Вани», повторы, т.е. классический текст разрушается, сталкивается, комментируется. То же – в спектаклях Э. Някрошюса.

3. В отличие от постмодернизма постдраматизм – по Леману – не ограничивается «отказом от текста», он претендует на отказ от действия, от фабулы, на разрушение последовательности. Не действия, а состояния! Это действительно нечто новое. Это разрыв с аристотелевским театром. Но тогда при чем здесь Т. Кантор, Р. Уилсон, П. Штайн?

В спектаклях Р. Уилсона Леман видит «отсутствие действия», «калейдоскоп различных универсально значимых историй». Но очевидно, что действие у Р. Уилсона есть всегда. Более того, иногда это действие в чистом виде, без сюжета. Приписывать Р. Уилсону эклектику – тоже напрасно. У него всегда – единство стиля, четкий стержень произведения. Отказывать спектаклям Р. Уилсона в действии все равно, что не видеть сюжета и конфликта в балетном спектакле.

Можно, конечно, обнаружить в современном искусстве тенденцию, направленную на разрушение основ театра. Но никак не в Р. Уилсоне

и П. Штайне. Является ли эта тенденция определяющей? Вряд ли. Нельзя не видеть и противоположного – активного распространения театральной культуры в XX в. за пределы театра и включения в театр других искусств.

4. То явление, которое действительно противостоит постмодернизму, предлагает отказ от жестких конструкций, неожиданность, прежде всего, развязки, выход за пределы изначально заданных условий. В этом смысле главным критерием становится импровизация или, точнее, рождение спектакля на наших глазах и даже соучастие зрителя.

Леман точно обнаруживает здесь главную черту: актер «представляет на обозрение публики свое бытие на сцене».

Спектакли Русского Инженерного театра «АХЕ» – принципиально новая модель театра. «Г-н Кармен» – бесконечный спор двух персонажей, воплощающих образ Кармен любимыми внетеатральными средствами. В спектакле «Пух и прах» контакт партнеров физически осуществляется посредством реек, удерживаемых их телами. И никакого литературного текста. Даже в спектакле АХЕ «Фауст в кубе. 2360 слов» используемые фрагменты текста Гёте – это только слова, не определяющие сюжет.

С точки зрения импровизации и живого процесса понятия постдраматизм мог бы соответствовать Е. Гришковец. Он поразил зрителя отказом

от роли, театральностью самого актера-драматурга, вне каких-либо искусственных подпорок. Однако эта импровизация – мнимая. Спектакль жестко сконструирован и не допускает вариантов сюжета. Таким образом, грань между традиционным театром, театром постмодернистским и модернистским – с одной стороны, а постдраматическим – с другой, определяется наличием или отсутствием перформанса.

Точно также, как истоки постмодернизма обнаруживают в «Дон Кихоте» Сервантеса, в «Евгении Онегине», так и постдраматическое начало можно обнаружить в архаических мистериях, типа Элевсиний. В отличие от разыгрывания ролей на Дионисиях, в мистериях не играют Деметру, но проигрывают реальное нисхождение в царство мертвых при соучастии «зрителей». Этот доаристотелевский театр, вероятно, не исчерпал себя и рано или поздно должен найти продолжение.

5.

В самых что ни на есть академических театрах возникают спектакли, поставленные как будто по рецептам Лемана. Самое последнее событие – «Ваш Гоголь» В. Фокина. Пространство решено наподобие «Фауста» Е. Гротовского: стол-помост посреди зрителей. Весь сюжет – умирающий Гоголь, раскаивающийся и сжигающий второй том «Мертвых душ». Внутренний конфликт – с персонифицированным двойником, юным

украинским парубком, оказавшимся в Петербурге. Текст почти отсутствует. Все это предполагает яркую театральность. А реально в спектакле – калейдоскоп сцен. Умирающее трясущееся тело, которое карлицы-медики закутывают в бесконечные шубы и платки. Сочная фантастическая картинка украинской степи с гигантскими травами и гигантскими механическими стрекозами. Потом – перспектива макетов петербургских зданий. И так далее... Действительно, здесь нет действия. Есть живые картины, впечатления, состояния.

Можно считать это постдраматизмом. Можно говорить о новом театральном языке. Но в чем же задача театроведения? Найти новое ради нового независимо от его качества? Или уловить тенденции, сохраняющие художественное воздействие и художественную структуру в новой реальности? Мы определяем явления все подряд или звенья, связывающие прошлое с будущим?

6.

Леман активно ссылается на французских философов, моделирующих театр будущего. Однако в их философских моделях театр представляется, в отличие от лемановской, вполне жесткой структурой, способной привнести целостность в хаотичную жизнь, вернее, противостоять ей. Жиль Делёз не сомневается в рождении театра, провозглашенного А. Арто и возрождающего мистериальный театр в противовес трагедийному. «Театр

повторения противостоит театру воспроизведения», – пишет он в «Различии и повторении». «В театре повторения ощущают чистые силы... речь, говорящую раньше слов; жесты, возникающие раньше изготовившегося тела, маски – лиц, привидения и призраки – раньше персонажей, весь аппарат повторения – как «страшную силу». Это развитие принципа «речи-до-слов», выдвинутого А. Арто.

Заменить опосредованное представление (так понимает традиционный спектакль Делёз) непосредственно знаками (актер управляет своими аффектами-состояниями и при этом, как пишет А. Арто, посылает нам знаки со своих пылающих столбов) – вот задача энергетического театра. У А. Арто выход на архетипический уровень является реальным процессом, происходящим между зрителем и актером. Новый театр – по Делёзу – не «воспроизводит» текст пьесы и даже текст, найденный на репетициях, а «повторяет» каждый раз по-новому одну и ту же реальную ситуацию. Но реальность эта – реальность художественная! В этом смысле Леман глубоко прав, когда упоминает энергетический театр как театр будущего. Но подразумевает ли он при этом тенденцию Арто-Брук-Гротовский? Вряд ли. Тем не менее, эта тенденция постепенно превратилась в традицию, которая существует параллельно с театром психологическим и театром игровым.

Санкт-Петербург

Андрей КИРИЛЛОВ

театровед, исток театра



Прекрасно, когда умные и интересные книги переводятся и издаются. Замечательно, когда находятся энтузиасты (в данном случае, В. Колязин), подобные инициативы продвигающие. Впрочем, насколько мне известно, в процессе международного распространения театральных идей Россия – далеко не аутсайдер. Досадные «лакуны перевода» характерны практически для всех культурных и языковых пространств.

Между тем меня, скорее, радует, что не все люди театра в России мгновенно набрасываются на новоявленный перл моды или активно раскручиваемый культурный или научный бренд. А в иерархии исследовательских имен и идей основным критерием пока еще являются сами идеи, а не пресловутый «индекс цитируемости». Прививка от единообразия и единомыслия отечественному театру сделана мощная. Прививка собственным недавним прошлым.

На мой взгляд, В. Колязин, азартно продвигая заявленные

им две книги и концепции, несколько увлекается в противопоставлении «отсталой» театральной России и «прогрессивного» мира. И дело здесь вовсе не только в распространении и укоренении традиций отечественного психологического реалистического театра. Одним из предтеч постдраматического театра, оказывается, является наш соотечественник Вс.Э. Мейерхольд. Правда, В. Колязин почему-то обходит молчанием тот факт, что «принцип “разделения элементов”», не сводимый к «деконструкции», был выдвинут Мейерхольдом в связи и с необходимостью последующего *синтеза* этих элементов. Современные же адепты «постдраматизма», по Х.-Т. Леману, А. Васильев и Э. Някрошюс, не всегда принадлежали театральному зарубежью, и интерес к ним в отечественном театральном сообществе велик и неизменен. Как и к творчеству «абсолютного» соотечественника К. Гинкаса. Характерно, между тем, сомнение В. Колязина в том, узнают ли себя «оригиналы» сцены в живописании их творчества немецким теоретиком-портретистом.

Ряд имен и коллективов можно продолжить, упомянув театральные эксперименты А. Могучего, Русский Инженерный театр «АХЕ», «Derevo» А. Адасинского, несколько режиссерских мастерских васильевского театра «Школа драматического искусства» и многое другое.

В отличие от В. Колязина, я не стал бы делить искусство на прогрессивное и отсталое, подобно тому, как Булгаковский Воланд отказывал в критерии «сортности» понятию «свежести». Или автор все же «подспудно» ратует за новое единообразие и сетует, что «постдраматическая» тенденция не является довлеющей? Между тем, любая тенденция превращается в тупиковую, как только становится тотальной. А расцвет русского театра начала XX в. и 1920-х г. базировался именно на многообразии направлений и форм, споривших, борющихся, взаимодействовавших друг с другом.

Типология Лемана отнюдь не безупречна, и В. Колязин сам пишет об этом, ссылаясь на суждения лемановских оппонентов. Слишком пестра и неоднозначна описываемая им современная театральная палитра. Само же определение «постдраматический», с одной стороны, чрезвычайно аморфно (как, например, и нелюбимое мною понятие «модернизм»), с другой – тенденциозно полемично. Мы хорошо знаем, что «постдраматическими» по отношению к господствовавшим театральным традициям их эпох были когда-то и Театр Чехова, и Театр Пушкина. Между тем, время шло, и оказывалось, что драматизм и действие в театре не столько изживались, сколько трансформировались со сменой различных эпох и направлений.



В приводимых В. Колязиным отрывках из книги Лемана обращает на себя внимание описание театра как *структуры без эстетики*, провоцирующее очевидный вопрос: причем здесь театр, если понимать его как искусство? Предвижу возможный ответ автора: эстетика и искусство здесь иные. Но, во-первых, они читателю не предъявлены. А, во-вторых, имеет ли смысл в художественном произведении рассматривать структуру и эстетику по отдельности?

Впрочем, «художественному произведению» тоже придуман уже дистиллированный заместитель под именем «продукта». Здесь, однако, моя цеховая принадлежность искусствоведению ставит непреодолимый барьер спекулятивным измышлениям, соглашаясь анализировать «продукт» только в случае возможности обратного переименования его в «произведение искусства».

Не всякое изображение есть живопись, не всякое звукоизвлечение есть музыка, не всякое действие есть театр. Отдельные пассажи Лемана не столько воодушевляют меня, сколько пугают призраком пресловутых «performing arts», «исполнительских искусств», толкуемых в самом широком смысле именуемого их термина, – призраком, который не просто «бродит по Европе», но уже оккупировал весь цивилизованный мир, тесня, а часто и замещая профессиональные театральные дисциплины.

Театральность и театр связаны, родственны, но не тождественны. Прикладные дисциплины хороши, пока они остаются прикладными. Дизайн не исключает живопись. Понятие театральности шире и включает и многие прикладные сферы. Мы еще не так цивилизованны, но, несомненно, движемся в том же направлении.

Между прочим, ситуация эта имеет непосредственное отношение к предмету и наименованию упоминаемой В. Колязиным книги Э. Фишер-Лихте «Эстетика перформативности». С Эрикой Фишер-Лихте я знаком лично, храню о ней добрую память, но помню и нашу дискуссию о методах искусствоведческого исследования. Я утверждал тогда, что исследовательский метод во многом определяется объектом исследования, а Эрика настаивала на автономности метода по отношению к объекту.

В. Колязин видит одну из «угроз» развитию современного отечественного театра в отсутствии необходимого «теоретического поля», которое и призваны обогатить работы Лемана и Фишер-Лихте. Между тем, сам автор статьи с помощью цитируемого им Лемана демонстрирует нам иную возможную угрозу, но уже театроведению: избыточность и самодостаточность «теоретического поля», не слишком уж и нуждающегося в художественных реалиях театра или – вольно

толкующего эти реалии для иллюстрирования собственных тезисов.

Лично я не вижу в спектаклях А. Васильева, Э. Някрошюса и В.с. Мейерхольда ничего «постдраматического», толкую их в совершенно иных параметрах. Определение их как «постдраматических» имеет более отношение к методологическим саморефлексиям новейшего искусствоведения, нежели к самим спектаклям.

Между тем рассмотрение идей и тем, выдвинутых В. Колязиным, представляется действительно актуальным, и я искренне поддерживаю его в стремлении видеть книги Лемана и Фишер-Лихте переведенными, изданными и широко обсуждаемыми в современном отечественном театре и искусствоведении. Как, впрочем, и многие иные хорошие и умные книги.

Санкт-Петербург

**Материал подготовлен
Натальей Казьминой**

Наталья КАЗЬМИНА

ПОЛЬСКИЙ СИНДРОМ

Проект «Польский театр в Москве», без сомнения, стал событием фестиваля «Золотая маска»-2011. Его «главным блюдом» были пять спектаклей (К. Варликовского, К. Люпы, Г. Яжины, В. Земильского и М. Клечевской), а «на сладкое» подавались «Железнодорожная опера», сыгранная на Киевском вокзале, читки новых польских пьес, выставка польского плаката, разговор о проблемах современного театроведения в Польше и два круглых стола: «Польский и русский театр: мифы, история, память/забвение» и «Постдраматический театр». Это впечатляло. Московская публика после долгого перерыва, заново и подробно знакомилась с театральной страной, которую когда-то обожала.

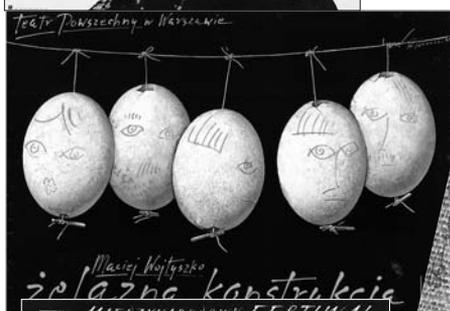
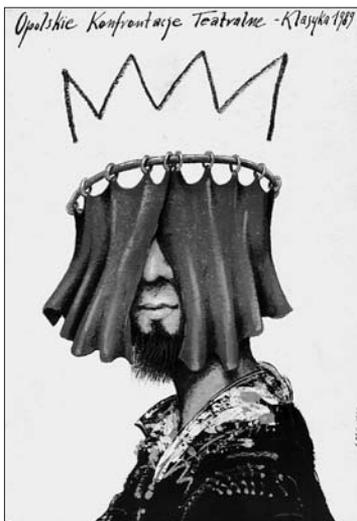
Конечно, эстетическая панорама польского театра выглядела неполной. Но направление его поисков угадать было можно. Несмотря на наш с Польшей «развод» 20-летней давности и постоянные политические трения между нашими государствами, в театральных пределах мы все еще похожи, выводим одни и те же родимые пятна. Окончательно убедил в этом разговор с одной польской коллегой. На мой вопрос о репрезентативности этого польского проекта и о том, есть ли в Польше другой театр, нежели, условно говоря, «постдраматический», она ответила как о само собой разумеющемся (так говорят о погоде): «Конечно. У нас много театров, которые работают по-прежнему, – может быть, она сказала «традиционно», – но критики туда не ходят и о нем не пишут».

Польский проект перевел наши давние с польским театром отношения в иную плоскость. Для нескольких театральных поколений в СССР польский театр всегда был «больше, чем театр». Он был окном в Европу. Через него, через рассказы о нем наша режиссура в 1960-е годы познавала то, о чем догадывалась, но от чего насильно была отлучена. Я имею в виду прерванную русскую традицию театра условного и игрового. Неизвестно, кто дал нам больше и был нам ближе, театр абсурда французский или польский. Польский казался роднее. Можно поспорить, кто любил Кантора и Гротовского при жизни истовей – русские или поляки.

Сегодня польский театр, как, впрочем, и русский, и французский, и, видимо, любой другой в силу потери идентичности и собственной ниши, – это «просто театр», только театр, не меньше, но и не больше. Обожать такой театр – трудно. Да это и несовременное чувство для выстраивания театральных отношений. Подражать такому театру – бессмысленно, хотя бы потому, что и он порой выглядит подражанием. (Подражание, заимствование, повторное использование старых сюжетов, мотивов, конструкций становится уже «общим местом» современного искусства. Этот стиль довели до абсурда еще «ложные» постмодернисты.) Это театр без национальности, или, если деликатнее, почти без национальности. С тем же успехом его «картинка» могла быть немецкой, украинской или московской. Смотреть польские спектакли с отвычки трудно, но смотреться в них очень полезно, как в зеркало.

Европа и Россия

BM



«Польский театралный плакат». Выставка в Москве. 2011, март

Pro настоящее

SHOW MUST BE DONE

«(А)поллония» Кшиштофа Варликовского¹

Молва об «(А)поллонии» Варликовского сильно опередила спектакль и подогрела наше любопытство до предела. Реальность впечатлила и замахом, и размахом зрелища. Польские критики писали о нем сдержаннее наших, но разнообразнее. Русские формулировали дружнее и определеннее: вершина европейского театра, великолепный образец социально-философского высказывания, спектакль, который «ставит неудобные вопросы»: о Холокосте, о пересмотре вины поляков перед евреями, о новом толковании образа Польши-жертвы.

...Прямо на сцене Театра Армии был выстроен круто вверх уходящий амфитеатр, он казался огромным. Публика сидела лицом

к залу, где-то очень далеко, над занавесом-задником, угадывались очертания театральных балконов. Пределы театрального пространства были максимально раздвинуты, углы тонули в темноте. Действие происходило сразу на нескольких игровых площадках, иногда в прозрачных комнатах-кубах, подзвученных микрофонами. Вживую работал оператор. Выхваченные им из сценического действия лица (а значит, эмоции) транслировались на гигантский экран. По центру сзади играл ансамбль, и певица (Рената Джетт) зонгами шивала отдельные сюжеты этого театрального полотна. Впечатляло качество попечителей, оказавших режиссеру доверие в этой работе (Авиньон, Париж, Льеж, Брюссель, Краков), количество занятых в спектакле актеров из разных театров и городов. Впечатляла и сложная конструкция

¹ Копродукция: Авиньонский фестиваль, Национальный театр Шайо, Театр де ла Пляс в Льеже, Театр де ла Монне в Брюсселе, Театр «Комеди де Женев» – Центр драмы, Национальный Старый театр в Кракове.

Сцена из спектакля «(А)поллония»



Европа и Россия

сценария «(А)поллонии» (пьесой это назвать трудно), написанного самим Варликовским с помощью театрального критика и драматурга Петра Грушчиньского и актера Яцека Понедзялека. Впечатляло, наконец, «время в пути» (спектакль идет почти 5 часов). Когда говоришь о Холокосте, одной из самых страшных катастроф XX века, наверное, важен масштаб разговора, хотя важнее, на мой взгляд, чтобы в теме не стали подозревать спекуляцию. Для этого были привлечены массы текстов – из «Орестей» Эсхила, «Алкесты» Еврипида, из романа Дж. Кутзее «Элизабет Костелло» и романа Дж. Литтелла «Благотворительницы», из рассказа Кафки «Доклад для академии», из пьесы «Почта» Р. Тагора², а также документальная повесть «Аполлония» Ханны Краль³.

Спектакль похож на огромный кокон, который постепенно разматывается, раскрывается, раскалывается, чтобы мы наконец услышали историю, которая и послужила Варликовскому, видимо, толчком к работе, – историю молодой польки Аполлонии Махчиньской, спасавшей евреев во Вторую мировую войну и расстрелянной немцами на глазах отца и троих малолетних детей. Расстрелянной с еще одним ребенком в чреве.

В самом начале спектакля Варликовский, напомнив зрителю о Корчаке, впервые озвучивает свой главный вопрос о смысле и цене жертвы и выпускает на сцену богов и героев. И те, и другие далеки от наших идеальных представлений о них. Герои трусоваты: Агамемнон покорно отдает на заклятие дочь Ифигению, Адмет вместо себя отправляет на смерть жену Алкесту. А боги мелочны



Яшуш Корчак

² Эту пьесу ставили воспитанники Януша Корчака в Варшавском гетто. Корчак Януш, наст. имя Хенрик Гольдшмит (1878--1942), знаменитый польский педагог, публицист, писатель, врач, общественный деятель. Добровольно отправился в газовую печь Трешлинка вместе со своими учениками, хотя имел шанс спастись. Имя -- для русского уха святое.

и торгуются за героев: мрачна Афина, полуголая, дебелая дама в драных колготках, вечно пьян Геракл, похожий на клоуна, шумена и мелкого хулигана; вечно игрив голенький Аполлон, демонстрирующий выкрашенный в синий цвет член и флиртующий с Танатосом, дюжим мужиком в черных очках. Почти три часа, прежде чем рассказать историю Аполлонии, Варликовский бродит в лабиринте античных сюжетов, пересматривая и потроша главные понятия трагедии – преступление, подвиг, правосудие, справедливость, жертва, вина. Ни об одном из них, по спектаклю, мы не можем судить с полным правом, ибо не безвинны и не безгрешны все.

³ Ханна Краль (р. 1937), польская писательница и журналистка еврейского происхождения. Во время войны потеряла почти всех близких, в том числе отца, чудом не попала в гетто и осталась жива. После войны воспитывалась в детском доме. Ее лучшие репортажи собраны в сборниках «На восток от Арбата», «Сибирь, страна возможности», «Зрелость доступна всем», «Шесть оттенков белизны», «Трудности вставания», «Доказательства существования», «Гипноз», «Танец на чужой свадьбе», «Там уже нет никакой реки», «Так это ты – Даниэль». Наибольшую известность ей принесла книга «Успеть до Господа Бога». Холокост и судьба польских евреев стали особой темой ее творчества. Дружила и работала с К. Кесьлевским и его соавтором К. Песевичем.



Ханна Краль.
Фото Я. Рольке

Pro настоящее

Не соглашусь с А. Карась, куратором этого «Польского проекта», назвавшей спектакль Варликовского «глобальной театральной антиутопией»⁴. Скорее, это глобальная метафора хаоса и смуты, царящих в мире и в сознании современного человека, уже ни в чем не уверенного наверняка. За какую ниточку ни потяни, придется пересматривать и вопросы, и ответы, и отношения. Спектакль, действительно, сулит «умственный и физический дискомфорт»⁵, сеет в зрителе сомнения, иногда недоумения, но не ведет и не направляет его на этом пути построения логически неожиданных силлогизмов. Напротив, чем дальше, тем больше, логика режиссера выглядит сомнительной и постоянно нарушаемой. А позиция – не слишком уверенной и уязвимой.

Ну, например, показывая зрителю лишь фрагмент античной трагедии, да еще пересказанной современным языком и переодетой в современные костюмы, он невольно (или все-таки намеренно?) снижает жанр. Опуская причины и следствия античных жертв, не принимает во внимание главный конфликт античной трагедии – столкновение закона божественного и закона человеческого. Сохраняя глаза сухими, трагедия предполагает катарсис. Варликовский его отменяет. В трагедии благополучная развязка невозможна. Варликовский ею дразнит (ах, если бы мир не был так беспричинно жесток!). Трагедия не умеет сочувствовать погибающему герою. Варликовский так строит сцены с Ифигенией и Алкестой, что любого нормального зрителя затопляет страдание к жертвам и ненависть к несправедливо устроенному миру. Невинная Ифигения – совсем еще

девочка: впервые встала на каблуки, ноги подламываются, впервые намазала губы помадой, тут же вместе со слезами размазала. В полном молчании и кажущемся равнодушии отец и мать отдают свою плоть и кровь (кому? зачем?) на заклятие. Какая война идет за окном – Троянская, Вторая мировая – не важно. Согласно мифу, Алкеста так сильно любила Адмета, что готова была идти на смерть, лишь бы он жил. Согласно Варликовскому, Алкеста беременна и равнодушно покорна, а Адмет – обыкновенный трус и маменькин сынок. Только и способен слушать нашептывания маменьки: «...твои дети ходят голые, грязные и голодные! Эта женщина больна! Она сумасшедшая!», – да плаксиво спрашивать зал: «Смóтрите? С презрением, да?.. Вы бы такую жертву не приняли... А мы любим собственную жизнь. И это грех! Вот вы, способны отдать свою жизнь за другого?».

Варликовский все время будто передергивает карты. Зачем он это делает? Чтобы расшевелить современную инертную публику? Чтобы «достать» наконец сытого буржуа до печенок? Но сытые буржуа у нас в театр не ходят (думаю, что и в Польше не ходят). Спровоцировать в публике ропот? Выстроить логическую цепочку от Эсхила до наших дней, чтобы доказать, что мир ничуть не поумнел? Всегда воевал, убивал, приносил жертвы, забывал о слезинке ребенка, но жертвы эти не спасали никого, а значит, они напрасны, хотя и бесконечны, как войны. При такой технической изощренности и напоре, как в этом спектакле, мысль движется четко. Но, если довести ее до логического конца, не вызывает ничего, кроме смятения.

⁴ См. буклет «Польский театр в Москве». 2011. С.29.

⁵ Там же.



Дойдя до истории Аполлонии, Варликовский артикулирует свою идею устами ее выжившего сына. Выходя получать за мать Медаль Праведника мира, он сухо и раздраженно (так выстроена сцена) смотрит на Ривку, ту самую девочку, которую его матери удалось спасти. Теперь это пышная пожилая дама в бриллиантах и дорогой шубе, бывшая дочь столяра, а ныне владелица кафе в Тель-Авиве (шестнадцать столиков внутри, восемь на улице, венские пирожные), фамилия дамы – Голдфингер. На вопрос, зачем его мать спасала евреев, сын отвечает: «Не знаю». А получив медаль, читает стихотворение Анджея Чайковского своей матери – реальное стихотворение реального человека, недавно умершего известного польского пианиста. Прочитать его не решаюсь (слишком груба рифма), но пафос и ярость его недвусмысленны:

зачем ты... выбрала смерть и бросила меня на произвол судьбы.

«Так я теперь должна у вас просить прощения? За то, что я выжила», – спрашивает Ривка у сына Аполлонии. «Пожалуйста, просите у меня прощения, если хотите. Просите у меня прощения, пожалуйста». И тут порядок слов недвусмыслен. Да! Чуть раньше, получая медаль, Славек Махчиньский сетует на то, что с ним нет его погибшего брата и умершего отца Аполлонии: «Не я должен здесь стоять. Я вместо... Они могли получить медаль. Если бы были живы...». «Они погибли вместе с Аполлонией?» – спрашивают его. «Нет. Брат спасал собаку. Можно сказать, что он тоже спасал жизнь, только собаки. А дедушка ничью жизнь не спасал. Кроме собственной. А разве человек не имеет права спасать свою жизнь?». Немец,

Сцена из спектакля
«(А)поллония»

Pro настоящее



⁶ Бетлеевский Рафал (р. 1969 в Гданьске) — польский художник, автор социального проекта «Я скучаю по тебе, еврей!».

⁷ Гросс Ян Томаш (р. 1947 в Варшаве), польский социолог, живущий в США, профессор исторического факультета Университета в Принстоне.

Р. Бетлеевский
в деревне Завада на
фоне «Пылающего
сарая»
Фото Agencja Gazeta

Он же внутри сарая

который через минуту расстреляет Аполлонию (это уже реальный факт), предложил ее отцу взять вину на себя, и тогда он пощадит его дочь, но «дедушка» промолчал. Слова Славек Махчиньского звучат в спектакле без всякого сарказма, так что силлогизм, который выстраивается в конце диалога, кого хочешь приведет в оторопь, особенно если ты смотришь «спектакль о Холокосте». В споре с коллегами после спектакля я услышала от одного из них в адрес Ривки: «А вот такую – надо было спасать!?» Значит, я не ошиблась и правильно поняла то, что хотел сказать режиссер. Но согласиться с таким «поворотом темы» никак не могу.

Куда убедительнее силлогизмов и сложных смысловых рифм с античностью звучат в спектакле просто цифры и документальные подробности. В той войне было убито 572 043 человека ежемесячно, 131 410 – еженедельно, 18 772 – ежедневно, 782 – в час, 13,04 – в минуту. И каждые 4,6 секунды погибал один человек. Аполлония пыталась искать спасения у



соседей-поляков, но никто не открыл ей дверь, а донесла на нее еврейка. Евреи, которых она прятала, задушили собственного младенца, потому что он мог выдать их криком, но это их не спасло. Эти «факты» поднимают разговор на «большую» для Польши тему совсем на иной уровень.

«Праведники ничего не хотят взамен, поэтому они и праведники». И это звучит в спектакле.

Славек Махчиньский (из спектакля) не знает, зачем его мать делала то, что делала. Догадаться



Ян Томаш Гросс

просто, повторить – трудно: потому что не могла иначе. Собственно, этим те люди и отличались от нас. Например Ванда Бинкене, литовская женщина, актриса, жена писателя, у которой тоже были дети и даже внуки, укрывала у себя еврейского мальчика из гетто по имени Кама Гинкас, а на его вопрос «Зачем?», заданный много лет спустя, ответила просто и очень конкретно: «Чтобы знали, что не все литовцы *такие*», т.е. выступающие заодно с немцами против евреев.

О Холокосте, об антисемитизме в Польше, о вине поляков перед евреями стали усиленно говорить в последнее время. Иногда взаллеб, будто наверстывая упущенное, избывая молчание и забвение этой темы в Народной Польше. Варликовский сказал свое слово. Подозревать его в неискренности у меня нет оснований. Если это была провокация, то она удалась. Но мне как-то понятнее то, что делают и говорят, например, Рафал Бетлеевский⁶ и Януш Гросс⁷.

Социальный проект Бетлеевского родился в 2004 году, его слоган «Я скучаю по тебе, еврей!» – год спустя. В этот проект вошли несколько придуманных Бетлеевским акций. Сначала он предложил полякам фотографировать себя в тех публичных местах, что издавна связаны с польскими евреями, – фотографировать рядом с пустым стулом и лежащей на нем кипой. Потом Бетлеевский предложил своим соотечественникам писать на городских стенах: «Я скучаю по тебе, еврей!». Когда его спросили, зачем он это делает, он объяснил – эти слова должны обрести свое законное место в сознании поляков. Вскоре легально или нелегально подобные надписи



стали появляться по всей стране. Бетлеевский стал помещать их фотографии, а также личные воспоминания о жизни евреев в Польше и комментарии по их поводу на сайте этого проекта. Эти фотографии производят сильнейшее впечатление. «Я хочу вернуть себе слово “еврей”, – признался Бетлеевский, – хочу отобрать его у антисемитов, которые в этой стране единственные пользуются им без стеснения. Я стремлюсь создать условия, при которых люди могли бы выражать свои позитивные эмоции по отношению к тем, кого называют “евреями”».

Очередной акцией проекта Бетлеевского стал хэппенинг «Пылающий сарай», прошедший 11 июля 2010 года, в 69 годовщину известного в Польше погрома в городке Едвабна (ирония судьбы: «jedwab» по-польски означает «шелковый»). До 2000г. считалось, что массовое убийство евреев там было совершено немцами. Однако в 2001г. в своей книге «Соседи» Ян Томаш Гросс доказывал, что погром осуществлен местными жителями, поляками. Расследование польского Института Народной Памяти (ИНП расследует преступления против польского народа периода 1945–1990гг.) в основном подтвердило версию Гросса. Тогда же Президент Польши А. Квасневский официально принес за это извинения еврейскому народу. Однако не все поляки эту позицию разделяют.

В память о сожжении евреев Едвабна Р. Бетлеевский в деревне Завада сначала построил, а затем сжег сарай вместе с символическими белыми листками, на которых и он сам, и местные жители, по желанию, написали свои имена. Тем самым художник, поляк и католик,



Европа и Россия

мысленно как бы поставил себя и тех, кто откликнулся на его акцию, на место евреев во время погрома. Бетлеевский назвал эту акцию «исповедальной и искупительной жертвой».

Ян Томаш Гросс, автор взбудоражившей всех книги «Соседи», следом написал еще одну – «Страх. Антисемитизм в Польше после Аушвица» (о еврейских погромах 1946 года в Кельцах, Кракове и Жешуве). И снова мнения поляков разделились.

Но тут нельзя не сказать несколько слов о самом авторе. Гросс родился в интеллигентной семье, придерживавшейся оппозиционных взглядов. Его дед, Вацлав Шуманьский, до войны был известным адвокатом, выступал защитником на политическом «Брестском процессе» против левых партий (1931–1932). Мать Гросса и дочь Вацлава Шуманьского Ханна, будучи во время войны связной Армии Краевой, укрывала от немцев его отца, Зигмунта Гросса, поляка еврейского происхождения, члена Польской социалистической партии. Гросс, учившийся на физическом факультете Варшавского университета, участвовал в студенческих событиях 1968г. и даже сидел за это в тюрьме. В 1969г. вся семья эмигрировала. В 1975г. он стал доктором социологии Йельского университета.

Несмотря на то, что в 1996г. А. Квасьневский наградил Я. Гросса Кавалерским Крестом Ордена за заслуги перед отечеством, обе его книги приняты в Польше неоднозначно. Одни считают, что Гросс написал правду, другие – что он перегнул палку в другую сторону. По мнению историков ИНП, подбор материала в книге



Гражина Плебанек

Аполлония
Махчиньска

«Страх» – тенденциозный, а интерпретация фактов односторонняя. Как один из аргументов дискуссии вокруг книги «Страх» прозвучал и такой: антисемитизм в Польше после войны объясняется тем, что среди евреев было много коммунистов и сотрудников органов госбезопасности. Кардинал Станислав Дживиш даже заявил, что книга Гросса «будит демонов антипольскости и антисемитизма», а группа сенаторов попыталась привлечь автора к ответственности через суд за оскорбление польского народа. Но прокуратура иск отклонила.

На фоне поступков Р. Бетлеевского и Я. Гросса спектакль Варликовского выглядит не столько образцовым, сколько избыточно эстетским жестом, а высказывание половинчатым и инфантильным.

...Когда писала статью, случайно на глаза попала фотография

Pro настоящее

Аполлонии Махчинской и интервью с ее внучкой Гражиной Плебанек⁸. Спектакля Варликовского она не видела и, судя по всему, вряд ли соберется посмотреть. Сообщение о спектакле она услышала по радио, между прогнозом погоды и рекламой пены для бритья. Сенсационный тон сообщения «восприняла как публичную эксгумацию. Моя знакомая, которая на спектакле была, все повторяла мне, что она плакала. А я, слушая радиорекламу, плакала от жалости к Поле, выставленной на всеобщее обозрение. Плакала от бессилия. Хотя понимаю, что, как сценический персонаж, она не может не подчиняться законам рынка, а ее смерть – для рекламы находка. Потом мы долго говорили с детьми, правнуками Поли, о том, где границы вынесения семейных тайн на публичный суд. И задавали себе вопрос, можно ли реального человека, память о котором хранит его семья, делать сценическим героем. Вправе ли театр использовать настоящее имя ее сына Славека <...>, чтобы сочинить героя с тем же именем, который оскорбляет свою мать за то, что она сделала. Не знаю. Я не знаю, где кончаются границы дозволенного в искусстве»⁹. Вот и я не знаю.

НЕПРИКАЯННАЯ МЭРИЛИН

«Персона. Мэрилин»

Кристиана Люпы¹⁰

Каждый следующий спектакль Люпы будто заставляетзнакомиться с ним заново: так не похожи его «игры» сегодня на «игры» вчера. Сходство есть, но самое общее. Спектакли Люпы оставляют впечатление, что он работает только на себя. Не глядя по сторонам, не обращая внимания на публику,

невзирая на обстоятельства и никому не пытаясь понравиться. «Копает вглубь» – говорили раньше. Может, так и выглядит настоящая внутренняя свобода? Я долго вспоминала, кого же из современных режиссеров он мне напоминает. Вспомнила! Лепаж. То же полное отсутствие агрессивности, та же постоянная смена увлечений разными формами. Лепаж, правда, кажется легкомысленнее. Его как будто совершенно не заботит мастерство. Он его скрывает. В спектаклях Люпы – бездна видимого мастерства. Можно наслаждаться: как сделано, как пригнано, как логично. Можно скучать – от того же. Можно даже раздражаться. Но оторваться от сцены нельзя. Смотришь, как кролик на удава. Люпа требует сильной концентрации внимания. Потому что течением времени на его сцене управляет мысль: если оторвешься, потеряешь нить. Режиссер умеет сказать то, что хочет, и вложить в тебя ровно столько, сколько считает нужным или должен. Когда сегодня перед тобой проходит туча спектаклей невнятных, претенциозных, похожих на яйца всмятку, начинаешь это особо ценить. У Люпы всегда есть идея. Иногда он даже не формулирует ее словами, вот как в «Мэрилин», но непонятным тебе самой образом ты эту идею выковыриваешь, как изюм из булки, и усваиваешь, и начинаешь обсуждать сама с собой. Когда русские театральные критики обнаруживают идею или сверхзадачу у русских же режиссеров, они часто морщат нос и называют их старомодными. Люпу, слава богу, они пока не трогают.

Спектакль «Мэрилин» – первый из обещанной трилогии о «персонах» XX века. Спектакль о Симоне

⁸ Гражина Плебанек (р. 1967), польская писательница. Закончила факультет полонистики Варшавского университета. Работала журналисткой в Агентстве Reuter и «Газете Выборчей», была фельетонисткой журнала «Политика», публиковалась также в субботнем приложении к «Газете Выборчей» «Высокие каблукки», журналах «Лампа», «Newsweek», «Elle», «Грани», «Плющ». В 2000 году переехала в Стокгольм, в последние годы живет в Брюсселе. Автор книг «Девушки из Портофино», «Коробка со шпильками», «Пишущая», «Незаконные связи».

⁹ См.: *Poznaj Pole. Grażyna Plebanek. Wysokie obcasy*. 22.09.2009 http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,7051629,Poznaj_Pole.html

¹⁰ *Драматический театр, Варшава*

С. Коженяк – Мэрилин

Европа и Россия

ВМ





Вайль, «Персона. Тело Симоны» мы, скорее всего, увидим осенью, на Сезоне Станиславского, 22 и 23 октября. Спектакля о Гурджиеве, говорят, уже не будет, а жаль.

Спектаклю «Мэрилин» можно предъявить, пожалуй, только одну претензию. За исключением Сандры Коженяк, собственно Персоны, почти все актеры в нем играют плохо. Т.е. как-то намеренно плохо – излишне театрално, ненатурально. Может быть, это сделано специально, чтобы подчеркнуть естественность каждого движения, жеста, слова Мэрилин? Нет, тоже неверно. Если соотносить с реальностью это совершенное создание природы, в ней было все неестественно и ненормально. Так не живут, не ведут себя, не говорят и не двигаются! Но она была такой – свидетельствует даже бывший муж актрисы,

Артур Миллер, писатель, которому можно верить. И, попривыкнув к этому броунову движению, к этой манере героев жить и общаться на сцене, ты включаешься в странное, монотонное действие, похожее на сон без конца и начала. На сон Мэрилин. Тебе вдруг кажется, что ты смотришь спектакль ее глазами. И перед тобой какая-то полу-недо-после-реальность, где реальные тексты ММ из ее дневников смешаны с фантазиями режиссера на тему, где кинозвезда провела три дня своей жизни незадолго до смерти, когда никто не мог ее найти. Периодически камера во всю стену задника (грубая кирпичная кладка) транслирует «картинку» спектакля, но иногда намеренно и неуловимо меняет ее. В конце концов, ты перестаешь понимать, запись ли перед тобой или «прямой эфир».

Сцена из спектакля
«Персона. Мэрилин»

Европа и Россия

Действие совершается в ритме реального времени, происходит в заброшенном кинопавильоне, где по углам навален хлам-реквизит. Тут – велосипед, там – зубоорачебное кресло, здесь – софит, и здесь – софит. Огромный стол-верстак, ставший для ММ кроватью, коробки, вешалки с костюмами, старые забытые тряпки старых забытых кинозвезд. Длинные паузы под музыку капающей из крана воды. Гиперреализм какой-то, антиспектакль, и сюжета – на три копейки! Реплика ММ: «Они ждут от нас чего-то конкретного, а у нас этого нет». Не помню, засмеялись ли в зале, но я засмеялась. И запах у спектакля... не то чтобы ужасный, но душный. От него тянет тленом. Можно смотреть на эти «Три дня Мэрилин» как на ее последнюю попытку выжить, зацепиться за жизнь. А можно – как на последний путь. Когда умирают близкие или известные, все почему-то кидаются вспоминать их последние слова. Чистой воды эгоизм. Это ведь ничего не изменит? Желание оправдаться – услышать последнюю волю и кинуться исполнять. Ну вот, смотрите, запоминайте. Такое впечатление, что подглядываешь в замочную скважину.

Самое ошеломляющее в этом спектакле – сходство сценической ММ и той, реальной Мэрилин Монро, которую мы знали. В сущности, тоже якобы реальной, ибо мы видели ее в фильмах, документальных кадрах, на фотографиях – и никогда живьем. Иллюзия – полная и пугающая. ММ несколько раз за спектакль спрашивает у разных героев: «Веришь ли ты в реинкарнацию?». Еще чуть-чуть и поверишь! Это даже не перевоплощение, а погружение в роль, перед нами тот самый дубук, вселение души

умершей в чужое тело. Впервые так четко и страшно осознаешь давнюю увлеченность Вахтангова одноименной мистической пьесой Ан-ского, прежде казавшейся странной и скучной сказкой.

Почти половину спектакля (или так кажется?) Сандра Коженяк-Мэрилин бродит по сцене голой. Чуть прикрываясь простыней, или подушкой с кровати, или платьем. Эта страсть к раздеванию похожа на болезнь, это как страх разоблачения, как желание сбросить с себя кожу, как наивная попытка переменить жизнь, освободиться от собственного мифа, стать другой, никому не известной. Примеряя кем-то брошенные платья, она словно пытается выбрать для себя кожу чужую. Говорит – как трехлетнее дитя, с усилием подбирая слова, а потом так же медленно их растягивая, роняя, будто засыпает на ходу или находится под действием транквилизаторов. Это перевоплощение так сильно и крепко, что, кажется, Сандра Коженяк без усилий, как медиум, может импровизировать жизнь Персоны не только в спектакле, но и вне его, уже безо всякого сценария. Усилием художественной воли режиссера (как он этого добился – непостижимо) чужая личность словно проросла в актрисе. Это почти патология! Но кажется, что из этого существования, наполненного ничем не примечательными диалогами и ни на грош не наполненного ее биографией, можно узнать, угадать об ММ все. Ощутить эту психофизику, осознать этот характер, тип.

Невыносимое создание, которое легче вычеркнуть из памяти и забыть, чем терпеть и любить. Стихийное создание. Безголовое создание. Прекрасное. Была ли она

Pro настоящее

одарена от природы? Несомненно. Она сама как часть этой природы, эдакое совершенное животное, которое вырвали из естественной среды, приручили, переименовали, перекрасили, заставили похудеть, а потом посадили в клетку. Была ли она талантлива как актриса? Не знаю. Ее природа, ее естественность – или неестественность – и были ее главным даром. Чувства, которые возбуждает к ней Люпа, разнообразны. От брезгливости до нежности. От умиления до раздражения и неприязни. От желания никогда больше не видеть – и смотреть и смотреть. А то и убить, потому что с этим природным явлением невозможно поладить, как с извержением вулкана. Оно и губительно, и саморазрушительно. Лечащий врач ММ, являющийся в финале спектакля, называет эту красоту эгоистической: она якобы заставила всех поверить в свой талант и плясать под свою дудку. Для Люпы эта красота беспомощна и беззащитна. Отсутствие внутреннего стержня, душевный инфантилизм не дают ей осознать себя, сохранить себя (или вырастить себя) как личность. Кончается это полной потерей себя и распадом – растворением реальной Нормы Бейкер в иконе ММ. Мистер Хайд всегда побеждает доктора Джекила. Помните вечно актуальный лозунг «Имидж – это все»? Люпа демонстрирует, какое ничто сотворило это «все». Однако не устает разглядывать эту красоту в изгнании.

Перед самым финалом Люпа все же срывается в декларацию. Как-то отдельно и в лоб звучит здесь текст о том, что, собственно, единственная цель человека – это быть личностью. Если все, что делал режиссер прежде, а мы смотрели, не подвигло

публику к самостоятельному выводу, то к чему было огород городить? Публика все бы поняла и без подсказок, но Люпа вдруг перестал ей доверять.

Финальная сцена, собственно, и есть смерть красоты. ММ в своем коронном имидже является то ли на съемочную площадку, то ли в сумасшедший дом (белое платье, глубокий вырез, приподнятые в смущении плечики, «Happy birthday, dear president!») Вокруг снуют «друзья и коллеги»: доктора, подружки-конфидентки, возлюбленный, фотограф, действительно, сумасшедшие; режиссер покрикивает, оператор молча снимает. Голую Мэрилин водружают на подиум, застеленный белым полотном: кулачок у груди, жест и поворот головы – вылитый Боттичелли, зажатое в руке платье цвета слоновой кости струится между ног, белое тело спит, покорный взгляд вызывает у тебя чувство вины. На стену-экран проецируется это изображение и «чистится» от лишних деталей: от людей, от вещей, от неприглядного быта, недостойного стать фоном этого аутодафе. Еще секунда, и ММ начинает гореть в рыжих языках

С. Коженяк – Мэрилин





пламени. Иллюзия и тут полная, пугающая – и опасная.

Помимо метафоры судьбы ММ, пожранной временем (легендой, кинематографом, толпой, прессой, семьей Кеннеди, большой и грязной политикой, etc.), пламя будто символизирует и перемену участи «поджигателя». Люпа сжигает мосты, сжигает символ красоты, тело безупречных пропорций и цвета, нестерпимо, невыносимо прекрасный, болезненно ранящий символ. В этот момент кажется, что он идентифицирует себя с тем молодым человеком, который приходит к Мэрилин из ниоткуда и уходит в никуда, с которым она играет, как кошка с мышкой, приближая к нему вплотную свое лицо, но не давая к себе притронуться и поцеловать, заставляя его раздеваться

догола и раскатывать вокруг нее на велосипеде.

Настойчиво втискиваемый в спектакль Достоевский, только на том основании, что ММ мечтала сыграть Грушеньку из «Братьев Карамазовых» и, скрываясь от мира, пытается ее репетировать, выглядит здесь, по-моему, малоубедительно.

Самое сильное место в спектакле – мгновенное, не сразу понятное, мелькнувшее, будто и не было его, разоблачение «фокуса», совершенного Люпой над Сандрой Коженяк. Вдруг на экране мы видим маленькую субтильную рыдающую брюнетку, почти травести, которая, обращаясь к кому-то у себя за спиной (конечно же, к жестокому Пигмалиону–Люпе), категорически отказывается играть ММ, потому что это невозможно, невымыслимо – сыграть идеал и символ,

Сцена из спектакля
«Персона. Мэрилин»

Pro настоящее

и вообще она совсем на ММ не похожа. Тут-то мы и догадываемся, что перед нами реальная Сандра Коженьяк.

Есть и еще один финал в этой «Персоне», на мой взгляд, совершенно излишний. Но режиссеру, видимо, очень важно, чтобы его поняли до конца. Оператор разворачивает свою камеру в зал и панорамирует публику, длинно, подробно, так что в принципе каждый может увидеть себя на фоне истории о «Персоне. Мэрилин». Чтобы сравнить свою жизнь с той? Поставить себя на место влюбленного мальчика, приближенного и отторгнутого красотой? Подумать о том, часто ли в обыденной жизни мы позволяем себе думать о совершенстве и стремиться к нему? Все тут несколько выспренне и

умозрительно. Голова и так уже идет кругом. Но кто сказал, что это не та реакция, которую должен вызывать настоящий театр?

**НЕБОЛЬШОЙ РАССКАЗ
О БОЛЬШОЙ ИСТОРИИ
«Небольшой рассказ»
Войчеха Земильского¹¹**

Этот спектакль трудно поставить в какой бы то ни было ряд. Это и не совсем спектакль. Но выглядел он честнее и последовательнее изощренной по форме «(А)пполонии» К. Варликовского и в этическом, и в эстетическом плане. И в результате оказался успешнее. Под «успешностью» в данном случае я подразумеваю эмоциональный отклик. Когда речь идет о вещах «больных» и не

¹¹ Театр «Студио», Варшава

В. Земильски в спектакле «Небольшой рассказ»



имеющих однозначных оценок, без эмоциональной сцепки сцены и зала не обойтись.

Варликовский отклика у публики добивался: требовал его, провоцировал, предлагал. Земильский не претендовал ни на зрелище, ни на шок, ни на исповедь, ни на проповедь. И всячески избегал пафоса.

Пять лет назад, узнав историю своего знаменитого деда, он сам испытал шок, но вышел к зрителю вовсе не для того, чтобы делиться «потрясением»: оправдываться или обличать, отречься или страдать, избивать горечь, изливать желчь. Однако в результате шок и случился, потому что пришло – без всякого искусственного укрупнения материала, без привлечения античных сюжетов – ощущение трагизма современной жизни. Вышло личное высказывание, даже вызов жизненной и театральной неправде.

...На пустой сцене Театра.doc поставили столик с пюпитром под лампой, за него сел молодой человек (остроносый, небритый, очень худой), с чашкой кофе в руках. Он с любопытством разглядывал нас, мы его – нет. Мы в полутьме искали свои места и на них протискивались (кто был в Театре.doc, знает, о чем речь). Народу в зал набилось столько, что черные мысли (про всякие пожары, наводнения и «происки террористов») набежали в голову сразу, еще до начала спектакля. Потом какая-то дама посреди действия стала настойчиво рваться к выходу. Правда, извинялась и шепотом объясняла, что ей элементарно дурно в эдакой духоте.

«Золотая маска» тут поступила недальновидно. Разместив спектакль в крошечном помещении театра Е. Греминой и М. Угарова и превратив «бедные» условия



Театра.doc в невыносимые, она до обидного сузила число зрителей «Небольшого рассказа». Если бы его играли, скажем, в ЦИМе, художественная целостность и политическая острота не пострадали бы, а посмотреть спектакль сумели бы все, кому следовало. А следовало многим.

...Черным по белому на экране пошли английские титры. Белым по черному на стене проступили титры русские. Молодой человек с чашкой кофе оказался тем самым Войчихом Земильским, актером, режиссером, автором текста и героем «Небольшого рассказа». Играл он по-английски. Никакого пижонства: из текста стало ясно, что английский язык для него – второй, а может, и первый родной.

История, рассказанная Земильским, и типична, и уникальна. В ней все чересчур. Вот уж «вербатим» так «вербатим». Можно назвать ее историей одной семьи, а можно – портретом целого поколения. Можно написать на этот сюжет сагу, очередных «Будденброков» или «Форсайтов», а можно «новую драму». Земильский предложил масштаб саги, но выбрал стиль «новой драмы», пойдя по лезвию бритвы.

В. Земильски на фоне фотографии деда, В. Дзедушицкого

Pro настоящее

Его родной дед, тоже Войчех, только Дзедушицкий (а это древняя аристократическая фамилия в Польше), известный актер, оперный тенор, общественный деятель и умелый предприниматель, журналист, почетный гражданин города Вроцлава, в один день потерял все, чего добился в жизни. В 2006 году польская пресса в лице двух представителей ИНП обнародовала тот факт, что двадцать лет Дзедушицкий состоял тайным агентом органов госбезопасности.

И что теперь делать внуку? Этот вопрос мог стать толчком для чего угодно, но менее всего – для спектакля. Земильский выбрал самое неожиданное «режиссерское решение» и попытался средствами театра передать патовость ситуации. Для этого нужна была, как минимум, смелость и театральная ход, который не даст сфальшивить. Поэтому – невыразительное название спектакля, подчеркивание «частного случая из практики», слог и ритм – в стиле социальных сетей, ЖЖ-дневников напоказ, говорящих пунктиром, назывно, без личной интонации, без знаков препинания.

«Картинка» спектакля (в нормальном театре сказали бы «задник») смонтирована на экране из кадров каких-то нелепых пластических перформансов, которых герой и автор, в реальности увлеченный таким искусством, насмотрелся за границей. На фоне этой «веселенькой фильмы» актер рассказывает о себе и о жизни деда намеренно монотонно. В стенах Театра.doc так и хочется сказать – «существует в ноль-позиции» (отбросим сейчас наше неприятие этого термина даже в варианте М.

Угарова). Не красит текст, старается убирать подальше эмоции, чтоб не давить на слушателя и, главное, не проявлять своей позиции. Мы так и не поймем, кстати, есть ли она у него вообще.

Кому была важнее эта встреча? Ему – рассказать, или нам – выслушать? Вопрос без ответа. Земильский вроде случайного попутчика в поезде: излагает свою «наррацию» всем и никому, принимая, конечно, попытку самоидентификации. Но и нас к ней приглашает.

Молодой человек родился в 1972 году, т.е. в самый разгар «застоя» в Народной Польше. С шести лет жил в Америке, учился в Португалии, достиг сознательного возраста в период «Солидарности» Валенсы, был абсолютно далек от политики, а частично оторвался и от польских корней. Пытался жить своей жизнью, но, совершенно этого не желая, вляпался в контекст большой Истории. Насмешливо и даже брезгливо он перечисляет, чего не хотел помнить: ни Первую мировую войну, ни Вторую, ни Армию Людову, ни Армию Краеву, ни польских «правых», ни «левых»... дальше следуют даты официальных и неофициальных польских праздников. В общем, старался держаться подальше от всякого рода социальных и национальных страстей. Довольно типичная позиция для современного молодого человека, который провозглашает частную жизнь превыше всего. Ему бы только раствориться в Европе, не выглядеть там «слишком поляком». Пытаясь понять, где начался этот «сюжет», и явно оттягивая разговор о главном, Земильский долго объясняет, как менял свое имя в тех странах, где

жил, чтобы оно звучало не очень по-польски. Особо важные для него слова в русском «настенном» переводе печатаются и подчеркиваются, по-английски выводятся от руки, крупными буквами. Это граффити на стене и экране и есть главное оформление спектакля. Игра шрифтами и словами как эмоциональными символами – зримый образ того «цунами», которое, по словам Земильского из интервью (не из спектакля!), и накрыло его, когда он узнал о прошлом деда.

...Глаза зрителя устают примерно так же быстро, как при чтении с компьютера. Хочется зажмуриться и взвесить наконец смысл «считанного». Пожалуй, дилемма у героя спектакля – не меньше, чем в античной драме, а выбор требуется сделать – когда выбора, в сущности, нет. Даже будучи пофигистом (а герой это, в общем-то, и декларировал вначале), он не может не понимать, что дед совершил нечто ужасное. То, что всегда презиралось интеллигентными людьми в советском обществе (польском, русском, не суть важно). А как вести себя человеку, которого это лично коснулось? Чтобы остаться приличным человеком.

Биография аристократа Дзедушицкого, богатейшая и причудливая, вполне могла бы потянуть не только на «небольшой рассказ», но и на роман. Это пример невероятной жизнестойкости. До войны пел в львовской Опере (знаменитый был Ленский!), выступал в театрах Флоренции и Милана. На Вторую мировую ушел простым солдатом. Попал в лагерь для военнопленных, создал там театр. Потом сидел в концентрационном лагере Гросс-Розен, был приговорен к смерти и чудом ее избежал:

кто-то признал в нем знаменитого певца. Семейных земель граф Дзедушицкий лишился, благодаря советским «экспроприаторам». Уже новая польская власть критиковала его за исполнение легкомысленных кабаре-песенок, а в 1949-м он был-таки пойман на крючок госбезопасности и стал агентом по кличке «Тургенев». И мы про такое слышали, и у нас такое бывало.

И он же, Дзедушицкий, – народный любимец Туньо (его артистический псевдоним), в разные годы – директор Камерного театра в Варшаве, создатель кабаре «Дым от папиросы» во Вроцлаве, инициатор премии «Орфей» на фестивале «Варшавская осень», организатор Шопеновского фестиваля (благодаря его усилиям поставлен памятник Шопену во Вроцлавском парке), учредитель премии для молодых театральных и музыкальных критиков, а также лауреат десятка музыкальных наград, доктор «honoris causa» Вроцлавской Академии музыки и пр., и пр.

...Постыдные факты биографии Войчеха Дзедушицкого были обнародованы, когда старику перевалило за 90. На экране вдруг возникает домашнее видео: немощный старик в кресле, породистые черты лица (внук очень похож на деда), отрешенный взгляд. Еще два года, пока не пришла смерть (Дзедушицкий умер в 2008-м), он не выходил из дому. Неловко покаяться в газете (не помню, мол, что писал, не помню, чтобы кто-нибудь пострадал), но заслужил этим только проклятия. На кресте семейной могилы Дзедушицких после его похорон кто-то от руки написал слово «стукач». Временную надпись о почившем родственники сразу

Pro настоящее

сняли. Так и покоится его прах в могиле без имени.

В этот момент невольно вспоминаешь кадры суда над Пиночетом, над Хоннекером, такими же немощными стариками, возможно, уже и не осознававшими, что происходит вокруг. Вспоминаешь отвратительную чету Чаушеску. И то, что не менее отвратительный их расстрел, показанный по телевидению, в сущности, поставил «их» и «нас» на одну доску.

Так ли выглядит возмездие? И удовлетворяет ли оно нас, когда приходит так поздно? Много ли смелости (и смелости ли?) требуется, чтобы его привести в исполнение? Возмездие должно быть неотвратимым, но должна ли Фемида вести себя, как базарная торговка? И вправе ли судить «человека из прошлого» те, кто в этом прошлом не жил? Сегодня, когда моральные и нравственные категории уж так гибки и так легко отодвигаются в сторону, когда разговор о «нельзя» и «стыдно» считается дурным тоном. И правомерно ли то злорадство, с каким пишут о чужих «подвигах» люди, сами далеко не безупречные? Перед вышшим законом. И почему те, кто на собственной шкуре испытал цену предательства и давления обстоятельств, как правило, великодушнее тех, «кто знает, как надо»? А как действительно вести себя в такой ситуации внуку, презиращему политику, но деда любившему? И кто имеет право осудить любой его выбор? Кстати, польские критики восприняли спектакль далеко неоднозначно. Одни писали, что автору следует аплодировать стоя. Другие – что спектакль хаотичен, непрофессионален, сделан лишь для оправдания себя и фамилии,

к тому же подрывает репутацию ИНП.

Оказывается, и в современном обществе, максимально упростишем всяческие «правила игры», имеются вопросы без ответов. Но то, что эти вопросы остаются с нами после спектакля, и есть успех затеи Земильского.

Единственный раз у него не то чтобы дрогнет голос, но проскользнет в нем легкая ирония, – когда он начнет цитировать дедовские «доносы». А встык за ними – статьи историков, деда изобличивших. «Доносы» нелепые, иногда смешные, часто высосанные из пальца. Видно, как человек выкручивается, чтобы не обронить что-то серьезное. Эффектная иллюстрация к нашей общей (и польской, и русской) советской двойной морали. Но и статьи-разоблачения (и комментарии в польских блогах) тоже, к сожалению, во многом «советские». В них просто знак плюс поменяли на минус, а фразеология осталась прежней. И вполне можно предположить (основываясь уже на родном опыте), что писали их те же люди (или их потомки), что полвека назад обосновывали «исторический выбор» социалистической Польши.

Тут спектакль и его автор подводят нас к еще одному вопросу, совсем уже косвенно касающемуся «Небольшого рассказа»: а как, чему и насколько современный человек может верить сегодня? Когда мир он воспринимает исключительно по «телеящику», а в чистоплотности ньюсмейкеров имеет некоторые основания сомневаться. Каждый может попробовать выстроить свою версию событий, но не каждый уже способен и хочет эти события анализировать и

Европа и Россия

сопоставлять. Земильский формулирует еще проще: «Я знаю только то, что вижу», – намекая на то, как легко стало манипулировать сознанием современного человека. Желаящих – пруд пруди. И ответственности за сказанное никто не несет. Тем, собственно, и хорош «Небольшой рассказ», что «на пальцах», средствами «бедного театра» и без деклараций режиссер продемонстрировал, насколько упростился мир и усложнились его проблемы.

Вроде бы прав Варлиховский, когда формулирует в «(А)поллонии» свой нравственный категорический императив: виновны все, за исключением тех, кто погиб в лагерях. Не берусь с этим полемизировать на польских примерах, но, если принимать во внимание наш исторический опыт, и тут все непросто. А можно ли, по Варлиховскому, снять вину с палачей, которые сгинули в лагерях вслед за своими жертвами? История не Фемида, ее глаза открыты, и всякий раз она решает по-своему. С Ежова и Берии, осужденных по их же иезуитским правилам игры, вину мы не сняли. Но о вине, скажем, Бухарина, Троцкого или Тухачевского предпочитаем не говорить.

Миру чем дальше, тем труднее стало находить общую точку опоры. То, как это выглядело в пространстве бывшего СССР, более чем красноречиво. Осудив имперские амбиции СССР, каждая (или почти) каждая из его республик после роспуска повела себя абсолютно в имперском духе, отстаивая целостность своих территорий. А мнения, скажем, А. Сахарова, Л. Гумилева, А. Солженицына на этот счет, которые пытались предлагать выходы, приемлемые для всех, клеймились и справа, и слева

с привлечением все той же советской фразеологии. Оказалось, что в современном мире снова проще жить тем, «кто знает, как надо». Кто на словах демократичен, а на деле авторитарен. Не восстанавливает историю, а в который раз ее переписывает. И театральную, в том числе. А труднее все той же интеллигенции, которая всегда стояла в оппозиции к государству и большинству, греша рефлексией, но принимая даже чужую вину на себя. Проще объявить эту интеллигенцию уже не существующей, чем обращать на нее внимание.

Предложение Земильского мне как-то ближе вывода Варлиховского. Если вина за прошлое лежит на всех, то, во имя будущего, не увеличивать ее можно только одним способом – самосовершенствованием. Но тогда надо стать аристократом, т.е. человеком, природно и по воспитанию свободным. Хотя, как мы увидели в «Небольшом рассказе», и аристократы не защищены от ошибок.

Современный польский театр в поисках собственной идентичности хотя бы пытается ставить перед зрителем сложные вопросы, возбуждать мучительные сомнения. Не согласна я только с мнением Марека Радзивона¹², который на открытии «Польского проекта» сказал: за актуальность темы театру можно простить огрехи художественности.

Современный русский театр об актуальности думает куда меньше польского, но, как и польский, пытается снисходительно прощать нехудожественность актуальному искусству. Это поле битвы у нас пока что отдано новодрамовцам и мародерам. Новодрамовцы (даже самые талантливые и «идейные»)

¹² Польский театровед и директор Польского культурного центра в Москве.

Pro настоящее

будто из принципа приветствуют театральный дилетантизм и не желают становиться профессионалами. Для них требовать от спектакля художественного результата – все равно, что требовать цензуры и одновременно проявлять свою буржуазность. А тем временем под их прикрытием мародеры набивают карманы. Но, если так, современный театр должен отдавать себе отчет в том, что работает на тех, кому нужен «простой электорат», а не зритель, способный самостоятельно мыслить.

Недавно услышала от молодого писателя неплохое определение современной литературы – «это попытка дать ответ на вопрос без ответа». Вполне годится и для театра, которого у нас почти нет, но который нам необходим. Определение дал русский Михаил Тарковский, а вспомнить заставил поляк В. Земильский.

БАВИЛОНСКОЕ СТОЛПОТВОРЕНИЕ

«Вавилон» Майи Клечевской¹³

И польский буклет, и кураторы «Польского проекта», и программа спектакля «Вавилон» обещали зрителю при столкновении с режиссурой М. Клечевской шок. Зритель попытался взять себя в руки. Там же нам сообщили, что литературной основой этого авангардного шока будет текст Эльфриды Елинек (шутка ли, нобелевский лауреат). Вспомнив ее знаменитую «Пианистку» и одноименный фильм Михаэля Ханеке, мы почувствовали себя приобщенными. Русский зритель перед авторитетами всегда немножко пасует.

На деле спектакль «Вавилон» вызывал не столько шок, сколько оторопь. Он был дурновкусен и

провинциален – именно потому, что был рассчитан на шок любой ценой. Нас всю дорогу пугали апокалиптическими «картинками», но нам было, по известной литературной формуле, почему-то не страшно. Пугали долго, три с лишним часа без антракта. Пугали модно: световыми, звуковыми и видео-эффектами, водой, которая якобы изображала Стикс и в которую самоотверженно бросались актеры в дорогих костюмах (одна даже в шубе). Из всех сил нас шокировали тем, что уже давно никого не шокирует, потому что примелькалось: матом, физиологией, демонстрацией голых мужских тел (ужасно некрасивых), а под финал – и «обидными» песенками (так одна называлась в программке):

*Я заставлю тебя
мастурбировать при
прекрасных дамах.
А на десерт ты съешь их говно.
Круто – вышколить себе
собаку-человека.*

.....
*Яйца – братья члена, а жопа –
министр
военный.
Двадцать четыре члена, какого
хрена.
Музон отстой, музон отстой.
Разорву арабу горло в хлам.
Потом выпью его кровь, подняв
тост за
милых дам.*

Все это, как нам объяснили, были «шокирующие образы общества потребления, где главным предметом потребления являются насилие и жертва». Нас проклинали за равнодушие к этому насилию и этим жертвам, за неспособность сострадать хотя бы соседу, но выглядело это все неумело, нелепо и

¹³ Польский театр, Быдгощ



даже смешно – почти пародией на современное зрелище, знающее, из какого сора слагается сегодня театральный успех.

Если бы не монологи Елинек, впечатление от «Вавилона» можно было бы и вовсе стереть из памяти. Тексты, как всегда у Елинек, написаны не по-женски жестоко и откровенно, с презрением и вызовом к человечеству, деградирующему по собственной воле. Писались, будто сопровождаемые проклятием. При всем их моральном пограничье эти скетчи вызвали острое чувство жалости и сострадания к героям, которым принадлежали. Монологи произносили в покойницкой, только женщины, стоя над мертвыми – сыном, мужем, братом, собакой. В них вечный ужас перед непоправимостью смерти мешался с трагикомическими претензиями живых

к мертвым. Вернее, к мертвым, как будто они еще живы. От этого временами, и правда, становилось жутко. В сбивчивых монологах героинь читалась вся их жизнь, порой растраченная на пустяки. Но прочитанные в той самой «нулевой» манере, которую столь яростно отстаивает наша «новая драма», да еще «утопленные» режиссером в ворохе претенциозных приемов, эмоционально почти не задевали. Слова, слова, слова...

Сегодня, как сказано в одной хорошей пьесе, героя от мародера отличить почти невозможно. Искренность намерений приходится угадывать только чутьем, но оно у всех разное. Например, студентки сцениграфического факультета РАТИ (мастерская С. Морозова и А. Ледуховского), сидевшие рядом, были зрелищем этим даже

Сцена из спектакля
«Вавилон»

Pro настоящее

захвачены. Одна из них, Екатерина Будникова, по моей просьбе письменно попыталась объяснить, что же ее так взволновало.

Траектория Вавилона

В воде стоит мертвая женщина с перекошенным лицом, она держит на руках мертвого зверя и истошно кричит: «Люди, помогите!!!!!!!». Девушка в инвалидном кресле заперта в неподвижность своего тела. А вместо пола – сетка, в которую стекает вода... или кровь? В этом спектакле под названием «Вавилон» говорят ужасные вещи и поначалу все внушает отвращение, даже люди, живые они или мертвые. А потом я неожиданно стала понимать, что это имеет отношение ко мне.

Разве можно быть чистым, если ты здесь? Если ты в замкнутом ограниченном мире, который мы пытаемся сделать понятным и подстроить под себя. А он все время выкидывает неожиданные штуки или просто безразлично молчит, и не ясно, живой он или нет, и не ясно, является он просто частью меня или я – часть его, и вообще – части ли мы одного целого? <...>

Человек рождается в пустоту, его просто кидают сюда и все. И мало-помалу он начинает понимать, что живет, пульсирует, что вписан в общую композицию, но – он, я, кто угодно – не понимает, что это – «жить»? Что это, собственно, значит, и откуда оно взялось, как в этом существовать? Человек не знает и не понимает сам себя, он просто брошен – в мир и в себя, без единого ключа. <...> Человек чувствует пределы, невозможность что-то понять, и бессилен против этого. И, конечно же, он никогда не познает себя, но «нынешняя культура»,

судя по всему, предлагает нам этого не делать вообще! <...>

«Вавилон» предлагает нам «другую» культуру, в которой очень точными, где-то слишком конкретными, где-то совсем ни к чему не привязанными вещами говорится о самых основных мучительных неразрешимостях. <...> О религии и вере, которые раньше спасали от этого всего ценой воли и свободы, но далеко не всех. О том, как хочется умереть, чтобы всего этого не было, о том что, черт возьми, за что человеку дано самоосознание?! О чувстве вины, которая то ли преследует тебя с рождения, то ли нам ее внушают, о том, как мучительно страдать за себя, и как сложно за других, о бессмысленности жертвы и о том, что первопричиной, видимо, всегда является страх.

Человек не знает, отвратительна его природа или нет. Человек не в состоянии оценить самого себя. Огромное количество книг, версий и вердиктов («человек греховен изначально», «человек – чудо природы, венец творчества») ничего не дают. Есть некий ассортимент мнений по этому поводу. Выбирай, какое нравится. Задаваясь вопросами в момент взросления, человек обнаруживает, что уже много умных людей все это исследовали и пришли к следующим выводам. Далее – на выбор. Человек, как в супермаркете, выбирает себе мировоззрение, собирая его из разрозненных элементов, взятых откуда ни попадя. <...> И все, что ты можешь, – это спрятаться от себя.

И концерт в конце спектакля как финальный аккорд, это такой мощный заряд! И этот человек, исковерканный, корчащийся,

Европа и Россия

но – живой! И что бы это ни значило, это настоящее, голое, двигающееся по пунктирным линиям, а не по привычной нам, определенной раз и навсегда траектории.

Если даже одного человека (тем более, молодого и творческой профессии) подобный спектакль подвиг размышлять о столь серьезных вещах, значит, сделан он все-таки не напрасно? Хотя мне, повторяю, кажется, что в «Вавилоне» М. Клечевской пресловутый «постдраматический театр» повернулся к публике самыми слабыми своими сторонами¹⁴.

Вполне допускаю, что, когда на рубеже веков г-н Леман придумал термин «постдраматический театр», им двигали наилучшие побуждения. Человек немолодой и, судя по всему, обстоятельный ученый, он попытался составить «опись имущества» современного театра и, отрефлексирав его, систематизировать то, что увидел. Сразу, правда, настояровало то, что из русских режиссеров в его книгу попали такие разные, так мало совпадающие в формальных приемах и не солидарные во взглядах на театр, слово, композицию спектакля, даже на цели искусства А. Васильев и К. Гинкас.

Я бы предложила не столько полное, сколько парадоксальное определение «постдраматического театра»: это театр, существующий «после драмы». Все драмы, не только в театре, но и в мире случились, пережиты, написаны, сыграны, уже не вызывают сердечных вибраций.

Сегодня в русском театре спектаклей, подпадающих под категорию «постдраматических» в описании г-на Лемана, стало много. Личных высказываний – гораздо

меньше. Лемановская теория становится будто лекалом, рецептом изготовления «современного зрелища». Поскольку в черты «постдраматического театра» г-ном Леманом включены, в основном, формальные элементы, термином этим сегодня можно оправдать любые режиссерские ошибки, идущие не столько от индивидуально-эстетического мышления, сколько от обыкновенного невежества и непрофессионализма.

«Постдраматический театр», не успев родиться и «увязать теорию с практикой», уже стремительно вошел в моду, а то, что сегодня в моде, завтра вырождается в театральную попу. Ею, собственно, и является нынешний авангард, настойчиво переводимый критиками в мейнстрим. Хотите считаться «продвинутыми» на международном «театральном рынке», быть поднятыми на щит театральной критикой? Делайте «постдраматический театр». Мне эта логика напоминает насильственное «омхачивание» наших театров в 1930–1950-е годы.

Любые универсалии в театре (если все-таки считать театр искусством, а режиссера – творцом «другой реальности»), любое приведение театрального многообразия к общему знаменателю бесплодно и бесперспективно. Гений и таланты – сами себе теория. Они выше и шире любых теорий. Если теория допускает всех стричь под одну гребенку, к черту такую теорию. Театральная теория – ведь не чертеж сборки танка. В театральном деле каждый «танк» создается по индивидуальному проекту. А любой истинный авангард рождается через отрицание всеобщепотребительной теории. Иначе это «карманый» авангард, дозированный

¹⁴ См. статью В. Колязина «Что такое постдраматический театр?» и дискуссию вокруг теории Х.-Т. Лемана в этом номере.

авангард, авангард, прикормленный властью, не обещающий театру в будущем никаких качественных перемен.

Когда-то знаменитый бузотер и капризник, а также великий режиссер-авангардист Т. Кантор, как огня, боялся общего признания и всячески сторонился «официально признанного авангарда», так он его называл. И Е. Гротовский, представляющий совершенно иной полюс авангардизма, в сущности, бежал от одного – от пошлости «общих мест» в искусстве. Оба судьбой оплатили свои убеждения и заблуждения. Мертвые сраму не имут, но нам примером быть могут.

Недавно, спустя 40 лет после написания, на русском языке вышла знаменитая книга Мартина Эсслина «Театр абсурда»¹⁵ – книга, справочник, энциклопедия о литературных именах, давно перешедших из авангарда в разряд классики. Жаль, что наша критика и режиссура, вынужденная некогда знакомиться с «театром абсурда» подпольно, не прочла эту книгу вовремя. Сегодня многое в ней выглядит общеизвестным. Теперь она кажется театральным букварем. Об этом шутит в предисловии даже сам автор. Но, если осознать, что впервые эта книга, как и термин, появилась в 1961 году, в ней по-прежнему потрясает точность авторского предчувствия. Книга была написана о том, чего еще не было, – что гораздо позже назовут явлением в истории мирового театра.

Возможно, 40 лет спустя кто-то узнает ответ и на вопрос, какова истинная цена книги Лемана. Правда, сделать это будет сложнее, чем в случае с М. Эсслином. Тексты драматургов-абсурдистов и сегодня можно прочесть, их до сих пор

ставят, а значит, жизнь «театра абсурда» продолжается. Спектакли погибают без следа. Даже самые постдраматические. Их замещают легенды, не всегда правдивые, и видеокопии, всегда неполноценные. Страшно интересно, уцелеет ли при таком наследстве теория Лемана.

АКСИОМА

«Т.Е.О.Р.Е.М.А.Т»

Гжегожа Яжины¹⁶

Чтобы описать спектакль, который на этот раз показал Москве Яжина, никаких «постдраматических» терминов не надо. Хватит общего знакомства с постмодернистским мироощущением, которое ведет вечную «игру в бисер» со старыми смыслами, формами, формулами и клише. Спектакль Яжины можно принять за эстетское создание холодного ума, но нельзя не отдать должного осмысленности этого опыта и тому профессиональному блеску, с каким решена режиссурой технологически трудная задача. Из трех учеников К. Люпы, участвовавших в «Польском проекте», именно Яжина с его сложными литературными и общекультурными реминисценциями вокруг фильма П. Пазолини «Теорема» выглядит самым достойным учеником мастера.

Поначалу кажется, что это копия. Яжина ставит сценарий Пазолини. Просто переводит «Теорему» с языка кино 1960-х на язык театра 2010-х. Изображение будто «старит» сепией, заменяя черно-белые краски фильма песочной гаммой спектакля, иногда взрываемой цветовым пятном (свитера, платья). Сюжет не переодет, а скрупулезно стилизован под 1960-е – и в интерьерах, и в костюмах. Сохраняются и тягучий

¹⁵ Эсслин Мартин. *Театр абсурда*. СПб., 2010. Пер. с английского Галины Коваленко.

¹⁶ *Teatr «TR Warszawa», Варшава*



ритм фильма, и почти полное его безмолвие, и загадочная атмосфера, и даже психофизическое сходство героев. (Ян Энглерт чем-то напоминает Массимо Джиротти, Данута Стенка также жгуче красива, как Сильвана Мангано, а Себастьян Павляк, уж точно, интереснее Теренса Стампа.) Сымитирован даже реальный свет из окна – как в декорации на съемочной площадке. Первое ощущение, что перед нами фильм в прямом эфире.

Картинки домашней идиллии буржуазной семьи лениво сменяют друг друга. Затемнение – вспышка. Изображение едва изменилось. Затемнение – вспышка. Будто кто-то листает страницы семейного альбома. Идиллия проходит в молчании. О чем говорить, когда нечего говорить? Отец работает в кабинете, мать проводит все свободное

время у зеркала, сын-подросток несет отцу на проверку тетради и с трепетом ждет одобрения. Дочь с тем же трепетом показывает отцу свои фотографии видно, что ее ранит его равнодушие. Обед тоже идет в молчании. Перед едой мать крестится, остальные нет. Горничная молится на коленях. Перед нами – тень жизни, мертвая жизнь, ритуал, утерявший даже свою изысканность. Трехмерная картинка на глазах будто сплющивается, становится плоской.

Когда вдруг оттуда, где, по нашим предположениям, находится окно, является почтальон, чтобы подать отцу телеграмму, зритель понимает, что обозначился. Никакой это не реалистический театр.

Между двумя предложениями – «Приезжаю завтра» и «Завтра уезжаю», – принадлежащими Гостю

Сцена из спектакля
«T.E.O.R.E.M.A.T»

семьи, некоему загадочному молодому человеку ниоткуда, и разывается драма. Появление нового персонажа ломает ритм ритуала, а потом и весь ход этой жизни. Гость концентрирует внимание и любопытство всех домашних. Прежде всего, тем, что сам проявляет любопытство и участие к героям. Трехмерная картинка снова оживает и приобретает объем. Мертвая жизнь хочет стать живой. Мужчину и женщину, девочку и мальчика, горничную манит тайна, не познанное или непознаваемое. И каждому Гость дает то, о чем тот мечтает, но в чем боится признаться даже себе самому. Горничной – жалость и ласку. Мальчику, изнывающему от запретных мыслей, – прикосновение к плоти. Девочку он делает женщиной. Женщину убеждает в том, что, несмотря на двух взрослых детей, она еще хороша и достойна жаркой страсти. Мужчине напоминает, что мир за стенами его кабинета необозримо прекрасен.

Раскрепостив и пробудив от сна персонажей этой истории, Гость в один прекрасный (или несчастный) день так же вдруг уезжает, как прибыл. Перед уходом распаивает в доме занавески, за которыми оказываются не окна, а улицы. Кто это был? Или кого подразумевал в нем автор: сначала – Пазолини, почти полвека спустя – Яжина? Спаситель? Дьявол-искуситель? «Часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла»? Он никого не сделал счастливым. Но они и раньше счастья не знали. Он каждого подвел к пропасти. Но прыгать в нее или нет каждый волен решать сам. Жить с «широко закрытыми глазами», конечно, проще.

Яжина не воссоздает сценарий Пазолини. Еле заметно меняет



детали картины. Сохраняет атмосферу сцены, но строит ее чуть иначе. Откровенные сцены у Пазолини почти целомудренны, Яжина делает их куда откровеннее. Главное – он меняет жанр истории. История вроде бы та же, но рассказанная современным художником. Пазолини в своей притче убийственно серьезен, даже грозен, с нескрываемым презрением снимает городские «каменные джунгли», убивающие красоту, живое чувство. Финал его фильма явно патетичен: звучит «Реквием» Моцарта, камера панорамирует бескрайнюю пустыню, куда уходит главный герой, и фигуру голого человека, бредущего по пескам. В спектакле Яжины больше юмора и иронии, меньше пафоса и веры в трагическую катарсическую развязку. Так же медленно и печально (затемнение – вспышка), без слов, он досказывает историю героев после ухода Гостя. Сюжетно не меняет пазолиниевский финал, но и не дает вздоха, «другого» ощущения масштаба вселенной, как в фильме. У Пазолини образ пустыни метафизичен, его можно трактовать

С. Павляк – Гость,
Д. Стенка – Жена.
«T.E.O.R.E.M.A.T»

и как смерть, и как противоядие от мертвой ритуальной скуки, как путь познания и как епитимью за грехи, место обретения душевного покоя. Яжина не так щедр. Его герой, в позе эмбриона, нагой и неподвижный, лежит на пороге своей гостиной, а финал истории читает лукавый юркий бес-почтальон.

К спектаклю Яжины, сделанному и изысканно, и искусно, у меня всего лишь одна придирка. В кинематографическом контексте 1960-х, особенно на фоне понятных неореалистических картин, язык фильма Пазолини, действительно, ошеломлял. Картина выглядела «вещью в себе», теоремой без решения. Но тайна и магия этого послания заставляли продвинутого зрителя к «Теореме» возвращаться и разгадывать ее вновь и вновь. Современный зритель живет в ином кинематографическом и театральном «тексте», он неромантичен, но соображает и догадывается обо всем быстро. Если бы Яжина оборвал эту историю раньше... Ему бы, возможно, удалось сохранить тайну пазолиниевского сюжета и разжечь в зрителе желание самому эту историю «дописать» и додумать. В варианте, который выбрал Яжина, то, что некогда было теоремой, превратилось в аксиому.

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО

«Польский проект» завершился полгода назад, но оставил после себя стойкое послевкусие – желание размышлять о смыслах, эмоциях и даже философии театрального искусства. Это послевкусие, если честно, куда более сильное, чем даже впечатления от последнего Чеховского фестиваля (в отличие от прошлогоднего, в основном Чехову посвященного). Далее

можно сказать только банальность. Давно не помню спектаклей, которые бы собирали столько театральных людей вместе (не критиков, не публику, но театральных актеров и режиссеров). Театральная среда сегодня – понятие зыбкое, «жидкое», творческие люди в этой среде крайне разобщены, хотя в общении, в обмене мнениями, в «питании» невероятно нуждаются. Как никогда нуждаются. Общая атмосфера современного российского общества, как мне кажется, заставляет их думать, что занятие театром с каждым днем становится все бессмысленнее. Возможно, поэтому у нас так много спектаклей, сделанных неизвестно для кого и непонятно зачем?

Отвечая В. Колязину, сетующему в этом журнале на то, как мало склонности современные российские режиссеры проявляют к занятиям театральной теорией, я бы позволила себе процитировать (польский синдром!) С. Виткевича, не только знаменитого драматурга, но и автора Теории Чистой Формы, т.е. театрального теоретика.

Размышляя о театре художественном, о Театре Будущего, в который он сам, надо сказать, мало верит, Виткевич пишет: «Мы живем во времена программ: прежде чем спонтанно возникнет какое-либо течение в искусстве, часто можно наблюдать его теорию в состоянии относительного совершенства. Теории начинают создавать направления, а не наоборот. Кстати, в прежние времена не было никаких “направлений” в нашем понимании, никаких “измов”, зато были мощные индивидуальности и школы, состоявшие из их сподвижников. <...> Чрезмерная интеллектуализация творческих

Pro настоящее

процессов и подгонка непосредственных протуберанцев под заранее заданные принципы – характерная черта нашего времени в искусстве. <...> У человека, выходящего из театра, должно быть такое чувство, словно он пробудился от удивительного сна, в котором даже самые обыденные вещи имели странное, глубочайшее обаяние, характерное для сновидения – явления, не сравнимого ни с чем другим. Сегодня он выходит с неприятным осадком или потрясенный чисто биологическим ужасом или красотой жизни, а то и взбешенный тем, что его одурачили с помощью целой системы хитроумных трюков»¹⁷. Это сказано в 1919г. «Искусство в дальнейшем процессе общественного развития неминуемо исчезнет вместе с утратой самого ощущения личности и связанных с ним метафизических чувств. Это следствие общей механизации и усреднения. <...> Но если уж говорить о будущем, то пускай себе будут театры какие угодно – реалистические, пропагандистские, просветительские, даже гиперреалистические, однако рядом

должен существовать театр чисто художественный, если только театру как искусству создания на сцене формальных конструкций не суждено исчезнуть, так и не сделав последнего существенно вздоха. <...> Автор и актер могут творить подсознательно – режиссер обязан знать. Он обязан знать, чего хочет: жизни – такой, как она есть, гипертрофированной, окарикатуренной, или же наконец – искусства. Он обязан знать, что такое искусство.

Все наугад ищут разные экстравагантности и новинки, но во имя чего – не знает никто. <...> Масса талантов гибнет зря в этой неразберихе. Все бранятся, жалуются и каждый день покорно подставляют горящее чело под хомут. А все потому, что никто не додумал до конца: отчего же все так плохо. Отсутствует ведущая идея, отсутствует понимание того, что такое искусство»¹⁸. Это сказано в 1928-м.

Уж не знаю, чем это может нас утешить. Если верить, что эпохи, как и моды, возвращаются, у нас еще есть немного времени, чтобы что-то исправить. Польский театр об этом думает.

¹⁷ Виткевич Станислав Игнаций. *Эссе о театре*// Виткевич Станислав Игнаций. *Метафизика двуглавого теленка*. М., 2001. С.277, 296.

¹⁸ Там же. С. 341-343.



Сцена из спектакля
«T.E.O.R.E.M.A.T.»

Ольга МАКАРОВА

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ МОРИСА БЕЖАРА

Морис Бежар – один из немногих западноевропейских балетных хореографов XX века, кто в своем творчестве обращался к языку национального танца. Тем более интересно, что эти обращения продиктованы не только стремлением обогатить хореографическую лексику, но и всегда концептуально обоснованы. Национальный танец привлекает Бежара не только визуально воспринимаемыми компонентами – движениями, композицией и рисунком. Творчество этого хореографа, регулярно изучавшего первоисточники, – кладезь примеров преломления древних национальных танцевальных традиций в современной хореографии, а многие его постановки – результат глубоких размышлений о смысле народных и религиозно-обрядовых танцев различных культур.

К национальным танцам хореографы обращались со времен возникновения балетного театра. В контексте романтических сюжетов, основанных на противопоставлении мира действительности миру мечты, классический танец и стилизованный национальный танец, полярные друг другу, являлись пластическим выражением антитезы духа и плоти. Классическим танцем в балетах решался мир фантастический, в котором человек обретал совершенную красоту, недостижимую в реальной жизни. А стилизованный национальный, содержащий элементы танца фольклорного, использовался для представления «жизни тела», являлся принадлежностью «бытовых» актов. Между тем у многих народов национальный танец – это не только и не столько развлечение и физическое действие, сколько обращение к высшим силам, осуществление метафизической потребности раскрыть глубины внутреннего мира. На сцене же то, что визуально содержит отсылки

к форме народного танца, традиционно вовсе не предполагает исконного содержания. Подмена происходит и с формой. Народный танец в своих истоках был частью ритуального действия, поэтому в нем подчас встречаются элементы, далекие от традиционного понятия гармонии, но несущие мощный заряд экспрессии. Танец на сцене этого не допускает, в классическом балете во главу угла ставится эстетика прекрасного, возвышенного, гармоничного. Народные танцевальные движения, пройдя «шлифовку» классикой, меняются до неузнаваемости. Даже в том случае, если хореограф и исполнитель знакомы с фольклорной исполнительской манерой, в балетном характерном танце теряется глубинная сущность танца народного. Например, фламенко в своем изначальном философском наполнении призван подчеркнуть связь человека с природой, его земную сущность. Попадая же в контекст классической хореографии, основа которой – в стремлении



М. Бежар



«Весна священная»

преодолеть законы земного притяжения, он получает иные акценты. Эксплуатируются его внешние формальные элементы, но – в подчинении стихии балетной классики.

Именно так, опираясь на это ставшее нормой несоответствие, балетный театр существовал вплоть до второй половины XX века. По его романтической модели создавались многие спектакли. Особенно сильной эта традиция оказалась на русской сцене. В Европе же после взлета Романтизма наступила пора затишья. Традиции исполнения романтических балетов и, соответственно, стилизованных национальных танцев в них со временем были утрачены. Европейская театральная ситуация последней четверти XIX в. не сформировала ни одного масштабного хореографа, который бы осуществил значительное количество постановок и эксплуатировал в них язык характерного танца.

Новый взгляд на противопоставление классического и народного танцев (или стилизованного, отсылающего к народному) принес постмодернизм. В нахождении

новых смыслов знакомого противопоставления велика заслуга произведений М. Бежара. Художник XX в., Бежар создавал свои постановки в контексте постмодернизма, ему близка эта эстетика. Многие ее принципы находят отражение в творчестве хореографа-философа: цитатное, порой пародийное и ироничное соединение элементов разных типов танца, драмы, пантомимы, акробатики, интертекстуальность, смешение бытовой и игровой стихий.

Философия постмодерна обусловила обращение к традиционной культуре в творчестве многих мыслителей, художников. В поиске культурных корней и переживании сильных первичных эмоций, которые испытывал живший в гармонии с природой человек, постмодернисты видят возможность преодоления усталости современного индивида от бремени смыслов, знаков, трактовок. Выход из ситуации истощения, исчерпанности культуры в современном мире, где возрастающий поток информации, груз накопленных поколениями знаний

Европа и Россия

увеличивают диспропорцию между человеком и человечеством, – постмодернисты предполагают в мировоззренческом обращении к архаике, к изучению архетипов, к их синтезу с современными художественными реалиями¹. В балетных исканиях это воплощается и выражается в сосредоточенности на философской природе танца как синтеза духовного и телесного, естественного и искусственного, прошлого и настоящего.

Трагедия цивилизованного человека – утрата целостности себя и своего единства с миром. А танец, не случайно бывший в первобытном ритуале одним из основных элементов, через пробуждение «телесного логоса» дает возможность восстановить эту целостность и единство с миром². В философии XX века экзистенциалисты оперируют понятиями «телесность», «живое тело», имея в виду способность мыслить на довербальном уровне, в танце находя наше телесно проживаемое становление. Французский феноменолог, экзистенциалист М. Мерло-Понти определяет танец как «тотальное бытие моего тела, а через него мира во мне»³. И именно такой аспект понимания дает почву для хореографических размышлений М. Бежара.

Не признавая географических границ, работая на разных континентах, меняя города и страны, Бежар всегда бережно и уважительно относился к сохранившим свою традиционную культуру народам. Прошедшее сквозь века танцевальное наследие древности ценно для него зарядом общечеловеческого, надличностного: «Умирающий лебедь и зулусы, грузины и мексиканцы, индийские, испанские и японские танцовщики,

пигмеи и туркмены, – все танцуют телом и душой своего народа, но их язык – язык в высшей степени международный, поверх разделяющих нас слов он воссоединяет то, что уникально, единственно в человеческом существе»⁴. Хореограф-мыслитель народный танец интересуется почти как философская категория выражения надличностного начала, с одной стороны, и, с другой – возможность противопоставления национального и общечеловеческого. Говоря о своей постановке «Весны священной» (русской партитуры Игоря Стравинского), Бежар объясняет: «В тот момент, когда анекдотические границы человеческого сознания постепенно распадаются, и когда можно начать говорить о всемирной культуре, отбросим весь неуниверсальный фольклор и удержим только главные силы человека, которые являются теми же на всех континентах, на всех широтах, во все времена»⁵.

Именно в первом сценическом воплощении «Весны священной» (1913), осуществленном в дягилевской труппе Вацлавом Нижинским, было положено начало практике освоения народных образов в эстетике «не прекрасного», но экспрессивного, нацеленного на постижение не столько внешней формальной составляющей народной культуры, сколько ее энергетического посыла. Нижинский не ставил себе целью этнографически достоверное изображение русских плясок, предметом внимания хореографа была стихия ритуала, сила коллективного переживания встречи весны и ужаса перед неразрешимой тайной мироздания. И. Стравинский в музыке отказался от прямых заимствований из

¹ См. об этом: Маньковская Н.Б. *Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма*. М., 1994. С. 199; Савчук В.В. *Кровь и культура*. СПб., 1995. С. 8–9.

² Луговая Е.К. *Философия танца*. СПб., 2008. С. 39.

³ Цит. по: Луговая Е.К. *Философия танца*. СПб., 2008. С.39.

⁴ Бежар М. *Мгновение в жизни другого*. М., 1989. С. 1.

⁵ Цит. по: Игнатов В. Бежар в Париже // *Окно в Европу*. Приложение к газете «*Мариинский театр*». 1997. №1–2. С. 4.

Pro настоящее

народных песен: следуя самобытному интонационному строю русских напевов, старинных игровых и календарных песен, он в своем сочинении воссоздал подлинный дух и характер народной мелодики.

В хореографии В. Нижинского с невыворотными стопами и завернутыми коленями, в буйстве красок ярких костюмов и декораций Николая Рериха, в сменяющих друг друга сценах гадания, народных игр и хороводов чувствуются отрешенность и экстаз. А в Великой священной пляске Избранницы, судьба которой – затанцевать себя до смерти, есть фанатичное языческое слияние с природой, от которого жертва падает не столько из-за недостатка сил физических, сколько от невозможности пережить его эмоционально. Художественное назначение «Весны» очень точно формулирует Вадим Гаевский: «Смысл дерзкого предприятия Нижинского состоял в том, чтобы преодолеть рафинированный мирискуснический эстетизм и из эстетического феномена превратить балетный спектакль в феномен мистический или, по крайней мере, в сторону мистики обращенный»⁶. М. Бежар продолжает именно этот путь художественных поисков.

Прошлое для него никогда не является лишь объектом эстетического внимания. Оно ценно тем, что сегодня по-прежнему рождает в нас эмоциональный отклик и соединяет, таким образом, все поколения во всемирную, скрепленную неразрывными узами общность людей. Эта тема принадлежит к числу излюбленных у Бежара. «Вот почему Бежар так свободно, на первый взгляд, даже слишком, может быть, вольно,

сопоставляет далеко отстоящие эпохи, не боится обращаться к пластическим истокам разнообразной природы и национальной принадлежности, – объясняет критик А. Соколов-Каминский. – Для него все, разнесенное и географически и во времени, – единый процесс жизни цивилизации. А в этом процессе все связано и, как бы ни было экзотично, как бы ни отличалось от другого, не существует изолированно»⁷.

Именно поэтому использование стилизованного национального танца для конкретизации времени и места действия, уточнения характеристики героев, широко распространенное в сюжетных балетах XIX–XX в., Бежару мало свойственно. Координаты миров его спектаклей не имеют ничего общего с логикой расселения народов. Его миры – целиком сочиненные, рожденные душевными воспоминаниями или сугубо личными впечатлениями. Поэтому и не применимы к ним никакие национальные характеристики, а национальные танцы становятся символами, знаками культур, имеющими не однозначно конкретный, а обобщенно-философский смысл.

Понимание народного танца как познания первооснов бытия, обращения к глубинному и сакральному, становится смыслообразующим в спектакле «Мальро, или Метаморфозы богов» (1986), сложенном из «путешествий» по страницам жизненной и творческой биографии Андре Мальро. В разделе балета, посвященном событиям гражданской войны в Испании, танцовщицы в черном под мерный звук хлопков выходят длинной вереницей, напоминая Тени из «Баядерки», и пластикой

⁶ Гаевский В. Дом Петина. М., 2000. С. 187.

⁷ Соколов-Каминский А. Мир Бежара // Советский балет. 1987. № 6. С. 27.

своего появления заставляют вспомнить о фольклорном испанском танце. Они у Бежара создают образ представительниц потустороннего мира. Они – смерть, проходящая сквозь ряды и словно опутывающая участников военной толпы, только что шагавшей синхронно, плечом к плечу. «Шаг, пауза и хлопок над головой, все в один такт, все бесстрастно, в молчании грозном и нарастающем с каждым тактом, – описывает В. Гаевский эту сцену. – Хлопки в ладоши, сопровождающие соло испанских танцовщиков и танцовщиц, здесь выделены, усилены, вознесены, стали эмблемой трагедии и трагическим образом испанского танца. Так, кстати сказать, в подобных случаях всегда поступает Бежар. Он строит новое целое из отдельного отобранного элемента. Он укрупняет какую-то, может быть, и случайную, подробность, деталь. Он симфонически развивает, перестраивая ее на новый лад, простую пластическую идею»⁸. Подтверждаются догадки зрителей о национальной принадлежности образа танцовщиц, когда они, подхватив черные длинные юбки, хищно наклонившись вперед, разбегаются по сцене. Суэта их перемещений заставляет вспомнить сцену на табачной фабрике из «Кармен» А. Гадеса (1983), поставленной в стиле фламенко. Образ фольклорной танцовщицы у Бежара – символ смерти. Напоминание о народном танце как обращение к первичным основам бытия – и в случае с индийским танцем. В «Мальро» его исполняет классический танцовщик, красоту поз которого гипертрофирует Бежар. Ноги его танцовщиков «дотянуты». Их тренированные классикой тела послушны и чутки



к малейшим нюансам. В стилизованный текст он вплетает классические прыжки, заноски и вполне классические выворотные attitude. В спектакле о Мальро, стороннике идеи кризиса западной цивилизации и расцвета цивилизации восточной, индийский танец становится знаком преодоления смерти. «Только музыка может говорить о смерти», – констатирует «голос за кадром». «Фольклорный же танец – уход в надличное, внеисторическое», – будто продолжает хореограф. С появлением танцовщика и началом движения под народную музыку с освещенного треугольника сцены постепенно исчезают умиравшие до того узники, и дальше – нет конкретики жизненных эпизодов.

Присутствует у М. Бежара и постмодернистский взгляд на национальную культуру как на выражение чувственного, природного, архаического начала в противовес интеллектуализму цивилизации. В «Моцарт-танго» (1990) мужские танцы на аргентинские мелодии становятся выражением эмоций персонажей по контрасту с церемониальностью и рассудочной холодностью галантного века. В

«Мальро»

⁸ Гаевский В.М. Бежар продолжается // Театр. 1987, №12. С. 172.

Pro настоящее


спектакле – два мира: мир в пудренных париках, танцующий под музыку Моцарта, и мир раскрепощения и свободы, танцующий под мелодии танго. Эмоциональный заряд их танца противопоставит хореографии моцартовского музыкального раздела, как дионисийское начало аполлоническому. Взаимопроникновением, постоянным пересечением этих миров Бежар подчеркивает, что это не разрозненные, отдельно существующие реальности, а две стороны одного процесса. В каждом из членов общества, играющих предписанную им привычкой или устоями роль, живет природой заложенное чувственное начало, не зависящее от влияния извне. И за каждой рассудочной логикой скрывается порой то, что выходит за рамки привычного и общепринятого в социуме, но естественное натуральностью своей подчас шокирует, как поцелуй, который дарит красавец из мира танго героине в пудреном парике. Для раскрытия этого чувственного начала хореограф и обращается к музыке, принадлежащей национальным культурам.

В балете «1789 год и мы» (1989), противопоставляя индийский танец в его аутентичном исполнении танцу классическому, М. Бежар подчеркивает органику, природность танца народного на фоне противостественности, насильственности классики. Индийский танец в спектакле начинается в глубине сцены, когда на авансцене классическая танцовщица выполняет экзерсис. На протяжении нескольких минут в сценическом пространстве сосуществуют классическая и народная исполнительницы, и в этом есть не только противопоставление, но и объединение. Как классический

танец, экзерсис – святая святых для артиста балета, путь к его физическому совершенству, так народный танец как часть ритуала – приобщение к надличностному, стремление к духовной гармонии. Для М. Бежара классический и народный танцы оказываются почти на равных в трепетности его к ним отношения, почти обожествления. Индийский танец тут не случаен. На востоке танец не утратил своего сакрального смысла, в буддизме, индуизме и других разновидностях восточной религии распространено уважительное отношение к телу, и танец понимается как путь, вводящий в некое мистическое бытие.

Увлеченный востоком М. Бежар, для которого танец – способ познания окружающего мира, часто обращается к восточной культуре. Для него танец, утративший элемент сакральности, перестает быть самим собой. «Танец – явление религиозного порядка. И кроме того – явление социальное. Пока танец рассматривается как обряд, обряд одновременно сакральный и человеческий, он выполняет свою функцию. Превращенный в забаву, танец перестает существовать...». И далее: «Отрезанный от религии, которой он должен жить, западный танец, осужденный на “плотскость”, укрылся именно в плоть – он стал ответвлением галантного церемониала»⁹. Для М. Бежара, питающего глубокое уважение к культуре, которая бережно сохраняет свой фольклор и не теряет его функционального назначения, восточный, индийский танец становится инструментом для выстраивания мировоззренческих смысловых цепочек и параллелей. Отмечая этот интерес западного хореографа к восточной культуре, В. Гаевский

⁹ Бежар М. Мгновение в жизни другого. С. 91.

Европа и Россия

заключает: «В искусстве Бежара не только меняется направление культурных интересов из одного – традиционного – в другой – неосвоенный регион, но и меняется сам характер этих интересов, сдвигается ведущая ось: из области эстетики в область философии, в сторону отвлеченных проблем жизнеустойства. Иначе говоря, Бежара не столько интересует техника танца, как, скажем, Баланчина, сколько техника жизни, «техника овладения жизнью», если воспользоваться популярной формулой Макса Вебера»¹⁰.

В балете, названном «Бхакти» (1968), вдохновленном знакомством хореографа с индийской религиозной культурой, М. Бежар обращается к экзотике востока. Вынося в название индуистское понятие, означающее эмоциональную привязанность и любовь между преданием и личностной формой Бога, М. Бежар создает образы индуистских богов. Используя индийскую музыку, он сочетает западный классический танец с индийскими жестами, с позами, свойственными традиционному индийскому танцу, с положениями, имитирующими изображения индийских божеств. Но балет не остается лишь экзотической иллюстрацией, его нерв рождает обращение к дню сегодняшнему: танцовщиков, загримированных под Раму, Кришну и Шиву, сопровождает кордебалет их сегодняшних западных поклонников в джинсах, в XX в. стремящихся к постижению их гармонии.

Постмодернистские поиски гармонии человека с миром (на опыте прошлого) находят зримое воплощение в постановках М. Бежара, в использовании им мотивов самых разных культур. В

балетах переосмысливается и идейная трактовка фольклорных элементов включенных в танцевальный текст. В сложившуюся веками односторонность противопоставления классики и народного танца, как духа и плоти, творческие поиски М. Бежара вносят новые трактовки: народный, подлинно фольклорный танец становится, наоборот, выражением не плотского, а глубоко духовного надличностного начала, символом единства человечества в первооснове духа. Для М. Бежара с его пристрастием ставить спектакли по собственному либретто, часто – на самостоятельно скомпонованную музыку с использованием фольклорных звучаний, образы народного танца не связаны с необходимостью сюжетно или музыкально продиктованной стилизации. Мотивировки их включения в тексты балетов зависят только от творческой воли и фантазии хореографа, и оттого фольклорные элементы обретают часто дополнительную функциональную и смысловую нагрузку, побуждая зрителя размышлять о стоящих за пластической формой более глубоких уровнях содержания архаических образов. Национальные мотивы становятся средством обогащения не только пластического содержания танцевальной речи, но и образно-философского ее прочтения, иллюстрируют включенность балета в контекст философско-эстетических поисков.

¹⁰ Гаевский В.М. Дивертисмент. Судьбы классического балета. М., 1981. С. 315–316.



Ирина АЗЕЕВА

ФРАНЦУЗСКИЙ СЛЕД

ФРАНКО-РУССКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ, ТРАДИЦИИ, ШКОЛЫ И СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ ТЕАТРА

Минувший 2010 год был отмечен активным вторжением французского театра на территорию отечественной сцены. В Год Франции французская театральная экспансия в Россию – явление ожидаемое, закономерное. Отдавая свои сцены французским гастролерам, свои труппы – французским режиссерам, свои афиши – французским пьесам, русский театр в очередной раз продемонстрировал свою расположенность к диалогу с одной из самых ярких театральных культур Европы. О том, как складывался этот диалог в ретроспективе, и пойдет речь дальше.

В исторической традиции отечественного драматического театра французская театральная культура изначально присутствовала как определяющая. Париж в сознании человека театра был и, пожалуй, остается по сию пору театральной столицей мира. Это категоричное утверждение не претендует на абсолютность, но весьма убедительно может быть обосновано чередой фактов из истории русского театра, а также рядом свидетельств современников и наблюдений историков театра.

Отношение русского театра к театральной столице мира имеет широкий диапазон звучания – от высокого обожания и глубокой признательности французской театральной традиции, рожденной Парижем, от следования театральной моде и следования моде как таковой до критического отношения к парижским театральным веяниям, до отрицания их, до стремления от них освободиться, до взгляда «свысока», прямого «учительства», даже до попытки переноса мировой театральной столицы на свою территорию.

Есть основания полагать, что менталитет русского театра сформировался, с одной стороны, как менталитет одного из самобытных национальных провинциальных театров, с другой стороны, как менталитет новой столичной мировой театральной культуры, вобравшей в себя традиции целого ряда других национальных театральных культур, в том числе, одной из самых ярких – французской.

Три века сосуществования и взаимопроникновения французского и русского театров могут быть представлены следующими семантическими доминантами: русский театр как подмастерье во французской мастерской (XVIII в.); французский театр «<...> как мы, русские, на него смотрим»¹ (XIX в.); французский театр как подмастерье в мастерской Станиславского (начало XX в.). Более поздние русско-французские театральные связи в XX в. не позволяют сделать однозначный вывод о том, какая из двух театральных культур «побеждала» и в течение какого длительного периода. Анализируя ситуацию рубежа XX–XXI в., можно говорить

¹ См. письмо М.С. Щепкина П.В. Анненкову от 20 февраля 1854 г. // Щепкин М.С. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 228.

о сотрудничестве «на паритетных началах».

«Столичность» французской театральной культуры в современной ситуации определяется не ключевой ролью сегодняшнего французского театра в европейской культуре, а неким негласным титулом Парижа как мировой столицы драматического искусства. О том, что эта ситуация обуславливается не только традиционной ценностью и современной состоятельностью французской театральной культуры, но и ярким существованием в Париже иных театральных культур, говорит, например, длительный, начавшийся еще в 1970-е годы и продолжающийся по сей день «парижский период» в творчестве Питера Брука, одного из лидеров европейского театра. Именно Париж стал «органичным» местом деятельности как для возглавляемого Бруком Международного центра театральных исследований, так и для его театра. В сознании нашего соотечественника Париж в роли театральной столицы бесспорен, пожалуй, только в достигшем своего экватора XVIII в. Именно в это время идет активное становление русской национальной театральной традиции, и французская театральная традиция в ее «памяти» сохраняется как чрезвычайно важная.

«Если русский музыкальный театр всецело и надолго подчиняется влиянию итальянскому, то русский драматический театр всецело и надолго порабощается влиянию французскому»², – писал В. Всеволодский-Гернгросс, известный в отечественной науке о театре своим отрицанием традиционных форм западного театра и стремлением обратить внимание

современного театра на формы ритуального, обрядового, исконно народного театра. Он полагал, что императрица Елизавета Петровна, в молодости окруженная французскими учителями, «сменила и придворное немецкое влияние французским»³. 1741 год можно назвать годом пришествия французской театральной традиции в русскую культуру: спектакли французской труппы Сериньи стали самым модным увлечением при русском дворе.

Чужая театральная традиция укореняется в обратившейся к ней культуре в том случае, если она (традиция) проникает на территорию профессиональной школы. На святках 1747–1748 г. учитель французского языка в Сухопутном Шляхетском Корпусе в Петербурге поставил с кадетами «Заиру» Вольтера на французском языке. «Среди исполнителей те самые Мелиссина, Свистунов и Остервальд, которые через несколько лет оказались в роли учителей русского драматического искусства и проходили трагедии с отданными в корпус ярославскими семинарами и певчими, образовавшими затем русскую труппу»⁴ (курсив мой. – **И.А.**) – писал все тот же В. Всеволодский-Гернгросс, видевший, как историк русского театра, свою задачу в том, чтобы «путем изучения первоисточников установить точные опорные факты»⁵.

Интересна научная дискуссия В. Всеволодского-Гернгросса с первым историком русского театра А. Малиновским, который считал, что актер Федор Волков декламировал нараспев, подражая речитативам итальянских опер. В. Всеволодский-Гернгросс, напротив, полагал, что истоки этого

² Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра: В 2 т. Л., М., 1929. Т. 1. С. 92 – 93.

³ Там же. С. 93.

⁴ Там же.

⁵ Всеволодский-Гернгросс В. Открытое письмо // Цит. по: Из истории советской науки о театре. 20-е годы. Сб. трудов. М., 1988. С. 319.

Pro настоящее

«распева» надо искать, с одной стороны, «в церковной псалмодии, унаследованной им (Федором Волковым. – **И.А.**) из Ярославля, но с другой, в особенности, в распевной французской классической декламации, воспринятой им от Мелиссино, Свистунова и Остервальда»⁶. Феномен Федора Волкова, по мнению ряда исследователей, формируется и развивается вследствие природного дара актера, его незаурядных способностей и стремления к обучению. М. Ваняшова в своей книге «Мельпомены ярославские сыны» цитирует Н. Новикова, считавшего, что Волков дошел «до познания красот и тонкостей актерской профессии» остротою своего разума и врожденной к театру способности. М. Ваняшова полагает, что Волков не начал обучение в Шляхетском кадетском Корпусе в 1752 г. вместе с двумя другими ярославскими комедиантами Дмитриевским и Поповым потому, что был призван в это время в Москву, куда отправился весь двор: «Вероятно, он потребован был ко двору с тем, чтобы сыграть несколько спектаклей на святках»⁷. Но в Москве, затосковав по наукам, сам настоял, чтобы его направили в Корпус для обучения. Расцвет актерского дарования Волкова, его признание, в том числе, и иностранцами, обеспечены были как природным его талантом, так и театральной школой, пройденной в Корпусе, которая – в лице вышеупомянутых Мелиссино, Свистунова и Остервальда – очевидно ориентировалась на французскую традицию.

В. Всеволодский-Гернгросс, написавший в 1912 году статью «Против Волкова как основателя русского театра», до сих пор вызывающую

дискуссию в стане историков русского театра, полагал, что «по всей видимости, ярославцы ни своим репертуаром, ни своими приемами не понравились Елизавете»⁹. Сопоставив факты, ученый предположил, что ярославцы не блистали образованностью, но выделялись природной одаренностью. «Отдача ярославских семинаров из купцов в дворянское привилегированное учебное заведение с несомненностью свидетельствует о том, что двор решил не только обучить их, но и *приблизить к своей культуре вообще*. Очевидно, этого именно им не хватало для того, чтобы *стать актерами в его духе*»¹⁰ (курсив мой. – **И.А.**).

Ответ на вопрос, какая из национальных театральных культур оказала наибольшее влияние на формирование феномена Федора Волкова (вплоть до отрицания такого влияния вообще), ищет и Л. Старикова. Опираясь на документы, исследователь пишет: «<...> процесс формирования Волкова-актера шел (и не мог идти иначе) параллельно общему процессу развития русского театра, <...> в определенные годы Волков должен был вместе со всеми прочими любителями национального театра пройти этап заинтересованности деятельностью профессионального западноевропейского театра, сформировавшегося раньше русского»¹¹. Далее Л. Старикова отмечает, что в Москве 1740-х годов для Волкова определяющим было влияние немецкого театра (Немецкая комедия), а, позже, побывав в Петербурге, актер увлекся итальянским театром (Итальянская опера). Отметим еще раз, что, увлекаясь, Волков проявлял и самобытный театральный «инстинкт» и добился успеха, прежде всего,

⁶ Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра. Т.1. С. 94.

⁷ Ваняшова М.Г. Мельпомены ярославские сыны. Волков. Дмитриевский. Лебедев. Ярославль, 2000. С. 56.

⁸ Там же. С. 69.

⁹ Всеволодский (Гернгросс) История русского театра. Т. 1. С. 427.

¹⁰ Там же. С. 428.

¹¹ Старикова Л.М. Театр в России XVIII века. Опыт документального исследования. М., 1997. С. 119.

«остротой своего разума и врожденной к театру способности».

Французская доминанта присутствует в большей степени в целом русскому театру той эпохи и в меньшей степени Федору Волкову, как одной из его центральных фигур. Доминанта французской театральной традиции связана не с тем, что французский театр активно входит в общее петербургское пространство. Несомненно, итальянский и немецкий театр были представлены в российской столице того времени ярче. Французский театр очевиднее в пространстве придворной культуры. Культура французской столицы являлась «своей» для двора, и, чтобы стать актерами «в его духе», необходимо было ее усвоить, чего не избежал и Федор Волков.

На стадии «усвоения» более закономерной выглядит фигура А.Сумарокова, вошедшего в русскую театральную культуру под иноземным псевдонимом – «российский Расин». «Современники ставили его наравне с Мольером и Расином <...>. Великий Вольтер воздавал ему заслуженные похвалы и обсуждал достоинства его трагедий»¹². «Ему Расин поднес и Лафонтен венец»¹³, надо полагать, не в знак признания заслуг в развитии русского театра, а в знак следования определенной традиции. Этим же он заслужил и похвалу Вольтера.

На этом этапе наших рассуждений французский след в истории русского театра начинает вызывать опасения: как бы нам не пойти «след в след». Но не тут-то было! «Русской трагедии в подлинно классическом духе, отвечающей придворно-аристократическому стилю, мы, в сущности, не знаем. К числу трагических классических авторов еще можно отнести

Сумарокова и Княжнина, но и они уже находились под влиянием мещанской драмы»¹⁴, – пишет В. Всеволодский-Гернгросс, отмечая иной социальный, а, следовательно, и стилистический характер театра. Для тех, кто еще продолжает видеть в работах В. Всеволодского-Гернгросса опасную тенденцию расшатать незыблемую самобытность русского национального театрального искусства, цитируем дальше: «Только кадеты, игравшие «Заиру» Вольтера, а затем первые трагедии Сумарокова, представляли собою хотя и несомненно жалкое, чисто любительское, однако, все же подобие французских классических актеров. Ярославцы же даже на первых порах не могут быть к ним относимы, потому что народные и школьные традиции (традиции школьного театра. – **И.А.**) переплетались в них с традициями, передаваемыми обучавшими их Мелиссино, Остервальдом и Свистуновым, и были, вероятно, сильнее этих последних»¹⁵ (курсив мой. – **И.А.**). И все же, пытаюсь подчеркнуть национальную самобытность русского театра в период его становления, исследователь напрасно побаивается влияния французской трагедии «в подлинно классическом духе». Высокая трагедия дает о себе знать если не в игре актеров, то уж в текстах Сумарокова определено. Следование французской традиции в постановке трагедий позволяет русскому театру двигаться в своем развитии семимильными шагами.

Французское влияние на русский театр в эпоху царствования Екатерины столь очевидно, что его обнаружение не требует пристального исследовательского

¹² Ваняшова М.Г. Указ. соч. С. 71.

¹³ Там же. С. 70.

¹⁴ Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра. Т. 1. С. 452–453.

¹⁵ Там же. С. 453.

Pro настоящее

взгляда. Екатерина, как известно, читавшая, в основном, французские книги и сделавшая своим кумиром Вольтера, в своей театральной политике не ограничилась стремлением дать отечественное образование русским актерам. И. Дмитриевскому, получившему от императрицы пальму актерского первенства после смерти Ф. Волкова (1763), суждено было объехать театральные столицы Европы. Париж в этом путешествии закономерно занял особое место. Восемь месяцев, проведенных актером в Париже, общение с великим трагическим актером Лекеном, «исполином театрального искусства Франции», знакомство с творчеством актрисы Дюмениль, «трагического божества», стали для Дмитриевского великой школой театрального искусства. В блестящей игре своей коллеги он видит то, что можно увидеть только сердцем русского актера: «Я изучал ее (Дюмениль. – **И.А.**) в ролях Меропы, Клитемнестры, Семирамиды <...> игра безотчетная, но какая игра! Это непостижимое увлечение: страсть, буря, пламень! Подлинная великая, великая актриса»¹⁶. Заметим, что Дмитриевскому суждено в Париже не только общаться с Лекеном, чье искусство было новаторским, но и учиться у него. У Лекена Дмитриевский наблюдает отказ от напевной декламации, учится естественной речи и мимике. Даже знакомство с великим трагиком английской сцены Гарриком, который раскрывал психологию сценического персонажа до таких глубин, что зритель в зале переставал воспринимать его как актера, а видел в нем изображаемого человека (что также было радикальной новацией в театре того времени),

не изменило мнения Дмитриевского о том, что будущее театра – в новой французской школе, в основе которой – актерские искания Лекена.

О том, что «французское присутствие» в традиции русского театра тесно связано с межгосударственными отношениями на высочайшем уровне, свидетельствует история появления в начале XIX в. на петербургской сцене m-lle Жорж, актрисы национального французского театра «Комеди Франсез». Легенда гласит, что сам Наполеон рекомендовал Александру I пригласить m-lle Жорж в Россию.

Оставим историкам решать вопрос, по чьей рекомендации и при каких обстоятельствах «девица Жорж» оказалась на петербургской сцене, обратим внимание на то, как ее искусство воспринято русским человеком театра. Драматург А.А. Шаховской, которому не чужд был и путь театрального критика, видел m-lle Жорж на родной для нее парижской сцене, что не помешало ему сделать нелицеприятное для актрисы заключение: «<...> искусство г-жи Жорж достойно истинного уважения; но если бы она для великих своих дарований требовала более помощи от природы, нежели от учения, то бы игра ее имела ту благородную простоту, которая, истекая прямо из души, проникает душу зрителей...»¹⁷.

Отдавая дань таланту актрисы, русский человек театра позволил себе (а это не только А.А. Шаховской, но и С.Т. Аксаков, и В.А. Жуковский) сначала упрекнуть актрису в том, что ее игра не трогает душу русского зрителя, а потом предпочесть ей игру своей соотечественницы – Екатерины Семеновы (А.С. Пушкин, П.А. Плетнев).

¹⁶ Цит. по: Ваняшова М.Г. Указ. соч. С. 149–150.

¹⁷ А.А. (А.А. Шаховской). Письмо в Москву // *Драматический Вестник*, 1808. № 59–60 // Цит. по: Гительман Л.И. *Зарубежное актерское искусство XIX века. Франция. Англия. Италия. США. СПб., 2002. С. 104.*

Справедливо отметить, что «душу» в игре m-lle Жорж не обнаружил не только русский ценитель театра, но и французский тоже. Обращаясь к истории гастролей m-lle Жорж в России и соотнося «французскую» и «русскую» точку зрения на ее игру, Н.Г. Литвиненко проводит чрезвычайно интересную параллель: «Стендаль, современник и соотечественник Жорж, воспринимал ее игру, холодную и помпезно-декоративную, как следование, по его мнению, уже устаревшим для XIX века театральным традициям. Примечательны, похожи даже слова Пушкина и Стендаля. «Бездушная французская актриса» – это слова Пушкина. А вот читаем у Стендаля: у Жорж «сухое, совершенно невыразительное лицо, ничего сладостного, ничего, что говорило бы о душе»¹⁸.

Приведенные оценки игры m-lle Жорж как на родной сцене, так и на сцене русского театра свидетельствуют о том, что эпоха ученичества позади. Русский театр воспринимает французский как равную по художественной состоятельности традицию, несмотря на то, что она (французская традиция) имеет глубокие корни. Еще немного, и русский театр даст понять, что он уже не только всему научился, но и готов «учительствовать» сам.

Эпоха Гоголя и Щепкина признает, что театры в Париже «все устроены прекрасно. <...> Золота, атласу и бархату на сцене много. Как у нас одеваются на сцене первые танцовщицы, так здесь все до одной фигурантки»¹⁹. Н.В. Гоголь, попавший в Париж почти нечаянно («В Италии холера, в Швейцарии холодно»²⁰), воспринимает французскую театральную культуру как равновеликую отечественной. А

его современник и соотечественник В. Строев, живописуя великолепное устройство французских театров, позволяет себе критиковать его актеров, не последовавших за гениальным Тальма: «Они видели Тальма, но не поняли его, не последовали за ним...». И далее – совсем «запанибрата»: «Такого трагического актера, как наш В.А. Каратыгин, нет в Париже»²¹. Париж в сознании русского театрала эпохи Гоголя и Щепкина ~ «через запятую» в ряду прочих театральных столиц (Лондон, Рим, Вена и т.д.), и в этом же ряду ~ уже не только Петербург, но и Москва.

«Божественной» Саре Бернар столь же не повезло в России, как и m-lle Жорж. Если ее первые гастроли (1881, 1892) совпали с царствованием на русской сцене великих актрис Федотовой, Савиной, Стрепетовой, Ермоловой, то последние гастроли (1908) уже остались в тени стремительно развивающегося в России режиссерского искусства. Русский театр двигался от Островского к Чехову и дальше, и «великая Сара» его не остановила.

Отметим, что искусство Сары Бернар было доступно как русскому зрителю, так и русскому театральному критику не только в гастрольном варианте, но и на родной сцене. И.С. Тургенев считал актрису «совершенно деланной и ломаной комедианткой». Театральный критик П.Д. Боборыкин, носивший ироничное прозвище «русский парижанин», так далеко не пошел, но уехал из Парижа «с выводами скорее отрицательного свойства в смысле артистической добросовестности и способности на цельное творчество, на высшее служение искусству»²².

¹⁸ Литвиненко Н.Г. Гастроли зарубежных драматических артистов в России (XIX – начало XX вв.). М., 2000. С. 24.

¹⁹ Из письма Н.В. Гоголя Н.Я. Прокоповичу. Париж, 25 января 1837 года // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 8. С. 122.

²⁰ Там же. С. 120.

²¹ Строев В. Париж в 1838 и 1839 годах. Путевые заметки // Цит. по: Гиттельман Л.И. Указ. соч. С. 85.

²² Боборыкин П. Сара Бернар / Артист, 1982, № 25, из статьи «За четверть века» // Цит. по: Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков. Под ред. А.А. Гвоздева. М., 1939. С. 46.

Pro настоящее

Гастроли в России актрисы, покорившей не только Европу, но и Америку, еще раз свидетельствуют о том, что русский театр, в очередной раз гостеприимно предоставивший свою сцену театру французскому, далек от поклонения ему, о чем пишет в своих очерках о Саре Бернар Чехов²³. Он, как известно, ездил в Париж уже отнюдь не за театральными впечатлениями, а за тем, чтобы «накупить себе костюмов, белья, галстуков, платков и проч.»²⁴. Именно Чехову предстояло сыграть одну из главных ролей в общемировой истории театра, определивших лидирующую позицию русского сценического искусства в начале XX в.

Вспоминая поездку в Париж И. Дмитриевского, его откровенное ученичество в мастерской Лекена, мы не обнаруживаем подобной страницы в актерских биографиях XIX в. Русский актер, как и русский театрал, стремясь в столицу Франции, ездит туда, видимо, либо за тем же, за чем и Чехов, либо ходит в театр, как в музей национальной театральной культуры, утоляя свою любознательность и отдавая дань уважения. В дверь XX в. французский театр входит, с уважением пропуская вперед театр русский. Парижские гастроли МХТ (1923 г.) без ложной скромности можно назвать мастер-классом К.С. Станиславского, данным французскому театру и европейскому театральному искусству в целом. Это были гастроли одной столичной театральной культуры на территории другой. Французский театр, в лице настоящих и будущих его реформаторов – А. Антуана, Ж. Копо, Ш. Дюллена, Л. Жуве, – делает ученические записи в режиссерских тетрадях. Копо назвал

Станиславского «ведущей фигурой мирового театра, создателем единственной в мире театральной системы, достигшей совершенства»²⁵. Многообещающим был диалог русского отечественного театрального искусства и французского театрального авангарда 1920–1930-х г., не обошедшего, с одной стороны, своим вниманием идей не только К.С. Станиславского, но и В.Э. Мейерхольда (Ж. Копо, Ш. Дюллен, Ж. Питоев, Ж.-Д. Барро и др.), с другой стороны, выдвинувшего принципиально новые театральные идеи (А. Арто). Но, к сожалению, в полной мере этот диалог стал возможен лишь в финале XX в. в силу известных исторических потрясений.

В XX в. французская столица стала столицей русского театра в изгнании. Об этой странице русско-французского театрального диалога подробно рассказывает в своей монографии «Русский театральный Париж» М.Г. Литаврина²⁶. Выбор эмигрирующей русской театральной культурой Парижа в качестве одного из основных (если не основного) прибежищ объясняется тем, что в сознании человека русской культуры на протяжении двух минувших веков существует миф Парижа. М.Г. Литаврина пишет: «Россия во Франции возникла потому, что на протяжении эпох была Франция – в России»²⁷. Соглашаясь с исследователем в том, что эпоха Просвещения и революция 1789–1794 г. породили в России поклонение «острому галльскому смыслу», которое не излечила даже агрессия Наполеона, можно пойти дальше и предположить, что одной из причин «галломании» (франкомании) стало не раз отмеченное выше увлечение России

²³ Чехов А.П. Сара Бернар. Опять о Саре Бернар.

²⁴ Из письма А.П. Чехова Л.С. Мишиной // Переписка А.П. Чехова: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 56.

²⁵ Тетради «Старой голубятни», 1921, № 2 // Цит. по: Миц Н.В. Театральные коллекции Франции. М., 1989. С. 239.

²⁶ Литаврина М.Г. Русский театральный Париж. СПб., 2003.

²⁷ Там же. С. 11.

Европа и Россия

французской театральной культурой. Русское театральное искусство, как на стадии своего рождения, так и в эпоху зрелости в немалой степени способствовало формированию мифа Парижа в сознании соотечественников.

В очередной раз вспоминая ученичество Дмитревского у Лекена, мы уже не удивляемся тому, что подобная история не обнаруживается в XX в. Хотя предположить несомненную плодотворность ученичества в мастерской французских театральных авангардистов можно, опираясь, например, на биографию известного литовского мастера, режиссера Юозаса Мильтиниса. Это тоже одна из славных страниц русского театра, поскольку театр Мильтиниса работал в советской Литве (Паневежис) в 1940 – 1990-е годы. Определяющее влияние на личность Мильтиниса оказали годы жизни в Париже (1932–1938) и обучение в актерской студии Ш. Дюллена. В Париже Мильтинис тесно общался не только с Дюлленом, но и с прошедшими его школу актерами и режиссерами, среди которых – Ж.-Л. Барро и А. Арто²⁸. Так что самобытность литовского режиссера была укоренена не только в национальной традиции, но и в присвоенном им опытом французских театральных мыслителей. Вспоминая театр Мильтиниса, мы можем только предполагать, какие бы пути могли быть пройдены отечественным театром, если бы его будущие творческие лидеры составили в 1930-е годы компанию Ж.-Л. Барро в Париже на знаменитом «Чердаке Августинов», как это удалось Мильтинису.

Одна из ключевых фигур не только французского, но и мирового

театра XX в. – Антонен Арто. К сожалению, в силу сложившихся обстоятельств практически до конца XX в., не могло быть и речи о прямом диалоге русского театра и театральной концепции Арто. Однако просматриваются крайне интересные философские параллели постижения сущности театра представителями двух национальных культур. И только на первый взгляд отечественный «собеседник» в этом диалоге неожидан – это Сигизмунд Кржижановский.

Чтобы оправдать столь неожиданное утверждение, начнем с комментария, касающегося этого феномена теоретико-театральной мысли. XX век, начавшись в России единением теории и практики театра (формированием теоретико-практической школы Художественного театра), постепенно отодвинул на второй план стремление к пониманию природы театра, закономерностей и парадоксов его процессов. Личность, приоритетно теоретически осознающая театр как универсалию, воспринималась лишь «на обочине» театрального процесса, в отдельных случаях мыслилась маргинальной. И все же именно XX век с его ярким становлением и развитием режиссерского театра оказался очевидным образом склонен к формированию концептуального понимания театра.

В процессе развития теории театра особое место занимают 1920–1930-е годы, когда феномен русского театра ярко проявился в пространстве как западной, так и отечественной философской мысли, которая не только его «разрабатывает», но и начинает использовать в качестве одной из техник философского мышления²⁹.

²⁸ Сакалаускас Т. Монологи. Вильнюс, 1987. С. 75.

²⁹ «Искания и обретения» отечественной науки о театре 1920-х годов объемно представлены в сб. «Из истории советской науки о театре. 20-е годы». (М., 1988).

Процесс становится двусторонним с приходом в философскую мысль людей театра, имеющих собственную театральную практику и/или занимающихся историей театра.

Представляющие соответственную французскую и отечественную культуры и являющиеся современниками, Антонен Арто (1896–1948) и Сигизмунд Кржижановский (1887–1950) – личности, воплотившие в своих идеях и судьбах сложный путь развития и формирования европейской теоретической мысли о театре. Сформулированные в 1920–1930-е годы идеи пророка новой театральности Арто и неоромантика на поприще теории театра Кржижановского не были поняты и, следовательно, приняты современниками, их авторы многим казались юродивыми на театральной площади.

Идеи Арто начинают активно осваиваться и театром, и философией лишь в 1950-е годы. Театральное философствование Кржижановского и сегодня остается лишь обозначенным на театральной карте, как имеющее место быть. Соотнесение постижения сущности театра Арто и Кржижановским позволяет, с одной стороны, обнаружить принципиальные разночтения в их истолковании, с другой – дает общее понимание театра как способа и техники философского мышления.

Одна из главных задач Арто как философа театра – осмыслить само понятие «театр». Она заявлена в ранних «Манифестах Театра «Альфред Жарри»» (1926–1930)³⁰ и реализована в итоговом сборнике статей «Театр и его Двойник» (1938)³¹. Для Арто – «идея театра, вероятно, поражена более всего», театр необходимо «спасать».

Миссию «спасателя» Арто возлагает на себя, осознавая, что «театр спасти труднее, чем что бы то ни было в этом мире»³².

Философствующий Арто требует от театра «не блефовать с жизнью, не передразнивать ее по-обезьяньи и не иллюстрировать ее». Театр должен «продолжать жизнь», «стать некоей *магической операцией*»³³. Цель театра заключается не в имитации жизни, а в создании на сценических подмостках высшей реальности. Для Арто важно понять невыразимое и немислимое и преодолеть невозможность их выразить и помыслить. Именно театр должен стать «инструментом» преодоления невозможности выразить и помыслить. Концепция Арто предполагает перестройку всего сознания посредством театра. Это должен быть театр нового типа, необходимый всем и каждому, театр, который воспринимается как жизненная необходимость и апеллирует к коллективному бессознательному, к архетипу. Арто отказывается от игровой (лицедейской) функции театра и видит цель театра в катарсическом потрясении. Он называет свой театр «ожившей метафизикой», тем самым подчеркивая его уход от психологического театра.

Главная задача Кржижановского как философа театра – «пытаться слить порог театра с порогом сознания; порог сознания с пределом мира»³⁴. Эта попытка осуществлена им в «Философеме о театре» (1923).

В понятийном аппарате философии театра Кржижановского важны три определения: *бытие* (пространство философии и религии), *быт* (пространство обыденной жизни) и *бы* (пространство фантазии, вымысла):

³⁰ Арто А. Манифесты Театра «Альфред Жарри» // Арто А. Театр и его Двойник. СПб., 2000. С. 48–77.

³¹ Там же.

³² Там же. С. 48–49.

³³ Там же. С. 61.

³⁴ Кржижановский С. Философема о театре // Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2006. Т. 4. С. 44.

Европа и Россия

– *бытие* «атеатрально», «незримо», «едино» и «неизменно»; «*бытию* не нужен театр», а «театру *бытие*»;

– *быт* соединяет *бытие* и *бы*, ему «театра и не надо *бы*», но именно там он (театр) «выпочковывается», поскольку «*быт* играет в *бытие*», чтобы *быть*; он «есть мнимость, не желающая быть мнимой», поэтому *быт* боится театра, который разоблачает его мнимость.

– «*бы* – есть игра в *быт*: то есть *игра в игру*», *бы* – есть собственно театр, его «основная» территория, очаг распространения³⁵.

Бытие-быт-бы Кржижановского есть утверждение: «нет ничего в мире, что не было бы театром в той или иной его модификации», следовательно «подлинная философия *театра* возможна», поскольку театр и объект философии («все как таковое») совпадают³⁶.

Философия театра Кржижановского, являющая собой «театрализацию мысли», не ставит под сомнение игровую сущность театра. Именно она позволяет театру «пронизывать» собой *бытие-быт-бы*³⁷.

Театр игровой, имитирующий действительность, Арто не интересен, задача его театра – воплощать *сущности*. Территория театра Арто – *бытие*. Он уходит и от *бы*, и от *быта*.

Театр как философская универсалия, как *нечто* постигается Кржижановским через максимальное от него удаление: «не близиться к нему, а уходить от него»: из мира фантазийного *бы*, через *быт* в мир *бытийный* (из мира «*феноменализации суеты*», коим собственно и является театр, – в мир *суеты* как таковых)³⁸. Кржижановский не предполагает радикального использования театра в процессе

«переустройства» сознания человека. Для него театр – инструмент предчувствия, «опыты с *завтра*»: «Театр рождает не заклинания, воскрешающие мертвецов, а заклички, зазывающие грядущее»³⁹.

Концепции Арто и Кржижановского разнятся в своем отношении к рампе. Арто отказывается от рампы, от традиционного разделения пространства театра на «сцену» и «зал» и предлагает заменить их единым пространством, что позволит организовать прямое общение между актером и зрителем и, более того – стереть между ними грань, материальным воплощением которой и является рампа. Это пространство *бытия*: человек-актер и человек-зритель в нем существуют *бытийно*. Здесь нет места *бытовому* и *фантазийному*. Для Кржижановского рампа бесспорна, но подвержена «заболеваниям» («искривлениям»). Человек из *бытия* «норовит ее поставить по вертикали». Так рождается *мистерия*. В «тени» вертикали свое место находит *трагедия*. *Бытовой* человек располагает рампу по горизонтали, стремясь вывести на один уровень зрительный зал и сцену. Так рождается *драма*. Человек из *бы* (*человек театра*) «не двигает рампу ни по вертикали, ни по горизонтали: он упорно работает над ее укреплением», стремясь во что бы то ни стало сохранить свое свободное *бы*⁴⁰.

Театральные идеи Арто, являющегося человеком театра, вырастают на почве сюрреалистической ментальности, для которой характерно стремление воздействовать на сознание. Театр Арто – «для того, чтобы пользоваться театром, а не служить ему»⁴¹. Корнями уходящее в философское пространство русского символизма, понимание

³⁵ Там же. С. 53–55.

³⁶ Там же. С. 44.

³⁷ Кржижановский С. *Театрализация мысли* // Кржижановский С. Указ. соч. Т. 4. С. 646.

³⁸ Кржижановский С. *Философия о театре*. С. 43, 52.

³⁹ Там же. С. 80–83.

⁴⁰ Там же. С. 56, 63–64.

⁴¹ Арто А. *Манифесты Театра «Альфред Жарри»* // Арто А. Указ. соч. С. 64.

Pro настоящее

театра Кржижановским, являющимся, прежде всего, человеком философии (шире – человеком культуры) основывается на стремлении использовать театр как одну из техник философского мышления.

Объединяет Арто и Кржижановского, представляющих два разных направления театральной мысли XX в., *стремление с помощью театра возвысить человека над самим собой*. Именно это и позволяет «читать» их философские параллели постижения театра как диалог, реплики которого устремлены к одному центру.

И все же – почему так много внимания в нашем франко-русском диалоге занимает Арто? Ответ для меня один – тоска по несостоявшемуся разговору, который при новых предлагаемых обстоятельствах уже не сложится, а если и сложится, то будет принципиально другим. Арто для нашего театра сегодня как непрочитанная в нужное время важная книга: значимость ее мы умом понимаем, а глубоко внутри себя обнаружить ее смыслы не можем. Поэтому Арто занял свое заслуженное почетное место на «полке» важных для наших людей театра книг, но взять его оттуда не торопятся.

В октябре 2010 г. в Перми, в рамках международного фестиваля «Пространство режиссуры», состоялся День Арто. «Умом понимая» необходимость диалога с Арто, организаторы фестиваля совместно с Национальной библиотекой Франции организовали замечательную в своей содержательности выставку – «Творчество Антонена Арто: рукописи, рисунки, фотографии», а также семинар на тему «Театр и его Двойник в XXI веке», ориентируя цвет российской

режиссуры и ее молодую поросль на новое осмысление театральной системы Арто. Увы, и «цвет», и «поросль» ярко выраженного интереса к Арто не проявили. В отличие от европейского (и не только европейского) театра, открывшего Станиславскому все тайники своей западной души, Арто все еще остается не прочитанным всем существом отечественного театра.

Влияние идей Арто на западную философию и литературу, театр и кинематограф, политику и молодежные движения второй половины XX в. огромно. На значимость идей Арто для театра обратил внимание еще Ж.-П. Сартр («Миф и реальность театра», 1973). Современная философия осмысляет идеи Арто как целостную концепцию (М. Бланшо. «Предстоящая книга», 1959; М. Фуко. «История безумия в классическую эпоху», 1961; Ж. Деррида. «Письмо и различие», 1979). Для Ж. Делёза Арто – «единственный, кто достиг абсолютной глубины в литературе, кто открыл живое тело и чудовищный язык этого тела». Философ отмечает, что Арто «исследовал инфра-смысл, все еще не известный сегодня» (Ж. Делёз. «Логика смысла», 1969). Открытия Арто используются в современной психологии (Ж. Делез, Ф. Гваттари. «Капитализм и шизофрения», 1972–1980). И только в 1991 г. среди западных философов, осмысляющих наследие Арто появляется наконец фигура «нашего» человека – Мераба Мамардашвили, рассуждающего об избавлении от искусственной театральной жизни через театр («Метафизика Арто», 1991).

О широком влиянии идей Арто на мировой театр можно говорить, начиная с 1957 г., когда в США был

опубликован перевод сборника «Театр и его Двойник». Но даже внятно опознанный нашим зрителем и людьми театра английский режиссер П. Брук, прикоснувшись в своей театральной практике к идеям Арто уже в 1962 г. (см. его спектакль «Король Лир»), не смог сориентировать на Арто наш театр. И метафизика театра Арто, принятая польским режиссером Е. Гротовским в качестве одной из основ творчества, не сделала этого. И нынешний дрейф нашего театра в сторону хеппенинга и перформанса, также оттолкнувшись от идей Арто, не акцентировал внимание театра на этой фигуре.

Арто, не понятого и не принятого своим временем, молодые западные бунтари 1960-х годов сделали одним из символов своей революции. «Письмо ректорам европейских университетов», написанное Арто в 1925 г. в соавторстве с другими сюрреалистами и обвинявшее «заплесневелые системы» в «замораживании Духа», стало текстом первых листовок, которые разбрасывали студенты Сорбонны в мае 1968-го. Ожесточенная агрессивность его текстов, неприятие им индустриальной цивилизации, неумное желание силой стихийного творчества преобразовать человека были не только восприняты революционной контркультурой, но и преобразованы в тотальное отрицание, нигилистический абсурд. Увы, но представить себе Арто на знамени российской общности и, в частности, театрального сообщества, весьма сложно.

Интерес к Арто в России стал очевиден в постперестроечную эпоху. В это время переводятся на русский язык его тексты и изучается его творческое наследие

(см. статьи С. Исаева, В. Максимова, В. Семеновского). Но это – интерес теоретиков и историков театра. Хотя справедливости ради следует заметить, что В. Максимов в своих практических театральных опытах во многом идет от Арто, а В. Семеновский написал даже пьесу «Арто и его Двойник», которую в начале XXI в. поставил В. Фокин в Москве, в Центре им. Мейерхольда. (Спектакль не пытался реализовать на сцене идеи Арто. Но, опираясь на историю трагического существования «безумного гения» сцены XX в. и взяв за основу его метафору двойника, он повествовал о двух типах людей, отдающих себя театру.)

Однако есть одна «территория» на карте отечественного театра, где интерес к Арто, на мой взгляд, не только не угасает, но и прогрессирует. Это театральная школа. И отнюдь не только режиссерские факультеты ведущих театральных вузов России. В моей более чем двадцатилетней педагогической практике в Ярославской театральной школе не было ни одного актерского курса, как драматического, так и кукольного, который бы не проявил особого интереса и к феномену «театра жестокости», и к человеку, его «помыслившему».

Арто не преследовал честолюбивых целей. Повторяю, он искал возможности изменить сознание человека посредством театра. Этому подчинена не только его теория, но и практика. Сознание сегодняшнего молодого человека, «с улицы» пришедшего в театральную школу, претерпевает огромные изменения, начиная с «обнаружения себя». Процесс изменения сознания происходит путем вхождения в мир театра и посредством

Pro настоящее

этого самого театра. Стоит ли удивляться, что эти молодые люди не могут пройти мимо того, кто предлагает соответствующую теорию и подталкивает их к действиям. Очень важным мотивом обращения молодых актеров и режиссеров к Арто является абсолютное отсутствие как в его концепции, так и в его жизни фальши, неправды, неподлинности. Однако избежать наивного прикосновения к идеям Арто на школьной скамье не удается. Так, например, на вышеупомянутом фестивале «Пространство режиссуры», на семинаре по Арто, один студент-режиссер сообщил, что приехал в Пермь, чтобы получить фотографии спектаклей Арто для своего учителя. Другого интереса к Арто у молодого человека, через два-три года обещающего стать режиссером, не проявилось. Молодому человеку трудно прийти в мир Арто без проводника. В моей жизни такими людьми стали Сергей Александрович Исаев и Вадим Игоревич Максимов. Думаю, что многие выпускники театральных вузов назовут те же имена.

Подводя итоги затянувшегося на три столетия франко-русского театрального диалога, обратимся снова к заявленному выше тезису о сотрудничестве русского и французского театров «на паритетных началах» на рубеже XX и XXI в. Примерами могут служить приглашения отечественных режиссеров с отечественной же драматургией на сцену хранителя французской театральной традиции «Комеди Франсез»: А. Васильев⁴² ставит там «Маскарад»⁴³ М.Ю. Лермонтова (1992), А.С. Смирнов «Месяц в деревне» И.С. Тургенева (1997), П.Н. Фоменко «Лес» А.Н. Островского (2003). О том, сколь значим

этот опыт взаимопроникновения театральных культур, свидетельствует сам факт приглашения и его содержательный аспект. Стоит ли после этого удивляться, что в сезоне 2003–2004 годов в репертуаре «Комеди Франсез» появляется А.П. Чехов? С «Платоновым» французский театр решает справиться самостоятельно, отдав право постановки Ж. Лассалю⁴⁴. Примеры «экспансии» отечественной драматургии и режиссуры на французскую сцену можно продолжить.

О значимости французской театральной культуры для русского театра в ситуации конца XX в. и рубежа XX – XXI в. свидетельствуют согласие и стремление русского театра быть представленным на парижской сцене. С другой стороны, современный французский театр столь же очевидно стремится попасть уже не только на московские и петербургские сцены⁴⁵, но осваивает и провинциальное российское пространство. Екатеринбург, Омск, Новосибирск, Калининград – вот маршрут последних российских гастролей «Комеди Франсез». Почти привычными на фестивальных сценах России (не только на столичных) становятся пластические перформансы Жозефа Наджа. Франко-русский театральный диалог не только состоялся, но явно не хочет заканчиваться. Поэтому, наверное, стоит отложить окончательное подведение его итогов и не отказывать себе в удовольствии наблюдать за его дальнейшим развитием.

⁴² Напомним, что А. Васильев прошел на французской сцене и через испытание Мольером, поставив в 1994 г. комедию «Амфитрион» сначала в Театре Консерватории в Париже, а затем, в 2002 г., и на сцене «Комеди Франсез».

⁴³ Об органичном соединении двух национальных театральных традиций в парижском спектакле Васильева «Маскарад» пишет Н. Казьмина: «Придуманной русской командой и мощно сыгранный французскими актерами Жан-Люком Бутте (Арбенин) и Валери Древилль (Нина), спектакль причудливо сплел воедино и русскую, и французскую сценическую традицию – это был русский романтизм и мистицизм в корсете французского классицизма». См.: Казьмина Н. Анатолий Васильев. Магнитная аномалия // Вестник Европы, 2002, № 4.

⁴⁴ Чехов не впервые приводит к успеху театр «Комеди Франсез». Так, например, в 1984 г. заметным явлением на главной французской сцене стал спектакль «Иванов» в постановке К. Режи.

⁴⁵ Заметим, что «Комеди Франсез» в XX в. гастролеровал в Москве и Ленинграде уже в 1954 году, сразу после смерти Сталина. Гастрольный репертуар был подчеркнуто национальным: «Тартюф» Мольера и «Сид» Корнеля. А в XXI веке театр везет в Москву на Чеховский фестиваль столь же подчеркнуто национально русского А.Н. Островского П. Фоменко.:



Вера СЕНЬКИНА

ЖОЗЕФ НАДЖ: МЕЖДУ ТЕАТРОМ И ЖИВОПИСЬЮ

Французский режиссер, хореограф и танцор Жозеф Надж уже на протяжении десяти лет приезжает в Москву. Здесь видели многие его спектакли и сразу высоко их оценили. В Москве он получил две «Золотые маски» в номинации «Лучший иностранный спектакль года».

Впервые Надж посетил столицу в 2000 г. с постановкой «Полуночники» по произведениям Ф. Кафки. Она вызвала бурный интерес у критиков и публики. Однако для многих тогда определить генезис спектакля оказалось затруднительно. Что это – пластический театр, цирк, современный танец или современное визуальное искусство – осталось загадкой. Балетные и театральные критики спорили о том, чьим объектом исследования Надж в большей степени является. Сам режиссер в многочисленных интервью подчеркивал, что по первой профессии он художник, график, творец изображений и визуальных образов, и поэтому подходит к танцу, актеру, хореографии, театру предметно. Именно первая профессия во многом объясняет особенность его «материального воображения». Надж не раз говорил: «Предметы люблю как художник. Мне нравится создавать на сцене конкретные пространства – из того, что есть у меня под рукой»¹. Он отказался от слова, поставив его под сомнение, поскольку слова не могли точно передать его замыслы.

В репертуаре Национального хореографического центра в Орлеане, который возглавляет Надж, к настоящему времени более 20 постановок. Среди них – моноспектакли

и спектакли, рассчитанные на большое количество исполнителей. Около половины этих работ целиком относятся к направлению contemporary dance. В этой же статье хотелось бы рассмотреть те спектакли Наджа («Воцтек», «Философы», «Paso Double», «Последний пейзаж», «Вороны»), в которых он активно использует практику современного визуального искусства, свой опыт живописца и в которых полнее раскрывается его подход к театру как художника. В своем фильме «Последний пейзаж», посвященном созданию одноименного спектакля, Надж объяснял, что в определенный момент желание описать мир при помощи живописи оказалось для него недостаточным в то время, как театр и танец предоставили ему новые возможности. «В танце я ощутил восхитительную свободу самовыражения, – объясняет Надж. – Меня привлекла эфемерность театрального действия. Существование сценического произведения во времени не похоже на жизнь произведений живописи и литературы»².

Надж, венгр по происхождению, родился в маленьком городке Каниже (область Воеводина в Югославии). Учился в Будапештском университете на факультете философии, занимался изобразительным искусством, увлекался восточными

¹ Гердт О. Хореограф собственной памяти // Еженедельный журнал, 2002, № 46, ноябрь. С. 54.

² Там же. С. 55.

Pro настоящее



единоборствами. В начале 1980-х переехал в Париж, где и открыл для себя современный танец, изучал разные танцевальные направления и стили, брал уроки в школе Марсея Марсо. Именно тогда он пришел к мысли, что рисовать можно не только чернилами и тушью, но и движением, танцем. Можно «рисовать» само сценическое пространство и «рисовать» в этом пространстве, используя человеческие тела и всевозможные предметы, создавая вещественные и пластические образы. Можно сделать картину живой, изменяющейся во времени, претерпевающей всевозможные метаморфозы и ощутить процесс ее создания всем своим телом. В спектаклях «Последний пейзаж», «Paso Double», «Вороны» Надж открыл зрителям двери в свою мастерскую, вынес холст на театральную сцену и начал рисовать картину на глазах у публики. Это решение, с одной стороны, казалось вполне закономерным, с другой, – чересчур прямолинейным. Ведь многие свои спектакли Надж сочиняет подобно живописным полотнам. От «Воццека» к одному из своих самых ярких и уникальных спектаклей «Paso Double» (2006), а затем в последней работе «Вороны» (2010) режиссер находит все новые способы взаимодействия с картиной на сцене, использует различный инструментарий. Его спектакли оказываются не только продолжением его картин, но и становятся отражением постепенно меняющихся отношений между художником и его живописью.

«ЖИВЫЕ КАРТИНЫ»

Спектакли «Полуночники», «Воццек» напоминают огромных

размеров мрачные полотна, странные персонажи которых постепенно оживают на глазах у зрителей и совершают причудливые действия в полном молчании. Пространство перегружено и переполнено всевозможными старыми вещами (велосипеды, коробки, колеса, доски), мебелью и напоминает тесный чердак или подвал. Оно кажется вязким, густым, плотным. Надж с особой тщательностью и мастерством заполняет каждый пустой кусочек пространства. Повсюду мутно, грязно и пыльно. В «Воццеке» из одежды и мешков сыплется песок, люди кажутся похожими на живые глиняные статуи. Тело застывает бесформенным, кособоким извятием и внешне напоминает жуткого голема с серовато-бурым лицом или манекен. Кто эти существа? Недолюди, грубые копии человека? Или, наоборот, люди, окончательно потерявшие человеческий облик? Загадка. Актер сливается с миром вещей, мимикрирует в нем, внешне оказывается почти от него не отличимым. Глаз зрителя только спустя некоторое время начинает различать человеческие контуры, а поначалу границу между живым и неживым заметить почти невозможно. Предмет равноправен актеру и обладает даже большей мерой реальности, чем актер, однако это далеко не гармоничное и взаимодополняющее сосуществование человека с окружающим миром. Предметная среда подчиняет, поглощает человека, паразитирует на нем, вынуждает его сгорбиться, ужаться, втиснуться в отверстия стен, шкафы, коробки и ящики. Он погребен под толщей вещей. Человеческое тело подвергается постоянной трансформации, деформации. Немаловажным

Европа и Россия



Сцены из спектакля
«Философы».
Фото Centre
chorégraphique
national d'Orléans

в показе этих изменений является звук: зрители слышат постоянный неприятный и тревожный скрежет, треск, шипение, скрип.

Люди двигаются, подобно сомнамбулам. Порой ломаные, механические, загадочно однообразные движения делают их похожими на марионеток, которыми управляет невидимый кукловод. Манипуляции героев, которые они совершают друг над другом, напоминают мрачно-ватые фокусы, опыты на выносливость. В «Воццеке» одно из глиняных существ привязывают к столу, на другого насильно надевают военную форму, третьего сажают на игрушечную лошадку и закрывают в шкафу. Другие два персонажа ездят наперегонки на велосипедах, остающихся неподвижными. Их колеса обмотаны грязными тряпками. От глиняной статуи отрежут лицо и бросят его на трапезный стол перед



обедающими. В грубо сколоченных ящиках угадывается гроб, а в серых полотнищах – саван. Человека, как бусину, нанизывают на нить и привязывают к дверному косяку.

Этот странный, душный, выморочный мир, напоминающий гиньоль, жуткое кабаре (если

Pro настоящее

вспомнить одно из определенных сюрреализма, данное Андре Бретоном), который создает на театральных подмостках Надж, не имеет ничего общего с жизнью, но много общего – со смертью. Зачарованность Наджа миром смерти, с одной стороны, сближает его с символистами, с другой – явны и существенные различия. Надж, конечно, далек от символистских грез, прекрасных видений и «отблеска лучей того духа, который мы зовем смертью»³. В его спектаклях предстает не украшенная реальность кошмарного сна, фантасмагория, которая служит отражением мира несвободы и безликости, абсурдной жестокости и насилия, фатальности и обреченности. Но части этого сновидения не выстраиваются в какую-либо логическую, линейную историю, а соединяются в коллаж, мозаику рифмующихся друг с другом и отражающихся друг в друге образов.

Какой бы литературный материал ни ложился на основу спектакля Наджа, он всегда подвергается значительной переработке. Постановки режиссера – это не очередная интерпретация текста, а, скорее, визуальные ассоциации, родившиеся под воздействием прочитанного произведения. Именно на основе этих картин и метафор, возникших в сознании режиссера-художника, и строится спектакль. Надж словно бы делает рисунки по выбранным текстам, а потом уже по своим наброскам ставит спектакли. Эти отдельные образы выстраиваются в свою собственную драматургию, они всегда объединены некой общей темой, идеей или настроением, повторяющимися мотивами.

В «Воццеке» герои Г. Бюхнера распознаются смутно, как в «Полуночниках» – персонажи «Превращения» или «Процесса» Ф. Кафки. Только изредка Надж дает зрителям намеки: в «Воццеке» один из глиняных людей незаметно набрасывает на шею девушки красный тонкий шнурок. Он алеет на ее серой шее, как свежий порез (срабатывает визуальная рифма). Но на самом деле двенадцать актеров (среди которых и Надж) являются персонажами-абстракциями. В какие-либо отношения герои не вступают. Отстраненные и беспристрастные, они существуют как динамичные части картины, объединенные четко прорисованной и строго заданной неподвижной композицией. Но физические действия, симультанно совершаемые разными персонажами в рамках единой картины, приобретают метафорическое значение. Мир «Воццека» и «Полуночников» неизменен и постоянен. Все самое важное здесь случилось задолго до появления зрителей. Публика оказывается свидетелем монотонного, бесцельного, внесобытийного существования – обыденности кошмара.

В этих спектаклях удельный вес каждого из образов невелик. Метафоры Наджа в отдельности могут не впечатлить своей точностью, но, поскольку в них нет и законченности, завершенности, кажется, что смысл их постоянно ускользает. Для Наджа важнее не образ сам по себе, но картина в ее целостности и то впечатление, которое она производит. Надж создает орнамент вокруг тайны, оставляя зрителю загадку без разгадки.

То, что так притягивает в этих спектаклях и заставляет

³ Крэг Г. *Искусство театра*. СПб., 1911. С. 57.

Европа и Россия

внимательно следить за мрачной театральной реальностью Наджа, за потусторонним миром, им созданным, сродни чувству, заставлявшему зрителей XIX в. завороченно глядеть, например, на «живые картины» декоратора-живописца XIX в. А.А. Роллера. Роллер достигал абсолютной иллюзии плоскостной картины, в его работах обнаруживалось трагическое ощущение временной «смерти», превращение человека в неживую материю, тонкая грань между живым и мертвым. Зрителей гипнотизировала «тайна застывшего времени»⁴.

Но подход Наджа все-таки кардинально отличается от классических «живых картин»: он не жизнь заключает в раму картины, уподобляя ее канонам живописи, а именно картину выносит в жизнь, расширяя ее границы, делая ее подвижной, меняющейся.

Любопытно сравнить подход Наджа с работой над спектаклем другого всемирно известного американского художника и режиссера Роберта Уилсона. Уилсон как раз наследует традицию подлинных «живых картин» (tableau vivant). Он выстраивает на сцене правильные архитектурные геометрические и симметричные композиции, с четким и выверенным соотношением вертикали, горизонтали и диагонали. В построении сценического пространства (создании своих театральных «пейзажей») Уилсон, по его собственным словам, ориентируется на картины Поля Сезанна, художника простых и чистых форм, ярких и сочных цветов (средиземноморский синий, солнечная охра, изумрудно-зеленый). На фоне почти пустого пространства медленно передвигаются актеры,

застывают в живописных позах, стараясь не выступать из плоскости созданной режиссером «картины». Движениям актеров свойственны скупость, благородство и размеренность (они всегда находятся в «созвучии» с минималистски оформленным пространством). Благодаря свету, сочетанию красок, соотношению строгих линий, чрезвычайно точно рассчитанным жестам актеров, создается впечатление двухмерной картины.

Спектакль распадается в последовательности неподвижных «картин», соответствующих определенным драматическим сценам. Уилсону важно, чтобы в каждом сценическом кадре соблюдалось строгое композиционное расположение актеров. Игра исполнителей состоит из определенного набора фиксированных символических жестов и поз.

Актер у Уилсона – это уже сверхмарионетка вне эмоций и вне переживаний, «воплощение благородной искусственности»⁵, которая может выявить дух, сущность идеи, сверх-образ персонажа. В то время как у Наджа актер превращается не в крэговскую сверхмарионетку, а в куклу и марионетку, задача которой заключается совершенно в ином – служить символом омертвления, отсутствия жизни и особенности двух художников проявились в их решении одного и того же материала – «Воццека».

Уилсон поставил пьесу Бюхнера в театре «Берлинер Ансамбль» в 2001 г., используя музыку Тома Уэйтса, а Надж обратился к «Воццеку» раньше, в 1994 г. Созданные Наджем и Уилсоном сценические картины стилистически были диаметрально противоположны.

⁴ Юнисов М. Маскарады. Живые картины. Шарады в действии. СПб., 2008. С. 189.

⁵ Крэг Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Г. Искусство театра. СПб., 1911. С. 62.

Pro настоящее

Если Надж склонен к переизбытку вещей на сцене, то Уилсон тяготеет к пустому пространству. Один использует калейдоскоп теснящих друг друга образов, другой – строго выверенные, точно найденные символы. Один – художник мрачных запачканных чердаков, склонный к аттракционной условности, другой – ценитель стерильных, дизайнерски оформленных помещений и почти мультипликационного гротеска. Немаловажно и то, на какие образцы живописи ориентируются художники. Для Уилсона, как уже было сказано, основополагающая фигура всего его творчества – Сезанн (близкими ему по духу художниками можно было бы назвать представителей абстрактного экспрессионизма, Марка Ротко, Эда Рейнхардта, стремившихся к минимализму). Очевидно, что Надж испытывает большой интерес к сюрреалистам и их предшественникам. Собственно, этим и объясняется склонность Наджа к оптическим играм, иллюзионистским опытам, постоянным превращениям, трансформациям и деформациям.

В его спектаклях создаваемые картины могут носить эмблематический характер, не иметь изобразительного или скульптурного первоисточника (как это было характерно для уличных инсценировок VI в.⁶); могут репродуцировать картины других известных художников (подобно тем «живым картинам», которые вошли в моду еще в XVIII в.). Но, конечно, первоисточник никогда не будет воспроизведен детально, будет дан лишь намек на него, аллюзия. Например, мир «Воццека» отдаленно перекликался с картиной художника Макса Эрнста «Европа после дождя». В

спектакле явно просматривался характерный для Эрнста прием иллюзионистского обмана, принцип «удвоения» (человек – глиняная скульптура, человек-стена, человек-шкаф), принцип соединения в одном изобразительном объекте разнородных элементов (как живых, так и взятых из мира мертвой природы). Еще более очевидны и разнообразны эти приемы обмана зрения («trompe d'œil») стали в спектакле «Философы» (2002).

Подобно «Воццеку» и «Полноночникам», «Философы» представляли собой вольные фантазии Наджа, навеянные произведениями Бруно Шульца. Спектакль предвещала серия видеоинсталляций (на стенах были развешены экраны), в каждой из которых участвовали пять чудаковатых персонажей. Герои были вписаны в некую картинную плоскость (видео-картинку). Они словно сошли с полотна Р. Магритта или с экрана черно-белого кино, напоминающая абсурдистских героев С. Беккета. Эта выставка, как оказалось впоследствии, представляла собой первую часть спектакля, с нее уже и начиналось театральное действие, получившее затем развитие в небольшом фильме с участием тех же персонажей. Его показывали уже в зрительном зале, где действие продолжилось в пластически-танцевальной третьей части.

Пятеро «философов» (четверо учеников, среди них Надж, и один – учитель) ютятся на лестничных пролетах, во внутренних дворах, чуланах, в крошечных лабораториях, застыв над очередной партией в шахматы или заснув под окном. Ситуации, в которые они попадали, оказывались комичными и парадоксальными... Кто-то долго

⁶ Юнисов М. Указ. соч. С. 143.

Европа и Россия

стоял с вытянутой рукой под привязанной к потолку тыквой. Кто-то наблюдал, как тает и вновь появляется из растаявшей лужи кусок льда. Эти вялые мучающиеся от безделья люди явно ощущали свою потерянную в мире. За каждым из героев была закреплена своя маска: сонный, грустный, тоскливый, задумчивый...

В некоторых инсталляциях легко угадывались изобразительные первоисточники – не только картины Магритта, но и Дж. Арчимбольдо (фантастические головы, составленные из плодов или разных механизмов, очень театральны!), Д. Де Кирико.

Выбор столь разных мастеров не случаен. Арчимбольдо (1527–1593) и Кирико (1888–1978), сюрреалисты считали своими предшественниками, а Магритт – один из представителей этого течения. Все они испытывали интерес к изображению предмета в не свойственном ему значении, старались вырвать зрителя из круга привычных ассоциаций и представлений. То же самое делает в своих спектаклях и Надж. Мотивы избранной им живописи задают определенное направление его размышлениям. Скажем, Магритту принадлежит фраза о том, что реальность – это бесконечная вереница шагов, уровней понимания, и, как следствие, она непостижима. Для Кирико живопись – это лабиринт смыслов. Человек живет, окруженный обыденными предметами (символами), настоящего значения которых до конца не знает. Отсюда парадоксальные натюрморты в видеоинсталляциях Наджа, состоящие из совершенно не связанных друг с другом предметов (стол, манекен, горшок, таз,

напильник), – как у Кирико. Частью этих натюрмортов становятся и живые люди. Герои выстраивают из камней продолжение своих тел – например, груды камней напоминают туловище и голову (реминисценция из Магритта). Исчезающие за нагромождением вещей, запертые в безликих тесных неуютных пространствах, герои Наджа, подобно «человеку в котелке» Магритта, отгораживаются от окружающего мира, поворачиваются к нему спиной. А во второй части спектакля режиссер выпускает героев на свободу, на поиски истины (в одноименном фильме герои путешествуют в лесу). Они повсюду таскают с собой тяжелые сундуки (скарб накопленных знаний), копают землю, пытаются построить дом, общаются с животными (ослом, совой), разглядывают чьи-то следы.

Видеоинсталляции Наджа напоминают нарисованные тушью миниатюры Наджа. некоторые из них откровенно дублируют его рисунки. Его миниатюры похожи на философские сценки аллегорического содержания. Они вполне могли бы послужить иллюстрациями к афоризмам или притчам. А еще эти инсталляции заставляют припомнить популярные в XIX в. игры ума (jeux d'esprit). Действие в спектакле делится на отдельные картины и сцены, как в шарадах, где загадываемое слово разделяется на отдельные слова-слоги. Отдельные изображения, по смыслу рифмуясь друг с другом, складываются в некий сюжет – о бренности и суетности человеческого существования, о путешествиях и скитаниях беспомощных странников по жизни в поисках смысла бытия.

Спектакль Наджа «Философы» впечатлял своей формой,

Pro настоящее

структурой, искусным монтажом эпизодов. Эта постановка была одной из наиболее удачных у Наджа, в ней проявилась его умение искусно «играть» с жанрами, обеспечивая их свободное взаимопроникновение и единство, когда «швы» становятся абсолютно незаметными. Его герои естественно переходили из видеоинсталляций в фильм, а затем представляли перед нами живьем на театральной сцене. Границы действительности постепенно расширялись. По смыслу же – из замкнутого, изолированного пространства картины (экрана) персонажи выходили в реальную жизнь и получали возможность установить пластический диалог друг с другом. Элементы этого пластического диалога напоминали одновременно восточные единоборства, акробатические трюки, драматическую пантомиму, клоунаду.

Обращение Наджа к опыту кинематографа тоже показалось не случайным. Объясняется оно тем, что Надж пробует найти и использовать иную форму «повествования». Он создавал теперь уже не одну картину, в рамках которой одновременно разворачивалось несколько действий, а серию сменяющихся друг друга «картин» (зритель переходил от одной инсталляции к другой), делил сцены на отдельные планы-кадры, используя покадровую композицию. Зритель мог прервать просмотр одного видео и перейти, например, сразу к четвертому «кадру», а затем вновь вернуться к первому. Публике предоставлялась возможность сделать свой собственный монтаж видеокусков и самому определить длину «кадра». В сущности, здесь была важна не последовательность

эпизодов, но само течение времени, способ существования персонажей в «кадре».

Принцип раскадровки очевиден и в рисунках Наджа. Почти к каждой постановке Надж готовит выставку своих картин. Она показывает подготовительную работу к спектаклю. Спектакль же ощущается логическим смысловым и художественным продолжением этих картин. В рисунках тоже ощутима потребность художника оживить изображение, сделать его подвижным, меняющимся во времени. «Живописи тесно в статике. Времени тесно в живописи. Время как физическая категория давит живопись, заставляя предмет деформироваться, кружиться в водовороте, пока он не вырывается на свободу, на волю чистого течения времени»⁷. В этих рисунках – попытка выстроить витающие в воображении Наджа визуальные образы в некую последовательность развивающейся мысли. Театр, предьявляя художнику свои правила и законы, наделяет его возможностью в совершенно новых условиях исследовать взаимоотношения времени и действия, движения и статуарности, импровизации и структуры, отношений с материалом.

«ОРГАНИЧЕСКАЯ ПОЛИФОНИЯ»

Для спектакля «Вороны» Надж детально фиксировал движение птиц в серии зарисовок, напоминающих графику и раскадровку к черно-белому мультфильму. Между ними наблюдается связность, «текстуальное» единство. Изображения сотканы из множества хрупких нитей, которые, спутываясь в клубки и вязанки, закручиваясь в воронки, образуют очертания гнезд,

⁷ Норштейн Ю. Снег на траве: В 2 т. М., 2008. Т. 1. С. 57.

Европа и Россия



птиц, людей, полей. Они похожи на автоматические рисунки (в том числе, на картины представителя сюрреализма Андре Массона в технике автоматического письма), когда в процессе создания изображения рука быстро движется по листу бумаги и случайные линии сливаются в образы. Надж мог оставлять их, как есть, или развивать эти образы дальше. Для него важны метаморфозы, когда один образ постепенно перетекает в другой: вязанка хвороста превращается в тело человека, тело человека – в тучу, и так далее. Через них передается постепенное развитие изображения, зарождаются целые сцены. Эти рисунки на глазах у зрителей «оживают» в спектакле «Вороны». Для этого Надж обращается к идее, как он определил ее сам, «органической полифонии», когда звук, движение, изображение подчинены созданию определенной динамичной живописной картины. В «Последнем пейзаже» (2005) и «Воронах» Надж использует одновременное воздействие рисунка, танца и музыки в целостном пространстве, которое рождает у зрителя объемное восприятие образов. На театральных подмостках Надж пробует активно вступить со своим произведением в диалог. В отличие от «Воццека», «Полуночников», «Философов» здесь он уже не только одна из фигур на картине, но и создатель этой картины в реальном времени, т. е. он находится сразу внутри и снаружи своего произведения.

Случаи, когда художник решает продемонстрировать процесс своей работы над картиной перед публикой, из давня нередки. Но речь идет не только о том, что творческий акт зафиксирован

на киноленте. Как, например, в известном фильме Анри Жоржа Клузо «Тайна Пикассо» или когда Ханс Намут и Рудольф Буркхардт снимают процесс работы художника Джексона Поллока, многочисленные перформансы современных художников. Надж превращает интимный, скрытый от посторонних глаз творческий процесс в своей «бедной комнате воображения», как сказал бы польский художник Тадеуш Кантор, в театральное зрелище.

«Последний пейзаж» и «Вороны» созданы с паузой в пять лет, но по смыслу и используемым приемам очень близки. И в том, и в другом спектакле Надж рассказывает историю творца, который через рисунок превращается в предмет своего наблюдения и через акт творчества становится объектом своего искусства. В «Воронах», например, художник (в спектакле еще и актер, и танцор) выполняет функцию своей собственной кисти, с помощью которой он впервые зафиксировал полет птицы. Он одновременно субъект и объект искусства, тема и инструмент.

Немаловажно также, что эти спектакли относятся к постановкам малой формы, проектам, рассчитанным на одного актера. Теперь с Наджем рядом нет его коллег-танцоров. «Мне интересно самому воплотить на сцене собственную идею – с помощью именно своего тела»⁸. Параллельно с этим, он окончательно перестает опираться на какой-либо конкретный литературный материал; создает импровизационный текст, черпая образы исключительно из собственных воспоминаний и наблюдений, которые хранит тело и его визуальная память.

⁸ Жозеф Надж идет в отступление // Коммерсант, 2002, 19 ноября. [Беседа с Татьяной Кузнецовой.]

Pro настоящее

В «Воронах» с Наджем работает музыкант Акош Желязны. Он использует барабан, гитару, виолончель, дудки, песок, который, шипя, катится по железным трубам. Желязны вносит в спектакль звучание полета ворона, легкого прикосновения ветра к его крыльям, скольжения крыльев по листьям деревьев, скрежет гравия и шорох сухого хвороста под лапами приземлившейся птицы. Музыка создает эффект присутствия-неприсутствия ворона, через пластику передается постоянное борение легкости и свободы в движениях птицы со скованностью и тяжестью тела танцора. А рисунок отражает постепенное изменение сознания человека. Надж окунает пальцы в черную краску и оставляет на полотне «синкопически точечные» следы, – это отпечатки лап ворона и в то же время земля, трава. Окунув в краску ветки, бросает их на картину – и на листе смутно угадывается изображение летящей птицы. Режиссер обращается к языку бесконечных взаимных превращений и отражений. Звук как бы переходит в пластику (зритель начинает видеть звук), танец же получает музыкальное звучание. Притом, что картина сама по себе неподвижна, соединение звука, жеста, света позволяет получить эффект меняющегося изображения. Линия становится живой, как только соединяется со звуком или движением⁹.

Нечто подобное Надж вместе с известным перкуSSIONИстом Владимиром Тарасовым осуществил и в «Последнем пейзаже»¹⁰. В этом спектакле Надж с помощью музыки и рисования «реконструирует» пейзажи родных мест (Канижи, Воеводины), воскрешает их в своем сознании и танцует на их фоне. К спектаклю Надж

подготовил фотовыставку, посвященную своей деревне. Следует признать, что без нее зрителю было бы нелегко самостоятельно догадаться, о каком пейзаже идет речь и какое отношение к нему имеет сам танцор. Кроме того, в 2006 году Надж снял одноименный фильм, который во многом разъяснил постоянство отдельных мотивов и образов в творчестве режиссера. В нем он запечатлел места, вдохновившие его на создание спектаклей, ставшие прототипом тех пейзажей, которые он воспроизводит в своих постановках. Этот фильм объяснил, например, почему Надж постоянно рисует черной краской, словно нанося на бумагу царапины, – они похожи на следы угля, случайные знаки, образующие своеобразной красоты картину на любимой белой стене в Каниже. Скажем, река, которую рисует Надж на холсте в «Последнем пейзаже», – это Тисса, дом – заброшенный источник, странные существа на длинных лапах – цапли. В «Последнем пейзаже» Надж создает картину в процессе танца под извлекаемые Тарасовым всевозможные шумы и звуки. Они напоминают легкий шелест травы, шуршание колосьев пшеницы, стрекот насекомых и скрип железной двери. Любопытно, что шелест травы рождается в тот момент, когда Тарасов рисует мелом на доске ее длинные стебли. Музыка создает иллюзию присутствия в зале настоящей живой природы, реального пейзажа. Хотя зрители его не видят. Перед ними на холсте – всего лишь след той воображаемой картины, которая живет в сознании Наджа.

Художник конструирует свой визуальный мир в форме постоянных импровизаций, припоминания

⁹ Норштейн Ю. Указ. Соч. С. 58.

¹⁰ С. В. Тарасовым Надж сделал ряд постановок, и это совсем не случайно. В своих знаменитых звуковых инсталляциях Тарасов создает эффект визуализации звука, который так пригодился в спектаклях Наджу.

и самоидентификации. Поэтому так существен элемент автобиографии в его спектаклях. Одним из тех, кто сделал ее основным и единственным объектом своего искусства, был Тадеуш Кантор. По словам Наджа, он долгое время был увлечен творчеством Кантора. Надж так же, как и польский художник, мифологизирует свое детство. «Моя главная задача – понять собственные корни»¹¹. «Память – единственное, что для меня материально. Мне интересно то, из чего я состою. Вместе с актерами мы вслушиваемся в тело памяти. И это единственный способ создать по-настоящему авторский спектакль»¹². Для Наджа Канижа – мифологическое место, переходная, пограничная территория, затерянная не только географически (это Югославия, которой больше не существует), но между реальностью и воображением. Реальность оказывается иллюзорной, материальной остается лишь память о прошлом. Мотив детства почти всегда сплетается с мотивом утраты и смерти (не случайно спектакль называется именно «Последний пейзаж»). В финале Надж проводит черной краской по груди (по белой рубашке быстро расплзаются капли, как из кровоточащей раны) – и это жест окончательного самоотрицания. Художник умирает, исчезает, после него на бумаге остаются только следы (текст, письма), словно следы на песке или на белой стене. Их неизбежно сотрет прибой, прополощет море, они сольются с рельефом, создав новый чистый лист для нового спектакля, возможность нового рождения и новой смерти. Снова и снова переживая картину, принадлежащую прошлому, Надж испытывает

каждый раз заново личное потрясение. Спектакль дает ему шанс все начать сначала, начать жить в своем произведении, возродиться в письме и через письмо¹³.

«PASO DOUBLE»

В 2006 г. на Авиньонском фестивале Надж вместе с испанским художником Мигелем Барсело представил одну из самых ярких своих постановок – спектакль «Paso Double». Два художника на глазах у публики создавали всевозможные рисунки и письма на стене огромных размеров, сделанной из красной глубоководной глины. Спектакль игрался в Церкви целестинцев, которая превратилась в мрачную пещеру. Стена выполняла функцию холста и занимала в пространстве церкви место полуразрушенного алтаря. Выбор материала – глина, выбор места – церковь, сами образы спектакля «Paso Double» определил Барсело. Фактически «Paso Double» стал логическим продолжением многочисленных росписей соборов и церквей, живописных работ, сделанных именно Барсело.

Пьер Пежу и Эрик Мезиль, авторы альбома, посвященного творчеству Барсело, назвали спектакль «Paso Double» «живой, подвижной версией оформления кафедрального собора на Майорке»¹⁴. И это наблюдение важно. Художник превращает капеллы соборов в пещеры, соединяет сакральное пространство церкви с эпохой палеолита (Барсело часто приглашают сами настоятели этих соборов). Часовня Сен Пьер, Церковь целестинцев и Святой Эулалии, Большая Капелла в Папском дворце после «вторжения» Барсело напоминают затонувшие испанские корабли, плывущие сквозь века.

¹¹ Надж Ж. Повседневную жизнь нужно воспринимать поэтически // Независимая газета. 2002, 20 ноября. [Беседа с Майей Крыловой.]

¹² Гердт О. Указ. соч. С. 54.

¹³ См.: Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 20.

¹⁴ Peju P., Mezil E. Portrait de Miquel Barcelo en artiste parietal. Avignon, 2008. P. 26. [Пежу П., Мезиль Э. Портрет Мигеля Барсело, художника пещер.]



Внутри них художник лепит из глины огромных размеров взвихренные морские волны, которые однажды будто бы обрушились на соборы и церкви, но под воздействием неведомой силы застыли, уступили, оставив вокруг себя старинные треснувшие горшки, тела

и головы рыб, скелеты неведомых млекопитающих, всевозможные плоды и водоросли, искореженные древние маски священных гробниц. Стая рыб скользит под водой, но постепенно из синеватой волны один за другим показываются хвост, тело, жадный рот

Сцены из спектакля
«Paso Double».
Foto d'Agusti Torres

Европа и Россия

рыбы – плоскостное изображение на этих «картинах» Барсело легко переходит в объем. Но именно в момент, когда выпуклая рельефная материя только начинает сочиться, капать, благоухать, размножаться, она словно вынуждена замереть, окаменеть. Объекты в оформлении Барсело находятся в трагическом состоянии между исчезновением и появлением. Но в каждой сцене, детали ощущается жажда жизни, движения, превращений; кажется, что изображение вот-вот переступит раму, покинет плоскость картины. Барсело явно вдохновляют наскальные рисунки художников пещер Альтамира, Ласко и Шове. «Есть в этих пещерах неоспоримо театральная часть, ощущение живого, изменяющегося пространства, сценография целого ансамбля. Эти художники стремились материализовать идею скорости, показать картину, на которой есть движущиеся стада, толпы»¹⁵. Изображения на стенах пещеры, полные изгибов, выпуклостей, освещенные факелом, кажутся живыми. Легкий жест заставляет оживать тени, одно изображение перетекает в другое, чтобы затем вновь погрузиться в темноту. Первобытные художники мыслили уже четвертым измерением – движением времени, «создавая не картину, а своего рода кинокадр»¹⁶.

...В «Paso Double» действие начинается под звуки невидимо струящихся вод. Воздух пропитан запахом сырой глины. Самый незначительный отблеск придает влажной и блестящей стене новые очертания. Она похожа на чистый лист, на котором должна развернуться история мира. Под воздействием невидимой силы картина «оживает», на ее

поверхности набухают и лопаются пузыри. Глиняная стена постепенно превращается в медленно кипящую, тяжело булькающую плоть. Напоминает вяло дышащее болото, которое всхлипывает и выпускает пары. В этой стене есть что-то одновременно притягивающее, манящее и отталкивающее, пугающее. Барсело тут ни много, ни мало отсылает нас к одной из самых известных шекспировских метафор. «Пузыри земли – вещей сон художника, условный знак, его указание свыше»¹⁷.

Стена изнывает безмолвно, но настойчиво требует картины, графического изображения. В томлении ее «поры» раскрываются, как рты голодных рыб. Превращения материала в абсолютно пустом пространстве за какие-то несколько минут рождают у зрителя множество тревожных припоминаний, реминисценций (драматизм безмолвия). Срабатывает эффект бесконечных «намеков» и «спусковых крючков», когда вид, запах или звук в мгновение ока вызывают в вас воспоминания прошлого. Здесь «смысл не брезжит как нечто осязательное, омертвевшее, формулируемое. Это есть результат постоянного становления, развития, роста»¹⁸. Каждый визуальный поэтический образ пробуждает зрителя к сотворчеству, приближает к «опыту переживания языка»¹⁹ (поэтического языка).

Инструменты художников – пальцы, руки, тела, тямки или лопатки. Ими Барсело и Надж протыкают, бьют, царапают нежную поверхность стены. Из земли вдруг «вырастают» каменные глыбы, на стене с каждым их прикосновением остается все больше следов лап невидимых животных, скелетов рыб,

¹⁵ Ibid. P. 30.

¹⁶ Брук П. Пустое пространство. М., 2003. С. 148.

¹⁷ Буткевич М. К игровому театру. М., 2002. С. 322.

¹⁸ Ямпольский М. Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 109.

¹⁹ Башляр Г. Указ. соч. С. 16.

Pro настоящее

остатков растительности. Кажется, что это шедевр самой природы. Ничто не замирает в недопроявленности, скелеты вымерших хищников легко оборачиваются очертаниями высохших папоротников. Как будто «Метаморфозы» Овидия получают визуальное и теперь уже динамическое воплощение. В спектакле срабатывает принцип «реальности ассоциативных форм». Художники создают одно изображение из другого, вступая в состязание с самой жизнью. В этом творческом акте присутствуют одновременно и эфемерность, и монументальность. Постоянные метаморфозы, собственно, и порождают ощущение динамики действия. Художники творят в рамках определенной структуры, но вольны импровизировать (что и увлекает зрителя). Спектакль рождается именно в тот момент, когда они над ним работают.

Палимпсест Барсело и Наджа состоит из трех слоев. Они окрашивают предыдущий слой белой краской из распылителя, создавая эффект окаменевшего изображения. «Глина, как чувствительная кожа, удерживает и аккумулирует воспоминания»²⁰. Архаическая память отражается в визуальных символах, в них запечатлен процесс эволюции, хранятся следы катастроф. Мы оказываемся свидетелями сакрального, ритуала. В «Paso Double» художники возвращают зрителей к пра-памяти, миру подсознания (символ пещеры, лежащая за пределами сознания темнота Юнга, здесь крайне важны). Два главных символа спектакля – пещера и церковь – находятся в столкновении. Первобытная дикая стихия постоянно укрощается мощью духовного созидания.

В «Paso Double» существует и другая, более важная история драматичных взаимоотношений – художника и его произведения. Они напоминают изматывающую схватку, корриду, страстный танец. Отсюда и название спектакля. Зритель постепенно ощущает все возрастающее его напряжение. Холст, словно зеркало, отражает внутреннее состояние художника. Это метаморфозы уже не только видимого мира, но и эмоционального состояния художника. Барсело и Наджа участвуют в бесконечном процессе умирания и возрождения. В конце спектакля они

²⁰ Peju P., Mezil E. Op. cit. P. 40

Сцены из спектакля
«Paso Double».
Foto d'Agusti Torres





прорывают дыру в глиняной стене и исчезают в ней, проникая внутрь, как бы умирают в своей картине. Так же, как Пикассо, который уходил в фильме Клузо куда-то в глубины пустого пространства, вдоль галереи созданных им полотен. «Художник скользит к своему будущему произведению. Его мечта – покинуть свет, вернуться назад, в темноту, в мир своих замыслов и идей»²¹. «Существование художника предстает в мифологизированном и героизированном духе, в духе подвига»²². Художник – герой, но и жертва, создатель, но и мученик своего произведения.

...Заключительная сцена спектакля – реминисценция фрагмента оформления художником Барсело часовни Сен Пьер. Сквозь глиняную «картину» колоритного пиршественного морского изобилия еле заметно проступает бледная, но излучающая чистый свет фигура распятого Христа (Барсело дает ей пропорции своего тела). На руках, ногах и груди Христа алеют крошечные кровоточащие порезы. Кажется, что фигура медленно исчезает, растворяется в воздухе, удаляется в глубь стены.

Испанец Барсело не мог упустить и еще одного важного толкования названия спектакля: «paso double» в переводе с испанского – двойной шаг, который часто использовали в религиозно-аллегорических действиях, например, в Autos sacramentales (празднике, прославлявшем Тело Христово).

ПЕРЕЖИВАНИЕ ТЕЛОМ

Для Наджа в спектаклях, как и для Барсело в живописи, важно войти в связь с материалом, начать осязать его всем телом, пережить разные его возможности. И Надж,

и Барсело хотят быть частью своего произведения, ощутить вместе с ним течение времени. Барсело, например, вслед за Пикассо и известным американским художником Джексоном Поллоком даже отказывается от мольберта, дабы максимально приблизиться к картине, оказаться буквально внутри живописи. Слияние со своим произведением, стремление ощутить его материальность – цель многих авангардных художников послевоенной поры, к ним относится и японская группа «Гутай». Один из самых радикальных примеров из истории перформанса – перформанс «Абсолютная картина», один из исполнителей которого бросился на холст, спрыгнув с пятого этажа.

Чем сильнее Барсело и Надж разрушают глиняное полотно, тем более интенсивным они делают восприятие своего «подручного материала», тем больше глина оживает. «В момент разрушения возникает отпечаток и вступает в силу парадоксальное соотношение дематериализации и овеществления, что придает произведению дополнительную ценность»²³.

«Paso Double» – важный спектакль в творчестве Наджа. Если сравнивать его с «Последним пейзажем» и «Воронами» он кажется наиболее удачным, потому что именно в этой постановке Надж (конечно, с помощью и благодаря Барсело) так успешно и точно реализовал многие свои давние замыслы и идеи. Более поздний спектакль «Вороны» можно считать повторением открытий «Paso Double», а последняя работа «Шерри-Бренди» (2010) – в каком-то смысле повторение «Воццека» и «Полуночников». В «Paso Double»

²¹ Ibid. P. 26.

²² Андреева Е. Все и ничто. Символические фигуры второй половины XX века. СПб., 2004. С. 44.

²³ Глазер Л. Международная конференция «Фактура и фактура – нарушенное присутствие эстетического в авангарде и позднем авангарде» // НЛО, 2006, № 78. С. 452.

Барсело и Надж установили свой полный драматизма пластический диалог с независимой, теперь уже подвижной материей, обеспечив бесконечную циркуляцию жизни между материалом и собственной душевной динамикой.

Такой тотальный контакт с вещественной средой позволяет исполнителю и собственное тело воспринимать совершенно иначе. Зримое в живописи воспринимается теперь не только глазами. Тело здесь, согласно рассуждениям М. Мерло-Понти, можно сравнить уже не только с физическим объектом, но и с произведением искусства, в котором видимое, воображаемое и мыслимое стали едины. Исполнитель начинает отождествлять себя с персонажем не с помощью психологического перевоплощения, а по мере того, как его тело трансформируется под физическим воздействием внешних эффектов, от соприкосновения с чужеродным материалом. Тело диктует человеку поведение. В отличие от большей части спектаклей Наджа, где сохраняются элементы эксцентрики, клоунады и пантомимы, у Барсело в «Paso Double» важно отсутствие актерской игры, существенна чистота естественного переживания, которое становится возможным именно через переживание телесное. В течение всего действия исполнители абсолютно незмоциональны и даже отстранены. Барсело объяснял: «Перед тем, как выйти на сцену, я очень смущался, для меня это было большим испытанием. Однако позднее находиться на сцене перестало быть проблемой. Потому что мое пребывание было оправдано – я рисовал, лепил, творил. Сложнее было Наджу. Он

постоянно хотел что-нибудь сыграть. Ведь он – актер, танцор. А я категорически настаивал на том, чтобы он не играл, так же, как и я»²⁴.

В «Paso Double» Надж превращается в часть творения Барсело. На этот раз он выполняет функцию скульптуры для другого художника, которую тот лепит на глазах у зрителей. Он постепенно теряет человеческий облик. Барсело надевает себе на голову и на голову Наджа мягкие, но тяжелые глиняные горшки. Под его руками они тут же трансформируются в морды доисторических зверей – минотавров, вепрей, бизонов (отдаленно напоминающих оживших чудищ «Герники» Пикассо). Горшки тут

²⁴ Peju P., Mezil E. Op. cit. P. 64.

Сцена из спектакля «Paso Double». Фото d'Agusti Torres



Pro настоящее

выполняют функцию масок, но не столько театральных (игровых), сколько ритуальных. Лепя из глины маски животных, художники как бы освобождаются от темной стороны своей личности, ассоциаций, которые исходят из подсознания и одновременно перенимают черты, свойственные тому или иному животному: их спины горбятся, походка тяжелеет... Потом, уже в спектакле «Вороны», Надж с головой погрузится в бочку с черной краской, что будет восприниматься как знак окончательного и одновременного превращения в собственную кисть и в броню. Это превращение станет возможным именно через деформацию тела – густая краска постепенно как будто стянет его, слепит вместе пальцы. В этом превращении не будет легкости, свободы, невесомости, но будет мучительное (подлинное) телесное переживание.

В «Paso Double» тело Наджа постоянно находится в процессе становления, но идет не по пути совершенствования, а по пути регресса, де-сакрализации, постепенно превращается в часть доисторической фрески, словно возвращается к рудиментарным, изначальным формам эволюции. Барсело надевает на голову Наджа горшки из мягкой глины до тех пор, пока тело окончательно не осядет под их тяжестью и не замрет в неподвижности, слившись с глиняной стеной. Тело-вещь (среди вещественного мира, как было в ранних спектаклях Наджа) в данном случае превращается в тело-знак, очередной отпечаток и след на огромной картине художника. Подобное превращение тела человека – функция, характерная для ритуала смерти. Вместе с тем и маска приобретает еще одно

значение, важное для всего творчества Наджа. Лицо исполнителя маской замещается, символизируя отсутствие субъекта. Этот мотив встречался и в «Воццеке», когда персонажи лепили собственные подобия, свои посмертные маски из глины. В «Последнем пейзаже» Надж надевал на голову белый мешок. В «Философах» герои перетягивали лица резинками – обезображивая их, как бы стирая с них человеческие черты. Наджу важно «стереть» свое лицо, освободиться от чего-либо индивидуального, личного, чтобы раствориться и погрузиться в «самое жерло отсутствия», это и значит – дать почувствовать «возможность образа и бытия»²⁵.

В спектаклях Наджа всегда особенно остро звучат вопросы экзистенциального характера, связанные с отчуждением и свободой, тягой к небытию, неизменным колебанием между прошлым и будущим. В «Paso Double» «картина» начинает восприниматься как преграда, которую необходимо преодолеть, попытаться пройти насквозь, чтобы достичь настоящей реальности, Абсолюта.

Художник хочет стать частью мира. Но для этого ему нужно почувствовать себя чуждым собственной жизни. В этом и кроется принцип освобождения. Смерть становится единственной реальностью.

ВИЗУАЛЬНОЕ ПИСЬМО

В своих спектаклях Надж наследует традиции французского информального искусства²⁶, лирической абстракции, ташизма, американского абстрактного экспрессионизма, живописи действия, заставляя вспомнить творчество Жоржа

²⁵ Андреева Е. Указ. соч. С. 60.

²⁶ Искусство без формы, родоначальником которого стал Мишель Тапи.

Европа и Россия

Матьё, Джеймса Поллока, Барнетта Ньюмана, Джона Грэхэма, Ива Кляйна. Несмотря на многочисленность этих направлений, объединяет их общее стремление – превратить живопись «в новый вид картины-скорописи, новую художественную форму, оригинальное письмо, связанное с изначальным строением личности»²⁷. Поколение западных художников, пришедших в искусство после Второй мировой войны, считало, что картину или графический рисунок надо воспринимать как текст (различие между визуальным и вербальным текстом снималось). Такой подход – против холодного рационализма геометрической абстракции. Через мгновенность творческого акта художнику было важно выразить на полотне свое внутреннее состояние, свои страсти, переживания и видения.

Харольд Розенберг, автор термина «живопись действия», отметил, что сам процесс и есть объект искусства, а картина остается призраком, только следом того, что совершалось.

Поллок говорил о своем методе так: «Когда я в картине, я точно знаю, что я делаю. Но это понимание в каждом конкретном случае возникает не сразу, а через некоторое время»²⁸. По мнению Поллока, живопись – это и есть процесс самопознания. Изобретенный им прием «дриппинга» (разбрызгивание краски по холсту) позволил ему установить связь между внутренним еще неосознанным импульсом и действием.

Другой представитель лирической абстракции Жорж Матьё считал, что само создание картины столь значительно, что заслуживает быть вынесенным на обозрение публики.

И живой художник сам предстал перед публикой вместо готового произведения искусства. Подобно искусному фехтовальщику, Матьё все свое тело задействовал в процессе рисования. Его движения, жесты были столь эффектны, что имели сходство с цирковыми номерами, в них уже заключался элемент театральности. Символично, что именно на Международном фестивале драматических искусств, проходившем в Париже 28 мая 1956 года, Матьё было предложено создать перед зрителями картину на внушительных размерах холсте (4 на 15 метров) за полчаса. Действие происходило в Театре Сары Бернар в рамках Ночи поэзии (Nuit de la Poésie). Матьё создавал свое произведение, огромную «лирическую абстракцию» под названием «Оммаж поэтам всего мира», пока со сцены поэты читали стихи. Это тоже существенно, что между поэзией и живописью поэты и художники ощущают большое родство, в них преобладает мышление визуальными образами. Это мышление образами коллажно, монтажно, оно загадывает зрителю ребусы. Известный поэт Анри Мишо впоследствии стал художником-самоучкой, живопись дала ему возможность преодолеть «немоту слов». Он говорил, что рисование помогает ему избавиться от законов логики. Живопись и визуальный образ мыслились им, как письмо, рукописный текст, тождественный поэзии. Только в живописи поэзия избавлена от необходимости облекать свои образы в слова. Так что не случайно Надж свой спектакль «Асобу» по произведениям Мишо назвал оммажем великому поэту. Нечто похожее говорил и Барсело: «неуклюжесть слов испугит живопись, эта начальная форма письма»²⁹. А Надж в одном

²⁷ Андреева Е. Указ. соч. С. 34.

²⁸ O'Connor F.V. Jackson Pollock. N.Y., 1967. P. 40.

²⁹ Peju P., Mezil E. Op. cit. P. 43.

Pro настоящее



из своих интервью признался: «Я пытался записывать свои спектакли словами, и это было похоже на авангардную поэзию»³⁰. Надж – как творец нового театрального языка – в своем творчестве постоянно обращается к классикам XX в., тоже изобретателям и тоже новаторам.

Очевидно, что на театральной сцене картина, творимая Наджем на глазах у публики, является «картинной-скорописью». Она не только документально фиксирует его внутреннее состояние, но и передает смысл, содержание всего сценического действия. Объект искусства, спектакль, представляет собой постепенное создание театрального текста, т.е. визуальной картины. Целиком «текст» возникает в финале всего творческого процесса. Рисование в данном случае становится проявлением режиссуры. Связь между письмом и самоизложением оказывается прямой и непосредственной.

Таким образом, Надж «не описывает готовый мир, а воссоздает на письме акт его конструирования»³¹. В его спектаклях важнейшее значение приобретает сама процессуальность, длительность, которая всегда обусловлена динамикой развития сценического действия. Его спектакль не ограничивается лишь художественным (публичным) жестом художника, только личным опытом, который он переживает в ходе перформанса. Например, в спектакле «Paso Double» ни Надж, ни Барсело специально не доводили себя до крайней степени изнеможения, реально не «самоистязали» себя, как делал это в своем творчестве Поллок, создавая картину. Они специально не ограничивали себя временными рамками, чтобы обострить отношение с создаваемой ими картиной, как это происходило

в фильме Клузо «Тайна Пикассо» (1956). Цель спектаклей Наджа – не в том, чтобы оставить «оттиск» тела на бумаге, как это делали обнаженные модели в живописных акциях Ива Кляйна, «Антропометриях» (первые они были представлены 9 марта 1960 года в Международной галерее современного искусства в Париже). Для Кляйна был важен сам жест художника, который узурпировал божественную власть над человеческим телом³².

Надж выбирает театр, потому что он предоставляет ему возможность превратить отношения между художником и его картиной в законченное и целостное сценическое действие. А эксперименты художника в театре, его далекие от традиционных спектаклей работы привносят в театр новые идеи и видение. Перед нами спектакли, в которых происходит активное скрещение театра с перформансом, пластическим искусством, танцем, музыкой, визуальными медиями с преобладанием визуальной среды и визуального языка, с превалированием свободных зрительских ассоциаций; дедраматизацией, размыванием привычной драматической структуры; новым восприятием антропологии актера, с сопутствующим отказом от антропоцентрических форм, со все возрастающим интересом к взаимоотношениям тела, телесности и духа; с активным проникновением друг в друга искусства и жизни; с ощущением абсолютной тождественности между реальным временем и временем сценическим; соотношением спонтанности импровизации (когда перформативный акт утверждает собственную реальность) и внутренней композиции театральной постановки.

³⁰ Надж Ж. Все суеверия я выбросил в окно // *Известия*, 2008, 10 октября. [Беседа со Светланой Наборщиковой.]

³¹ Дубин Б. В отсутствии опор: автобиография и письмо Жоржа Перека // *НЛО*. 2004, № 68. С. 157.

³² См.: Андреева Е. Указ. соч. С. 100.

DM

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PRO MEMORIA

Ирина УВАРОВА

«ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК» И СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

МИФ И МИСТИФИКАЦИЯ

Памяти Галины Иванченко

Чтобы вывести тайну золотого ключика и спастись от преследователей, Буратино спрятался за петуха. Чтобы скрыть тайну «Золотого ключика» и отвести возможные обвинения в намеках на лица, Алексей Николаевич Толстой спрятался за «Пиноккио».
Мирон Петровский

Занимаясь куклой как материей исследования, не могу миновать куклу театра, и тут уж не обойтись без Буратино. Оказалось, вокруг Буратино собралась весьма внушительная библиотека, труды авторитетных литературоведов и не менее авторитетных философов.

Когда в конце 1970-х «Золотой ключик» оказался в руках М. Петровского, он и стал первооткрывателем драгоценного пласта культуры Серебряного века, закамуфлированного сюжетом и реалиями сказки.

От этой точки отсчета начинаются поиски ключей, иначе говоря, подходов к сущностям, скрытым в «Приключениях Буратино». Камуфлировал ли их А.Н. Толстой намеренно? Или вообще о них не размышлял, но оказался невольным транслятором могучего духовного потенциала, скопившегося в «петербургском тексте» (определение В.Н. Топорова)? Поистине в сказке А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» обнаружилось поле чудес, на котором всходят смелые идеи, а подчас и рискованные расшифровки тайных смыслов, представляющие научный интерес сами по себе, поскольку по ним можно проследить движение научной мысли в отечественных гуманитарных науках на протяжении половины столетия.

В мою задачу не входит составить исчерпывающий обзор буратиноведения как самостоятельной дисциплины. Но несколько трудов показали особо примечательными своим научным инструментарием, приложенным к столь загадочному произведению, каким оказался «Золотой ключик».

1.
 Герой сказок А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» оказался в эпицентре культурного мифа. Подобно тому, как деревянная кукла сбежала от мастера и отправилась навстречу приключениям, так и Буратино сбежал из книжки и зажил самостоятельной жизнью. Он уцелел в нашем мире,

меняющемся столь радикально, умудрился остаться на плаву, сохранив неизменной свою длинную маску.

За многие годы своего славного существования, кем только он не был! И без пяти минут пионером, и блатным из жестокого романа, и предпринимателем, и рэкетиром. В отечественной истории

Истоки, традиции, рифмы

ему отведен внушительный слой городского фольклора. Но как бы ни обходилась с ним действительность, он никогда не лишался всенародной симпатии и сочувствия. Конечно, интерес к нему подогревали фильмы, бесчисленные переиздания «Золотого ключика», песенки Б. Окуджавы, игрушка Буратино, «портреты» Буратино, рисуемые художниками.

Популярность его такова, что словом «Буратино» можно назвать и питание для младенцев, и яйцо Фаберже, и дальнобойное орудие устрашающей силы. А также театр, фирму, собачку.

Миф о Буратино берет начало в нашем раннем детстве, и много лет спустя мы отзываемся на пароль «Буратино», где бы ни оказались: в Киеве, Москве или в Лозанне. Но встречаются и взрослые, самозабвенно играющие в Буратино, то ли вписывая себя в культурный миф, то ли корректируя сказку А.Н. Толстого своею собственной биографией и своей персоной.

Мне известен мастер игрушек Виктор Назарити, который всю жизнь сотворяет деревянных буратинов. Они, по его словам, заменяют ему детей, которых нет, они и кормят его – если их покупают. Он искренне вжился в образ папы Карло и, может быть, именно поэтому делает иногда маски итальянского карнавала.

А художник Игорь Макаревич объявил самого себя Буратино. В 1990-е годы авангард новой волны практиковал body-art, художественные акции, в которых принимает участие собственное тело. И Макаревич демонстрировал свое тело, дополняя его маской Буратино и деревянными деталями; доказывая свое древесное

происхождение, даже спал в деревянном ящике. Этот Буратино был одержим «лигноманией» и утратил оптимизм, свойственный прототипу¹.

Не вызывает сомнений искренность художника. Он действительно глубоко прочувствовал свое родство с деревом. Но переживание, вынесенное на обозрение публики, обретает свойство артистически выполненной мистификации. Такая форма мистификации известна современному искусству. Она не рассчитана на то, чтобы кого-либо всерьез ввести в заблуждение, художник словно бы предлагает поиграть вместе с ним, в данном случае, это игра в homo lignum.

Проект Макаревича можно назвать *открытой мистификацией*. Как и любая мистификация, она возникла при мифе. Вообще же миф о Буратино спровоцировал неозримое множество мистификаций, начиная с многих попыток дописать сказку, добавив к биографии Буратино новые приключения, укрывшиеся от внимания А.Н. Толстого.

Мистификацию можно определить как *тень мифа*. Если вынести за

¹ См.: Макаревич И. Лигноман // Кукарт, 2000, № 7. С. 89–91.



Pro memoria


скобки акцию Макаревича, мистификация, как любая тень, не упустит возможности что-либо скрыть, прикрыть, обмануть, ввести в заблуждение. Разыграть, указать ложный путь, отвести глаз.

2.

О том, что в сказке о Буратино имеет место мистификация, догадывался Ю. Олеша и, должно быть, не он один. Однако первым, кто вскрыл и описал мистификацию, был Мирон Петровский, известный литературовед. Его исследование «Что отпирает “Золотой ключик?”» отмечено проницательностью и корректностью².

Мистификацию у А.Н. Толстого он обнаружил вот в чем: в предисловии к первому книжному изданию «Золотого ключика» автор так объяснял происхождение сюжета: «когда я был маленьким, давным-давно» – вот тогда он и прочитал книжку К. Коллоди про Пиноккио, потом многократно рассказывал о Пиноккио ребятам; потом забыл и вот, вдруг вспомнив, взял да и написал своего Буратино, будто бы авторизуя детское воспоминание.

На самом деле, все было не так; итальянского А.Н. Толстой не знал, а переводов «Пиноккио» в пору его детства не было. И со сказкой Коллоди он встретился много позже, в Берлине, где переводился на русский «Пиноккио», и А.Н. Толстой этот перевод редактировал...

По мысли М. Петровского, А.Н. Толстой как будто бы перевел стрелку времени назад: пусть читатель думает, что писатель вдохновлялся воспоминаниями далекого детства; чтобы никто не заподозрил истинного положения дел; не догадался о том, что золотой ключик отпирает вход в Серебряный век.

М. Петровский, разоблачая мистификацию, убедительно доказал, что сквозь невинные строчки увлекательной детской сказки проступает весьма явственный подтекст, доступный лишь просвещенному взрослому, – реалии петербургского мифа 1910-х годов. Сам А.Н. Толстой в ту пору, в 1910-е годы, писал пьесы, вполне соответствующие общей тональности времени, проявлял азартную готовность причаститься к вере в искусство арлекинады, принять участие в кукольной трагедии. И, как ему было свойственно, в дальнейшем осмелял все, чему поклонялся, что и чувствуется в скрытой иронии «Золотого ключика».

А.Н. Толстой вообще был склонен к розыгрышам. Во всяком случае, взрослого читателя этой замечательной сказки он разыгрывал много лет.

Случилось так, что М. Петровский «открыл шлюзы», и следом за его эссе хлынули исследования, в конце концов образовавшие самостоятельную дисциплину – буратиноведение – в свою очередь открывающую все новые горизонты в сюжете сказки о похождениях Буратино.

В подтекстах сказки находят следы учений Вяч. Иванова, П. Флоренского, М. Бахтина и даже (!) Р. Штайнера. Собранные вместе, труды буратиноведов могут составить преинтересную книгу, где глубокие размышления будут мирно соседствовать с идеями парадоксальными. Короче говоря, сам А.Н. был бы в восторге; его, полагаю, удовлетворили бы последствия его мистификаторской проделки.

И вот мистификация, имевшая столь локальный посыл, обретает статус универсальной темы. Ее



² См.: Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик»? // Книжки нашего детства. М., 1986. С. 147–220.

Истоки, традиции, рифмы

можно уподобить собранию гипотез по поводу Атлантиды, а каждая гипотеза содержит свою версию прочтения и толкования текста Платона.

Кажется, приключения Буратино, сама фабула этого авантюрного романа для детей и, главное, конечная цель приключений – все это придает дополнительную смелость строителям гипотез. Во всяком случае, ряд положений буратиноведения открывает внезапные повороты темы Серебряного века.

Какое построение верно, а какое ошибочно – сегодня роли не играет, равно как уже и не существенно для нас, какой греческий философ был прав – тот ли, кто утверждал – все живое от воды, тот ли, кто кричал – все живое от огня. Важно другое. Размах толкований, спровоцированных А.Н. Толстым вместе с Буратино, в конечном счете, расширяет, а порой и углубляет пределы «петербургского текста».

И если, по изумительной мысли В. Скуратовского, человек Серебряного века «в некотором смысле знал все»³, то интерпретаторы сказки «Золотой ключик» знают о Серебряном веке если не все, то немногим меньше.

По существу же, всех, кто берется за исследование (а если стремиться к точности – за исследование) сказки А.Н. Толстого, интересует: почему писатель определил в сердцевину сюжета живую куклу. Нужно также найти лиц, скрывающихся под масками кукол и злодеев. И почему столь много места отведено теме театра, хотя сам Буратино, по природе своей, не лицедей. Интригует и занавеска с изображением очага, огня и котелка. Занавеска скрывает дверцу. Заветную дверцу отпирает золотой

ключик. А за дверцей – спуск в подземелье, где спрятан неопишущей прелести механический театрик. Наконец, нуждается в расшировке и искривленное пространство в финале сказки, ведь попав в подземелье, наши герои оказываются на городской площади.

И еще: как соотносится «Золотой ключик» с иными произведениями – и самого А.Н. Толстого, и с мировой литературой, так или иначе привлеченной к «Приключениям Буратино».

3.

По версии М. Петровского, маленький золотой ключик, занавеска и дверца попали в «Приключения Буратино» от Кэрролла, из «Алисы в стране чудес» (что отзовется косвенно и в имени лисы Алисы, и в «поле чудес»).

Однако сама занавеска с изображенной на ней картинкой напомнила М. Петровскому нарисованное на полотне окно у А. Блока: «Этот холст и эта дверца – не в укор ли тому распахнутому и открывающему даль окну (в “Балаганчике”), откуда выскакивает Арлекин»⁴.

В этом исследовании фигура Пьеро выдвигается на первый план, потеснив Буратино. Еще бы! За кукольной маской Пьеро М. Петровский разглядел лик Александра Блока – оба они поэты, оба страдают: «нетрудно заметить, что Толстой, как, впрочем, и другие его современники, был посвящен в семейную драму Блока»⁵.

Едва коснувшись личной темы, М. Петровский говорит с деликатностью, в наше время уникальной: «Дело даже не в том, что отношения Пьеро с Мальвиной становятся романом поэта с актрисой, дело в том, какие стихи он пишет»⁶. И далее:



³ Скуратовский В. «Серебряный век»: люди и положения // *Исторія і культура. Київ*, 1996. С. 263.

⁴ Петровский М. Указ. соч. С. 179.

⁵ Там же. С. 175.

Pro memoria


«Составитель сборника русской пародии XIX века должен будет включить стихи Пьеро из "Золотого ключика" Алексея Толстого как неучтенную до сих пор пародию на Александра Блока»⁷.

Расшифровка текста в ряде случаев предпринята М. Петровским не только ради установления истины, но и для выявления вещества, входящего в состав «Золотого ключика». Это вещество – ирония, и можно догадаться, какой азарт охватывал А.Н. Толстого, как самозабвенно предавался он озорству, как хохотал, – ощутимо чувственное удовольствие от самого письма, от текста сказки.

...Декадент Бессонов из «Хмурого утра» трилогии, поэт Пьеро из «Золотого ключика» – А.Н. Толстой настойчив в пародийных нападках на Блока. Кажется, он не упустил ни одного случая подвергнуть поэта осмеянию, правда, очень остроумному, но и совершенно беспощадному, – мы это узнаем из текста «Что отпирает "Золотой ключик"».

Иронического подтекста хватало и на Мальвину: куколка с голубыми локонами, отмеченная у Толстого невыносимым добродетельным занудством, носит имя Мальвина; Мальвиной во времена Пушкина звали романтическую героиню французского романа, а во времена А. Куприна так именовали уличных девиц. Палиндром А. Фета, пущенный Мальвиной на диктанты, – «А роза упала на лапу Азора» – таит в себе издевку над розами, специально оговоренными в ремарке к «рыцарской» драме Блока «Роза и крест».

Эта расшифровка, предпринятая М. Петровским, высвечивает исключительный дар пародиста

Толстого, действительно остроумный. Однако беспощадную жестокость, с какой он высмеивает Блока, читателю М. Петровского трудно не почувствовать, хотя сам автор вряд ли этого добивался, напротив! И все же, узнав, что скрывает эта сказка, невольно вспоминаешь тридцать три пощечины, их отвешивает бледному Пьеро злой Арлекин так, что со щек Пьеро сыплется пудра.

Что же касается другой видной фигуры, не слишком старательно скрытой длинной бородой Карабаса, – а именно, режиссера Вс. Мейерхольда, – здесь, по объяснению М. Петровского, А.Н. Толстой пародировал не самого режиссера, а тот образ, который создавали слухи и пересуды, окружавшие эту одиозную личность (и, добавлю, карикатуры, усердно украшавшие страницы журналов и газет).

Карабас – доктор кукольных наук; не странно ли, что столько лет в нем не видели пародию на доктора Дапертутто? (Впрочем, нет, как раз не странно!) Тем не менее, оба «доктора» не церемонились с актером – и кто в Петербурге середины 1910-х не знал о разрыве В.Ф. Комиссаржевской с режиссером, решившимся реформировать театр?

– Вы хотели сделать актера марионеткой, – обвиняла Мейерхольда великая актриса.

– Будь ты хоть красotka – у меня есть плетка, – отозвался на скандал Карабас двадцать лет спустя.

Но с особым удовольствием расправлялся А.Н. Толстой с Дуремаром, сподвижником Карабаса, всласть осмеив его имя, его фигуру, его пальто. Напиши он сей пассаж в 1910-е г., артистический Петербург без колебаний



⁶ Там же. С. 176.

⁷ Там же. С. 181.

узнал бы в продавце пива В. Соловьева, верного спутника Мейерхольда. Соловьев принимал участие в журнале Доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам» и в занятиях Студии Мейерхольда. И журнал, и Студия отчетливо отражали эстетические установки символистов – поиски идеального актера новой формации. М. Петровский пишет о том, что и Мейерхольд, и Г. Крэг искали идеал в театрах традиционных, в частности, в театрах кукол. Кукла – подобие человека, но куда более совершенна, поскольку создана Художником; отчасти и поэтому кукла стала эталоном искусства Серебряного века в 1910-е годы. Но еще существеннее было то, что образ марионетки – куклы на нитях – стал метафорой человека, зависимого от Рока и им управляемого.

...Но вот куклы сбежали от Карабаса всюю труппой и устремились в «хороший» театр, где можно играть самих себя, где играть самого себя готов и Буратино, даром что не актер.

На занавесе этого превосходного театра изображена молния; в ее зигзаге М. Петровский увидел очертания чайки на занавесе Московского Художественного Театра.

Что же касается «измененного пространства» в финале сказки, М. Петровский интерпретировал его так: «Толстой демистифицировал театральные концепции символистов, отнял у образа театра смысл “небесной родины” и придал ему значение родины земной»⁸.

Такова операция, произведенная М. Петровским над демистификацией, которая скрывается в «Золотом ключике», и такова ее расшифровка.

4. Мне подсказали: для возбуждения жизнеспособности мифа нужен «допинг», мистификация особого свойства, изображающая некий «междусобойчик», дающий понять не допущенным к сокровенному: они, посвященные, что-то знают, чего-то не договаривают; а то и шутят между собою на высочайшем профессиональном уровне.

Текст Л. Кациса «Кто такой Буратино», представляющий бесспорный интерес сам по себе сверхоригинальным направлением мысли, замечателен еще и энергией отталкивания от концепции М. Петровского⁹.

Аналитический и полемический труд Л. Кациса с самого начала переворачивает каждое положение текста «Что отпирает “Золотой ключик?”». Оказывается, золотой ключик в руках Л. Кациса открывает нечто совершенно другое. И если сказка А.Н. Толстого действительно заминирована с помощью мистификации, то и сама мистификация меняет тональность и окраску.

Имя Буратино итальянское – деревянная кукла: так полагал сам А.Н., и это принял М. Петровский. По Л. Кацису же все обстоит не так, а имя деревянная кукла получила от графа Зденко фон *Бортина* (см. драму Ф. Грильпарцера «Праматерь», перевел А. Блок).

В глубинный слой сказки входит творчество и личность Блока, это так; однако его присутствие в пространстве «Золотого ключика» выявлено совсем не в том, что обнаружил М. Петровский.

По толкованию Л. Кациса, Блок явлен в подтексте сказки как переводчик драмы «Праматерь». Л. Кацис дает понять, что трагическое мироощущение Блока



⁸ Петровский М. Указ. соч. С.200.

⁹ См.: Кацис Л. Кто такой Буратино // *Marionette of the Symbolist Era*. Ed. by K. Tribble. N.–Y., 2002. P. 357–375. [*Марионетки в русской прозе 1920-х–1930-х годов.*]

Pro memoria

DM

странным образом созвучно и пьесе Грильпарцера, и ее постановке в Театре В.Ф. Комиссаржевской. Именно здесь намечаются первые контуры еще одного театра; его очертания (впрочем, умозрительные) вырисовываются далее в пространстве текста Л. Кациса, – это *мертвый театр*. Это не МХТ и не Театр Мейерхольда, это театр мистический, театр-призрак. Он скрыт занавесом самой эпохи, отсюда подает отрывочные сигналы, призывая на сцену истории Смерть. Автор пишет: «Без обращения к общей картине русской апокалиптики 1900–1930-х годов мы не поймем сути происходящего»¹⁰. И еще: «Как нетрудно видеть, все, что происходит в “Золотом ключике”, навеивает мысль о смерти, о потустороннем существовании» (курсив мой. – И.У.)¹¹. Мысль эта представляется неожиданной. Во всяком случае, она абсолютно оригинальна. Тем не менее, Л. Кацис приводит многие доказательства.

Так, перевод Блока сначала назывался не «Праматерь», но «Покойница». Так, в описании декораций в Театре В.Ф. Комиссаржевской значилось множество гробов, целый склеп на сцене; и спектакль провалился, и Вера Федоровна вскоре погибла. (На ее уход с великой скорбью отозвался Блок.)

Тема Третьего театра, театра Мертвого, у Л. Кациса выплескивается за пределы «петербургского текста» в направлении Дорнаха, в антропософский храм Гетеанум – здание, связанное с Апокалипсисом. Храм, возводимый во многом руками российских антропософов, в том ряду, и Андреем Белым, яростным приверженцем доктора Штайнера

(очевидно, третьего Доктора после Дапертутто и Карабаса).

Неисповедимы пути аналитической критики! Но оценим замечание о стереоскопичности текста толстовской сказки¹². Арлекин–Пьеро, Блок–Белый, Белый–Штайнер (Штейнер в прежнем написании). Стереоскопичность не заставит себя ждать: как в «Золотом ключике» понимать дверцу и при ней картинку с очагом, с пламенем, с котелком и кипящей бараньей похлебкой? Нас отсылают по уже известному адресу – в Гетеанум: «В этом сооружении за некоей дверцей, перед которой висел портрет д-ра Штейнера во всполохах пламени, находился небольшой крематорий и колумбарий, символизировавшие как раз “переход через очаг”»¹³.

В контексте Мертвого театра оказывается возможным повесить портрет Учителя на то место, где была картинка – котелок с бараниной.

Что ж! В советской Москве шел «Петербург» антропософа Белого с участием антропософа М. Чехова, «а “кукольный владыка” Мейерхольд предпринимал многочисленные попытки постановки “Москвы” Андрея Белого в своем театре»¹⁴. Не говоря уж о том, что в Москве и Ленинграде были активны общества антропософов, их прикончат чуть позже.

По мысли Л. Кациса, «подполье» сказки отнюдь не ограничено пределами Серебряного века, оно расширено до постреволюционной Москвы, когда умерли и Блок, и Белый, и Горький, чье имя уже носил Художественный театр. Прибегая к образной системе, можно сказать о том, что увеличивается численность гробов – на то



¹⁰ Кацис Л. Указ. соч. С. 367.

¹¹ Там же. С. 366.

¹² Там же. С. 362.

¹³ Там же. С. 363.

¹⁴ Там же. С. 365.

Истоки, традиции, рифмы

и Апокалипсис, на то и Мертвый театр. Мы уже поняли, что Л. Кацис обнаруживает тему смерти как основную в «Золотом ключике», причем, смерти тотальной, разлитой по всему подтексту сказки, и это более чем существенно для данной концепции: «Ведь из мира “старого” мы перешли в “мир новый” как бы без Страшного суда?»¹⁵. И далее: «Если же счесть революцию и Гражданскую войну “Страшным судом”, то плотская жизнь после-революционной России представляет собой жизнь плоти (т.е. принадлежащей Завету с Богом Сыном) в мире Завета Св. Духа»¹⁶.

Однако вот к чему необходимо отнестись особенно внимательно: даже если мы имеем дело с графом фон Боротином, хочешь не хочешь, придется выйти к кукле, тем более, деревянной, и это уже не игра в кукольный театр.

«<...> Человек – это тот, кто восстает из пепла, как Феникс, в отличие от куклы, которая, видимо, навсегда уходит в прах и пепел»¹⁷.

Не будем вдаваться в рассуждения по поводу Страшного суда, они могут отправить нас слишком далеко и отвести глаза от «Золотого ключика». Как никак, мы имеем дело со сказкой, хоть и столь безразмерной, а не с религиозно-философским трактатом, потому всякое упоминание о кукольном театре, существенном в сказке А.Н. Толстого, не может не порадовать.

И упоминание имеет место. А.Н. Бенуа, художник постановки «Праматерь», воссоздал «Праматерь» в своем домашнем театре марионеток. «Достаточно было любому из интересующих нас деятелей театра и литературы услышать об этом, как фон Боротин

стал марионеткой – буратино (даже если непосредственный тип куклы у Бенуа был и иным), как мог родиться и запасть в голову этот несложный каламбур»¹⁸.

Остаются два основных возражения Л. Кациса против концепции М. Петровского (речь у нас идет только об основных пунктах полемики). Первое имеет более частный характер и относится к знаку «молнии» на занавесе «хорошего» театра. В нем, как мы помним, М. Петровский увидел схематизированное изображение чайки – эмблемы Художественного Общедоступного театра. А поскольку Л. Кацис раздвигает время «Золотого ключика» до середины 1930-х, когда Чеховский МХТ уже стал МХАТом им. М. Горького, то и молния на занавесе кукольного театрального приютившего беглецов, должна напоминать не столько о чайке, сколько о Буревестнике (Альбатросе). Вот она, стереоскопичность...

У А.Н. Толстого и театр называется «Молния», и на занавесе изображена молния, так упорно напоминающая птицу в полете. Л. Кацис расшифровывает слово «молния» иначе. В предисловии переводчика пьесы «Праматерь» Блок пишет о своем желании увидеть здесь судьбу русского дворянства – усадьба, дождь... молния, которая подожгла деревню. «Сам Блок свел драму Грильпарцера в революционно-публицистический контекст», – пишет Л. Кацис¹⁹.

Наконец, следует возражение М. Петровскому по поводу инверсии «верх-низ», измененного пространства в финале «Золотого ключика».

Оба исследователя не прошли мимо того, что это самое



¹⁵ Кацис Л. Указ. соч. С. 367.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 368.

¹⁸ Там же. С. 361.

¹⁹ Там же. С. 360.

Pro memoria


пространство совершает странный изгиб: по мнению М. Петровского – «вопреки законам физики, но в соответствии с логикой “идеологического пространства”» А.Н. Толстого²⁰, с чем его оппонент категорически не согласен. Во-первых, работа А.Н. Толстого «Нисхождение и преображение» заставляет «более серьезно относиться к мистическому слою этой сказки»²¹. Во-вторых, подобная структура, сюжетная и мистическая, «глубочайшим образом укоренена в русской литературе»²².

Инверсия «верх–низ» известна фольклору (звезды на дне колодца). Л. Кацис ссылается на работу А. Сыркина «Спуститься, чтобы взнестись», но, в конечном счете, в «Золотом ключике» дело оборачивается иначе, куда проще, а инверсия пространства, выстроенного по вертикали, сменяется горизонтальным противостоянием правого-левого. Расширив пространство текста «Золотого ключика» до 1930-х годов, Л. Кацис переносит место действия в Москву, по обе стороны Тверской улицы, и почти друг против друга оказываются два театра, МХАТ и театр Мейерхольда, да и квартира Мейерхольда – почти рядом с театром, в Брюсовом переулке.

Мистический слой в «Золотом ключике», оказалось, чрезвычайно развит. Так, в кукольном театре Карабаса идет пьеса «Девочка с голубыми волосами, или Тридцать три подзатыльника», в чем видится связь с пьесой Л. Зиновьевой-Аннибал, жены Вяч. Иванова, «Тридцать три уroda». Так возникает тема Башни, и, если она никак не подала о себе сигнала в «Золотом ключике», все-таки ее присутствие здесь для Л. Кациса не вызывает

ни малейших сомнений; в «мистический слой» сказки тема Башни введена через случай в биографии А.Н. Толстого, когда он, оказавшись в числе гостей Вяч. Иванова, весьма неудачно вмешался в разговор «посвященных» о потусторонних явлениях.

Сквозь смелые конструкции Л. Кациса, возведенные на территории сказки о Буратино, проходит тема Блока, но это не Блок-поэт, как у М. Петровского, а, так сказать, Блок-прозаик. А.Н. Толстой читал берлинское собрание сочинений Блока, где сильны эсхатологические мотивы, где даны в контрасте люди и куклы и откуда Толстой извлек блоковскую теорию сказки.

И: Буратино–Пьеро – это пара Толстой–Блок. А граф Алексей Толстой скрылся за маской другого графа – фон Боротина.

«Герои Толстого – его куклы-марионетки – сыграли свою сказку – антидраму по рецептам Александра Блока, осмысленным и реализованным только тогда, когда только смешная деревянная кукла могла сохранить остаток души писателя Алексея Толстого <...>»²³.

Душа писателя должна расплатиться сполна за «Хлеб», произведение сервильное и фальшивое: то, что и «Хлеб», и «Золотой ключик» создавались одновременно, отмечают едва ли не все исследователи сказки о Буратино. С осторожностью могу предположить, что у Кациса Буратино и его славная кукольная компания могут сыграть роль искупительной жертвы.

5.

М. Чернышева предлагает свою концепцию сказки Толстого – «Утверждая игру... (Из творческой истории “Золотого ключика”



²⁰ Петровский М. Указ. соч. С. 200.

²¹ Кацис Л. Указ. соч. С. 364.

²² Там же.

²³ Там же. С. 375.

Истоки, традиции, рифмы

А.Н. Толстого)»²⁴. Эта работа противоположна исследованию Л. Кациса. Нельзя не поражаться тому, сколь различны точки зрения на эту загадочную сказку!

Для Л. Кациса «все, что происходит в “Золотом ключике”, навеивает мысль о смерти и потустороннем мире»²⁵. Для М. Чернышевой все происходящее здесь – в своем роде торжество жизни, само по себе исключаяющее мрачность эсхатологии. Куклы здесь – живые дети и одновременно одухотворенные детские игрушки; и, уж конечно, жива природа, в которую вписан сюжет. «Природа обретает черты театра в игровых отношениях детей-человечков с живыми существами»²⁶.

Как и М. Петровский, и Л. Кацис (а потом и М. Липовецкий), М. Чернышева обнаруживает «двойственность», оппозиции, создающие «тесный поэтический ряд» взаимодействующих понятий: живое-неживое, природное-механическое, открытое-замкнутое, веселое-сучное и т.д. Однако такие бинарные оппозиции понятии М. Чернышевой как соучастие природы в игре человечков.

«Двоичность» представлена еще соотношением «Золотого ключика» с «Пиноккио». «Золотой ключик», вне сомнений, выигрывает при таком сравнении как раз потому, что в нем куда больше здоровой и веселой игры. Пиноккио исправился, и кончилась игра, кукла кончилась – явился человек. В случае Буратино – «антитеза снимается: кукла и есть человек, игра и есть жизнь»²⁷.

NB! Определение М. Чернышевой привлекательно своей афористичностью и пользуется авторитетом среди буратиноведов. Но природа куклы иная, вопрос этот

более сложен, и А.Н. Толстой не может этого не знать, затеяв «игру в куклы».

Оппозиция «живое-неживое» в данном случае соотносима как живая природа и ее воспроизведение в детском рисунке, в изображении солнца и звезд на деревянной ставне и на материале занавеса; если в поле зрения М. Чернышевой попадает зеркальце с ватными лебедями, наивная бутафория, то в мире природы «Золотого ключика» заготовлено настоящее озеро, и лебеди, разумеется, настоящие.

Кроме оппозиций, выражающих «счет на два», здесь есть и элементы, подчиняющиеся «счету на три». Это относится к пространственным построениям. Триада пространств такова: театр Карабаса – замкнутое пространство, поляна Мальвины – пространство разомкнутое, где происходит процесс объединения жизни и творчества, т.е. природы и театра, – наверное, главное место действия, происходящего «на пленере». И, наконец, «гармоничный театр Буратино, где театр (игра) организован по законам природы и жизни; где дети будут играть самое жизнь»²⁸. Театральность (игра) выявляет творческое начало в природе и мире.

В тексте М. Чернышевой игра обретает абсолютный характер, увлекая в этот вселенский хоровод и самого А.Н. Толстого. Так в предисловии к «Золотому ключику» – «когда я был маленьким <...>», – в котором М. Петровский увидел мистификацию, М. Чернышева видит установку на творческую игру, да Толстой и не скрывал этого от «своих», ни от Горького, ни от Маршака.

Вторая часть работы М. Чернышевой посвящена педагогическим



²⁴ Чернышева М. Утверждая игру... (Из творческой истории «Золотого ключика» А.Н. Толстого) // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М., 1995. С. 110–119.

²⁵ Кацис Л. Указ. соч. С. 360.

²⁶ Чернышева М. Указ. соч. С. 113.

²⁷ Там же. С. 117.

²⁸ Там же.

проблемам: ангажированная советской идеологией борьба с волшебной сказкой; но не успела сказка дожидаться полной реабилитации и возвращения к детям, как Буратино уже оказался тут как тут.

Интересно сопоставлена позиция А.Н. Толстого, расходящаяся с установкой его собственной матери, выступавшей против сказки. Несмотря на различие взглядов и позиций, мать и сын сохраняли единение, и разница во взглядах не мешала их родственной близости. (Однако примечательно: в «Детстве Никиты» А.Н. Толстой вспоминает приготовления к Рождеству, елочные игрушки и елку; маму за фортепиано, ее рассказ о чудесах, которые ей самой выпало увидеть в детстве, – во всем этом нет и следа от удаления сказки из детской.)

«Золотой ключик» вписан в контекст всего творчества А.Н. Толстого середины 1930-х: творческая свобода, декларированная «Золотым ключиком», соотносена с давлением критики, нападавшей на трилогию «Хождение по мукам». Рациональные предложения по улучшению романа вносил критик В.П. Полонский, Толстой отбивался раздраженно.

«Безусловно, – пишет М. Чернышева, – что весь ход работы над “Золотым ключиком” был связан и с физическим состоянием писателя, поскольку он писал его в пору тяжелого заболевания (после инфаркта)»²⁹.

Толстой только закончил работу над «Золотым ключиком», а его тотчас посетило чувство, изменившее жизнь. В письмах к Л. Баршевой М. Чернышева услышала знакомые отзвуки; если и не прямые цитаты из «Золотого ключика», то «свободное движение вперед», «свобода»,

«счастье»; и постоянный эпитет «веселая». Вывод: «Как утверждают современные психологи, человек, особенно художник, подсознательно строит свою жизнь по законам искусства <...>»³⁰. Так книжке «Золотой ключик, или Приключения Буратино» выпала роль счастливой карты, или, если угодно, своего рода талисмана, оказавшего благотворное влияние на судьбу ее автора. Но вопрос – он ли сам выстраивал свою жизнь по законам своего искусства или в его герое реализовались стратегии, по которым выстраивалась его биография, – вопрос этот как был, так и остался открытым.

6.

Е. Толстая предложила свой вариант расшифровки загадочного произведения; ее работа называется «О лазоревых цветах, пыльных лучах и золотых ключах: Буратино и инварианты Алексея Толстого»³¹.

Здесь взгляд на сказку объективен, но в то же время Е. Толстая имеет возможность добавить биографические подробности жизни родственника, сведения, сохранившиеся в семейных пересказах. Подробности связаны с «Золотым ключиком».

Е. Толстая высоко оценила труд М. Петровского. Хотя: «на сегодняшний взгляд, концепция Петровского, при всей своей блистательности, не во всем верна, и цель этой работы – частично дополнить ее, кое-что уточнить, а в чем-то и оспорить»³².

Взор Е. Толстой сосредоточивается на цвете. Цветовая гамма «Золотого ключика» невелика, потому голубые волосы Мальвины вполне достойны особого внимания. Они, конечно, заимствованы



²⁹ Чернышева М. Указ. соч. С. 118.

³⁰ Там же. С. 119.

³¹ См.: *Marionette of the Symbolist Era* Ed. by K. Tribbl. N.–Y., 2002. P. 327–350.

³² Там же. С. 329.

Истоки, традиции, рифмы

у Феи из «Пиноккио», но Толстой прибрал к рукам голубой цвет не случайно. Аэлита связана с итальянской Феей мотивом лазоревого цвета – кожа Аэлиты голубовата, она потомок «голубого племени гор», некогда обитавшего на Марсе.

Когда Буратино и компания оказываются в темном подземелье, а Буратино поднимает истлевший войлок, из отверстия в каменной стене льется голубой свет. И «Голубые города» А.Н. Толстого отмечены заветным цветом не случайно – это цвет Мечты. Е. Толстая видит, откуда идет голубой цвет – от голубого цветка Новалиса (Фридриха фон Гарденберга) в романе «Гейнрих фон Офтердинген», и называет роман «евангелием романтизма». У Новалиса и поиск голубого цветка, и плач по умершей невесте, – романтизм в его идеальном состоянии.

Но и «золотой ключик» хранится в неоконченном романе Новалиса: «он открывает герою путь к осуществлению центрального романтического мифа о наступлении царства Софии и конце времен <...>»³³.

Ценность текста Е. Толстой еще и в том, что она располагала семейными преданиями об обстоятельствах личной жизни А.Н. Толстого.

«Мой отец Д.А. Толстой считает, что оживление интереса к переводу “Пиноккио” у Толстого совпало с визитом к Горькому в Сорренто весной 1932 года, когда разгорелась его тайная, неразделенная любовь к Н.А. Пешковой (Тимоше), жене Максима Пешкова»³⁴.

Сорренто, Средиземное море – край сплошной лазури, столь волнующей сердце писателя... «Толстой в 1935 г. пишет сказку,

сознательно подрывающую любовную тему». И далее: «В последние годы “Золотой ключик” все чаще связывается с семейным конфликтом А.Н. Толстого, закончившимся его разводом с Н.В. Крандиевской»³⁵.

Вот, оказалось, в чем причина того, что Буратино свободен от любовных волнений; хотя, вопреки авторской воле, городской фольклор упорно настаивает на романе Буратино с Мальвиной, ибо логика всякой сказки именно такова.

Невозможно обойти еще одно обстоятельство в биографии автора «Золотого ключика»: он увидел театр марионеток Л.В. Шапориной-Яковлевой, «Торжественное заседание» Е. Шварца, где он встретил самого себя в «кукольном варианте», и пародия доставила А.Н. большое удовольствие.

Можно ли допустить, что свободная и независимая марионетка, деревянная кукла, играющая на сцене самое себя, в некотором роде есть автопортрет самого А.Н.? Во всяком случае, потайные пружины собственной биографии писателя, скрытые в сказке, время от времени подвергаются изучению.

7.

Эдуард Надточий своему труду «Рождение и смерть тотального театра»³⁶ предпослал эпиграф из Иосифа Бродского: «В настоящей трагедии гибнет не актер – гибнет хор».

Если исходить из тривиального представления об эпиграфе, он должен помогать в пути по тексту, вроде нити Ариадны. В данном же случае, лабиринт текста столь сложен, а движение мысли столь неожиданно, что об эпиграфе мы вообще вспомним только в конце.



³³ Там же. С. 343.

³⁴ Толстая Е. Указ. соч. С. 347.

³⁵ Там же.

³⁶ См.: Надточий Э. Рождение и смерть тотального театра // Синий диван / Под ред. Е. Петровской. М., 2003, № 2. С. 73–90.

Pro memoria

ЭМ

В подзаголовке – «Некоторые философские аспекты “Нового романа для детей и взрослых”». Театр – вот что может объединить все части исследования, как понимали тему театра великие современники А.Н. Толстого – о. Павел Флоренский, М. Бахтин. Так или иначе, все трое имели свое четкое представление о Театре и его роли в действительности, и Э. Надточий убежден в определенной идентичности их воззваний, хотя, скорее всего, они и не были знакомы между собой.

К ответу на этот вопрос мы, естественно, придем далее, поначалу же Флоренского и Бахтина объединяет время, их труды относятся к 1920-м годам.

П. Флоренский в предисловии к «Запискам петрушечника» Н. Симонович-Ефимовой (1925) описывает свое впечатление от кукольного спектакля, сыгранного Н.Я. и И.С. Ефимовыми в 1922 г. В Загорске. Флоренский в подробностях перечисляет препятствия на пути к театрику. И дождь, и путь между грядами, и канава – все это Э. Надточий сопоставляет с маршрутом Буратино в стране дураков. А далее – спектакль овечьих ореолом праздника, состояния свободного и находящегося в строгой изоляции от будней, – программа, разительно напоминающая жест Буратино, обменявшего азбуку на билет в театр.

Останавливаюсь на этой части своеобразной трилогии Э. Надточего, поскольку, как мне представляется, именно в изложении концепции П. Флоренского исследователь ближе всего подошел к самой сказке А.Н. Толстого.

П. Флоренский пишет о театре кукол – это куклы петрушечного

типа, надетые на руку кукловода. Взаимоотношения куклы и человека тонки и сложны. Человек, создавший куклу из тряпок, тряпашек и папье-маше, в процессе игры должен ловить сигналы, посылаемые куклой. Священнику (и это все же удивительно) открылось, что у кукол – свои желания и вкусы, и «становится совершенно очевидным, что в известной обстановке через них действуют особые силы»³⁷. И далее: «В кукольном театре выступают основные приемы подражательной магии, которая всегда начинается игрою, подражанием, поддразниванием, чтобы дать затем место привлекаемым таким образом иным силам, которые принимают вызов и наполняют подставленное вместилище»³⁸.

Э. Надточий весьма тонко прочувствовал этот замечательный текст П. Флоренского. Для исследователя сама природа таинственного племени кукол делает «Приключения Буратино», где куклы будут искать самих себя, лучшей иллюстрацией к словам Флоренского: у него куклы принадлежат иной реальности. Она празднична и театральна и в таком виде проявляется перед нами, но куклы знают о ней куда больше нас и время от времени проговариваются. Как театральные куклы узнали Буратино? И как понимать заявление самого Буратино, увидевшего на дверце свое изображение: «Я так и знал!»?

Так сказка А.Н. Толстого оказалась вписанной в контекст кукольного театра в его философском измерении. Через кукол в «Золотом ключике» проявляются высшие силы тотального театра. «Мир с этой стороны дверцы – слабая копия мира по ту сторону дверцы»³⁹.



³⁷ Надточий Э. Указ. соч. С. 76.

³⁸ Там же. С. 77.

³⁹ Там же. С. 78.

Истоки, традиции, рифмы

Как оказалось, куклу Буратино можно вписать и в учение М.М. Бахтина о карнавальной культуре: смеховой мир отделен от мира будней холстом, на котором мастерски нарисован очаг, а любопытный Буратино проткнул картинку носом.

Поистине «наука умеет много гитик», если Л. Кацис обнаружил в этой картинке некую идентичность с портретом Учителя, скрывающим кремационную печь, то мнение Э. Надточего об этой же самой картинке на холсте еще более ошеломляюще: «Протыкание этого холста Буратино <...> – наглядная процедура карнавальной дефлорации вагинного занавеса, скрывающая посюстороннюю реальность от потусторонней». И далее: «Через этот ход в “Буратино” становится куда лучше видно, куда же, собственно, вело столь любимое Бахтиным описание им сексуальных и дефекационных процедур у Рабле»⁴⁰.

Не решаюсь комментировать этот пассаж, он слишком головокружителя для понимания «нового романа для детей и взрослых». Но, очевидно, через такую образную систему необходимо пройти, чтобы прийти к гармоничному целому – тотальному художественному творению. В сказке о Буратино, в конце концов, смешиваются всякие представления о верхе и низе в неразличимое целое, на нас вываливается из пространства по ту сторону вагинальной завесы наш собственный «настоящий мир».

Дихотомия мира, двучастность его, на языке театра выражена трагедией и комедией, и «это, конечно, Вяч. Иванов, мощное влияние которого испытали и Флоренский, и Толстой, и Бахтин, подобно многим другим, сформировавшим

свое мировоззрение на протяжении 10-х – первой половины 20-х годов»⁴¹.

Таковыми данными я не располагаю, если не считать того появления А.Н. Толстого на Башне Вяч. Иванова, когда он, по его же словам, «сел в лужу»; Флоренского же в списках посетителей знаменитых ивановских собраний нет. Но дело даже не в посещениях какой-либо башенной Среды, скорее, дело в том, что ни Толстой, ни Флоренский, если не ошибаюсь, не принимали участия в петербургских диспутах о Театре: каким он был в прошлом, каким должен стать в будущем. Таким образом, сообщение Э. Надточего о мощном влиянии Вяч. Иванова, которое испытали Флоренский, Бахтин, Толстой есть бесспорное открытие исследователя.

Не имея возможности в рамках моего текста пересказать театральную теорию античного театра по Вяч. Иванову и ее толкование Э. Надточим, коснусь лишь концепции «Ревизора»; публикации в «Театральном Октябре» в 1926 г. после мейерхольдовской постановки. В сущности (это не рецензия, но перенос концепции античного театра на живой спектакль), в постановке Мейерхольда образовалась новая конструкция – трагический герой и комический хор не без влияния Вяч. Иванова.

«Выясняется, что хор, наступающий на зрителей и заставляющий их смеяться очистительным смехом (“парабазис”), объединяясь тем самым с хором, – ближе к прямой и непосредственной реализации чаемого “всемирного действия”»⁴².

Понятие о чаемом всемирном действии у Вяч. Иванова уже



⁴⁰ Там же. С. 81.

⁴¹ Там же. С. 82.

⁴² Там же. С. 86.

претерпело изменения. До революции он пророчествовал на античный лад совершенно иначе – «страна покроется оркестрами и фимелами». Ко времени размышлений о мейерхольдовом «Ревизоре» и, встретившись с режиссером в Риме, где Иванов с семьей счастливо укрылся, он уже говорил: хор теперь являет собою весь город. Каков хор, таков и герой, хор же – болото.

Отсюда, надо полагать, недалеко и до «Золотого ключика».

А та *иная реальность*, к которой принадлежит тайная жизнь кукол, заглянула в постановку Мейерхольда: Хлестакову сопутствовал безмолвный двойник, и Э. Надточий склонен найти в этом влияние Вяч. Иванова и, должно быть, на весьма, кстати, извилистом пути приблизившись к «Буратино», упомянуть хотя бы «кукольную сцену» финала в «Ревизоре». «Иными словами, Буратино и есть тот самый герой, которого выталкивает из своей среды болото падшего Города»⁴³.

Когда же папа Карло заводит чудесную игрушку – кукольный театрик, спрятанный в подполье, – «тогда миропорядок космоса потрясается до самого основания, рай, чистилище и ад приходят в движение, переворачивающее всю топографию <...>, и сонмище Города обретает соборное единение в тотальном действе зачинательной комедии о приключениях Героя – Буратино»⁴⁴.

...Лишь упомянут фильм, где имеется дирижабль с надписью «СССР»; лишь в самом начале упомянуто едва ли не вскользь о серьезных размышлениях по поводу сталинской культуры. Очевидно, «город», «хор» – производные

этой культуры, и тогда эпитафия из Бродского («В настоящей трагедии гибнет не герой – гибнет хор») в конце концов становится прозрачен: *гибнет хор*; но не герой, который Буратино.

Этим столь невероятным поворотом сюжета исследования Э. Надточий отвечает на вопрос: «что в фигуре Буратино и в структуре данного небольшого произведения обусловило такой потрясающий успех?»⁴⁵. Свою задачу автор представляет себе незаслуженно скромно: «не претендуя сформулировать такой ответ в данных заметках, я попытаюсь немного расширить контекст восприятия лишь внешне простого произведения»⁴⁶.

8.

Можно не соглашаться с некоторыми аспектами расширения контекста, но размах панорамы культуры, развернутой вокруг сказки, даже если она «роман для детей и взрослых», бесспорно, внушительна. И, несомненно, – автор приблизился к пониманию Театра, каким оно было в начале XX в.: Театр – инструмент преобразования действительности.

М. Липовецкий написал «Утопию свободной марионетки», предложив свой «ключик» к загадочной сказке⁴⁷. Работа состоит из трех частей: «Буратино как художник», «Буратино как конформист» и «Буратино как постмодернист».

С большой подробностью перечисляет автор все, связанное со словом «Буратино» и его образом в советское время (включая выражение «Страна Дураков» как синоним «совка» и суперпопулярное телешоу перестроечного времени «Поле чудес»). «Казалось



⁴³ Надточий Э. Указ. соч. С. 88.

⁴⁴ Там же. С. 90.

⁴⁵ Там же. С. 73.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Липовецкий М. Буратино: утопия свободной марионетки // Там же. Веселые человечки: культурные герои советского детства. М., 2008. С. 125–152.

Истоки, традиции, рифмы

бы, все это изобилие в той или иной степени было спонсировано советским дискурсом, и потому Буратино должен был бы уйти в область культурных памятников (вместе с Тимуром и его командой и пионерами-героями), уступив место если не Пиноккио, то, по крайней мере, покемонам и Барби. Ан нет! Достаточно набрать слово "Буратино" на поисковике русского Интернета <...>⁴⁸.

В тщательно составленном списке новых ипостасей Буратино выделен интерактивный музей Буратино–Пиноккио в Москве и текст песни группы «Несчастный случай» с припевом «Буратино – секс-машина». Буратино, как пишет М. Липовецкий, не только был, но и остается влиятельным культурным архетипом, и «прав был Ю. Степанов, поместивший Буратино в ряд "констант русской культуры"»⁴⁹.

Что же позволило деревянной кукле стать архетипом? Тому М. Липовецкий видит ряд причин.

А.Н. Толстой осуществил «проект», если переходить на язык современности, иначе говоря, «раскрутил» тему, начав с «Золотого ключика»-книжки, создал и пьесу, поставленную Н.И. Сац в Москве и с невероятной быстротой подхваченную театрами для детей по всей стране, и сценарий фильма, поставленного А.Л. Птушко. Тогда же А.Н. готовил переделку своего «Пиноккио», вышедшего в Берлине в 1924 году. Таким образом, проект «Буратино» продолжал развиваться между 1933 и 1937 годами.

Это время оказалось порой чрезвычайной творческой активности А.Н. и его приближенности к власти. Он стал настолько близок к Кремлю, что спрашивал совета

у Ворошилова, как ему закончить «Хождение по мукам». Об этом пишет Е. Толстая, и М. Липовецкий цитирует текст Е. Толстой, назвавшей вопрос А.Н., обращенный к Ворошилову, *гениальным ходом*: «<...> и тот [Ворошилов] объясняет, насколько важное упущение сделал Толстой, не показав центральной роли обороны Царицына (в которой участвовал Сталин). Толстой быстро исправляет оплошность и пишет "Хлеб"»⁵⁰.

То обстоятельство, что сервильная повесть «Хлеб» создавалась параллельно с «Буратино», конечно, отмечено почти каждым автором, писавшим о «Золотом ключике», но М. Липовецкий остановился подробно на том, что явил собою на самом деле этот «гениальный ход».

Во-первых, по предположению М. Липовецкого, А.Н. Толстой именно тогда утвердился в мысли, что его герой будет не Пиноккио, а Буратино, и это кажется исследователю важным, так сказать, не столько для сказки, сколько для самого А.Н.: когда Пиноккио у Коллоди врет, у него растет нос, Буратино же волен врать без ущерба своему длинному носу. В этом отличии Липовецкий видит «колоссальное и почти декларативно подчеркнутое отличие Буратино от Пиноккио»⁵¹. И далее: «Если принять версию о Буратино как об alter ego Толстого, то длинный нос Буратино становится лукавой декларацией о предназначении художника <...>. Художника-пророка Толстой замечает художником-буратино <...>. Единственное, что ему нужно, – это право *свободно врать*, не из-под плетки, а для собственного удовольствия»⁵².

Однако то, что может деревянная кукла, – неужели так уж и просто

⁴⁸ Там же. С. 125.

⁴⁹ Там же. С. 126.

⁵⁰ Цит. по: Липовецкий Марк. Указ. соч. С. 127.

⁵¹ Там же. С. 129.

⁵² Там же.

Pro memoria

может писатель? М. Липовецкий прямо не пишет о неминуемой расплате за «гениальный ход», да, собственно, и вообще не говорит о расплате. Скорее, речь идет о некоторых сложностях, возникающих в «творческой лаборатории» А.Н. Толстого: профиль Карабаса (на полях), потерявшего бороду, но украшенного усами, недвусмысленно комментирует мечту писателя о театре «без плетки Карабаса»: Толстой мысленно обращает к Сталину мечты о собственном театре – иными словами, об игре по собственным правилам⁵³.

Таким образом, художник Толстой приравнен к «художнику-буратино», что, очевидно, справедливо, если бы не одно обстоятельство, не учтенное ни М. Липовецким, ни кем иным: деревянному художнику не угрожает апоплексический удар, врачи не будут опасаться за его жизнь, его деяния несовместимы с сервильностью, которая, можно полагать, даром не проходит. Не за нее ли расплатился писатель?..

«<...> ирония Толстого над модернистскими темами и мотивами граничит с попыткой самооправдания – перед самим собой, перед своим прошлым, перед кругом идей и людей, с которыми он был близок и от которых он так решительно отделился, двинувшись по пути официального советского признания»⁵⁴.

И, отдавая должное М. Петровскому, который «первым выявил этот мощный [“серебряновечный”] ассоциативный пласт в сказке Толстого»⁵⁵, М. Липовецкий сомневается в правомерности интерпретировать театр Карабаса как некую пародию на театр Мейерхольда, поскольку к 1935 году Мейерхольд уже стал мишенью официальной

кампании против формализма. М. Липовецкий прав в том, что в контексте советской идеологии середины 1930-х нападки на Мейерхольда выглядят бессмысленным анахронизмом. Однако нельзя же сбрасывать со счета ангажированность А.Н. Толстого, которая – увы – могла уже не ограничиться лишь готовностью писать по рецепту К. Ворошилова.

9.

Все, сказанное М. Липовецким, проясняет (и, должно быть, практически исчерпывающе) утопию свободной марионетки и взаимоотношения автора и персонажа. Но объясняет ли это «неистребимую живучесть» Буратино, где бытие в культурном пространстве отечества перешагнуло рубеж 1930-х годов и продолжалось едва ли не бесконечно?

Причина такого феномена скрывается в самой структуре сказки. «Как определить центральную структурную модель этого произведения? Бинарность? Скорее всего, да. Но “Золотой ключик” не всегда реализует четкие бинарные оппозиции, часто на их месте появляется и двойственность, и удвоение, граничащее с тавтологией, и даже двусмысленность. Так, например, символистские и вообще модернистские интертексты прекрасно уживаются в сказке Толстого с отчетливо советскими обертонами»⁵⁶.

Так Карабас (и это отметил М. Петровский) несет в себе узнаваемые черты плакатного буржуа, а Дуремар за четыре сольдо нанимает бедняка, чтобы тот собирал пивок, и они присасывались к его телу, т.е. эксплуатирует бедного человека. Сквозь описание

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же. С. 131.

⁵⁵ Там же. С. 130.

⁵⁶ Там же. С. 132.

Истоки, традиции, рифмы

Страны Дураков просвечивает советская карикатура на «мир капитализма». «Наконец, отчетливая классовая логика выступает за сюжетной схемой сказки, демонстрирующей победу бедняка Буратино и его бесправных друзей над богачом и “доктором кукольных наук” Карабасом»⁵⁷.

Двоится пространство «Золотого ключика» – здесь два театра, два города, два водоема; два очага – нарисованный у папы Карло и реальный у Карабаса.

Редкий сюжетный мотив не повторяется в «Золотом ключике» дважды. По два раза повторяются некоторые словесные формулы. Кроме того, все герои за исключением Буратино «ходят парами». Исследователь с безукоризненной тщательностью регистрирует все «двойчатки», на которых строится сказка: «Все эти повторения и удвоения слишком частотны, чтобы быть случайными. <...> автор, по крайней мере, чувствует наличие “двухтактного” ритма в своей сказке»⁵⁸.

И это еще не все: «двойчатки» перекрывают трехчастную структуру, характерную для сказки. Да и получение даров не связано с мотивом испытания. Традиционная же сказка включает неизменное испытание – герой должен обязательно заслужить дары, а Буратино награждается за «неправильное поведение».

Объяснить «все эти особенности “Золотого ключика” можно не через модели сказочного жанра, а через модель мифологической медиации, ... в сказке Толстого именно она вынесена на первый план»⁵⁹. Именно медиация не только оказывается вынесенной на первый план, но и трансформирует сказочную логику (испытания и вознаграждения)

Удвоения заполняют пространство сказки, и отчетлива лишь оппозиция своего/чужого. Это дает основание исследователю обнаружить здесь логику, приближающуюся к логике мифа, описанной К. Леви-Стросом. Процесс преодоления противоположностей (сопоставим с множественными «двойчатками» «Золотого ключика») и замыкается на фигуре медиатора, т.е. трикстера. Буратино – это трикстер, нарушитель правил и норм, а его антиповедение, тем не менее, не только не наказуемо, но и ведет к успеху.

Буратино как медиатора определяет его двойственная природа: он деревянный, но и живой, он кукла, но и мальчишка. Вряд ли А.Н. Толстой сознательно осуществлял логику именно мифа – очевидно, структура мифа возникла словно бы сама собой при осуществлении задачи совместить медиацию между советской культурой и культурой модернизма. Художник-Буратино – это художник-трикстер, «свободно играющий с обстоятельствами полярных систем и реальностей», – пишет М. Липовецкий⁶⁰.

В главе «Буратино как конформист» речь идет не только об апофеозе трикстера, но, в известной степени, и о крушении утопии свободной марионетки. Если и не крушение, то уязвимость утопии уже очевидна, и М. Липовецкий приводит еще и еще доказательства тому, что игры с властью не дают художнику свободы, в играх этого рода художник проигрывает всегда. По мере того, как А.Н. Толстой продолжал работу над проектом, от пьесы к сценарию все отчетливее проступают признаки победы власти, все более прорисовывается маршрут отступления художника от



⁵⁷ Там же. С. 133.

⁵⁸ Там же. С. 135.

⁵⁹ Там же. С. 137.

⁶⁰ Там же. С. 139.

Pro memoria

траектории пути «свободной марионетки». «<...> автор “Золотого ключика” оказывается не столько заложником тоталитарной культуры, сколько заложником модернизма. А сам проект “Буратино” в этом контексте оборачивается впечатляющим и, как ни странно, удавшимся экспериментом на границе этих двух дискурсов»⁶¹.

10.

Заключительная глава «Буратино как постмодернист» касается изменяющейся «жизни» этого трикстера в наши дни. Как может понять исследователь, существование Буратино в пережившемся дискурсе продолжается, но культура, кажется, собирается изменить к нему свое отношение. Не вдаваясь в подробности, можно сказать: новая действительность оказывает ему в победоносности и оптимизме. «Что же касается собственно постмодернистской культуры, то в ней – вопреки ожиданиям – Буратино, как правило, выступает в качестве трагического медиатора»⁶².

М. Липовецкий приводит пример – проект Игоря Макаревича «Ното lignum», уже известный нам: только здесь речь идет не об автобиографической его акции, когда сам художник идентифицировал себя лично с деревянным Буратино. Это другая акция с иным персонажем, герой тут – вымышленный счетовод Н.И. Борисов. «Медиация здесь адекватна преодолению человеческого страдания и обретению трансцендентального измерения»⁶³. Насколько можно судить, Н.И. Борисов обречен, постепенно деревенеет, прорастает древесностью и наконец понимает, что сам он и есть Буратино. М. Липовецкий

приходит к поразительному по своему масштабу выводу. «Не случайно Николай Иванович, казалось бы, окончательно ставший Буратино (а это практически тождественно бессмертию), умирает на пике “перестройки”, когда казалось, что история вернулась в Россию»⁶⁴.

На самом деле, метаморфозу, случившуюся с Николаем Ивановичем, следует понимать как развернутую аллегорию *умирания истории*.

Еще более мрачный мир, в котором нынче оказался Буратино, открывается в тексте А. Цветкова-младшего «Последняя речь Буратино»⁶⁵. «Сегодня мне придется сказать правду, – заявляет Цветков-младший. – Ключик больше ничего не открывает, потому что мы сменили замки»⁶⁶. Буратино-победитель потерпел полное поражение, дело кончилось тем, что он ушел рыть себе могилу.

От пронизательного М. Липовецкого вряд ли укрылась причина, по которой сменились замки, и ключик больше ничего не открывает. Но ему (да и не только ему), кажется, не хочется думать, что потенциал образа Буратино исчерпан. Может быть, Буратино просто намерен опробовать постмодернистские стратегии. Вывод из этого глубокого и беспощадного анализа менее всего можно сфокусировать на деревянной кукле. Если «сменится парадигма», Буратино снова сможет безобразничать и врать; если играющие оппозиции «превратятся в незыблемые иерархии <...> *Не дай бог!*» (курсив мой. – **И.У.**)⁶⁷.

Придется признать – отечественная история не оставит Буратино в покое. Да, но судя по всему, покой ему (как нынче говорят дети) «не в кассу».

⁶¹ Там же. С. 143.

⁶² Там же. С. 144.

⁶³ Там же. С. 146.

⁶⁴ Там же. С. 147.

⁶⁵ Цветков-младший А. Последняя речь Буратино // Классика, сетевой проект С. Соколовского. М., 1999.

⁶⁶ Цит. по: Липовецкий М. Указ. соч. С. 145.

⁶⁷ Там же. С. 150.

Истоки, традиции, рифмы

В конце концов, он не виновен в том, что он трикстер. Трикстеру же порой грозит исчезновение. Еще немного – и конец.

«Ан нет!», – не сдаётся М. Липовецкий.

11.

Если все смыслы, намеки и прямые указания, найденные авторами приведенных здесь трудов, – если все они вместились в подтекст сказки, в сущности, очень маленькой, да и написанной легким пером, – тогда «Золотой ключик, или Приключения Буратино» – воистину текст, не знающий себе равных.

Подводный массив айсберга, составленный корпусом исследований, погружен в немислимые глубины культуры, а на малой не затонувшей поверхности отплясывает, строя рожицы, беспечный деревянный человечек.

Или А.Н. Толстой стал невольно подобием медиума в весьма материалистическом варианте, и через него пронеслись разбуженные ненароком энергии ушедшей эпохи?

Во всяком случае, у меня нет предчувствия, что Буратино умер. Нашей культуре не так легко без него обойтись, потому следует ждать продолжения, новых трудов и нового взгляда на эту веселую сказку. Она, что ни говори, угодила в некую ответственную точку эпохи, с которой мы еще долго не сумеем расстаться. Хотя все же – отчего именно на этом поле чудес ищут исследователи ключ и к Сталину, и к Штайнеру, и вообще ко всему на свете? Этот вопрос остается открытым. За пределами упомянутых здесь трудов можно угадать следующие, они или уже есть, или еще будут.

12.

Примечание с позиции кукол. И Буратино, и Пиноккио принадлежат к типу кукол, не играющих на театре. Хотя куклы такого типа могут представлять персон св. Писания, но они представляют, демонстрируют некий образ, а не вступают в театральную игру. Буратино–Пиноккио иногда неосмотрительно называют марионетками, что неправильно. Это так называемые криппы-фигуры, куклы на шарнирах. Объяснить их устройство мог бы модулер – деревянная модель человека. Он обитает в мастерской художника и скульптора, ему можно придавать различные позы, и тогда он работает натурщиком.

А фигуры-криппы живут в частных итальянских домах, хозяева отводят им специальную полку. В дни христианских праздников, когда в костелах идут праздничные службы, и читаются тексты, повествующие о событиях библейских времен, хозяева наряжают своих крипп-кукол по образу какого-нибудь святого и придают им позы, припоминая изображенных на картинах или представленных в скульптурных группах костела. Но позы при этом получаются живыми, жесты – бытовыми, и это свойственно итальянцам: особого различия между св. Анной и неаполитанской торговкой на рыбном базаре они не видят. Потому и в рождественских итальянских инсталляциях с куклами Мадонна рождает Первенца среди бела дня, не покидая городской площади и находясь рядом с посудной лавкой.

Отсутствие границы между сакральным и профанным в итальянском религиозном празднике, надо полагать, не оставило в стороне и криппу – фигуру по имени



Pro memoria

Пиноккио. Его проказы очевидно «человеческого» происхождения, хотя не случайно итальянская педагогическая литература отмечает склонность деревянного человечка к тому, чтобы попадать в ситуации, известные по Библии.

Правда, у шарнирной итальянской куклы родословие выходит за пределы христианского контекста. Стоит вспомнить знаменитого серебряного Лавра на пиру у Трималхиона, увековеченного самим Петронием. Шарнирный Лавр, вынесенный гостям и помещенный в середину пиршественного стола, предоставил возможность Трималхиону произнести речь о бренности бытия. Шарнирный Лавр, несмотря на возможность менять позы, все же изображал покойника, и это придется запомнить.

Но вернемся к Пиноккио. Он появился в итальянской культуре, в которой необычайно разнообразен и безбрежен мир кукол всех систем, да еще он состоит в близости к итальянской скульптуре, и храмовой, и городской, поэтому появление Пиноккио здесь естественно и, пожалуй, закономерно.

С точки зрения анатомии куклы, по ее устройству, да и способу анимирования, отечественная кукла Буратино, конечно же, итальянского фасона. Но, как уже было сказано, А.Н. Толстой произвел дерзкий опыт в области гибридизации, всадив фигуру-криппу в гнездо кукол петрушечных и перчаточных. Операция беспрецедентная, все равно что прививать кактус к березе.

Тем не менее, гибридизация оказалась успешной. Дело в том, что А.Н. Толстой ловко всадил своего героя в «гнездо» трикстера, т.е.

Петрушки. Это был смелый и продуманный ход. Именно о Петрушке вспомнил А.Н., когда беспощадно правил перевод «Пиноккио», который добросовестно выполнила Н. Петровская. Когда оба они оказались в Берлине, А.Н., спасая Н. Петровскую от нищеты, добыл ей работу. И она была несказанно ему благодарна, получив «Пиноккио» Е. Коллоди для перевода с итальянского. Но бесцеремонное вмешательство А.Н. в готовый перевод приводило ее в отчаяние⁶⁸.

Еще бы! Как пишет М. Петровский (кстати, еще одна «двойчатка» – одна фамилия, объединившая двух людей, так или иначе прикоснувшихся к теме деревянной куклы в разных местах и в разное время) – как пишет М. Петровский, «трудно представить себе, что из-под пера Петровской вышли такие простецкие реплики <...> “Вот дурак беспонятный!” – “Вот так штука” – “Болтай, пустомеля” – “Купи? Купишек нет!” <...> а также описание драки “Одного сшиб пинком, другому устроил “вселенскую смазь” <...>. Отведав бурсацкой “вселенской смази”, заграничная физиономия “Приключений Пиноккио” не могла оставаться прежней – она немедленно стала приобретать российские, отечественные черты <...> Пиноккио стал смахивать на Петрушку»⁶⁹.

Тем не менее, беспрецедентный опыт «скрещивания» кукол разных систем удался. А Петрушка – вообще кукла перчаточная, существующая только вместе с рукой человека-кукловода, и никакого отношения к криппам-фигурам не имеющая. Ну, конечно же, в родословии Буратино куда больше признаков Петрушки, чем Пиноккио. Не потому ли, кстати,



⁶⁸ См.: Жизнь и смерть Нины Петровской. Публ. Э. Гарэтто // Минувшее. М., 1992. № 8. С. 127–128.

⁶⁹ Петровский М. Указ. соч. С. 164.

Истоки, традиции, рифмы

все исследователи «Золотого ключика» столь внимательны к самому «кукловоду» А.Н. Толстому?

Буратино оказался подвижным, как Петрушка, – ни минуты покоя, завел себе поперечный характер и ничего не имеет против убиения собеседника (молоток, запущенный в голову моралиста-сверчка). Но есть нечто чрезвычайно важное в их сближении. Есть нечто, что и Петрушку, и Буратино, и самого «кукловода» А.Н. Толстого, если уж на то пошло, роднит всерьез – юмор. Точнее, смех во всех градациях, начиная с гомерического хохота и кончая иронической усмешкой, а то и злой издевкой.

Вообще-то юмор Петрушки – вещь относительная, но он, Петрушка, великий провокатор смеха, а Буратино вызывает невольную улыбку, во всяком случае, у взрослых, потому что трудно сохранять серьезную мину, когда кукла командует кукольному пуделю: «Артемон, снимай часы, будешь драться!».

Сколько бы ни вникала в глубины сказки А.Н. Толстого мудрость исследователей, за редким исключением при препарировании текста улетучивается юмор, ироническая составляющая атмосферы, которую с таким мастерством воссоздал автор.

Написать именно такого Буратино может только художник, у которого в состав дарования входит элемент озорства, отзывчивости на шутку, готовности к розыгрышу. Юмор – вещь врожденная, обучить, натаскать на остряка, в сущности, никого невозможно.

Можно допустить вот что. Этот авторский юмор, то едва скрытый сюжетом, то выступающий весьма

четко, хотя бы тогда, когда дело доходит до описания «хорошенькой» Мальвины, есть предельно редуцированная разновидность смеха, столь обязательного для Петрушки.

Не только Буратино явил пример неунывающей веселой натуры, но и сам А.Н. Толстой. В ту пору, когда все крупные писатели, как известно, находились в поле зоркого зрения самого «хозяина» (куда до него Карабасу!), А.Н. оказался «непотопляем». И дело не столько в его облегченной беспринципности (Д. Бедного беспринципность не спасла от августейшего гнева), но в особенности его природы. Рискну назвать эту особенность «петрушечной».

Пиноккио на улице
Зальцбурга



**Игрушки Буратино
сделаны художником
Игорем Макаревичем**

Людмила ТИХВИНСКАЯ

ВЕЧЕР ЮМОРА И СМЕХА В ДЕНЬ ГОДОВЩИНЫ СМЕРТИ В. И. ЛЕНИНА

**ЭСТРАДНЫЕ КОНЦЕРТЫ К ТОРЖЕСТВЕННЫМ ДАТАМ
В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ КОНЦА 1920-Х ГОДОВ**

На пятый год кончины Ленина в московском клубе Семхимтреста, как и в других клубах страны, состоялся траурный вечер. Очередная годовщина ухода из жизни Вождя Революции никак не должна была располагать к чему-либо иному, кроме скорбной торжественности. «Однако это мероприятие, – как написал журнал "Эстрада и цирк" 1929-го года в статье под названием "Вечер юмора и смеха... в день годовщины смерти В. И. Ленина" стало печальным курьезом. Устроители-весельчаки из Севхимтреста не нашли ничего лучше, чем как следует посмеить в этот вечер публику». Начало вечера, правда, никак не предвещало того, что «устроители-весельчаки» могут позабыть стыд. Торжественное собрание, как обычно, началось докладом о Ленине, потом исполнили траурный марш и две песни о вожде пролетариата. И вдруг, без всякого перехода, внезапно и неожиданно на сцене появилась бойкая эстрадная певица с популярной задорной песенкой: «Два аршина ситца, самый модный цвет / Юбка не годится, платье тоже нет». Что происходило следом, корреспондент описал в деталях и с примерами, оттого важно привести большую цитату из его заметки. Та самая певица спела еще одну песню – о лаптях и любви, тоже «шуточную». И «траурное

настроение, – мрачно замечал автор заметки, – понемногу рассеивалось, в зале становилось весело. По-настоящему же стало весело при выступлении Мармеладова. Мармеладов, нисколько не смущаясь характером дня, прочел "веселенький монолог", в котором весьма пространно рассказывалось о том, как некая леди Джен нашла способ рожать вне брака, о женщинах и обезьянах, что "умеют пудриться и мазать разные места от головы и до хвоста", об алиментах и т.д., не обошлось и без пресловутых "неоконченных" рифм. Заявив, что в цыганском романсе – пошлость вообще, а у него в пародии – "пошлость в квадрате", Мармеладов запел пародии, в обычные дни, пожалуй, и неплохие на мотив популярных "Василечков": – "В безысходной злобе / Я лежу во гробе..." "Василечков" сменила пародия на "И льется песня" – "Цыгане шумною толпою по ЭСЭСЭрии идут / И приближаясь к Волховстрою, / Всю ночь "Кирпичики" поют...".

К концу концерта в зале стоял стон от смеха: В. Я. Хенкин (с обычным для него мастерством) рассказывал о ...покойниках, прыгающих в кремационных печах, о "людях, которых много умирает, но много и обратно рождается", об уходе в бане "пупе" и еще о многом. Веселое настроение долго не

Истоки, традиции, рифмы

покидало аудиторию, смеялись, протискиваясь к вешалке, улыбаясь, расходились по домам»¹.

Случай, который описал эстрадный журналист, даже сегодня, в наши склонные к всяческой травести времени, способен вызвать недоумение (не говоря уж о «зрелых» советских годах – тогда бы точно не поздоровилось не только весельчакам – и актерам, и устроителям, вплоть до руководства Севхимтреста, но, пожалуй, и корреспонденту, который подробно и даже со вкусом запечатлел неподобающие в траурные дни выступления. Заодно прикрыли бы и сам печатный орган, который опубликовал крамольный текст. (В начале тридцатых «Эстраду и цирк» на несколько десятилетий все же закроют.) Разумеется, 1929-й – не 1937-ой г. Хотя строительство советского мифа со всеми его ритуалами уже завершалось, но некоторые вольности НЭПа еще держались. Стояли последние «вегетарианские» деньки. И все же... История о том, что кто-то в год первой пятилетки Страны Советов (ее объявят через два месяца) позволил себе (посмел! рискнул!) в концерте по случаю траурной даты (а дата для той страны действительно скорбная) веселить публику, а публика позволила себе веселиться, – никак не укладывается в наши представления о той эпохе. Не укладывается настолько, что есть соблазн усмотреть в ней намек на уникальный в те годы случай публичного политического фрондерства. Ведь известно уже: единодушие, единомыслие «советской многонациональной общности» не было таким монолитным, как это казалось долгие

годы. Стало известно и то, что народная скорбь по поводу смерти Ленина не была всеобщей, что анекдоты на смерть великого вождя, не просто грубые – макабские, прямо-таки кощунственные – пошли гулять в народе уже в 1924-м, т. е. в первые дни общенародной скорби, и имели место все советское время.

Автор заметки намек на фрондерство сразу отмечает: «трудно даже допустить мысль, что все это безобразие было организованным и сознательным хулиганством». С этим не поспоришь: о сознательном политическом выпаде тут и речи быть не могло². И все же. Чтобы произносить зощенковский текст о прыгающих из печей покойниках в памятный день смерти



¹Вечер юмора и смеха в день... годовщины смерти В. И. Ленина // Цирк и эстрада, 1929, № 2. С. 13.

² Однако нечто от «коллективного бессознательного» какой-нибудь энтузиаст психоаналитического метода, кстати, очень популярного в 1920-е годы, при желании мог бы уловить. Действительно, веселить публику в траурном концерте репризами, подобными: «лежит во гробе в бессильной злобе» или популярнейшим рассказом Михаила Зощенко «Крематорий», который Владимир Хенкин с блеском читал все 1920-е годы, – это ли не оговорочки «по Фрейд».

«Это не ошибка цинкографии, обрезавшей голову. Это не картинка из заграничного журнала мод. Это советский конференсье, выступающий в таком костюме и в день 12 годовщины Октября, и на рабочих полднях. А голова не нужна, потому что почти все конференсье «на один костюм»». Из журнала «Цирк и эстрада», 1928, № 5

Pro memoria

вождя революции, нужно было страдать какой-то странной глухотой к главному в стране в тот день событию и вообще – к политической конъюнктуре СССР. Однако эстрадников старой школы, к которым принадлежал Хенкин, как раз отличал острый актерский слух – который был одним из главных свойств профессии, поскольку обеспечивал способность выживать в напряженной конкурентной борьбе на дореволюционных подмостках. Но тогда еще этот слух был нацелен не на макромир, не на пространство всей страны, а на мир малый, на реакцию публики в зрительном зале, с учетом ее настроения и нерва... (Это уж потом советские эстрадники научились с немалой чуткостью улавливать грозящую «опасность» и любые колебания в политической ситуации.)

Обличив неразумных актеров в «головотяпстве» – автор той самой заметки поспешил тут же сказать, что «эта прискорбная история все же – из разряда случаев единичных», что «миллионы трудящихся Союза, собравшись в своих клубах, культурно проводили остаток вечера (после доклада и воспоминаний), посвященного ушедшему вождю. На этих вечерах крепнет рабочая солидарность... В этих вечерах эстрада призвана сыграть большую культурную роль. В клубы приходят чтецы, исполняющие произведения современных поэтов и писателей, посвященные памяти великого вождя, исполняется серьезная музыка, поются песни, любимые Ильичем. Под конец статьи, как и полагалось, журналист усиливал позитивную ноту, особо подчеркивая, что репертуар большинства концертов, устроенных в

ленинские дни – в этом году был составлен внимательно и бережно, с соблюдением должного такта, что разговорники и вокалисты специально подобрали и разучили для этих дней специальные номера, а некоторые эстрадные ансамбли... сделали полные тематические траурные программы»³.

Автор заметки был, мягко говоря, не совсем точен. Описанный им эксцесс – увь! – не являлся исключением. Реальная эстрада 1920-х годов в дни смерти вождя мало походила на нарисованную им благолепную картину. О подобных казусах сообщали многие журналы тех лет. Так обнаруживала себя одна из главных коллизий существования российской эстрады в послереволюционные годы: пожалуй, тяжелейший, мучительнейший процесс ее постепенной «перековки», «осовечивания», перехода «на новые рельсы» и выкорчевывания того, что впоследствии принято было клеймить словом «мещанство». Нужно отметить, что на протяжении всех семи советских десятилетий эстрада этому усиливающемуся нажиму поддавалась с большой натугой.

Ленинский концерт, на котором случился тот инцидент, относился к разряду так называемых «датских» – жанр сугубо советский, характерный плод социалистической культуры, прелюбопытным образом и без особого ущерба для себя сумевший пережить саму социалистическую действительность. В советском праздничном обиходе опорными, сакральными событиями истории страны, на которых держался свод советского мифа, были, как известно, два: одно – торжественно-радостное, другое – траурно-возвышенное. То есть ежегодные государственные

³ *Вечер юмора и смеха в день... годовщины смерти В. И. Ленина // Цирк и эстрада, 1929, № 2. С. 13.*

Истоки, традиции, рифмы

и всенародные торжества по поводу Октябрьской революции и годовщины смерти Великого Вождя.

Эстрада, как «самое массовое и мобильное» из зрелищ, должна была не просто достойно вписаться в строй празднующих, – ей надлежало шагать в первой шеренге энтузиастов. Мобилизовывать, наставлять, контролировать разношерстную эстрадную массу поручалось на это время специально организуемым к Октябрьским и Ленинским дням Комиссиям по эстраде. «Создание первой такой Комиссии, положившей начало многолетней советской традиции, было приурочено к 10-летию Октября. Эта дата, как известно, была отмечена грандиозными торжествами по всей стране»⁴. На юбилей надлежало отозваться всем искусствам. От эстрады тоже ждали новых идейно-художественных свершений. Для этого ей в помощь Комиссией была разработана специальная Инструкция, «которая в своей основе не менялась на протяжении десятилетий, с годами лишь слегка подновляясь и корректируясь. В ней подробнейшим образом регламентировался характер предпраздничной и праздничной работы эстрадников в дни Октябрьских торжеств. Инструкцию предварял лозунг, своего рода формула и квинтэссенция государственного наказа эстраде: «День смотра достижений на фронте Советского строительства за 10 лет должен быть и днем смотра достижений Советской Эстрады»⁵. Так эстраду вводили в круг интересов государства, где ей надлежало выполнить роль рупора и пропагандиста, воспитателя и идейного авангарда; роль, о которой никогда прежде она и не

помышляла. Из эстрады **просто** она должна была стать **искусством советской эстрады**»⁶.

Хотелось бы текст этого восхитительного документа, одного из первых образцов подобного рода идеологических катехизисов, перепечатать здесь целиком. Но он чересчур объемён, потому приведем лишь несколько фрагментов:

«В дни празднования 10-летия Октября, в дни, когда мы будем демонстрировать перед широкими массами трудящихся наши достижения за 10 лет советского строительства, эстрада, советская эстрада должна доказать, что она за эти 10 лет выросла культурно и политически, вышла из узких бытовых рамок на широкую дорожку советской общественности.

Основная тематическая и художественная установка для Октябрьской эстрады такова.

Десятилетие Октябрьской революции – праздник мирового пролетариата, небывалая юбилейная дата в истории человечества, дата, знаменующая собой великую победу рабочего класса, великий пафос, героику непреклонной и победоносной борьбы с невиданными лишениями, препятствиями и трудностями. Рядом с этой титанической героикой, тематика советской эстрады выглядит более чем жалко. Шапты управдома, фининспектора, взяточника и растратчика, алименты, откомхоз и пр. т. п. просто немыслимы на Октябрьском вечере.

Это не значит, конечно, что никакой сатиры не должно быть, и мы не призываем складывать репертуар эстрады к 10-летию революции из сплошных и голых агиток. Достаточно приличная в художественном отношении агитка должна

⁴Шаболтай П.М. Проблемы развития отечественной эстрады (1917–1929). Дис. канд. искусств. М.: РАТИ–ГИТИС, 2000. С. 110.

⁵Эстрада (Пути советской эстрады) М.; Л., 1928. С. 98.

⁶Шаболтай П.М. Указ. соч. С. 110.

Pro memoria

занять не последнее место на юбилейной эстраде, где уместность ее нельзя сравнить с куплетами об алиментах. Однако наряду с ней может и должна быть и сатира. Только тематика этой сатиры и ее оформление должны резко отличаться от обычных. В чем должно заключаться это отличие и каким путем можно и должно ее осуществить?

Прежде всего отличие в масштабах. Если обычно темой эстраде служат мелкие факты повседневной жизни, то обобщения их и разбора под углом зрения задач социалистического строительства он не дает, или дает неверно, пообывательски... Для сатиры больших масштабов темы имеются, и разработать их в достаточно художественные и занимательные номера – можно.

Берем темы из области международного положения, здесь крушение империалистических планов и комбинаций – подлое жульничество разной пробы соглашателей и т.п.

Какой, например, блестящий эпизод для сатирического номера последний "скандал в благородном семействе" амстердамцев или "нефтяная идеология" Детердитов и К° и т.д.

Мы подчеркиваем эпизод потому, что без обобщающей сатиры на мечущихся от одной до другой прорухи капиталистов, без обобщающей сатиры на пресмыкающихся, подличающих и жульничающих меньшевиков существует опасность низведения этих вышеуказанных тем до уровня заштампованных эстрадой "чемберленов".

Темы "внутреннего порядка" еще многочисленнее и разнообразнее. Тупость и паника буржуазии, ждавшей "со дня на день" падения

ненавистного большевистского правительства, саботаж интеллигенции, отечественные "социал-обыватели", НЭП и прочее...

Наиболее ответственная задача в создании Октябрьского репертуара лежит на так называемом "разговорном жанре", являющемся центром эстрады.

Здесь декламация и мелодекламация наиболее благополучны, ибо соответствующие произведения наших поэтов имеются в изобилии.

Монолог должен являть собой фельетон высокого стиля, должен быть художественным революционным памфлетом.

Это же самое, но в развернутой, более театрализованной форме, должны представлять из себя диалог и сценки.

В пении – никакой классики⁷, не говоря уже о цыганщине или псевдореволюционных произведениях, синонимом коих окончательно утвердились "кирпичики".

К Десятилетию Октябрьской Революции наши поэты и композиторы могут найти и найдут слова и мелодии новых, совсем новых песен.

Для куплета – наряду с новым содержанием непременно должно искать и нового оформления новой музыки, да иначе и невозможно, ибо при игнорировании этого получилось бы то, что пыталась преподнести "советская" оперетта: слова "По заветам Ильича"... или под мелодию "Лам-ца дрица, а-ца-ца".

Ни салонному, ни эксцентрическому танцу не должно быть места на Октябрьской эстраде. Здоровая физкультура и характерные танцы народов СССР – вот что можно и должно дать в этой области, не говоря о балетных номерах с

⁷ Здесь авторы инструктажа, явно принадлежавшие к пролеткультовской братии, несколько промахнулись, обнаружив художественно-политическую недалекость. Пройдет несколько лет, и с высоких трибун прозвучит призыв «учиться у Шекспира», а классика, интерпретированная в духе советской идеологии, станет государственным стилем советской империи и очень быстро и на долгие десятилетия проникнет и в «датские» концерты.

Истоки, традиции, рифмы

определенным идеологическим и политическим содержанием».

Далее инструкция предлагала «Тематику октябрьских танцевальных номеров», которую «артист-эстрадник», будучи «артистом-общественником», должен учесть в своей предпраздничной подготовке.

«Героика Октября (Приемы танца: характерные, "твердые"; движения, физкультура. Соединение характерных движений и физкультуры. Отсутствие классики, "мягких", движений).

Юмореска (темы международные) Политический скетч (Западная Европа, Америка, международный капитал и СССР. Приемы: танцевальная пантомима, характерные движения)

Национальные танцы (Чисто этнографические. Суррогаты недопустимы. Примеры псевдонациональных танцев, недопустимых: ковбойский – тот же фокстрот; утрированный еврейский и т. д.

Производственные, трудовые танцы.

Спортивные»⁸.

Как обнаружилось очень скоро, титанические усилия праздничных комиссий, а также разного ранга идеологических наставников, сочинявших всевозможные указания, подобные этой инструкции, по большей части пропадали втуне. Об этом свидетельствуют многочисленные статьи эстрадных обозревателей, которые вынесли прискорбную для советского искусства коллизию на страницы своих журналов.

Пресса 1920-х так же уникальна как и само десятилетие истории советского государства. Новый тип искусства и государственного управления им

только формируется. Журналисты, обозреватели, рабкоры, авторы писем в редакции еще не получили уроков, которые им скоро преподаст год «великого перелома» и последовавшие за ним времена. Твердо убежденные, что никто не сможет заподозрить их в злом умысле, они пишут, что думают, описывают, что видят, полагая, что правдивое отражение и есть скорейший путь к тому, чтобы искоренить язвы прошлого и выпестовать ростки будущего. Ими движет страстная забота о месте эстрады в социалистическом строю.

Строчки репортажей и статей эстрадных журналистов – отклики на эстраду праздничных дней – дышат искренним гневом и возмущением. Они клеймят позором эстрадных артистов, которые в дни праздничных кампаний обнаружили полную неспособность отразить в своих выступлениях величие исторических событий.

Однако обвинять эстрадников в том, что они не озаботились репертуаром «к дате» было не очень-то справедливо. Потому что все они, как один, обзавелись новыми текстами или номерами, в которых была видна вполне искренняя готовность в эти «краснокалендарные» дни соответствовать торжественным событиям. Никому из них и в голову бы не пришло ослушаться начальства, и не только из вполне понятного для тех лет страха быть обвиненным в «саботаже» (любимое словечко 1920-х). Ими двигал страх другой и еще более острый: без «датского» репертуара Комиссия⁹ не допускала к праздничным концертам. А пропустить праздничную кампанию – означало упустить самые хлебные дни в

⁸Эстрада (Пути советской эстрады). С. 98.

⁹Это была не одна комиссия, а целых три – тройной фильтр комиссий: Посредрабис–Губпрофсовет–Губполитпросвет. Попутно скажем, что люди, заседающие в подобных комиссиях был под стать зоценковским персонажам: один из них в ответ на просьбы струнного квартета включить музыкантов в концертный график твердил: «Я понимаю, что вы квартет, да сколько вас человек-то?»

Pro memoria

году. При катастрофической безработице, которая царилла на эстраде, как и по стране в целом, на протяжении всех 1920-х годов, это грозило актеру полуголодным существованием на многие месяцы.

Точное число концертов, устраиваемых во время одной только праздничной кампании не поддавалось учету уже и тогда, а сегодня тем более. Ясно, что речь шла о цифрах поистине астрономических.

«Каждый, даже самый маленький и бедный клуб старается устроить у себя в октябрьские дни эстрадный концерт»¹⁰, – зафиксировал журналист. А в одной только Москве в 1929 г. было зарегистрировано 262 клуба. Клубы самые разные – ВКП, ВЛКСМ и профсоюзов, кустарей, студенческие и национальных меньшинств – ассирийский, немецкий, еврейский, татарский... – заводские, фабричные и районные, по специальностям – одних кожевенников числом 15, коммунальщиков тоже, металлистов – 27... И едва не в каждом районе – милицейские. Сближали их названия, почти у всех начинавшиеся прилагательным «красный»: «Красный деревообделочник», «Красный балтиец», «Красный маяк», «Красный пролетарий», «Красный кооператор», «Красная заря», «Красная швея», «Красный луч» и так далее до бесконечности.

В Ленинграде, по подсчетам одного обозревателя, за 3–4 праздничных дня в клубах устраивалось более 750 концертов. В эти дни «подкармливались» все, даже третьеразрядные исполнители, из которых в большинстве своем и состояла в те годы эстрадная масса. Вокруг же артистов «с именами», вроде упомянутого выше Хенкина, возникал настоящий ажиотаж,

вихрились подлинные страсти – им обрывали телефоны и руководители клубов, и «жучки» (так называемые подпольные эстрадные администраторы), наперебой соблазняя повышенными гонорарами. Известных конферансье перекупали за баснословные суммы – 150–200 рублей за вечер, вместо 40–50 рублей в обычные дни.

Вот картинка с рядового праздничного концерта, которую набросал обозреватель журнала «Эстрада и цирк». Знаменитый бас Большого театра А.С. Пирогов, получив 100 рублей, спел три ромansa. «Публика требует еще, но за кулисами уже в пальто мелькает фигура Пирогова»¹¹. Солист Большого театра С.П. Юдин, спев тоже три ромansa, но уже за 120 рублей, «также ретировался». После фелъетона Смирнова-Сокольского Е.Н. Гоголева исполнила героический монолог. Конферансье извинялся за такую непоследовательность: «Вы сами понимаете, артистка приехала из театра и торопится на другой концерт»¹². Заметка обозревателя «Цирка и эстрады», описавшего эту Октябрьскую праздничную вакханалию 1928 г. называлась «Рвачество и халтура»...

И как же далеки были эти концерты от тех «идеальных образцов», что стояли перед мысленным взором членов комиссий и авторов инструкций и указаний! С печальной очевидностью обнаруживалось, что советская идеяность для большинства эстрадников – не более чем парадный туалет, который «к случаю» надевается и так же легко снимается. «Революционность в Октябрьских концертах, – сетует журналист, – выражалась больше в костюмах, нежели в репертуаре: певицы

¹⁰ Эстрада в клубах в Октябрьские дни. Праздничная горячка // Цирк и эстрада, 1928, № 17. С. 10.

¹¹ Эстрада в клубах в Октябрьские дни. Рвачество и халтура // Цирк и эстрада, 1928, № 17. С. 10.

¹² Там же.

Истоки, традиции, рифмы

Загорская, Инна Рович, Тарандина и др. ... явились в красных платьях. Рейзен и Жуков очевидно сочили верхом революционности протанцевать танец неаполитанских нищих в... красных лохмотьях»¹³. Фальшь псевдореволюционности особенно коробила в танцевальном жанре, на который у авторов инструкции было больше всего надежд. «Эстражник Ин. Баскаков, вырядившись в безвкуснейший костюм русского витязя шоколадной коробки, выделявал дикие непонятные движения, размахивая при этом мечом и щитом. Все это должно было обозначать стопроцентную революционность. Бедный Баскаков! Он не знал, что его шоколадный витязь так же далек от революции, как революция от шоколада!»¹⁴. В торжественных Октябрьских и Ленинских вечерах, то и дело звучал партийный гимн, «главная музыка» СССР. Но «враг» не дремал и здесь: вопреки строгим инструкциям, на праздничные подмостки, мимикрируя под революционную идейность, проникали запретные в святые дни модные ритмы танцплощадок. «Часто под "Интернационал" исполняются самые обыкновенные развигаченные фокстроты и шимми, – свидетельствовал журналист, – Получается странное и безвкусное смешение. Красные костюмы и "Интернационал" не в силах ни оправдать фокстрота, ни сделать танец революционным, ни убавить его антихудожественности»¹⁵.

Критика вынуждена была признать: вместо высокой публицистики, подлинно художественных и вместе с тем глубоко идейных образцов эстрадного искусства на праздничные подмостки обрушился вал чудовищной халтуры, наспех

сляпанные переделки, шитые белыми, вернее кумачовыми нитками, беспомощные агитки – отписки начальству. «Псевдореволюционность – обычный гость октябрьской эстрады. Каждый исполнитель хочет перекричать другого более звонкой революционной фразой. Дело доходит до курьезов. Достаточно указать на романс, носящий название "А сердце в партию так и рвется". Названный романс с высоко идейным названием был выпущен в издательстве Музторг довольно внушительным тиражом».

Старые, затасканные и революционно перекроенные номера (продукт простодушного конформизма несчастных артистов) в пересказе рецензентов выглядят уже чистой пародией. «Учитывая требования эпохи, лиловый негр из Занзибара и страстные мексиканские люди перекрасились в революционеров. Борьба поднимающегося народа Африки против колониального гнета описывалась в одной из песен в следующих строках:

*Вот из густых прерий
Словно из нор зверей
Ночью путей не ищя
Вышел народ дикий,
Держит в руках пики,
Колет он белых, крича
«Юн-вай», «Юн-вай»,
Как хочешь понимай...»¹⁶*

Идейные дикари из этого страстного антиимпериалистического опуса как две капли воды походят на восставших аборигенов из «Багрового острова» М. Булгакова (талантливой пародии на халтурные революционные пьесы), поставленной А. Таировым в Камерном театре 1928 г. Но вот что любопытно. Комедия-памфлет

¹³ Закоулки эстрады. Революционно во что бы то ни стало // Цирк и эстрада, 1928, № 16. С. 10.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Закоулки эстрады. Перелицованная пошлятина // Цирк и эстрада, 1928, № 16. С. 10.

Pro memoria

Булгакова, обвиненная партийной прессой в злопыхательстве, была снята уже клету 1929 г., а эстрадная «датская» халтура – один из прообразов булгаковской пародии – из года в год безмятежно всплывала на праздничных подмостках. И сколько бы критика ни обличала эстрадных халтурщиков, с них как с гуся вода – серьезных оргвыводов по отношению к ним, в отличие от булгаковской сатиры, ни разу не следовало. «Эстрадники Шалк (Аркадьев и Клейман) представили ...пошлый, антисоветский репертуар, – клеймил артистов критик – В этом репертуаре верхом "революционности" считается крыть матом Керзона». Самыми безобидными в «ответе лорду Керзону» Шалков были такие строчки:

*Ты не думай, англичанка,
Что нас можешь утратить
Сам пойду я вместо танка
Буду газами душишь*¹⁷.

Пригрозив таким образом врагам революции, дуэт сатириков завершал свой фельетон непрременным для этого жанра «позитивным» финалом: уже другим тоном – торжественной с подъемом декламацией – два голоса в унисон с особым, именно для таких случаев выработанным эмоциональным тремоло, выжимали из публики «бурные, долго не смолкающие аплодисменты»: «мы благополучно празднуем **седьмую** годовщину Октября!». Этот текст Шалки не меняли на протяжении многих лет. «Они даже не догадались, – писал обозреватель (дело происходило в 1928 году), – переправить цифру 7 на 11. А в клубе им. Кухмистерова, – продолжал он, – обычно очень хороший эстрадник Северский исполнял довольно вульгарную

псевдонородную былинку "Октябрь Октябrevич". В былинке встречалась фраза: "А и будет Октябрь **десяти** годов..."¹⁸ Пора, наконец, эстрадникам научиться считать если не до 100, то хотя бы до 10"¹⁹. Причина, почему Шалки благополучно исполняли свой памфлет, четыре года²⁰ ни слова в нем не меняя, проста и понятна всем, кто хоть немного застал казенные концерты советской эстрады. Не только обычная публика, но и начальство слушали подобные тексты вполуха, как правило, пропуская их мимо сознания. И только дотошный репортер заметил ляпсусы с революционной хронологией, допущенные «двумя халтурщиками и одним очень хорошим эстрадником».

Уже тогда, в конце 1920-х, и для публики, и для актеров коллективное отправление казенного ритуала стало совместным отбыванием «повинности», облегчавшимся у творцов и потребителей «датского» концерта только надеждой услышать, наконец, что-нибудь человеческое «про тещу и алименты». Оттого-то, несмотря на усилия всех Комиссий, на нешуточные угрозы всех рангов начальства проникали, просачивались в постную торжественность «датского» церемониала, превращая серьезные, а то и скорбно-драматичные поводы, вроде того самого концерта ко дню смерти, Ленина в «вечер юмора и смеха».

«В Октябрьский репертуар, – снова констатирует бдительный обозреватель, – попала тематика "черной доски", – в клубе спиртоводочного завода юморист исполнял песенку "Гулимжан" – песенку, трактующую о пресловутом треугольнике – муже, жене и любовнике. Мораль песни: муж, придя домой, застаёт любовника – пугается, принимая его за вора,

¹⁷ Война в эстрадном репертуаре // Цирк и эстрада, 1929, № 11. С. 3.

¹⁸ Эстрада в клубах в Октябрьские дни. Арифметические ошибки // Цирк и эстрада, 1928, № 17. С. 10.

¹⁹ Там же.

²⁰ А может быть и дольше. . . Известно, например, что в начале 1970-х, спустя 55 лет после революции, знаменитый куплетист Владимир Каралли еще читал свой «датский фельетон» «Десять Октябрей», сварганенный им к 10-летию революции.

Истоки, традиции, рифмы

но, конечно, все кончается хорошо, муж успокаивается, поняв, что это только любовник. Не обошлось и без алиментов: некий дуэт сатириков пустил такой диалог:

Первый – Поздравь меня, ты знаешь, какой сегодня торжественный день?

Второй – Ну да, 11-я годовщина Октября.

Первый – Нет, у меня родился сын.

Второй – Так чему же ты радуешься?

Первый – А мой приятель будет платить за него алименты

Печальных курьезов в этом роде много...Мы помним как в прошлую годовщину Октября любочный дуэт распевал:

Сирень цветет и сильно пахнет

А ён придет и в рожу бахнет»²¹

Подводя итоги Октябрьской кампании, обозреватель вынужден был признать: «Ни о каком тематическом подборе, ни о какой организации специально Октябрьских эстрадных вечеров в клубах не приходилось думать. Репертуар представлял самую невероятную смесь»²². Отличие «датского» мероприятия от рутинных эстрадных концертов сводилось к двум-трем «идейным» скетчам, танцам и монологам, исполнению «густыми актерскими голосами» нескольких советских стихов, или революционных песен («Цирк и эстрада» поместила карикатуру на певца во фраке и певицу в декольте, которые широко раскрывая рты, пели «Мы кузнецы и друг наш мо-о-лот!»²³). После этих немногих идейно-героических или скорбно-торжественных «вставок», собравших публику, начисто забывали. Из этого монтажного калейдоскопа, смешения лозунгов, плакатов, воззваний, политкарикатур, которые

к концу 1920-х уже превратились в набор истрепанных клише – с «пошлейшими куплетами и частушками, песенками и романсами далекой шантанной давности» выростала пародийная картина мира советского образца, обнажалась фантазмагорическая, почище гофмановской, метафора советской ментальности.

«Кто в этом виноват?» – на разные лады сокрушалась эстрадная пресса. Кто виноват в том, что в священные даты публика предавалась предосудительным развлечениям? Кого призвать к ответу? Кого наказать?

Виновники нашлись скоро. На них, чтобы снять с себя обвинения в саботаже и аполитичности, указывали сами артисты. Козлами отпущения стали так называемые

²¹ Эстрада в клубах в Октябрьские дни. Рвачество и халтура // Цирк и эстрада, 1928, № 17. С. 10.

²² Болотов Ин. Эстрада в Октябрьские дни // Цирк и эстрада, 1929, № 17. С. 7.

²³ Цирк и эстрада, 1928, № 3–4. С. 12.



КЛУБНАЯ ХАЛТУРА

Рис. О. Бергера.

**Мы кузнецы-ы-ы,
И друг наш мо-о-лот!**



НАША ЭСТРАДА

III ГОСТИ И НАЛЕТЧИКИ

1 — М. Чехов. 2 — Викторина Кригер. 3 — И. Москвин. 4 — Клара М.
 6 — Е. Гельцер. 7 — Эрдели. 8 — Нежданова. 9 — Рейзен. 10 — Днепров.
 13 — Касьян Голейзовский. 14 — Ярон. 15 — Батулин. 16 — Началов. 17 —



ШАРЖ М. ГЕТМАНСКОГО
 ра Милич. 5 — Пант. Романов.
 ров. 11 — Новикова. 12 — Радин.
 17 — В. Максимов. 18 — Кторов.

хозяйственники, заведующие клубами и концертными площадками и администраторы, устроители концертов. Именно они, как утверждали исполнители, просили дать «что-нибудь повеселей». А в ленинградском «Доме Просвещения» в Октябрьские дни исполнителям так прямо и было сказано: «только без революционного». В. Сабинин – известный до 1917-го года певец в «интимном» жанре – прислал в журнал «Жизнь искусства» примечательное письмо: «Я много лет ...пел песенки мизерной музыкальной литературы, часто с похабными словами. Наконец, петь такие песенки стало невыносимо противно, и я, взяв сборник Д. Бедного, сам написал несколько вещей... И вот вам результат. Раньше, когда я пел похабные "Лулу" и "Мурочку", я работал по 8 недель кряду, а с революционным репертуаром я за 2 месяца имел 2 дня работы. Руководители театров, идущие по линии наименьшего сопротивления, в ногу с цыганскими романсами и пр. дребеденью, дошли до такой наглости, что один из крупных устроителей "увеселений", стоящий во главе большого учреждения, обратился ко мне со следующими словами – "Ну кому нужен ваш Д. Бедный? Вот "Мурочку" спойте – это другое дело"²⁴.

Рискованное высказывание «хозяйственника-администратора» было, без сомнения, продиктовано отнюдь не антисоветским строем его мыслей. Единственным мотивом ему служила исключительно забота о таких вещах как, «афиша»–«аншлаг»–«касса». Ну что он мог поделать, если публика упорно не желала платить за революционный репертуар, предпочитая ему пресловутую «Мурочку»!

²⁴ Исповедь певца интимных настроений // Жизнь искусства, 1925, № 32. С. 14.



НАША ЭСТРАДА. I. РАЗГОВОРНИКИ

1—Менделевич. 2—Немчинский. 3—Хенкин. 4—Смирнов-Сокольский. 5—Грилл.
 6—Алексеев. 7—Полевой-Мансфельд. 8, 9—Громов и Вар. 10, 11—Эд и Мили
 выступает. Впрочем, от перестановок ничего не изменилось). 12—Борисов.
 15—Мармеладов. 16—Задольский.



ШАРЖ М. ГЕТМАНСКОГО

риль (во весь рост не поместился).
Милич (художник спутал кто с кем).
сов. 13 — Афонин. 14 — Глинский.

«Касса» то и дело вносила в мир, управляемый идеологическими призраками, голос неприкрашенной реальности. Эту-то реальность и не хотели видеть ни критика, ни чиновники от эстрады. Они были убеждены, что никаких противоречий тут нет. Тон их указаний строг и декларативен: «Пора оставить мысль о том, что касса и идеология враждебны»²⁵. Мысль оставить было бы можно, но невозможно было заставить публику платить за идеологию. Снять эту антиномию, одну из основных на советской эстраде, не удалось ни тогда, ни впоследствии, какие бы программно-теоретические постулаты тут ни выдвигались: «если бы идеология была даже дефицитна для кармана, то культурные прибыли с лихвой покрыли бы кассовые убытки»²⁶. Культуру при этом отождествляли с официозной идеологией. Но и обещанные культурные прибыли эстрадную публику не слишком привлекали. За идеологию в конце концов стало платить само государство. У него не было иного выбора.

В «датских» зрелищных мероприятиях парадоксальным образом сошлись две эстрады – эстрада, отражающая реальную жизнь, подлинные интересы и вкусы ее зрителей конца 1920-х годов, эстрада настоящего и эстрада социалистического будущего – искусственного мира надуманных формул. Нигде больше, ни в какой другой сфере художественной жизни того времени это столкновение, это противостояние двух миров – идеологии и реального истинного сознания людей не обнаруживается так наглядно, как в эстрадных концертах к торжественным датам.

²⁵ Там же. С. 18.

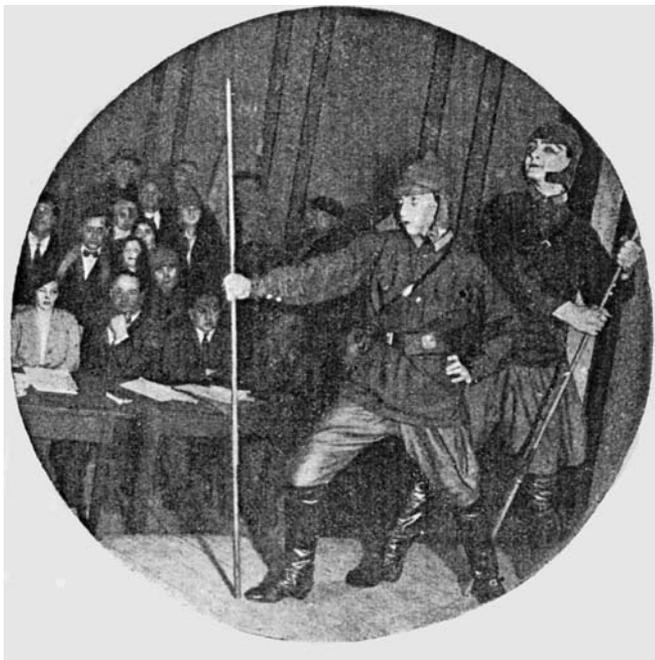
²⁶ Цирк и эстрада, 1928, № 1. С. 10.

...Конфликт идеологии и кассы, в эстрадном искусстве не терял остроты на протяжении всего советского времени. Он так и не был разрешен до самых последних лет коммунистической эпохи. Поэтому эстрада быстрее других искусств сумела сориентироваться в новых временах, наставших в 1980-е, и сбросить натянутый на нее в 1920-е идеологический мундир.

Только в ней одной среди других искусств все эти десятилетия продолжали тлеть рудименты товарно-денежных отношений, выкорчеванных из всех сфер советской экономики и ушедшие в глубокое подполье полукриминальных «теневиков».

Давление на «кассу» привело лишь к явлению, не известному ни одной, кроме как в СССР, зрелищной практике в мире – так называемым «левым» концертам, когда деньги шли в обход государства, напрямую – от потребителей – к исполнителям. Эта, текущая параллельно государственной, «частная жизнь» эстрады в негласном сговоре объединяла всех – от рядового исполнителя до начальнических верхов, лишь на короткое время прерываясь тюремными отсидками очередного попавшегося в руки ОБХСС администратора. Никакая идея всеобщего коллективизма так до конца и не смогла разрушить родовой индивидуализм этого прямого наследника древних скоморохов. До последних лет советского строя эстражник продолжал оставаться ремесленником одиночкой, единоличником, каждый вечер отправляясь в путь из концерта в концерт налегке со своим номером, один на один со своей публикой.

Вину за неискорененный атавизм эстрады руководящие



органы, впрочем, не снимали и с себя. Они были убеждены: одна из причин, по которой эстрада все никак не перейдет на новые идеологические рельсы, в том, что органы власти не уделяют ей должного внимания. «Много ли сделано у нас в области обновления эстрады?!», – в унисон им вторили критики, – «Мало, очень мало»²⁷ Власть, как они ее себе представляют – учитель неразумных, словно дети малые, эстрадников. Педагогика вообще в те годы – главный общегосударственный метод, выроставший из незамутненной ни малейшими сомнениями убежденности партийных начальников в необходимости и возможности тотальной переделки, перековки доставшегося от старых времен человеческого материала. «Не ограничиваться резолюциями» о «всемерном подъеме»... и производственными совещаниями, а повсеместно руководить,

«Переквалификация». На эстраде – Орлов и Николаева.
Фото – Айзенберг

²⁷ Падво М., Воскресенский С. О некоторых жанрах эстрады // Эстрада (Пути советской эстрады), с. 41.

Истоки, традиции, рифмы

воспитывать и «осовечивать» эстрадника, «не оставлять на произвол судьбы, ... а наставлять»²⁸.

В январе 1928 г. выходит циркуляр Главполитпросвета, предписывающий организовать Управления зрелищных предприятий при всех краевых и областных отделах Наробраза. В 1927 г. ленинградское руководство вдруг обнаружило, что за 10 лет советской власти среди 1060 стоящих на учете артистов эстрады не появилось ни одного партийца (лишь два комсомольца). Тут же для эстрадников была устроена политшкола, первый выпуск которой приурочили к другой ленинской дате – дню рождения вождя в апреле. «Организация правильного политического руководства несомненно откроет новые пути для использования этой наиболее отсталой части Союза работников искусств и приобщит их к обслуживанию рабочего класса», – резюмирует критик²⁹.

Разумеется, главная вина казалась и лежала на этих самых советских начальниках. Но заключалась она совсем не в том, что они недостаточно руководили эстрадой, а в том, что они вообще ею руководили, инструкциями и директивами заставляя эстрадное зрелище подчиниться революционной идейности. Именно они были виновны в том, что, эстрадный концерт к торжественным датам, который, по их убеждению, должен был стать прообразом новой пролетарской эстрады государственно-го звучания, становился нелепым зрелищным феноменом, которого не было нигде в мире. По убеждению революционной власти новая, советская эстрада, – эстрада государственная. Однако чем туже «засупонивали» эстраду



Танец на эстраде.
Т. Жданова м Н. Гаев

в государственный корсет, тем сильнее ломали ее становой хребет и органику. Насилию сопротивлялась вся ее природа. Потому что испокон века эстрада не была включена в сферу государственной жизни. Невозможно было представить ее императорской эстрадой, в одном ряду с императорскими театрами. Спутница рекреационной жизни города – ночных развлечений кафешантана и ресторана, либо народного веселья на площади балагана – эстрада никогда не была включена в круг имперского праздничного церемониала. (Кафешантанные певички не могли быть допущены на торжества по поводу 300-летия дома Романовых или на ежегодные тезоименитства членов царской семьи.)

Прежняя дореволюционная эстрада не знала таких жанровых категорий как «траурный концерт», или «концерт к торжественной дате» (зрелищных продуктов советской идеологической мысли). И когда заправские юмористы конца 1920-х на советской эстраде сочиняли к Октябрьскому юбилею «непристойный» с точки зрения начальства текст (с обещаниями

²⁸ Дрейден С. Как живет и работает // Эстрада (Пути советской эстрады), С. 23.

²⁹ Эстрада и эстрадники // Рабочий и театр, 1925, № 30. С. 3.

Pro memoria

и призывами «газами душить» Керзона), они просто-напросто работали «в жанре», используя старый и безотказно действующий на эстрадную публику балаганский прием, когда «высокие» темы смешивались с «низкими»; а политическая риторика погружалась в «топографию материально-телесного низа».

С критикой тех давних лет, без усталости бранившей эстрадные зрелища, трудно не согласиться: за редкими – редчайшими исключениями, та эстрада у людей с мало-мальски развитым эстетическим вкусом не могла не вызывать отчаяния. Их филиппики по ее адресу вполне справедливы: пошлая, грубая, примитивная ... Но эстрада была такой, какой были вкусы ее публики.

Мы привыкли сваливать все грехи эстрадного дурновкусия 1920-х годов на разжиревших нэпманов, переживавших час своего кратковременного торжества. На деле, публику эстрадных представлений составляли люди из нового класса «победителей».

Правда, там редко можно было увидеть рабфаковцев и советских студентов, представителей нового поколения идейной молодежи, сознательных, окрыленных коммунистической верой, голодных и бедных, чья повседневная одежда – сатиновые косоворотки подсказали прозодежду «синеглузников». И зрители звонких мейерхольдовских премьер, участники вечеров поэзии и диспутов в Политехническом туда редко ходили (тонкий слой будущей советской интеллигенции, в чьей крови уже клокотал энтузиазм пятилеток).

Эстрадой увлеклась новая публика совсем иного рода – не сильно образованная, а зачастую и

малограмотная молодежь из рабочей среды, составлявшая господствующее большинство городского населения; та пролетарская масса, ради которой совершалась революция и которой теперь должна была принадлежать власть.

«В Ленинграде культотдел ЛГСПС совместно с Губкомом ВЛКСМ провели обследование песенного репертуара, популярного среди рабочей молодежи. Наибольшей популярностью, как следовало из отчета, пользовались "Черные розы", "Хризантемы", "Белые акации", "Букет роз", "Очи черные". Всего комиссия насчитала "около 40 аналогичных по своей пошлости романсов".

Начальными источниками, "рассадниками" этих песен, по мнению исследователей, являлась окраина Володарского района и Гавань»³⁰. Приводились образцы текстов:
*Зовет Жанетту он на фокстрот
 Жанетта
 ручку ему дает
 Она танцует, его волнует
 И на мотив фокстрот ему
 поет и т. д. ...*³¹

Это была культура многомиллионной массы; дореволюционного сбившегося в уличную толпу фабрично-заводского, лавочно-трактирного, прислужного люда, который теперь из подвалов, фабричных пригородов, сел и деревень революционными ветрами «обратной тягой» был вынесен на место выжженной революцией старой человеческой «материи», в вакуум бельэтажей и особняков. Из близкой и дальней провинции, из местечек,

³⁰ Шаболтай П.М. Указ соч. С. 83.

³¹ Филиппов Б. Малые жанры в клубно-театральной работе. (Самодетельная эстрада). С. 68.

«Матросский танец»
 Л. Беркович и
 Ягодинский



Истоки, традиции, рифмы

сбросивших оковы, принесли они с собой еще и витальную мощь южнороссийских городов.

В этой толпе идеологи новой власти хотели видеть новый пролетариат, «людей революционной эпохи», новорожденную советскую общественность. Тогда как массы эти несли с собой в новую эпоху психологию, образ жизни, вкусы городского плебса, мещанского четвертого сословия; новый говор, новую речевую интонацию, – голос улицы, трамвая, тротуара. При всей своей оглушительной горластости – «немое большинство», толпа граждан со стертými физиономиями составила человеческое ядро советского общества, мимикрирующий планктон, носитель коллективного бессознательного, самый тип «хомо советикус».

Эта новая людская масса устремилась в столицы и сознательно или невольно приобщилась к радостям НЭПа, реабилитировавшего, вернувшего те житейские ценности, которые и были сущностными и единственными ценностями этого мнимого пролетариата («У самовара я и моя Маша»; или: «У меня крупные запросы. Я, может, зеркальным шкафом интересуюсь» и т. д.). Этот тип «новой русской» публики НЭПа, ее физиономию, ее речь стремились уловить и воспроизвести талантливая проза 1920-х годов. Обитатели уплотненных квартир, посетители нэповских пивных, зрителей эстрадных концертов составляли «население» рассказов Зоценко. И в них, гражданах новой России, с полной очевидностью всплывали черты дореволюционного городского мещанства.

В поисках развлечений-отвлечений от тяжелой, буднично-серой

жизни эта публика ходила на эстрадные представления – как на средние и дежурные, так и на «датские», в которых она тоже хотела найти – и, как мы знаем, находила – возможность от души повеселиться, слушая вечно зеленые анекдоты о теще, внимая песенкам о Маше и ее самоваре.

В советское время тоталитарное государство этому мещанству – четвертому сословию, чьей революцией Октябрь на самом деле и был, не позволяло развернуться и выразить себя – в искусстве и в жизни. Его подлинная сущность постоянно подавлялась, оттеснялась в подпольное существование всесильным идеологическим диктатом. Но как только советский миф рухнул вместе со всей советской культурой, это мещанство, недовыразившее себя, недоиспользованное в советское время, задавленное, униженное, в том числе и «культурой», которая была ему, его мещанским ценностям и мечтаниям постоянным укором, вызывала у него комплекс неполноценности, это мещанство, наконец, вышло из подполья, стало властью, установив свой «стиль гламур», который в сущности есть, не что иное, как окончательное воплощение и венец нэповского стиля мелкобуржуазного люмпена. Теперь он мог без стеснения в упор не видеть всякую там классику, и в своем шикарном ночном клубе слушать, как крутейшая из звезд поет ему последний хит сезона, в котором, если прислушаться, звучит знакомое: «У самовара я и моя Маша».



Инна НЕКРАСОВА

ИЕЗУИТЫ И ТЕАТР

К ИСТОРИИ ДИСКУССИЙ О ТЕАТРЕ XVII – НАЧАЛА XVIII В.

Из всех институтов католической церкви «Общество Иисуса» с наибольшей активностью поддерживало и культивировало театр. Со второй половины XVI столетия и почти до заката века Просвещения в культуре многих стран Европы постоянно (порой с временными промежутками, следствием неудач политики ордена) присутствовало такое явление, как иезуитский театр – театр иезуитских школ (коллегий, или коллежей)¹. Интенсивность и плодотворность его развития подтверждена обилием документов и материальных свидетельств, значительным объемом посвященных ему исследовательских трудов².

Даже самые неблагосклонно настроенные историки-театроведы признавали за иезуитским театром, по меньшей мере, две заслуги перед искусством. Первая – формирование театральной публики. Иезуиты вводили обычай регулярных спектаклей в больших и малых городах Европы, в которых профессионального театра просто еще не было: например, в провинциях Испании в середине XVI в., в германских землях в XVII и даже в первой половине XVIII в.³, в славянских странах, Белоруссии и Украине, в западных областях России⁴. Другая заслуга состояла в распространении теоретических и практических знаний об искусстве сцены. Но та концепция театра, которую ученые отцы совершенствовали

на протяжении двух с половиной сотен лет, была, в первую очередь, педагогической. Драматургия, исполнительская и постановочная практика иезуитских сцен подчинялись не художественным, а дидактическим, прикладным задачам (вкуче с пропагандистскими и рекламными). Разучивание пьес являлось составной частью курса латинской риторики. В таком ракурсе театральная деятельность ордена и рассматривается чаще всего⁵. Менее очевидна позиция, занимаемая иезуитским театром – в пору его наибольшего распространения и расцвета в Западной Европе, в XVII и начале XVIII в., – по отношению к сформировавшейся системе театра профессионально-го и светского.

Во многих отношениях иезуитский школьный театр не отделялся непроницаемым барьером от театра как такового. Он не являлся церковным в буквальном смысле, хотя и был, безусловно, пронизан религиозным духом. Коллегии воспитывали учеников, прежде всего, для жизни в свете и при дворе (для будущих членов ордена существовала особая, многоступенчатая система подготовки). И репертуар иезуитских сцен не был исключительно религиозным: в принятой у них системе жанров одно из первых мест занимала трагедия на античные сюжеты, ведущий жанр ренессансной и классицистской драматургии, отводилось место

¹ В некоторых странах он существует и в наши дни.

² Из публикаций последних десятилетий см.: Valentin J.-M. *Theatrum catholicum: Les Jésuites et la scène en Allemagne au XVI-e et au XVII-e siècles*. Nancy, 1990; *ibid.* *Les jésuites et le théâtre (1554–1680): Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique*. 2-e éd. P., 2001; Valentin J.-M. *L'école, la ville, la cour: Pratiques sociales, enjeux poétologiques et répertoires du théâtre dans l'Empire au XVII-e siècle*. P., 2004 (и другие работы этого ученого на французском и немецком языках); Flamarion E. *Théâtre jésuite néo-latin et antiquité: Sur le «Brutus» de Charles Porée (1708)*. Rome, 2002; González Gutiérrez C. *El teatro en los colegios de jesuitas del Siglo de oro: Bibliografía actualizada y comentada // Entemu*, 2003, № 15. P. 81–118; *Plaire et instruire: Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime / Sous la dir. d'A. Piéjus*. Rennes, 2007, и др.

³ В частности, на территории Священной Римской империи около 1650 г. существовало более 50 иезуитских коллежий, дававших театральные представления силами учеников.

⁴ Тема школьного театра в России и славянских странах, имеющая свою специфику и в целом изученная

Истоки, традиции, рифмы

и комедиям, не говоря уже о музыкально-театральных представлениях, из которых главным был балет. Популярная историко-мифологическая тематика соседствовала с христианской. Оформление сцены, костюмы, музыка, хореография следовали лучшим образцам светских искусств, а порой и превосходили их. В сравнении с конкурентами (школьный театр развивали и другие католические ордены – ораторианцы, бенедиктинцы, своя традиция существовала у протестантов) иезуиты выигрывали за счет мастерства и постановочных эффектов, т.е. за счет умелого использования средств сценической выразительности, а также немалых затрат на театр. Известно много случаев, когда в коллегиях создавались спектакли по заказам государей, по торжественным поводам. В Германии это даже оформилось в устойчивую традицию, и таким образом иезуитский театр смыкался с театром придворным. Нельзя забывать и о зрителе: в рассматриваемую эпоху, в XVII и начале XVIII в., спектакли в коллегиях бывали, как правило, открытыми (и притом платными), посещались отнюдь не только родителями учеников, но и поклонниками зрелищ. Их отражала также литература и освещала пресса: в Париже, например, в начале XVIII в. журнал «Французский Меркурий» публиковал иллюстрированные отчеты о ежегодных выпускных спектаклях в знаменитой коллегии Людовика Великого⁶, на которых бывали члены королевской семьи и высшая знать. Все это не дает оснований отводить школьному театру иезуитов особую нишу в стороне от театрального процесса, замыкать его в рамках

учебных экзерсисов, тем более, что само «Общество Иисуса» с момента создания его Игнатием Лойолой всеми средствами стремилось укорениться в миру, и театр был одним из способов их общения с миром.

XVII век в Западной Европе, период Контрреформации и многих религиозных конфликтов, в истории театра отмечен не только великими свершениями, именами гениальных творцов, но и острейшими дискуссиями о достоинстве и моральных сторонах искусства сцены. Такие теоретические споры в эпоху, когда профессиональный театр еще только утверждал свой статус в социально-культурной жизни государств Европы, воспринимались всерьез и не однажды провоцировали запреты, закрытия театров, изгнания трупп. Пуританские проповедники добились уничтожения всех зрелищ в революционной Англии 1640-х г.; без театра долго жила кальвинистская Женева; но и в католической Испании весь «золотой век» шла борьба театра за существование (театры закрывались несколько раз и надолго на рубеже XVI–XVII в. и в конце XVII в.). Обвинения в «безнравственности и нечестивости» обрушивали на комедии и комедиянтов священнослужители всех конфессий. Сходные позиции обнаруживаются в антитеатральных писаниях протестантов, ортодоксальных католиков и представителей «обновленческих» доктрин, особенно янсенистов. Доводы против театра выдвигали и светские мыслители. Даже Б. Паскаль, сторонник янсенистов, разделял убеждение в том, что из всех мирских удовольствий «нет ни одного, которого следовало бы страшиться больше, чем театра»⁷. В то время

отечественной наукой, в пределах данной краткой статьи затрагиваться не будет.

⁵ В ряду новейших исследований, например, диссертация, посвященная драматургии и преподавательской деятельности о. П.П. Асеведо, основоположника иезуитской драмы в Испании: Domingo Malvadi A. *La producción escénica del Padre Pedro Pablo Acevedo: Un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el Siglo XVI*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

⁶ Одна из самых знаменитых школ Франции, Клермонская коллегия, открытая иезуитами в 1564 г., находилась в ведении ордена (кроме 1594–1618 г.) до 1763 г., когда иезуиты были изгнаны из Франции; около 1683 г. была переименована в честь Людовика XIV. Среди ее учеников – Пьер де Ронсар, Вольтер, Поль Клодель. В наши дни носит название «Лицей Людовика Великого».

⁷ Паскаль Б. Мысли. Малые сочинения. Письма. М., 2003. С. 270.

Pro memoria

как многие видные публицисты католической церкви, включая знаменитого Ж.Б. Боссюэ, занимали по отношению к искусству сцены непримиримо враждебную позицию, иезуиты находили возможности для ее коррекции и, во всяком случае, от своей театральной деятельности не отказывались. Они чрезвычайно высоко ценили это орудие своей педагогики и своей политики и старались не ставить его под удар.

Собственная концепция театра у иезуитов, как и вся орденская теология, опиралась на доктрину томизма. Как известно, Фома Аквинский, единственный из великих отцов церкви, признавал пользу игр и развлечений, коль скоро они предоставляют людям необходимый отдых от серьезных трудов. Он не осуждал также актеров, при условии соблюдения ими моральных норм: «Ремесло гистрионов <...> не запрещено как таковое, и они сами по себе не считаются греховными, ежели употребляют в своих зрелищах умеренные средства, а именно: не используют запрещенных слов и действий и не присовокупляют свои представления к ненадлежащим для того занятиям, или не в урочный час»⁸. Следуя авторитету св. Фомы, идеологи ордена «представляли себя реформаторами театра и поддерживали теорию, согласно которой театр сам по себе не есть дурная вещь, что он может даже стать вещью хорошей, если найти ему соответствующее применение»⁹.

В своих теоретических трудах ученые отцы доказывали, что с театра возможно снять обвинения, если избавить его от всех «дурных» качеств, сохранив одни «хорошие», и при этом не уничтожить его



сущности как зрелищного искусства. Первостепенной целью театра они считали нравственное воспитание, что в целом не противоречило идеалам светского искусства той эпохи (мораль отставал и Мольер; кстати, тоже выпускник иезуитской коллегии). Другое дело, что иезуиты возвели мораль в абсолют и в любом драматургическом сюжете находили повод для нравоучений. Осваивая ту или иную роль, ученик получал благодаря ему моральные уроки. Зритель получал таковые в ходе просмотра спектакля. Так иезуиты отводили обвинения в безнравственной природе театра, утверждая своей практикой, что, «даже играючи, нужно обращать нравы к благочестию, вести их с

Внутренний двор коллегии Людовика Великого. Фейерверк по случаю рождения дофина, 1683

Внутренний двор коллегии в настоящее время

⁸ Thomas Aquinas. *Summa Theologiae*. II-II. q. 168. a. 3. — Цитм. no: *Хрестоматия по истории зарубежного театра*/ Под ред. Л.И. Гительмана. СПб., 2007. С. 51.

⁹ Boissy E. *Le théâtre des Jésuites*. P., 1880. P. 92.

Истоки, традиции, рифмы

помощью великих образов к великим деяниям и разжигать в сердцах любовь Христову»¹⁰.

Не менее важна была «умеренность», т.е. очищение театра от грубостей и непристойностей, придание ему благородного облика. В 1652 г. во Флоренции был опубликован 600-страничный трактат иезуита Дж. Д. Оттонелли «О христианской умеренности театра», в котором были собраны все позитивные суждения церковных авторитетов по поводу зрелищ и, помимо всего прочего, проводилось различие между актером-профессионалом и гистрионом, т.е. площадным фигляром. Этот трактат оказал влияние на общественное мнение об актерской профессии в Италии и сыграл положительную роль в процессе становления комедии дель арте. Однако иные более догматично настроенные иезуиты присоединяли свои голоса к обвинениям против комедиантов и противопоставляли им своих «безупречных» в моральном плане воспитанников.

Наибольшую опасность светского театра отцы-педагоги усматривали в воцарившемся на подмостках культе Венеры. В их театре любовной страсти вовсе не отводилось места. Уже ранний педагогический устав 1586 г. «Ratio Studiorum Regis Rectores» предписывал, чтобы в школьных спектаклях вообще не было «женских персонажей и женских одежд»¹¹. В 1703 г. эту мысль развил о. Жувани в новой редакции устава «De Ratione discendi et docendi»: «Вот почему не следует отводить никакого места земной любви, будь она даже целомудренной, также как и женским ролям, в каких бы одеждах их ни представляли. Нужно понимать, что нельзя

безнаказанно играть с огнем, что тлеет под пеплом, и что костер, пусть угасший, хотя и не жжет, но все одно пачкает»¹². Соблюсти эту норму буквально оказалось невозможно. В школьных пьесах сколько угодно «женских одежд», хотя бы потому, что многие аллегорические фигуры – женского рода; нельзя было обойтись и без мифологических и исторических героинь, не искажая фабул. Ставились и пьесы на основе житий святых дев (о святой Екатерине, например). Но в женских образах под запретом была сексуальная привлекательность, и никогда не звучала тема взаимоотношения полов. Так иезуиты хотели искоренить главный порок театра – разжигание непозволительных страстей. В этом они оказались солидарны с идейными противниками – янсенистами. Но последние стремились запретить благочестивым людям вообще ходить в театр, коль скоро он представляет опасность для спасения души («общественными отравителями» называл П. Николь авторов пьес и романов о любви), тогда как иезуиты предлагали компромисс. Как те, так и другие переоценивали суггестивные силы театра, его власть над умами и душами. В то же время, чтобы компенсировать отсутствие вредной страсти и не потерять при этом присущую театру «чувствительность», эмоциональные эффекты, иезуитам приходилось использовать все свое прославленное хитроумие и знание человеческой природы, находить для пьес все новые оттенки дозволенных страстей. Психологическая палитра их драматургии весьма богата (одна из причин того, почему к заимствованию у них часто прибегали драматурги-профессионалы).

¹⁰ Цит. по: *Ibid.* P. 93–94. [Из пролога к трагедии о. Коммира, педагога коллегии в г. Бурже.]

¹¹ Цит. по: *Ibid.* P. 18.

¹² Цит. по: Flamarion E. *Théâtre jésuite néo-latin et antiquité.* P. 184.

Pro memoria

Значимую роль иезуиты отводили зрелищу, визуальной стороне постановок. Их роскошные, красочные спектакли отражали общую тенденцию искусства католицизма после Тридентского собора. Опора на визуальные образы как зримое воплощение ценностей веры утверждалась теоретиками ордена в борьбе с протестантами, освобождавшими храмы от фресок и статуй. И в искусстве театра воздействие на зрителя посредством прекрасного зрелища иезуиты считали одним из важнейших законов. Характерная мысль выражена в прологе одной из комедий испанского ученого педагога о. П.П. Асеведо:

Мы расскажем здесь

вкратце историю,

Каковую узрите затем

в представлении,

Ибо то, что зримо очами, трогает

Много больше того, что

*услышано ухом*¹³.

Особенное пристрастие педагогов ордена к образно-чувственному преломлению религиозных идей восходит, на что не раз обращали внимание исследователи иезуитского театра, к идеям самого основателя¹⁴. В главном труде И. Лойолы «Духовные упражнения» (1548), предназначенном для будущих членов ордена и их наставников, есть целый ряд указаний адепту, побуждающих его к своеобразной «театрализации» своей духовной деятельности при помощи активного, творческого по сути воображения.

Важный вступительный акт к каждому из «созерцаний» 1-го Дня Второй недели «Духовных упражнений» – «представление места»¹⁵: «Здесь нужно будет взором

воображения увидеть те синагоги, города и веси, через которые проходил Иисус Христос, проповедуя»¹⁶; позже «нужно будет узреть огромное пространство и окружность мира, где обитают столь многочисленные и разнообразные народы; затем, точно так же – домик и светелку Владычицы нашей в городе Назарете, в области Галилейской»¹⁷; затем «взором воображения окинуть путь от Назарета до Вифлеема, уясняя себе его длину и ширину, ровен был этот путь или шел по долинам или взгорьям. Точно так же рассмотреть место, или пещеру Рождества: насколько она велика или мала, низка или высока, и как призрачна»¹⁸. Игнатий предписывает также, представив себе самых разных обитающих на земле людей, «взором воображения всматриваться в лица, <...> слушать то, что они говорят или могли бы сказать <...>»¹⁹ и задействовать при этом в своем воображении все остальные чувства – обоняние, осязание, вкус. Так, при «воображении ада» полагалось «увидеть» огонь и «услышать» вопли казнимых, «почувствовать обонянием [запах] дыма, серы, нечистот и гнили», «ощутить вкусом горечь: слезы, скорбь и угрызения совести», «ощутить осязанием, а именно [представить], как огонь прикасается к душам и сжигает их»²⁰. Для 4-го Дня Второй недели приурочен настоящий «театр», с двумя противоположными местами действия (подобными сценам-беседкам в средневековой мистерии), с разным рельефом и контрастной цветовой гаммой. Это небесный Иерусалим, обитель Христа – место «ровное, прекрасное и приятное», и адский Вавилон, посреди которого

¹³ Acevedo P.P. Philautus// Domingo Malvadi A. Op. cit. P. 271.

¹⁴ См., в частности: Valentin J.-M. L'école, la ville, la cour. P. 84.

¹⁵ Термин происходит из античной риторики.

¹⁶ Лойола И., св. Духовные упражнения. Духовный дневник. М., 2006. С. 75.

¹⁷ Там же. С. 81.

¹⁸ Там же. С. 85.

¹⁹ Там же. С. 87.

²⁰ Там же. С. 65. [Упражнение Первой недели.]

Истоки, традиции, рифмы

«восседает предводитель всех врагов, как бы на огромном престоле из пламени и дыма, видом жуткий и отвратительный»²¹.

Ролан Барт, противопоставляя категории «воображаемого» и «воображения», справедливо отмечал скудость, усредненность самих по себе «воображаемых сцен» у Игнатия (ад – пламя, сера, слезы), но акцентировал мощь, направленное действие его воображения, энергию слова, порождающего образы²². Образ, «единица подражания», на создание которого и направлены в данных упражнениях усилия адепта иезуитов, вызывает у Барта аналогию с художественным процессом – построением кинокадра, но это также можно отнести и к полномасштабной сценической картине. «<...> Материю, которой можно подражать, <...> мы разделяем на такие фрагменты, которые могут содержаться в кадре, полностью занимая его; раскаленные тела в аду, крики проклятых, горький вкус слез, персонажи Рождества, <...> – и все это единицы образа (или “точки”). Эта единица <...> не обязательно образует полную сцену, мобилизующую – как в театре – сразу несколько органов чувств... И основная его характеристика в том, что его можно замкнуть в гомогенном поле, или, точнее говоря, *кадрировать*...»²³. Задействованы все органы чувств, но преобладает визуальное начало. Созданные воображением «виды» выстраиваются в нарративную последовательность, в своего рода фабулу. С точки зрения Барта, игнатианские виды «отличаются мелочными деталями (созерцать длину пути, его ширину, проходит ли он по равнине или через долины и холмы и т.д.)»²⁴, но

на самом деле это необходимая конкретика, опорные точки воображения. Путь «к поиску и обретению воли Божией» должен был предстать в сознании учащегося как череда ярких, эмоциональных драматических сцен, своего рода «кинолента видений», если прибегнуть к очень отдаленной аналогии.

По такой системе учили учителей, которые потом писали драмы, наставляли школяров в актерском мастерстве и руководили постановками спектаклей. Развитое воображение считалось для этого обязательным свойством. Благородное искусство риторики, соединяющее мысль и слово, слово и образ, слово и жест, выступало здесь необходимым посредником между высшими ценностями религиозного воспитания и сценой как местом демонстрации приобретенных навыков практической морали.

В многочисленных трудах членов ордена на темы театра не просто доказывалось, что драматургия и театр могут не быть безнравственными и враждебными христианской вере, но утверждался их позитивный смысл: «Серьезная пьеса, в которой правильно представлены нравы, не только принесет своему автору заслугу перед Богом, но она даст невероятные плоды среди зрителей, ибо такое средство приводит их много чаще к благочестию, нежели ученые речи самых славных проповедников»²⁵ (из педагогического устава 1692 года). Это, возможно, самая высшая похвала, которой мог удостоиться театр той эпохи со стороны деятелей церкви и в дефинициях их учения.

На темы театра ученые иезуиты писали не только теоретические,

²¹ Там же. С. 95.

²² См.: Барт Р. Сад, Фурье, Лойола. М., 2007. С. 67–69.

²³ Там же. С. 73.

²⁴ Там же. С. 74.

²⁵ Цит. по: Flamaron E. Op.cit. P. 179.

Pro memoria

но и драматические тексты. Несть числа прологам, где исполнители-школяры должны были произносить апологетические речи в честь искусства Мельпомены. Развернутая «похвала театру» составила, например, основу балета с весьма характерным заглавием «Человек, наученный зрелищем, или Театр, превращенный в школу добродетели» (1726).

Балет, который иезуиты считали весьма полезным для физического воспитания учащихся, развивался ими не как самостоятельный жанр, а как составная часть сценического зрелища. Он квалифицировался теоретиками ордена как «живопись в движении». Балет обычно делился на части, которые исполнялись между актами основной пьесы, как интермедии, и соотносился по тематике с ней. Трагедии о делах государственных требовали балетов на злободневные политические темы, а религиозные драмы сопровождалась аллегорическими танцевальными действиями. Порой связи бывали и не такими прямыми (балет о театре был исполнен в купе с трагедией на античную тему «Брут»).

Сюжет о «Человеке, наученном зрелищем...» был придуман одним из самых известных и влиятельных представителей орденского театра во Франции – о. Шарлем Поре (1675–1741). В 1708–1740 г. Поре преподавал в коллегии Людовика Великого в Париже. Эта коллегия славилась своими авторами и постановщиками. Как писал Э. Буасс, для школьных театров она «играла ту же роль, что Комеди Франсез для светского театра»²⁶. О. Поре сочинял латинские трагедии, комедии, а также балетные либретто в модном аллегорическом стиле.

(Автором балета считался именно драматург, поскольку иезуиты предпочитали «драматический балет» с четкой сюжетной основой. Учителями танцев и постановщиками балетов в парижских коллегиях были лучшие мастера этого искусства, служившие в Опере или при дворе, как, например, королевский балетмейстер Лаваль.)

От этого произведения, исполненного выпускниками коллегии на традиционном празднестве по случаю присуждения наград за учебу в 1726 г., сохранилась программа²⁷. В нескольких строках предуведомления к ней о. Поре напомнил суть орденской концепции театра: «Мы не стремились в этом Балете избавить Театр от обвинений, коих он более чем заслуживает. Мы хотим лишь показать, что возможно, не губя зрелищ, превратить их в Поучения столь же полезные, сколь и приятные».

В «увертюре» перед зрителями появлялись «люди различных возрастов и сословий», утомленные «серьезными знаниями», которыми перегрузили их философы. Они просили Юпитера ниспослать им достойное развлечение. Бог с Олимпа направлял к ним двух муз, гения Танца и гения Музыки, с целью «наставлять их, развлекающая». Сам балет состоял из четырех частей, посвященных главным театральным жанрам, культивируемым и в коллегиях: трагедии, комедии, собственно балету и опере. Каждый «выход», из которых по традиции складывалось балетное действие, представлял собой иллюстрацию к известному сюжету и одновременно его «формулу», не замутненную никакими вредными или недостойными эмоциями. Так, в четырех «выходах» части

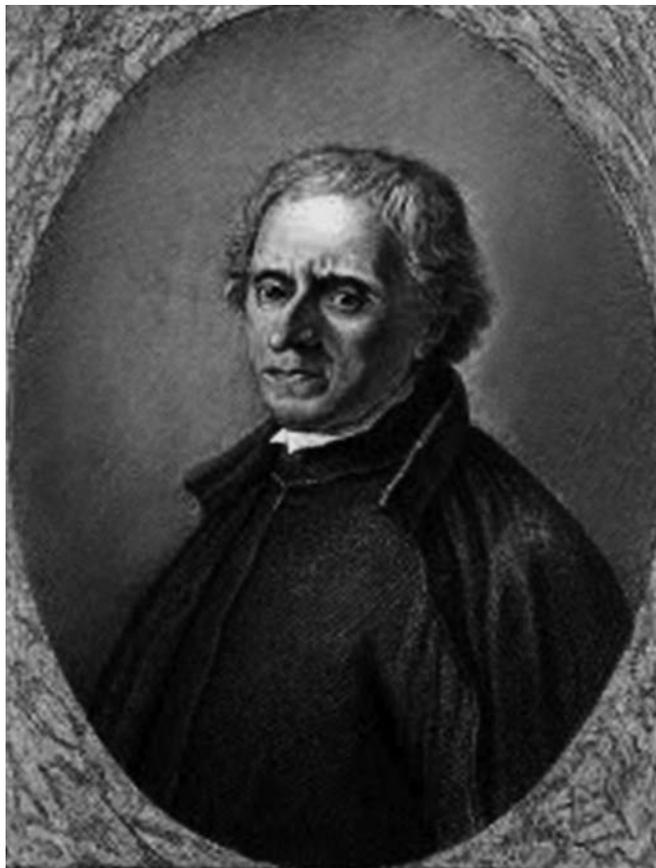
²⁶ Boyssse E. Op. cit. P. 22.

²⁷ [Porée Ch.] *L'homme instruit par le spectacle, ou Le Théâtre changé en école de vertu [Programme]. P., 1726. [Bibliothèque Nationale de France.]* В обычае иезуитских театров было печатать к спектаклям программы с кратким содержанием трагедий и комедий, предназначенные для зрителей, не сведущих в латыни, а также либретто балетов. Сами пьесы издавались далеко не всегда, многие из них утрачены, поэтому программы остаются важнейшими источниками для изучения сценической практики коллегий.

«Трагедия» показывались сюжеты о пире Фиеста, об Оресте, преследуемом фуриями, о Геркулесе, сходящем в Аид за Алкестой, о вражде Этеокла и Полиника. Цель трагедии, говорилось в программе, – «внушать человеку ужас перед злодеянием и сострадание к несчастьям».

В части «Комедия» к «формулам» сводился сюжетный арсенал всей современной автору комедиографии. Муза наставляла Человека на примере «щеголей», (традиционных героев светской комедии XVIII века, например, у Мариво), которые демонстрировали различные дурные повадки, поведение, не соответствующее возрасту, положению, национальности (показывались нелепицы в поведении «французов» и «испанцев»), затем – дурные страсти, такие, как игра в карты. Последним выходил божок Момус со свитой и пытался было разыграть «низкие» комические сценки, но был тотчас же с позором изгнан из храма искусства. (Стремление очистить сцену от грубого комизма владело в эту эпоху не одними иезуитами: вспомним символическое сожжение чучела шута Гансвурста в лейпцигской антрепризе Каролины Нойбер в 1737г.)

Эти же темы продолжались в части «Балет», где примеры дурного поведения брались из истории, а воплощались языком пластики: спартанцы показывали своим детям пьяных илотов, чтобы отвратить их от вина. В связи с «Оперой» формулировались положения, которые равно были применимы и к трагедии (в ту эпоху французская опера, как известно, называлась лирической трагедией). Опера должна воспевать



L'HOMME INSTRUIT
PAR LE SPECTACLE,
ou
LE THEATRE
CHANGÉ
EN ECOLE DE VERTU
BALLET
QUI SERA DANSE
AU COLLEGE
DE LOUIS LE GRAND,
A LA TRAGEDIE
DE BRUTUS,
PREMIER CONSUL DES ROMAINS.
Le Marck sixième Août 1726. a une heure précise.


A PARIS.
M. DCC. XXVI

Ш. Поре.
Гравюра Ш. Деврита.
1845

Программа балета
Ш. Поре «Человек, на-
ученный зрелищем...».
Из коллекции Нацио-
нальной библиотеки
Франции. 1726

Pro memoria

подвиги героев, не показывая их слабостей. «Она станет поучительной и не будет более рассматриваться, как сочинение опасное, пригодное для оболъщения сердца словами земной любви». На сцену выходили посланцы с острова Киферы с просьбой принять в театр их богиню, но Аполлон отказывал им, предоставляя место «гению Франции». Заканчивался балет исполнением хоровой кантаты во славу короля Франции.

«Исполнение балета, – писал “Французский Меркурий”, – было столь же успешным, сколь изобретателен был замысел, и принесло много чести гг. Лавалю и Мальтерру-старшему, взявшими на себя труд сочинения танцев»²⁸.

В этом сценарии, принадлежащем умелому профессионалу (сценическое воплощение, увы, не описано), показательна, главным образом, типичность избранных положений, их соответствие самым общим, распространенным мотивам светской драматургии и театра. Иезуитский театр в данном случае противопоставлялся «обычному» не как религиозный, духовный театр – профанному и развлекательному, а как лучший – худшему. Это был идеальный театр, одна из многих театральных утопий в истории, но такая, в которой нашли воплощение идеалы теоретиков церкви, а не мастеров искусства.

Самой уязвимой стороной иезуитского театра было отнюдь не навязчивое морализаторство. С этим не просто мирились, но ценили. Обратной стороной их доктрины «очищения» театра от дефектов было превращение драматургического творчества в обязанность, сведение к минимуму авторского

начала. Отсюда – приверженность «правилам», порой курьезным и еще более жестким, чем в светской эстетике классицизма, разработка всевозможных «позтик», учебников практического мастерства. С 1599 г. в коллегиях могли ставиться только пьесы самих отцов, учителей риторики, и только на мертвом языке – латыни. Так были отсечены ранние плодотворные традиции национально-исторической драмы, которые начинали иезуиты в разных странах. В их текстах почти не чувствуется дыхания живой художественной материи. Ни одна иезуитская драма не попала в категорию драматической классики, хотя сегодня сочинения крупнейших орденских авторов, таких как Я. Бидерман, П.П. Асеведо или Ш. Поре, переиздаются и предметно изучаются. При этом несть числа заимствованным у них, открыто или тайно, фабулам, что обнаруживается и у Лопе де Вега, и у Корнеля, и у многих других драматургов²⁹. Вольтер утвердил на сцене Комеди Франсез «трагедию без любви» и создал своего «Брута» (1730), следуя примеру своего учителя в коллегии Людовика Великого о. Поре, с которым и позднее переписывался по вопросам театра.

...Против иезуитских аргументов в защиту театральных представлений не нашел возражений даже главный враг театра, великий католический оратор Боссюэ, заявив, что «лучше всего, чтобы они были весьма редкими»³⁰.

²⁸ Цит. по: Boyssse E. *Op.cit.* P. 281.

²⁹ См.: Stegmann A. *Le rôle des jésuites dans la dramaturgie française du début du XVIIe siècle // Dramaturgie et société: Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles: In 2 t. P., 1968. T. 2. P. 445–456.*

³⁰ Bossuet J.B. *Maximes et Réflexions sur la comédie // Bossuet J.B. Œuvres complètes: In 31 vol. P., 1879. Vol. 27. P. 75.*

Олег ФЕЛЬДМАН

СЕМИНАР П.А. МАРКОВА

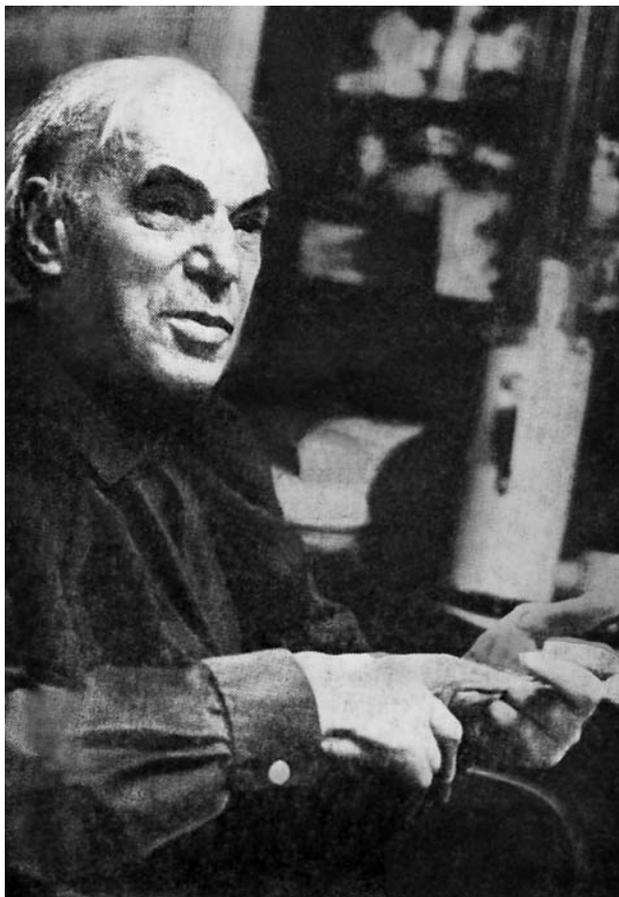
ЗАПИСИ 1955–1960 ГОДОВ

Публикуемым записям полвека, я делал их на занятиях критического семинара, который П.А. Марков вел на нашем гитисовском театроведческом курсе набора 1955 г.

Записывал я для себя, не все подряд, иногда получалась почти «живая запись», иногда лишь изложение того, о чем шла речь на семинарах, нередко превращавшихся в общий разговор. Точностью марковских формулировок дорожил, гипнотизировала их четкость, структуру фраз успевал закрепить не всегда, невольно ее упрощая. Цены документа конспектам не придавал, даты занятий не помечал, и для публикации разрозненные записи пришлось собирать в четыре группы.

На семинаре, как положено в ГИТИСе, обсуждались наши курсовые работы, о них П.А. говорил совсем немного, не обескураживая авторов и участников обсуждения, намечая возможные перспективы роста, на усвоении нами его пожеланий не настаивал, оставляя это на волю и умение каждого. Когда шли вступительные экзамены, в приемной комиссии был кто-то из марковских выпускников и предупреждал, что «Марков не учит, но выучиться у него можно». О требованиях к профессии П.А. говорил нечасто, всегда коротко и очень твердо. То, что сохранилось об этом в моих записях, см. в **первом разделе**. Два короткие пожелания он упорно повторял – о выгоде «сразу брать быка за рога» и о вреде «лишних слов». И то, и другое касалось не форм изложения, а точности мысли.

Разговор о спектаклях, которые мы рецензировали, Марков считал более продуктивным, чем разговор о наших текстах.



П.А. Марков.
Начало 1970-х гг.

Pro memoria



Выбор спектаклей принадлежал нам, бывал случаен, писали о заметных спектаклях и о проходных. Соответственно П.А. говорил о них с разной мерой обстоятельности, его оценки – во **втором разделе**. Московская театральная ситуация второй половины 1950-х г. отразилась в этих записях неполно, но ее черты проступают. И проступает марковский метод анализа, присущая П.А. охлажденная виртуозность, способность сжать мысль до считанных слов, передав живое ощущение спектакля и обозначив определяющие элементы его структуры. Часто П.А. начинал с сопоставления обсуждаемого спектакля с традицией, которую спектакль либо продолжал, либо оспаривал, либо о существовании которой авторы спектакля не подозревали, – все события театральной жизни он всегда видел в общетеатральном контексте. Это было органическим проявлением присущего ему ощущения единства театрального процесса, длящегося непрерывно.

Часы занятий были сдвоенные, занимались без перерыва, обсуждения не затягивались, время оставалось, и уже ко второму курсу стало почти правилом, что с концом обсуждения П.А. спрашивал: «Что теперь?» Приходилось иметь вопросы в запасе. На возникавшие темы П.А. откликался легко, темы ветвились, и это продолжалось до звонка, обрываясь нередко на полуслове. Было самое начало «оттепели», становилось возможным говорить о Мейерхольде, Таурове, Федоре Комиссаржевском. Намечая пунктир режиссерского пути каждого из них, вспоминая спектакли, П.А. опирался на собственные впечатления, говорил о том, что когда-то видел. Открывался почти полувекковой живой опыт театра, эпоха 1910 – 1930-х г.; экскурсии в более отдаленную историю возникали, но не часто. Марков с явным удовольствием возвращался к жившим в его памяти впечатлениям, находил для них драгоценную в своей законченности словесную форму. Ее совершенство рождалось импровизационно и заставляло с тоской думать о том, что вот сейчас «повисят слова и уплывут, как дымы», все останется незакрепленным. Разумеется, некоторыми своими давно сложившимися формулами П.А. дорожил, не раз на них ссылаясь, на слух они воспринимались как отзвуки неведомых нам театральных баталий. Иногда он бывал предельно скуп в безоговорочной определенности оценок и, не считаясь с нашей безграмотностью, не брался их расшифровывать. Порой не скрывал, что предвидит неожиданный эффект своего парадоксального ответа на заданный вопрос. На все возникавшие темы П.А. не раз писал в предыдущие годы (нам на глаза эти старые тексты еще не попадали, из спецхрана гитисовской библиотеки его «Новейшие театральные течения»¹ и театральные журналы начала 1920-х г. вынырнули лишь к концу 1950-х). Писал он об этом и впоследствии, прежде всего в книге воспоминаний². Взяться за нее в середине 1960-х г. Маркова убедили Ю.С. Рыбаков и О.С. Дзюбинская³. Они оба прошли в свое время, раньше нас, через марковский семинар. Отлично зная, насколько ярко продолжает жить в профессиональной памяти П.А.

¹ «Новейшие театральные течения» (М., 1924) вошли в первый том четырехтомника П.А. Маркова «О театре» (М., 1974–1978). Далее ссылки на это издание даны кратко: *О театре*.

² См.: Марков П.А. Книга воспоминаний. М., 1983. Далее: *Книга воспоминаний*.

³ О том, как шла работа Маркова над мемуарами, см. в послесловии А.А. Михайловой к «Книге воспоминаний», с.564–565.

Люди, годы, жизнь



театр прошлых десятилетий, они сознавали необходимость помочь ему – принудить его – закрепить свой опыт на бумаге.

Но и в доступном ныне контексте ранних и поздних текстов Маркова, прекрасно дополняющих друг друга, записи его гимновских импровизаций середины 1950-х г. сохраняют, по-моему, ценность непосредственных исторических свидетельств. Эти записи – в **третьем разделе**.

Возможно, прямолинейность мелькнувших в них оценок П.А. счел бы чрезмерной и отредактировал бы, уточнив. Повторяю, это выборочные и поспешные конспекты, никак не стенограммы.

В **четвертом разделе** записи о методе Художественного театра. Возвращения к этой теме обычно провоцировал я. По простодушию я тогда надеялся разобраться в соотношении пути Художественного театра с историей «системы» Станиславского и эволюцией методологии Немировича-Данченко. Марков считал это намерение безрассудным легкомыслием («Если тебе в музее показывают кое-какие стенограммы, то это не значит, что все-таки подпустят к архивам. И слова сказать не дадут»). Но на конкретные вопросы откликнулся охотно.

Проблема метода МХТ в те годы имела для П.А. никак не историко-теоретический смысл, она стояла перед ним практически. Это было время его недолгого возвращения в МХАТ, связанного с немалым драматизмом⁴.

О своем уходе из МХАТ в 1950 году он однажды упомянул – не на семинаре, а за столом в одно из нередких вечерних появлений нашего курса дома у Марковых. Это было уже после из переезда их Хомутовского тупика на Студенческую улицу, в конце 1950-х. По его словам, после того как решением П.И. Лебедева, сменившего М.Б. Храпченко во главе Комитета по делам искусств, он был изгнан с должности руководителя Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко («Меня выгнали в хорошей компании, – иронизировал П.А., – тогда же убрали Таирова и Михозлса»), он предполагал заняться режиссурой во МХАТе, у него за плечами были полтора десятилетия режиссерской работы⁵. Во МХАТе все предыдущие годы он оставался в штате, продолжал руководить литературной частью, во МХАТе лежала его трудовая книжка. Но он был так там встречен, что тут же – после первой реплики М.Н. Кедрова, вместо прямого ответа заговорившего о чем-то нелепо постороннем, – подал заявление об уходе. Очень смешно по-актерски П.А. показывал и этот несостоявшийся разговор с Кедровым, и случайную встречу в коридоре с А.М. Каревым, который убежденно подсказывал ему новый тон «разговора с руководством», воцарившийся во МХАТе.

(Показывал П.А. мастерски. Мгновенные показы интонационного рисунка и словесного строя реплик Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Маяковского, Леонидова, Массалитиновой, Гельцер, Коонен, Полевицкой, Вайгель и многих других придавали неопровержимую документальность его рассказам.

⁴ В штате МХАТ П.А. Марков (1897–1980) состоял в 1925–1950 и 1955–1959 гг.; затем до 1962 г. он оставался режиссером МХАТ по договору. Работе П.А. в МХАТ посвящена его книга: «В Художественном театре. Книга завлита» (М., 1976). Далее: Книга завлита.

⁵ Марков с 1933 по 1944 г. был заведующим художественной частью Музыкального театра им. В.И. Немировича-Данченко; после объединения этого театра с Оперным театром им. К.С. Станиславского он в 1944–1950 г. был художественным руководителем Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Под руководством Немировича-Данченко он участвовал, в частности, в режиссерской работе над операми «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича (1934) и «Травиата» Дж. Верди (1934, новый текст В.М. Инбер). Из самостоятельных работ он особо ценил спектакли «Моцарт и Сальери» и «Кащей Бессмертный» Н.А. Римского-Корсакова (1944), «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (на афише – «Любовь поэта», 1948), «Нищий студент» К. Миллелера (1945, новый текст Н.Р. Эрдмана и М.А. Улицкого). Сестра Маркова Мария Александровна вспоминала, что в 1946 году С.М. Михозлс, член комитета по сталинским премиям, позвонил глубокой ночью после заключительного заседания комитета и поздравил с тем, что в утренних газетах «Нищий студент» будет в списке лауреатов. Но за остаток ночи «Нищий студент» был изъят из списка – возможно, из-за упоминания в афише фамилии Н.Р. Эрдмана. О работе в Музыкальном театре Марков предполагал рассказать в книге мемуаров, но не успел сделать этого. См.: Марков П.А. Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. М., 1936; Марков П.А. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М., 1960.

Pro memoria



При чуть иронической окраске эти показы открывали «зерно» портретируемых. Когда впервые почти весь наш первый курс был дома у Марковых еще в Хомутах, П.А. показал нам наши выступления на семинарах, «зерно» каждого уже тогда точно видел его глаз.)

В 1955 г. «старика» второго поколения МХАТ убедили П.А. вернуться в театр на должность заведующего художественной частью, которую когда-то занимал В.Г. Сахновский. В жизни Художественного театра начинался короткий период, отмеченный попыткой «стариков» второго поколения, далеко не исчерпавших своих незаурядных сил, мобилизовать собственные возможности, вернуться к масштабному пониманию задач, которые были намечены в предвоенные годы при Немировиче-Данченко, а затем отодвинуты, забылись. Было необходимо преодолеть зауженное понимание «системы» и воскресить творческую методологию Немировича-Данченко. Намечалось обращение к литературному материалу, на котором – хотелось надеяться – метод МХАТ раскроется в своих потенциально сильных качествах, к Шекспиру, Шиллеру, Достоевскому, Чехову⁶. Ближайшие годы этот процесс шел неровно, угроза адаптации методов, завещанных основателями, сохранялась. Надеюсь практически противостоять этой опасности, П.А. погрузился в режиссуру, войдя в уже начатую работу над «Золотой каретой» Л.М. Леонова⁷. Сезона через три-четыре он остался в театре – совсем ненадолго – только в качестве режиссера, это было связано с работой над «Братьями Карамазовыми» и с недолго сохранявшимися надеждами на возможность продолжения этой линии.

⁶ См. статью И.Н. Соловьевой о П.А. Маркове в кн. «Московский Художественный театр. Сто лет». М., 1998. Т. 2. С. 113.

⁷ См.: Книга завлита. С. 482–495.



Л.Н. Силич.
«Золотая карета».
Эскизы к 1–4 актам

Люди, годы, жизнь

О «Золотой карете» на нашем семинаре говорили подробно. Во многом П.А. не был удовлетворен спектаклем. Премьера готовилась к сорокалетию советской власти, давление многоступенчатой цензуры требовало трафаретных оптимистических акцентов и препятствовало погружению в драматизм трудных судеб персонажей Леонова. «Репертком сидел на шее», – П.А. повторял эту фразу не раз. Мешали и композиционные просчеты Леонова в заново переписанном им варианте пьесы. Непоследовательность сценографии вызывала досаду – в первых актах была найдена возможность неожиданным приемом передать зрителю острое ощущение разрушенного бомбардировкой городка за стенами изображенных на сцене интерьеров, в последних актах вопреки остроумной смелости первоначальных эскизов Л.Н. Силич этот прием подменялся умильной иллюстративностью.

Работа над «Карамазовыми» в полной мере отвечала цели, ради которой П.А. вернулся во МХАТ⁸. Вторичное – после знаменитейшего спектакля 1910 г. – обращение к «Карамазовым» означало намерение продолжить поиски, отметившие последние годы В.И. Немировича-Данченко, и вернуться к его пониманию необходимости органической эволюции принципов Художественного театра. В качестве противоядия сузившемуся пониманию «системы» возвращение к режиссерским приемам Немировича-Данченко воспринималось как узловая проблема обновления метода МХАТ. Более того, казалось, что именно в этом пункте решаются судьбы психологической школы русского театра, и лишь опираясь на опыт Немировича-Данченко можно противостоять обозначившемуся свертыванию ее внутренних масштабов. Об этом, в частности, не раз говорил тогда в своих последних выступлениях А.Д. Попов.

В «Карамазовых» методологические принципы, осуществленные в «Трех сестрах» 1940 года, предстояло применить к материалу, стилистически совсем иному по интенсивности и открытости страстей⁹. Как и в «Трех сестрах», предстояло овладеть «вторым планом» персонажей, синтезирующим весь их внутренний багаж, подчинить сценический рисунок принципу «крупных» переживаний и выявить их доминанты вне шелухи мелочного жизненного подсобия, и, наконец, отыскать органическую окраску сценического переживания, отвечающую трактовке стиля Достоевского, установленной режиссурой. Надо было найти иную, чем в «Трех сестрах», природу творческого темперамента.

Следуя методологии Немировича-Данченко, П.А. вел актеров к безоговорочной полноте погружения в то психофизическое самочувствие, которое возникало как нерасчленимый живой сгусток всех элементов духовного опыта персонажей, и к синтезу этого исчерпывающе разработанного внутреннего багажа с индивидуально уловленным мироощущением Достоевского. Стилль Достоевского был воспринят как художественная стихия, воссоздаваемая на сцене словно бы через увеличительное стекло – будто

⁸ См.: Книга завлита. С. 499–508.

⁹ См.: Фельдман О.М. «Братья Карамазовы» // Московский Художественный театр. Сто лет. Т. 1. С. 188–190.

Pro memoria

пульсирующая ткань сценического переживания оказывалась под микроскопом. Достигалась укрупненность психологического рисунка, и та же укрупненность торжествовала в стиле сценографии А.Д. Гончарова, разработавшего виртуозный образец психологической повествовательной декорации. Исходя из внутренней сущности каждого эпизода, Гончаров включал в поле зрения зрителей то большее, то меньшее число точно отобранных компонентов. Слово менялась наводка стекол объектива. В одних эпизодах («У Перхотина», «Последнее свидание с Смердяковым») ясно высвечивались дуэтные сцены, а очертания сценической коробки растворялись в туманной мгле как при растушевке темного фона. В других картинах («У Зосимы», «За коньячком», «Мокрое», «Суд») будто на спокойных светлых паспарту возникали залитые светом несколько увеличенные в масштабах незагроможденные интерьеры, и фигуры актеров приобретали особую четкость. Немногословные мизансцены строились крупно, твердость была их определяющей чертой, соответствие стилю Достоевского режиссура искала в упругой законченности линий. Строгое течение каждого эпизода инкрустировали один-два эффектные акцента, отнесенные, как правило, ближе к началу. Все это было развитием сформулированной Немировичем-Данченко поэтики «мужественной простоты».

Общая концепция спектакля была итогом долгой борьбы за право играть Достоевского, шедшей подспудно все те десятилетия, когда имя его не допускалось на афишу. В очевидную параллель прочтению толстовского «Воскресения» в спектакле 1930 г. («воскресение» Катюши, но не Нехлюдова) была выдвинута тема «освобождения» Мити. Она отвечала устремлению Б.Н. Ливанова, автора инсценировки, исполнителя роли Дмитрия и второго из сорежиссеров. Его подход к Достоевскому сближался, по наблюдению Т.М. Родиной, с «защитительной» традицией романтической драмы¹⁰. Зерном роли становилось стремление вырваться из той загнанности, ощущение которой владело Митей в первой половине спектакля и щемящей тоской окрашивало небольшой эпизод «У Перхотина» – Митя мыл окровавленные руки за невысокой дощатой переборкой, вода из висячего рукомойника грохоча падала в жестяной таз, поставленная впопыхах на пол свеча освещала видневшуюся сквозь дверной проем огромную фигуру Ливанова, и отбрасываемая ею тень нависала, колеблясь под потолком над переборкой.

Задуманная как пьеса о Дмитрии, инсценировка в ходе работы разрасталась, но в отборе эпизодов оставались следы борьбы за право играть «Карамазовых». Центром роли Ивана стала его встреча с Алешей в трактире «Столичный город». Жесткие лучи слепящего белого солнца били в низкое окно и мешали Ивану высмотреть и зазвать идущего мимо Алешу, густо и недолго гудел что-то нежное трактирный оркестрион, чувствовалась вялая дневная жизнь соседней залы. Говоря о «слезинке ребенка»,



Б.Н. Ливанов – Митя Карамазов

¹⁰ См.: Родина Т.М. «Есть какая-то тайна искусства...» // Классика и современность. Проблемы советской режиссуры 60–70-х годов. М., 1987. С. 168.

Б.Н. Ливанов.
Автопортрет



Люди, годы, жизнь

Б.А. Смирнов достигал окончательной и непримиримой ясности в развертывании главной мысли Ивана. Но в спектакле не было другой, важнейшей сцены Ивана, «Кошмара», это препятствовало полноте охвата образа.

В лучших актерских работах спектакля достигалась непрерывность существования на сцене в смело найденном психофизическом самочувствии. Со стихийной самопроизвольностью – но в строжайших рамках установленного внешнего рисунка – разворачивалась жизнь персонажей, равно принадлежавших воображению Достоевского и сиюминутному живому и мудрому в своей зрелости творчеству артистов.

И.М. Кудрявцев заставлял чувствовать угнетенное болезнью стариковское тело Зосимы, его съедаемую беспощадным недугом иссыхающую плоть, одеревенелость суставов и хрупкость истончавшихся костей. Режиссура акцентировала молчаливый проход Зосимы из дверей в передний угол кельи почти по авансцене. Поддерживаемый кем-то Зосима двигался затрудненно, заторможенно, боясь неосторожного жеста, неожиданно большими шагами, словно в надежде сократить их число. Его монастырское окружение, в отличие от посетителей, потупляло глаза, зная, чего стоит старцу этот обычный путь. Неутихающие болести Зосимы были у Кудрявцева земными в своей безмерности, и только сила духа Зосимы, тоже земная, тихая, обуздывала их. При полноте достигавшегося актером перевоплощения ощущалось, что он знает, что играет пролог спектакля – Кудрявцев вводил в те измерения духовных возможностей человека, в которых предлагалось воспринимать последующее.

На первых спектаклях в картине «За коньячком» М.И. Прудкин играл старшего Карамазова с ошеломляющей тратой темперамента и бесстрашным погружением в отталкивающие бездны карамазовского раблезианства. Нужна была эта гадчайшая стадия опьянения, чтобы так яростно клокотала его растленная мысль и без удержу мерзко развязался язык. Это были звездные часы Федора Павловича, цветение и зримый распад личности одновременно. Позже в фильме И.А. Пырьева Прудкин сыграл Карамазова-отца «театральнее», мастеровито закрепленный рисунок заменил обжигавшее полыхание карамазовщины.

Актерской вершиной спектакля был Смердяков В.В. Грибкова, вернее, его страшный последний эпизод, где гнилое водянистое мешкообразное тело этой уже обреченной издохнуть мокрицы покорно застывало на руках у Ивана, и в остановившихся глазах светилась пустота. В первом его эпизоде («За коньячком») Грибков играл Смердякова готовым к убийству и почти открыто презирающим всех. В последнем эпизоде Смердяков был раздавлен убийством негодяя-отца.

Вопреки точности предложенного режиссурой рисунка терялись обе центральные женские роли, и Грушенька (Г.А. Попова), и Катерина Ивановна (Л.А. Кошукова). Но врезались в память

Pro memoria




А.Д. Гончаров.
Набросок к эпизоду
«У Зосимы»

стариковски неторопливые показания немца-доктора на суде (В.А. Попов), дамская беспомощность одной из теток Катерины Ивановны (Е.А. Хованская), стремительная деловитость кого-то из следователей (Н.Д. Ковшов), отчужденная настороженность Перхотина (А.В. Звенигорский). Это были не эпизоды, а почти мгновенные точно сделанные штрихи, необходимые спектаклю, но не перегружавшие его. Также необходимо было спектаклю многолюдство народных сцен – и в «Мокром», и в «Суде». Точность ритмической партитуры обеспечивала им легкость восприятия, их готовил В.П. Марков, третий из сорежиссеров. В длинной предпоследней картине («Суд») важнейшим компонентом действия была волна внимания огромной массы посетителей, заполнивших просторный высокий балкон судебной залы – балкон был расположен в глубине у задней стены сценического павильона напротив партера и ярусов зрительного зала.

В дни премьеры спектакль принимался триумфально. Занавес давали до тридцати раз, а когда партер и бельэтаж понемногу пустели, студенты Школы-студии с верхних ярусов начинали хором скандировать поочередно имена участников спектакля, подомашнему приветствуя всех их одного за другим.

Но в восприятии «Карамазовых» присутствовала горечь. На пороге 1960-х г. второе поколение МХАТ играло «Карамазовых» так, как играть бы ему в 1940-х, развивая принципы «Трех сестер» на литературном материале предельной сложности. Не было веры, что возвращение к подобным методам будет закреплено и что им не грозит исчезнуть в никуда.

Люди, годы, жизнь



И.М. Кудрявцев – Зосима

М.И. Прудкин – Федор Карамазов

Сотрудничество Маркова с Ливановым разлаживалось, хотя оба предполагали взяться за «Короля Лира». П.А. посмеивался: «Борис хохочет, когда я говорю ему, что с ним работать проще, чем со Станиславским, – Константин Сергеевич все время как бы ждал от вас подтверждения, что он гений, а от Бориса приходится только выслушивать, что он – гений». За главную роль в ибсенов-



В.В. Грибков – Смердяков

Pro memoria

ском «Джоне Габриэле Боркмане» не решился взяться М.И. Прудкин. (П.А.: «Я сказал Марку: “Тебе бы хотелось опять не главную роль, а как в “Карамазовых”, эпизод и всю полноту славы!”».) Пьесу Ибсена Марков предлагал ввести в репертуар МХАТ еще в 1939 году, считая ее «совершеннейшим драматургическим произведением»¹¹. В дни «оттепели» она прозвучала бы остро. Партнершами Прудкина должны были стать А.К. Тарасова и А.О. Степанова.

Над моей привычкой строчить на семинарах П.А. иронизировал: «Олег никак не допишет собрание своих сочинений!». Мой приятель Никита Никифоров, он был смелее меня, однажды парировал: «Он пишет не свои сочинения, а ваши». Годы спустя он и П.А. смеялись, что недостаточность гитисовских записей вынудила меня выдумать марковский четырехтомник и «Книгу завлита» и убедить два издательства напечатать их. При подготовке этих книг отдельные гитисовские записи пригодились, например, прекрасная характеристика В.С. Соколовой – Елены Тальберг, передающая важную краску финала «Дней Турбиных»: «В ее Елене была влекущая женственность, товарищество с мужчинами, прекрасное, человечески чистое кокетство. В последнем акте она решала свое будущее чарующе легко, чуть ли не отчаянно, и при этом оставалось чувство тревоги за ее судьбу, атмосфера лишалась финального благополучия»¹². Это дословная запись ответа П.А. на вопрос Н.Никифорова, верить ли тому, что в последнем акте «Турбиных» создавалась атмосфера «собачьей свадьбы вокруг какой-нибудь рыжей жены приятеля»¹³.

В прощальной песне нашего курса, сочиненной Натальей Черновой и Инночкой Родионовой, а потом коллективно аранжированной, был куплет:

Выпивали мы с Павлушей
И нередко, и зело.
Нам Павлуша очень нужен,
С ним нам очень повезло.

Однажды, уже на Студенческую (значит, на последних курсах) мы заявили к Марковым большой толпой, когда у них сидела Анастасия Павловна Потоцкая, вдова С.М. Михоэлса. Когда поздно вечером за нею заехал и увез ее И.С. Козловский, причину его появления нам объяснили П.А. и его сестра Мария Александровна. Вскоре после убийства Михоэлса (он, как известно, был сбит машиной ночью 13 января 1948 года на безлюдной улице в Минске) А.П. Потоцкая была у Марковых на дне рождения П.А. (22 марта), по обыкновению многолюдном и затягивавшемся надолго. Среди ночи она незаметно ушла. Из Хомутовского тупика от Красных ворот ей предстояло идти домой на Тверской бульвар. Перейдя Садовое кольцо, она в безлюдном Большом Харитоньевском переулке поняла, что за ней медленно движется машина, и решила, что повторится минская ситуация, что за ней охотятся сотрудники тех, кто убил Соломона Михайловича. Она стала кружить по пустым переулкам, но машина появлялась вновь и вновь, почти не скрываясь. Не выдержав,



В.В. Соколова – Елена Тальберг.
«Дни Турбиных»

¹¹ См.: Книга завлита. С. 425.

¹² О театре. Т. 4. С. 262.

¹³ Луначарский А.В. О театре и драме. М., 1958. Т. 1. С. 508.

Люди, годы, жизнь

она двинулась навстречу преследователям с криком, что знает их цель. Из машины выскочил Козловский: «Настя, я думал, ты гуляешь! Не мог же я оставить тебя одну! Ты не узнала мою машину?». Увидев ее потрясенное лицо, он зарыдал первым, потом они сидели в машине и рыдали оба. «Это Маруся сказала Ивану, что Настя ушла», – объяснил П.А. «Это ты подослал меня к Козловскому, – уточнила Мария Александровна, – а он сказал, что сам видел, даст ей немного побыть одной, потом догонит и отвезет домой». С тех пор Козловский, когда был свободен, заезжал за Потоцкой, если ей предстояло возвращаться откуда-то одной.

...За прошедшие полвека разрослась и умножилась литература о театральных событиях и людях, упомянутых в публикуемых записях. Но в примечаниях к записям помимо немногих необходимых фактографических сведений казалось нужным привести лишь отсылки к страницам марковских книг, где идет речь о тех же событиях и людях. Сопоставляя сказанное в 1950-х годах с тем, что писал П.А. в другие годы, – в не раз круто менявшиеся времена, от начала 1920-х до конца 1970-х – легко видеть, что высказывания разных лет смыкаются, подтверждая, продолжая, дополняя, расширяя и уточняя друг друга. Разбросанные во времени и осевшие под разными корешками в разных книгах, эти тексты позволяют увидеть театральные события объемно, в разных ракурсах и во многих связях. Литературное наследие П.А. раскрывается тогда как уникальное живое единство, результат не прекращавшейся аналитической работы проницательного свидетеля многих десятилетий жизни нашего театра.



Вернер Пфелинг,
Инесса Родионова,
Олег Фельдман,
Аудрония
Гирдзияускайте. 1957

Pro memoria

1.

Думаю, театральная критика – это призвание и уже потом профессия.

Вне субъективных впечатлений писать о театре нельзя, но в них надо уметь выявить объективное. Нужна строгость их анализа.

Нужно воспитать способность хранить театральные впечатления в памяти.

И нужно сохранять свежесть восприятия, радость встречи с театром. Вне зависимости от предчувствия того, понравится ли спектакль, волнение ожидания должно оставаться.

Для профессионального критика обязательно суждение по каждому факту театральной жизни. Личный вкус скажется в оценке явления, но не в интересе или неинтересе к нему.

Невозможно помнить течение всего спектакля. Не помню у Качалова–Гамлета сцену с Гертрудой, но помню «Олеся ранили стрелой». Я не верю Юрию Михайловичу Юрьеву, когда в мемуарах он по памяти описывает сцену за сценой знаменитые «Таланты и поклонники» Малого театра¹. Спектакли живут в памяти иначе.

Рецензия как факт театральной жизни всегда сложна, приходится делать поправку на личность критика, печатный орган и т.д. Но, как правило, всегда можно извлечь нечто объективное – общее впечатление, конкретные приемы. Статью надо подчинять единой мысли, найти для нее сквозное действие и сверхзадачу, определить ударные куски. Бывает, что надо сказать коротко, не анализируя. Иногда полезно инкрустировать банальностями. Отбор приемов зависит от решаемой задачи.

Метод и приемы статьи Белинского о Мочалове–Гамлете органичны и виртуозны. Уже в том, как изложен сюжет, сказывается толкование пьесы. В тексте рассыпан ряд общих теоретических положений, настолько связанных с анализом роли, что читатель свободно принимает их. Подчеркнуто право актера на расхождение с автором и на личное истолкование роли. Определено место роли Гамлета на актерском пути Мочалова, оценены специфические особенности актера. Очень конкретно передан ритм спектакля, критик не боится сказать о спадах впечатления, чтобы потом убедить читателя, что оно вырастает до очень большой силы. Взятые прежде всего узловые моменты. Многие сложные места исполнения переданы через отношение к ним зрителей, постоянно чувствуется зрительный зал. Описание игры Мочалова дается одновременно с рассказом о реакциях зала и о собственном эмоциональном восприятии, благодаря чему читатель видит в своем воображении то, что не берется пересказать критик. Он дает читателю отдохнуть, умеет потомить ожиданием, чтобы затем обрадовать, потрясти. Без этих спадов и подъемов мы не увидели бы Мочалова–Гамлета.

Плюсом предреволюционной театральной критики было жанровое разнообразие, она очень нестандартна, хотя частенько несерьезна. Специальные театральные газеты бывали даже в некоторых городах провинции. Возникали быстро исчезающие театральные журналы, среди них были очень интересные – «Маски», «Студия», «Новая студия»².



А.Р. Кугель.
Шарж М. Шафрана



Н.Е. Эфрос

¹ Имеются в виду неоднократно переиздававшиеся «Записки» Ю.М. Юрьева, увидевшие свет впервые в 1939 г.

² Журнал «Маски» издавался в 1912–1915 гг. в Москве; журнал «Студия» выходил в Москве в конце 1911 г. и первом полугодии 1912; его продолжением был журнал «Новая студия», издававшийся во второй половине 1912 г. в Петербурге.

Люди, годы, жизнь

Самый серьезно поставленный журнал, очень надежный в фиксации театрального процесса – недооцененный долговечный еженедельник А.Р. Кугеля «Театр и искусство»³. В каждом номере обязательно острая короткая вводная передовица о практике нынешнего дня. Перемежались легкие статьи и серьезные профессиональные разборы. Обширная интересно рассказанная столичная хроника как отражение текущих событий. Через неделю после премьеры печатались не только рецензии, но и фотографии или зарисовки спектакля. Большой слой актерских фотопортретов, зарисовок, карикатур. Непременно содержательный массив пестрых материалов о провинции. Письма актеров о конфликтах внутри трупп и ответы обидчиков на эти письма. Богатейшая фиксация текущей театральной жизни.

А.Р. Кугель не принимал и не понимал природы мхатовского переживания. Он за переживание, выработанное русским актерским театром XIX века, смыкавшееся с открытой радостью творчества, – но у Качалова характер переживания другой, требовавший иной отдачи. С тех же позиций «старого» театра Кугель был агрессивен по отношению к режиссуре. Любил писать еще и «по поводу» спектакля, в этом он театральный публицист.

Н.Е. Эфрос запомнился как «летописец МХТ», важно видеть процесс его постепенного сближения с Художественным театром, со Станиславским, Качаловым. Он никогда не был догматиком. Он «идеальный критик», потому что был «идеальным зрителем». Основной интерес театра для

него был в актере, он ценил «лирический субстрат» актерского творчества; это определение, по моему, точнее обозначает то, что теперь несколько рационалистично называют темой актера. В ранней ГАХН его роль была очень значительна⁴. Хорошая глава о нем в книге воспоминаний его жены актрисы Н.А. Смирновой⁵. В основе монографии Эфроса «Станиславский» – его беседы со Станиславским. Очерк Ю.В. Соболева о Немировиче-Данченко, по существу, был рассказан Соболеву Владимиром Ивановичем. В этом особенность этих книг. Двухтомник Н.Д. Волкова о Мейерхольде отразил общение Волкова с Мейерхольдом⁶.

Умнейшая Л.Я. Гуревич отлично разбиралась в психологии актерского творчества. Она очень помогла Станиславскому в подготовке его книг, что было нелегким делом. Очень ценна составленная под ее руководством в ГАХН анкета по психологии актера. Часть полученных тогда ответов опубликована⁷.

Очень интересен суховатый П.М. Ярцев. Он силен в описательной рецензии, вскрывая одновременно характер пьесы, режиссуру, отмечая основные актерские куски. Таковы его описания «Братьев Карамазовых» и «Бесов» в МХТ (печатались в «Киевской мысли»⁸) и ранних мейерхольдовских спектаклей (процитированы в книге Мейерхольда⁹). Знаменателен широко обсуждавшийся конфликт Ярцева с киевской труппой, вознегодовавшей на нелицеприятность его оценок.

Н.Е. Эфрос с уважением вспоминал о В.П. Преображенском, его отзывы о Малом театре рубежа веков называл очень точными¹⁰.

³ Журнал «Театр и искусство» существовал два десятилетия – с 1897 по 1918 г.

⁴ П.А. в «Книге воспоминаний» (с. 154–155) подробно пишет о работе Н.Е. Эфроса и Л.Я. Гуревич в Государственной академии художественных наук. См. так же его статью «Памяти летописца МХАТ» (О театре. Т. 3. С. 139–141).

⁵ См.: Смирнова Н.А. Воспоминания. М., 1947. С. 153–172. Книга была подготовлена к печати П.А. Марковым, он же автор предисловия к книге введения «От редакции».

⁶ Упомянуты книги: Эфрос Н.Е. К.С. Станиславский. Опыт характеристики. П., 1918; Соболев Ю.В. Вл. Ив. Немирович-Данченко. П., 1918; Волков Н.Д. Мейерхольд. М.; Л., 1929.

⁷ К середине 1950-х годов были опубликованы творческие анкеты Н.А. Смирновой (в ее «Воспоминаниях», см. выше), В.И. Качалова (в сб.: «В.И. Качалов». М., 1954), М.Н. Ермоловой (в сб.: «М.Н. Ермолова». М., 1955). Ныне напечатаны также анкеты М.А. Чехова (в двух изданиях его «Литературного наследия». М., 1986 и 1995), М.И. Бабановой («Мейерхольд и другие». М., 2000).

⁸ Эти статьи П.М. Ярцева см. в книге «Московский художественный театр в русской театральной критике. 1906–1918». М., 2007.

⁹ Речь идет о книге В.Э. Мейерхольда «О театре» (СПб., 1913). О Ярцеве см.: Книга воспоминаний, С. 143.

¹⁰ В.П. Преображенский печатался, в частности, в «Театре и искусстве», «Новостях дня», «Курьере», «Голосе Москвы».

Pro memoria

Короткие абзацы В.М. Дорошевича – результат упорного труда. Однажды я случайно оказался в редакции «Русского слова» и на столе Дорошевича увидел его черновики.

Сломать сложную структуру фразы В.Г. Сахновского в его рецензиях – обеднить его восприятие спектакля.

Н.Н. Евреинов несомненно талантлив, но во всем дилетант (и в режиссуре). Мнимая эрудиция, неорганизованное множество прочитанных книг, дешевые парадоксы; уничтожал понятие театра в специфическом смысле, расширяя его невероятно, растворяя в событиях жизни¹¹.

Сергей Волконский очень серьезен, работал во многих областях, не во всех одинаково полезен. Его проповедь Далькроза полезна для воспитания ритма. На Станиславского повлияли его правила об ударениях в сценической речи. В послереволюционные годы должен был войти актером в Художественный театр. Ценнее всего он в театральной критике, не в газете, а в журнале, ему нужны были пространная аргументация и описания.

В первые годы революции – новая критика. Лучший критик тех лет – А.В. Луначарский. Он был влюблен в искусство во всех его проявлениях, статьи писал и диктовал легко, почти не редактировал. В критике он оставался зрителем, был импульсивен в суждениях, сохранял силу первого впечатления. Умел ухватить смысл, стиль и важнейшие куски спектакля. Критик не холодный, не регистратор. Конечно, в известной мере зависел от того, как складывалась общая ситуация, но умел судить МХАТ по законам МХАТа, а Мейерхольда – по

законам Мейерхольда. Он журналист, статьи всегда непосредственны, описательные редки. Включая статьи в свои сборники, не перерабатывал их, в книгах они сохраняли заразительность непосредственных журнальных откликов¹². В его драматургии всегда важно – за что он и против кого. «Канцлер и слесарь», «Королевский брадобрей» лучше их сложившейся оценки.

На «левом» фланге критики выделялись В.И. Блюм (Садко), публицист, ставивший целью убить или поднять спектакль, Э.М. Бескин, сделавшийся марксистом-начетчиком, М.Б. Загорский, работавший профессиональнее. Оскар Литовский (Уриэль) среди «левых» журналистов наиболее серьезен¹³.

Общий уровень театральной критики в последние годы поднялся. Но профессиональная критика и ее споры оказываются оторваны от живого ощущения театра нынешним зрителем, таково реальное место зрителя. В целом мы недостаточно аргументируем практикой и скрываем недостатки.

В трактовке истории театра субъективизм неизбежен (как и в критике), каждый идет от себя. Тем важнее опора на факты. В институте Грабаря готовят новую «Историю русского искусства»¹⁴, и И.Э. Грабарь, требуя точности в изложении фактов, повторяет: «Лет через десять вы пересмотрите свои концепции, а факты останутся». Юбилейный сборник о Малом театре (1924-й г.) теперь выглядит эмпирическим (А.И. Южин, вернувшись из заграницы, рассказывал, что эту книгу – и, в частности, обе мои статьи – ему хвалил А.А. Кизеветтер, меня это не заставило зазнаться). Юбилейный

¹¹ О Н.Н. Евреинове см.: *О театре*. Т. 1. С. 339–340; Т. 3. С. 30–33.

¹² См.: Марков П.А. [Рецензия на сборник статей А.В. Луначарского «О театре»] // *Новый мир*, 1926, № 6. Как и большинство других рецензий на театральные книги, эта статья, к сожалению, не вошла в четырехтомник.

¹³ О ситуации в театральной критике первых пореволюционных лет см.: *Книга воспоминаний*. С. 146–147.

¹⁴ Подготовленная Институтом истории искусств «История русского искусства» в 13-ти томах под редакцией И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова выходила в свет в 1953–1969 гг.



Обложка книги «Московский Малый театр». Москва, 1924

Титульный разворот книги «Театральное наследство». [Т.] И. К.С. Станиславский». Москва, 1955

Люди, годы, жизнь

сборник об Александринском театре (1932-й г.) излишне социологичен. Но оба полезны конкретностью изложения¹⁵. Приготовленная в ГАХН чисто фактографическая книжка о театрах Москвы воссоздавала будничную картину каждого театрального года (1917–1927), и ее сухие сведения раскрывают подлинный процесс медленного изменения зрительских вкусов на протяжении десятилетия – они почти не бывают предметом изучения¹⁶.

Из тех, кого я встречал, лучшим знатоком истории театра был, конечно, Мейерхольд, если говорить о мировом театре, о преемственности театральных форм. А русский театр XIX века прекрасно знал Владимир Иванович – благодаря его вниманию к актеру. Он легко расшифровывал природу актерских традиций, оценивая актерскую технику как наложение различных напластований, он в высшей степени обладал чувством постепенности общего хода театральной жизни. История раскрывалась для них благодаря их проникновению в существо театра, в его природу.

Как-то я сказал Владимиру Ивановичу, что люблю читать старые театральные журналы и пробую собирать их, он сказал, что тоже любит их почитать, и спросил, какие из них у меня есть. Все, что я называл, он, оказывалось, читал при их появлении (это мне следовало бы предвидеть), «старым» для него был разве «Репертуар и пантеон»¹⁷.

Сделанный в институте Грабаря сборник о Станиславском (1955) ценен и в цикле публикаций, и в цикле исследовательских статей¹⁸. Смешной и глупой ошибкой («Дело Clemanseau» было прочитано как «Дело Светенсваи») воспользовалась Комиссия по наследию Станиславского и Немировича-Данченко для сохранения своей монополии и для компрометации возможных конкурентов, хотя следовало бы развивать общее дело. Фельетон в «Литературной газете» инспирировал Г.В. Кристи через С.В. Михалкова, они в дальнейшем родстве, подпись «Литератор» – едва ли не псевдоним Михалкова¹⁹.

В институте ответственность за книгу несли Грабарь, Дурылин и я²⁰.

¹⁵ См.: *Московский Малый театр. 1824–1924. М., 1924; Сто лет. Александринский театр – театр Госдрамы. 1832–1932. Л., 1932. С историком А.А. Кизеветтером, находившимся в эмиграции, А.И. Южин виделся во время заграничной поездки; в статье Маркова была учтена позиция Кизеветтера, изложенная им в его книге «М.С. Щепкин» (М., 1917).*

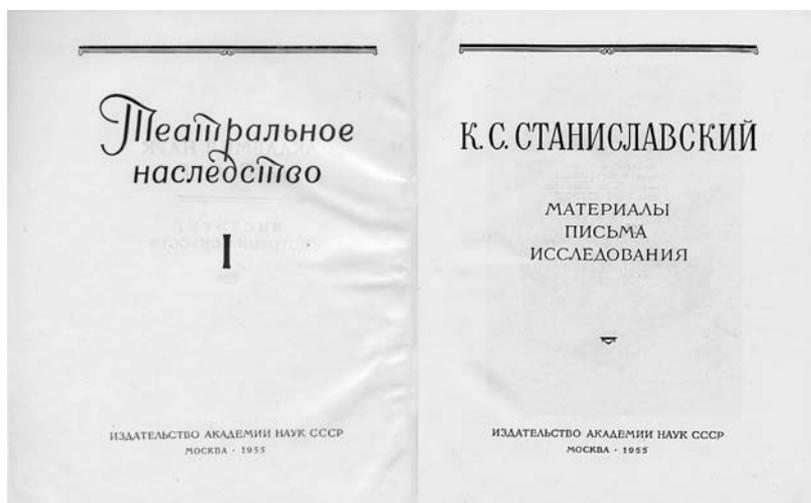
¹⁶ Имеется в виду кн.: *Могилевский А.И., Филиппов В.А., Родионов А.М. Театры Москвы. 1917–1927. М., 1928.*

¹⁷ *Русский театральный журнал, издававшийся под варьировавшимися названиями в середине XIX в.*

¹⁸ См.: *Театральное наследство / Т. 1. К.С. Станиславский. Материалы, письма, исследования. М., 1955.*

¹⁹ См.: *Литератор [С.В. Михалков и Г.В. Кристи]. Дело Светенсваи // Литературная газета, 1 марта 1956 г.; см.: Иванов В.В. Дело Светенсваи или Ведомственное убийство // Театр, 2004, № 1. С. 130–131.*

²⁰ Н.Г. Зограф был членом редколлегии сборника и рассказывал, что даже ему, дважды читавшему сборник насквозь, не был известен текст воспоминаний З.С. Соколовой, в котором проскользнуло «Дело Светенсваи» – воспоминания были пересланы женой заболевшего С.Н. Дурылина в последнюю минуту прямо в издательство. По словам Зографа, результатом скандала со «Светенсваей» было прекращение затеянной Грабарем (по аналогии с «Литературным наследством») серии «Театральное наследство»,



С.Н. Дурылин тогда уже умер, Грабарь во время появления статьи был в командировке, я ушел из института, сославшись на занятость в театре; вернувшийся Грабарь корил меня за уход.

Спор о том, место ли режиссерским экземплярам Станиславского в собрании его сочинений, расколол редколлегию издания, победили противники их включения, ссылаясь, в частности, на то, что в конце жизни Станиславский скептически оценивал ранние работы. Но эти рукописи позволяют понять природу его мышления и его уникальное владение сценой.

2. «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» С.С.ПРОКОФЬЕВА. БОЛЬШОЙ ТЕАТР²¹

Джульетта – высшее проявление таланта Г.С. Улановой и основная ценность спектакля. В его основе контраст: тончайшие декорации П.В. Вильямса, совпадающие с ними великолепные массовые сцены, ярчайшие С.Г. Корень–Меркуцио и А.Н. Ермолаев–Тибальд, и на этом фоне вырастает Джульетта Улановой. Л.М. Лавровский и П.В. Вильямс шли от эстетизированного представления о Шекспире. Вильямс отлично ощущал специфику балета, оперы, драмы. В декорациях «Ромео и Джульетты» не заговоришь, драматические актеры в них потерялись бы, и запоешь в них с грехом пополам. В его декорациях к мхатовским «Трудным годам» (о Грозном) не запоешь и не затанцуешь, не запоешь и в поэтически-скорбных декорациях к «Последним дням», а в его операх («Онегин», «Сусанин») можно только петь. Выдающийся мастер К.А. Коровин в свое время в одной



Г.С. Уланова –
Джульетта

хотя на ее сохранении Грабарь настаивал. Корректуру сборника держал К.Л. Рудницкий, тогда еще в институте не служивший, приглашенный по договору, и он любил шутить, что неведомая ему «Светенская» сделала его знаменитым в институте и привела в штат, а догадайся он заменить ее на Клемансо, никто бы его не заметил и в институте ему не быть.

²¹ Балет С.С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» был поставлен Л.М. Лавровским (художник П.В. Вильямс) в 1940 г. в Ленинграде; в 1946 г. перенесен на сцену Большого театра.

²² Предполагавшееся участие Г.С. Улановой в балете Н.И. Пейко «Жанна д'Арк» (Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, 1957–1958) не состоялось.

П.В. Вильямс.
Эскиз декорации к
спектаклю
«Ромео и Джульетта»

манере делал все декорации – для балета, оперы, драмы.

То, что делает Уланова в Джульетте – своего рода вариация ее Жизели, Одетты. Ее дарование глубоко, но узко. Она северная Джульетта. С первого акта, с шаловливости, она обречена, как и ее Жизель. Дарование Улановой лирическое, героических ноток в нем нет. Что-то будет с «Орлеанской девой», о которой всерьез поговаривают для Улановой в Музыкальном театре, – либо своя улановская, либо открытие новых граней дарования²².



Стоит ли писать об Улановой вне хореографических приемов? Как передать их на письме – вопрос, но передать необходимо. Фуэте Е.В. Гельцер в «Коппелии» были колючими, ревнивыми, злыми, а у ее Одиллии в «Лебедином озере» – властными, сильными, грозными²³. Для Гельцер было органичным изменение окраски безупречной классической техники в зависимости от музыкальных и сюжетных особенностей сценического образа.

Линия действия у Улановой великолепно заменяет «игру», в этом она балерина нового времени – при узости восприятия образов, которые она создает. Она владеет способностью действовать без иллюстративности. Она на сцене во всем очень конкретна и в каждом моменте роли символична. Это не было дано блистательной балерине Марине Семеновой. Для рано погибшей грандиозной балерины М.С. Сорокиной (Музыкальный театр), абсолютно жизнерадостной, разделения на «танцевать» и «играть» не существовало²⁴.

«ГОДЫ СТРАНСТВИЙ» А.Н. АРБУЗОВА²⁵

Арбузов смотрит на Ведерникова то со стороны, то изнутри, то обвиняет его, то оправдывает. Свою позицию он не доводит до конца. Я бы занял позицию обвинителя, в данном случае она ближе к объективности.

Природа написанного Арбузовым характера такова, что финал пьесы не приносит уверенности в том, что завтра Ведерников не бросится в обратную сторону. Нет оснований сомневаться в его искренности, и нет оснований думать, что он переменялся, стал другим,



перемена не написана, и по природе характера ее не могло быть. Это не популярная в недавнее время тема личности и коллектива, это тема преувеличения собственных возможностей и тема катастрофы как следствия такого преувеличения. Не ясно, какой этап жизни для Ведерникова решающ, он все время один и тот же. Возвращаясь к Люсе, он отказывается от своей любви к Ольге так же, как когда-то в силу каких-то настроений отказался от своего открытия. Люся начинает понимать, что он такое, и любит его таким, каков он есть. Годы странствий ведут Ведерникова к катастрофе, в этом горькая правда образа, и в ощущении этого сила Арбузова-драматурга. Но он все-таки считает нужным завершить пьесу утешительным перерождением Ведерникова.

«ПЕРЕД ЗАХОДОМ СОЛНЦА» Г. ГАУПТМАНА.

ТЕАТР ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА²⁶
До возобновления вахтанговского спектакля пьеса в послевоенной Германии не шла, вахтанговский спектакль подсказал немецким

С.Г. Корень – Меркуцио
А.Н. Ермолаев – Тибальд

²³ П.А. неоднократно приводил в пример это различие в окраске одного и того же технического приема у Е.В. Гельцер, которая когда-то в беседе с ним оценила это его наблюдение. И он сокрушался, что по недосмотру в 4-м томе «О театре» (с. 198) из-за дефекта набора выпала часть текста, и потому характеристика фуэте Сванильды («Коппелия») оказалась отнесена там к фуэте Одиллии.

²⁴ Характеристику уникального искусства балерины М.С. Сорокиной (1911–1948) см.: О театре. Т. 4. С. 198.

²⁵ Пьеса А.Н. Арбузова впервые напечатана в журнале «Театр», 1954, № 3.

²⁶ Спектакль, поставленный А.И. Ремизовой (художник В.В. Дмитриев) в 1941 г., был возобновлен в 1954 г. с М.Ф. Астанговым в центральной роли.



театрам возможность пересмотреть их точку зрения на Гауптмана.

Русская традиция исполнения Гауптмана сложилась в раннем МХТ. Гауптман был ближе МХТу, чем Ибсен. Препградой между Ибсеном и МХТ была природа русского актерского искусства. Высшие триумфы Ибсена в русском театре связаны не с режиссерскими работами, в ряде случаев блестящими, а с победами актеров. Пять знаменитейших: Качалов–Бранд, Станиславский–Штокман, Комиссаржевская–Нора, Орленев–Освальд и Ермолова в «Привидениях». Все – через преодоление Ибсена. Ибсеновского рационализма у Гауптмана нет.

М.Ф. Астангов, отступая от Гауптмана, несколько идеализирует Клаузена. В пьесе Клаузен больше организатор, деловой человек, ценит жизнь и умеет вести дело. Гауптман привинчивает пьесу к среде, дети борются не с философией отца, а за деньги, под сентиментом серьезный деловой интерес. Предчувствие фашизма – в

отдельных образах, не больше. В Клаузене есть властность, черты диктатора, это важно для понимания его катастрофы. Инкен не надо героизировать, она не столь существенна для понимания трагедии Клаузена, катастрофа неизбежна при любой Инкен, суть в любви Клаузена, а не в личности Инкен. Король Лир полагал, что всегда останется королем, это же сознание у Клаузена, в нем больше от Лира, чем от Булычова, здесь его трагедия. В довоенном варианте вахтанговского спектакля О.Ф. Глазунов точно давал эти черты, его Клаузен был крупный практик²⁷. Астангов больше поэт, философ, и в этом, может быть, нынешняя сила спектакля.

«ГАМЛЕТ» В. ШЕКСПИРА.

ТЕАТР ИМ. ВЛ. МАЯКОВСКОГО²⁸

В Гамлете Евгения Самойлова главное чистота сердца. В сравнении с ним Гамлет Скофилда философ²⁹. Это линия Моисси, в трагических ролях сохранявшего лирическое начало, его герои были легко уязвимы внешним злом. Моисси недоумевал, удивлялся тому, что ему открывалось. Его Гамлета Кугель несколько кокетливо называл «Гамлетино»³⁰. К этому близок Самойлов. «Чудесно играет Женя Самойлов Орленка Ростана», – сказал о его Гамлете К.А. Зубов. Ни «мышеловка», ни «Быть или не быть» не удались. «Быть или не быть» стало лишь: резать или не резать короля.

Русским Гамлетом, с необыкновенной внутренней горечью, был Павел Самойлов. Хриплый голос, нервное лицо, не разочарование, а безочарование, как кто-то сказал о Лермонтове. Его ничто не поражало, он знал, что надо бороться, но был во власти



О.Ф. Глазунов

О.Ф. Глазунов – Клаузен

²⁷ О судьбе О.Ф. Глазунова, актера и одного из руководителей вахтанговского театра, см.: Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ. М., 1989. Т. 2. С. 459–460.

²⁸ Премьера спектакля, поставленного Н.П. Охлопковым (художник В.Ф. Рындин) с Е.В. Самойловым в главной роли, состоялась 16 декабря 1954 г.

²⁹ Пол Скофилд играл Гамлета в спектакле Питера Брука, показанном на гастролях в Москве осенью 1955 г.

³⁰ Немецкий трагик А. Моисси играл Гамлета на московских гастролях в 1924 и 1925 г.; А.Р. Кугель назвал Моисси «трагическим тенорино» (Вечерняя Москва, 17 марта 1924).

Люди, годы, жизнь

пессимистического знания, что всякая борьба безрезультатна³¹.

Гамлет Качалова, мудрец в полумонашеском одеянии, был старше обычных Гамлетов. Он был беспощаден в своем суде, но судил, пойдя через все философские испытания. «Быть или не быть» – для него философия во имя добра, в которое он верил. Качалов владел редким даром, которым не владели ни Леонидов, ни Москвин, он мог длительно и последовательно мыслить на сцене, заставляя зрителя следить за движением мысли. Был очень силен в иронии. Беспощадная романтическая ирония была очень сильна в его Гамлете, все вокруг себя он разрушал этой убийственной иронией. Может быть, поэтому в спектакле МХТ не было сцены с королем, Качалов не помедлил бы убить Клавдия, потусторонних вопросов для него не существовало³².

Гамлет Михаила Чехова был чист сердцем и легко уязвим, это доводило его до экзальтированной потребности действовать, он восставал потому, что иначе не мог бы дальше существовать. Он был болезненно раним, чистота сердца становилась одержимостью правдой, во всем была обреченность³³.

В охлопковском спектакле Евгения Самойлова страшит не увиденный мир, а то, что на сердце у него спокойно. Он органически не способен убить, он счастлив, когда может не убивать молящегося короля, страдает в сцене с королевой, становится противен себе после убийства Полония, в финале он принужден к убийству всем окружающим. Вопросы «Быть или не быть» – для него нет, ему не быть. Трогательная смерть – естественный конец его муки.

От этой органической чистоты Самойлова, от абсолютной неприкрытости его Гамлета перед жизнью шел Охлопков, и с этой точки зрения все в его сильном и ясном спектакле очень последовательно. Без рындинской пышности исполнение Самойлова проиграло бы, и она без Самойлова не была бы оправдана. Качаловский Гамлет сюда не влез бы.

«МАСКАРАД».

ТЕАТР ИМ. МОССОВЕТА³⁴

При всех противоречиях юношеская пьеса Лермонтова произведение гениальное. Она притягательна для театров, но удается редко.

Казалось, что мейерхольдовский «Маскарад» с «поющим» Ю.М. Юрьевым, с пышными декорациями Головина исчерпал пьесу и стал препоной на путях ее понимания. Юрьев играл Арбенина много и долго. Он актер школы представления, все точно рассчитано, это некая имитация Арбенина, доведенная до совершенства и великолепно укладывающаяся в представление об искусстве как мастерстве³⁵.

Казалось, В.И. Качалову был необходим «Маскарад», но он отказывался, откладывал, читал монологи, не мог найти в роли подлинного человеческого зерна.

Для меня в теме Арбенина главное – безочарованность. Глубокий индивидуалист, он остается внутри общества, ненавидит его, зная что не порвет с ним. Отсюда изощренность ума, яд. В характере его любви есть некая холодность. Он холоден и безочарован. Нина – его последний заслон от жизни. Катастрофа для него в том, как можно меня обмануть! Он отгораживался от мира, но мир ворвался.

³¹ О московских гастролях П.В. Самойлова см.: Книга воспоминаний. С. 81, 156.

³² О Гамлете–Качалове см.: О театре. Т. 2. С. 199–201.

³³ О Гамлете–Чехове см.: О театре. Т. 2. С. 305–307; Т. 3. С. 194–196.

³⁴ Речь идет о первом обращении Ю.А. Завадского к пьесе Лермонтова (1952, режиссеры Ю.А. Завадский и И.С. Анисимова-Вульф, художник Б.И. Волков, Арбенин – Н.Д. Мордвинов). Завадский впоследствии показал еще две редакции «Маскарада» – в 1963 и 1973 г.; о них см.: О театре. Т. 4. С. 497–498.

³⁵ О неоднократно возобновлявшемся спектакле, поставленном В.Э. Мейерхольдом в 1917 г. в Александринском театре с Ю.М. Юрьевым в роли Арбенина, см. рецензию П.А., вызванную показом спектакля в Москве в 1926 г. (О театре. Т. 3. С.342–344).

Н.Д. Мордвинов – Арбенин. 1963



Pro memoria



И в вахтанговском театре³⁶, и у Ю.А. Завадского загадка «Маскарада» не разгадана, пьеса не исчерпана. У Завадского прямо противоположное мейерхольдовскому спектаклю, принципиальный отказ от головинской пышности, утверждение реалистической драмы, и в этом плане работа Завадского и Н.Д. Мордвинова очень значительна. Но пьеса – романтическая трагедия, а их спектакль лишен тревоги. Декорации Б.И. Волкова, как и вся постановка, взяты в разрезе полемики. Волков прекрасно дает лирику России, но ему трудно подняться к трагедии. Декорации «Маскарада» должен был бы делать В.В. Дмитриев, была бы и трагедия, и тревога. П.В. Вильямс сделал бы ослепительно красиво.

У Мордвинова на первых спектаклях все было очень головно, рационалистично, суховато, где-то подчеркнута хорошей техникой. Неясным оставалось его отношение к Нине – последняя ли нитка спасения, подлинная ли любовь, эгоистическая страсть, прибежище ли для отдыха. Ответить на подобные вопросы – самое трудное в работе над Арбениным³⁷.

«ОНИ ЗНАЛИ МАЯКОВСКОГО»

В.А.КАТАНЯНА.

Н.К.ЧЕРКАСОВ В РОЛИ МАЯКОВСКОГО³⁸

Я знаю Черкасова, знал Маяковского, о Черкасове–Маяковском мне говорить трудно, они никак не похожи³⁹.

Пьеса берет очень короткий отрезок времени, близко общавшийся с Маяковским В.А. Катаняна коснуться трагических нот 1929–1930-х г. не мог, отсюда стилизованная упрощенность трактовки – все время великий, огромный,



горлан и т.д. Лирики в пьесе нет, есть сентиментальность.

Умевший громить, Маяковский был очень тактичен. Его декларации даже на митингах звучали и принимались ясно и просто. Во всем лирик. Очень воспитан, вежлив. Был очень азартен, ходил обычно с карманной рулеткой в руке, предлагал на ходу играть, не любил проигрывать. Очень душевный, но мог дразнить провокационно. Если не попадались на его розыгрыши, огорчался. Глубоко скрывавший все свое, имел право иронизировать. Неожиданность его остроумия в пьесе пропадает. На премьере «Дней Турбиных» в антракте среди шума и споров сказал, что чтобы определить, крокодил это или ящерица, надо увидеть хвост, после финала добавил: «Ящерица!». (Первоначально финал «Турбиных», не показанный зрителям, был жестким: с приходом в Киев Красной Армии офицеры уединялись за кремовыми шторами, начиналась игра в карты.)

Жил Маяковский аскетично, строго, не пил – поезжайте в

В.В. Маяковский.
Фото А.А. Темерина,
сделанная в ГостИМе
на одной из последних
репетиций «Бани».
1930

³⁶ Вахтанговский театр показал «Маскарад» в 1941 г. (режиссер А.П. Тутьшкин, руководитель спектакля Р.Н. Симонов, художник Мосеев, композитор А.И. Хачатурян, Арбенин – И.М. Толчанов).

³⁷ Н.Д. Мордвинов продолжал работу над ролью Арбенина во второй редакции спектакля Ю.А. Завадского (1963). Много раньше, в 1940 г., он сыграл Арбенина в фильме С.А. Герасимова «Маскарад».

³⁸ Роль Маяковского в пьесе В.А. Катаняна Н.К. Черкасов в сезон 1954/55 г. сыграл в спектакле Ленинградского академического театра драмы им. А.С. Пушкина; в следующем сезоне в качестве гастролера он сыграл ее в Москве в спектакле Студенческого театра МГУ; режиссером обоих спектаклей был Н.В. Петров.

³⁹ Воспоминания П.А. о последних годах жизни Маяковского см.: Книга завлита. С. 262–269; Книга воспоминаний. С. 266–273.



Гендриков переулк⁴⁰. Нянюшки, как в пьесе, у него не было. На таких врагов, как в сцене в кафе, он не стал бы тратить.

Своей группы у него в эти годы не было. Позиции Николая Асеева, Брика становились для него узки. Он ставил вопрос о замене ЛЕФа РЕФом, затем было его вхождение в РАПП, устройство юбилейной выставки. На ее открытии я не увидел никого из его друзей. Входя в

РАПП, он отказывался от «левых» группировок, «Во весь голос» – классическая простота. Авербах был хитер и умен, он и рапповцы вели с Маяковским большую игру, Авербах хотел поставить его на колени⁴¹. В РАППе он не нашел нужной ему атмосферы. «Попутчики» были ему далеки. Он искал продолжателя и именно так представлял публике Семена Кирсанова на своих вечерах. Вел переговоры

⁴⁰ В Гендриковом переулке (пер. Маяковского, 13), где в 1926–1930 гг. жил Маяковский, существовал мемориальный музей.

⁴¹ Л.Л. Авербах (1903–1939) – публицист, генеральный секретарь РАПП.

с МХАТом, задумывал для МХАТа комедию о человеке, получившем в СССР громадное наследство, и лирическую пьесу о любви с двумя действующими лицами. Узнав об этом, Леонидов сказал: «Или я, или Маяковский!» Качалов к Маяковскому относился прекрасно, а Маяковский чтения Качалова не признавал.

В это время он очень боялся одиночества. Никого из его друзей не было с ним в вечер премьеры «Бани»⁴². У «Бани» был полный, ужасающий провал, Маяковского-драматурга не признавали. Была вина и Мейерхольда, «Баня» у Мейерхольда не вышла. На «Бане» Маяковский сказал мне при Степановой, Яншине и Полонской, что друзей нет, Брики за границей, не вернуться.

Трещина с Полонской была очевидной, она оставалась женой Яншина, не рвала с ним. Тогда же возникли стихи Маяковского к парижской возлюбленной. Он был очень скрытен. Что значит: «любовная лодка...» – никто не возьмется сказать⁴³.

Записка о самоубийстве лежала два дня. Накануне он был у Катаева при Яншине и Полонской, был мрачен. Катаев его спросил: «Что ты так долго в уборной сидел, вешаться хотел?». Утром Полонская забежала к нему, спешила в театр, собралась уйти, вышла на лестницу, услышала выстрел, испугалась, хотела убежать, сразу вернулась. Потом почти тут же разорвала с Яншиным. Сейчас она в ермоловском театре, достойнейшая, скромная, чудесная. В театре острили, что на мне грех: когда-то на скачках я познакомил Степанову с Николаем Эрдманом, а Полонскую с Маяковским.



Черкасов всегда очень увлечен тем, что собирается играть. Очень хочет фотографизма, портретной точности, узнаваемости, в биографических ролях это его всегда увлекает и в театре, и в кино. Однажды в Ленинграде заказал нам, москвичам, обед на поплавке, предупредил, что чуть задержится, приехал со съемок в гриме и костюме Стасова и ликовал, что никто из нас долго не признавал его в странном почтенном бородатом старике, усевшемся в одиночестве за соседний столик и на нас с любопытством поглядывавшем⁴⁴. В Маяковском он стремится быть гигантом, играет его нелегким, физически напряженным. А тот был внутренне легок. Но это настоящее мастерство.

**«НА ЗОЛОТОМ ДНЕ»
Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА.
ТЕАТР ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА**⁴⁵

Достоинства пьесы не стоит преувеличивать, в спектакль многое привнес театр. Приподнятая, преувеличенная, несколько подчеркнутая манера идет от режиссера,

⁴² Премьера «Бани» в Гостиме 16 марта 1930 г.

⁴³ Имеется в виду строка из предсмертной записки В.В. Маяковского.

⁴⁴ Роль В.В. Стасова Черкасов сыграл в фильмах «Мусоргский» (1950) и «Римский-Корсаков» (1953).

⁴⁵ Премьера 4 июня 1955 г., режиссер А.И. Ремизова.

Люди, годы, жизнь

найден темперамент пьесы, в которой нет больших психологических кусков, и это победа вахтанговского театра. Возьмись за пьесу МХАТ, искали бы психологического углубления, не было бы такой театральной яркости. Натура Анисьи у Ю.К. Борисовой сложная, но протеста в ее Анисье нет, как нет его и в тексте. Анисья Борисовой и роль Н.О. Гриценко взяты в режиссерском рисунке резко, напористо, Гриценко еще и с удовольствием переигрывает. Исчерпывают ли эти черты вахтанговский стиль? Такой Гриценко и такая Борисова немислимы были бы в вахтанговской «Чайке», а Ц.Л. Мансурову из «Чайки», где роль Аркадиной была сделана мягчайшими красками, не перенесешь в «Золотое дно»⁴⁶.

«ФАБРИЧНАЯ ДЕВЧОНКА» А.М. ВОЛОДИНА⁴⁷

Пьеса не стандартная, человек взят вне схем, только в таких пьесах решается судьба драматургии, иначе топтание на месте. Сейчас должны возникать острые пьесы, будет крен в их сторону, надо бы их не задерживать, видеть смысл раскрываемых конфликтов.

Образы не дописаны. Центральным персонажем могла бы стать Леля – в том, как она намечена, есть неиспользованные прежде мотивы. Это новый для драматургии характер, ее судьба интереснее судьбы Женьки. Она действует не из карьеризма, не из приспособленчества. Источник драматизма в том, что Леля «наступает на горло собственной песне» и считает невозможным вести себя иначе. Катанян в пьесе о Маяковском прошел мимо этой темы, сформулированной Маяковским и нетронутой драматургией. Драматизм

ситуации Лели в том, что «я знаю, как надо, как должно быть, – а в моей жизни все напротив». Ее собственная жизнь, история с дочкой, весь ее личный опыт, все противоречит тому, что она убежденно считает единственно верным и что рождает ее споры с Женькой, письмо в газету и т.д. Но Леля не дописана, ее конфликт с Женькой в первых картинах можно было бы сделать острее.

Женька в финале очень легко возвращается, конфликт тает⁴⁸. Острота была бы в ее разрыве с коллективом. Изменились ли Леля и остальные под влиянием конфликта с Женькой, пренебрегли ли ее уходом, случилась ли переоценка – не дописано. Автор замахивается, но шепчет.

Сценические достоинства очевидны, зрительского успеха надо ждать. Композиция хаотична, но в каждом эпизоде найдено главное. Актерам пьеса дает возможности более жанровые, чем психологические.

«ЛИЗЗИ МАК-КЕЙ» Ж.-П.САРТРА. ТЕАТР ИМ. МОССОВЕТА⁴⁹

Первоначальная редакция пьесы была страшней и органичней, нынешний финал в том виде, что в театре, принять трудно. Смысл был в тягостных переживаниях самой Лиззи, она мучилась, но выдавала скрывшегося у нее негра. Это было трагичнее и правдивее, чем ее нынешняя готовность к баррикадам. В финале Лиззи могла бы терзаться и отчаиваться, это и был бы вывод. Но переводить ее в героини – напрасно, не тот характер, не оправдано художественно, и Л.П. Орлова начинает здесь хуже играть, теряет искренность и простоту, а в предыдущих сценах она играла Лиззи



Ю.К. Борисова – Анисья



Н.О. Гриценко –
Моолоков

⁴⁶ Вахтанговский театр показал «Чайку» А.П.Чехова 5 июля 1954 г., режиссер Б.И. Захава.

⁴⁷ Ранний вариант «Фабричной девчонки» А.М. Володина опубликован в журнале «Театр», 1956, № 3.

⁴⁸ В отдельном издании пьесы (М., 1957) ситуация разрыва Женьки с бригадой несколько изменена.

⁴⁹ Премьера 19 ноября 1955 г., режиссер И.С. Анисимова-Вульф. Пьеса Ж.-П. Сартра в театре им. Моссовета шла, как указывалось в афише, «в сценической редакции С.И. Юткевича».

Pro memoria

из первоначальной редакции, где все замыкалось серьезно и строго. Надуманный финал явно приписан, безнадежность жизни подменяется присочиненным оптимизмом. И Орлова, и И.С. Анисимова-Вульф жаловались мне, что здесь возникает непреодолимая пустота и пьеса падает. Вспоминаешь слова Маяковского, что хвост отличает крокодила от ящерицы.

«ВЛАСТЬ ТЬМЫ»**Л.Н. ТОЛСТОГО. МАЛЫЙ ТЕАТР⁵⁰**

Пьеса была репертуарной у итальянских трагиков, толстовский быт их мало интересовал, они чувствовали его очень приблизительно, это было в порядке вещей (в «На дне» Элеонора Дузе играла Василису шикарной дамой⁵¹), но восприятию трагических ситуаций эта приблизительность не мешала. Так воспринималась пьеса и в Германии. Во Франции у Антуана это был большой социальный спектакль⁵².

В МХТ в 1902 г. целью была «власть тьмы»⁵³. Спектакль не стал победой, но подход к пьесе был очень серьезен. Это было время отказа от идеализации деревни, время чеховского «В овраге», «Деревни» Бунина. В режиссерском рисунке Станиславский огромное внимание уделял тому, как гнетет и давит быт. Атмосфера декораций – тесно, но привычно. Изба душная, богатства у Петра не было, он и в пьесе не очень богат, в тульских деревнях не было особенно богатых крестьян, крыши из соломы. Борьба шла не за большие деньги. И полушалок-то подарок небогатый. Никите «скудно» делалось от серой жизни. Ужаса этой жизни люди не видят. Анисья Н.С. Бутовой, красивая, с

точными деревенскими повадками, с ее жесткостью и силой, до конца верила, что все делается «по закону» честно, как заведено. Немирович-Данченко считал, что на уровне, взятом Бутовой, достичь подобной жесткой достоверности никто в МХТ не может, играя крестьян. Митрич в толковании Станиславского, как и у Толстого, равнодушноватый, все видел, злу не противился, делать ничего не хотел и не мог. Лишь Аким что-то чует. Он был сыгран А.Р. Артемом с несомненной опорой на натуралистические детали и во внешнем рисунке и во внутреннем – для подчеркивания тяготы деревенской жизни. Никита в МХТ был тронут городом, а Аким подчеркнута исконен, нес деревню. Мышление у него было тяжелое, неповоротливые усилия ума, никто вокруг ничего у него не понимал, сквозь его нескладицу едва проступало что-то живое, никто с ним не считался. Жалость к себе он мог вызвать, но выразить ничего не умел.

На роль Никиты был выбран В.Ф. Грибунин, очевидно, за свойственную ему необыкновенную сценическую простоту, «самый простой актер МХТ», но без трагического дарования (мечтал о роли Войницкого, так и не сыгранной). По внутренним данным к роли Никиты он подходил мало, в первых картинах был достоверен, душевного света в Никите в начале пьесы не было и не могло быть, во второй части до нужных высот не поднимался. По режиссерскому рисунку арест Никиты давался очень подробно, прозаично, покаяние оставалось личным поступком и ничем более, никак не общим просветлением, тьма продолжала царить. Акцент на просветлении

⁵⁰ Премьера 4 декабря 1956 г., режиссер Б.И. Равенских, художник Б.И. Волков.

⁵¹ Э. Дузе играла Василису в 1905 г. в спектакле парижского театра «Творчество».

⁵² Постановка «Власти тьмы» А. Антуаном в 1888 г. в Париже в Свободном театре была первым сценическим исполнением трагедии Л.Н. Толстого, оставшейся в России под цензурным запретом.

⁵³ МХТ показал «Власть тьмы» 5 ноября 1902 г.



все искажил бы: ну и живи тогда, как жил.

Фотографировать спектакль в театре тогда еще не умели, фотографии «Власти тьмы» сделаны в фотоателье на специально написанных фонах – в интерьере спектакля МХТ в 1902 году рисованные стены избы были невозможны, все в нем было натуралистически подлинным. Но насыщенность простейших, казалось бы, бытовых мизансцен эти фотографии передают: отвернись Никита от Акима, твердящего о Марине, и он окажется лицом к лицу с зорко следящей за его реакциями Анисьей.

Основное намерение Равенских – акцентировка духовной силы народа. Отброшено восприятие пьесы

как натуралистической и локальной, это победа. В понимании добра и зла режиссер совпадает с Толстым, но в пылу полемики и в силу дарования Равенских решение облегченно и противоречиво.

Толстой был человек неистовый, перечитайте его портрет у Горького. Равенских обволакивает Толстого ласковостью, его стремление раскрыть поэзию Толстого дешевовато. В спектакле есть красота России, но режиссерски Равенских любит украшения. Показать духовную красоту народа – одно, сделать праздничный спектакль – другое. Равенских решает «Власть тьмы» как праздничное представление. Жанрово и философски режиссер чужд Толстому.

С.В. Халютина – Анютка,
Н.С. Бутова – Анисья,
В.Ф. Грибунин – Никита,
А.И.Помялова – Матрена,
А.Р. Артем – Аким.
Сцена первого акта.
«Власть тьмы».
МХТ, 1902

Pro memoria

Равенских уходит в мелодраму, отказывается ставить трагедию, пугается трагедии. Это не тот накал, что в суровости толстовского взгляда, не тот темперамент. Это элегантно и поверхностно.

Никита – образ трагический. Его раскаяние – проявление пробудившейся воли. До убийства новорожденного, до хруста детских косточек Никита не видел ужаса жизни так же, как Анисья, Матрена, Митрич. Сознание этого ужаса начинает пробиваться у Никиты с отвращения к своему участию в убийстве. Равенских заменяет трагические моральные муки Никиты лирическим отчаянием и лирическим буйством. Толстой писал трагический образ, Виталий Доронин играет образ бытовой и отчасти лирический⁵⁴. Доронину, по его актерской природе всегда несущему очень хорошую чистоту и ясность, трудно играть темное начало. Темное оставалось не подвластно ему и в его прошлых ролях. Его Никита запутался от легкого отношения к жизни. А у Толстого – от многих определяющих влияний, и без убийства собственного ребенка ничего бы с ним не произошло. И куражится, и любит Доронин–Никита поверху, подчеркнуты его балованность, задушевность, дурашливость, легкость. Утверждая чистоту, Равенских снимает трагичность. У Никиты всегда чистые глаза, такова индивидуальность актера и таков замысел режиссера. Во внешнем облике Никиты у Доронина что-то от мещанина-горожанина. Его приезд в третьем акте – приезд загулявшего купчика, он шикует богатством, а у Толстого Никита цены денег не видит, готов отдать, пропить, тратить на подарки. Тоскующий Никита должен

быть мужественнее. Гармоника в его руках по режиссерскому рисунку органична (можно говорить о мере вкуса), но эта деталь – перевод подтекста в облегченный нарядный внешний рисунок. И в пьесе упомянуто, что гармоника отдана в починку. Сейчас получается, что Никита то слишком много говорит, то недоговаривает. Тоска у Доронина – не выворачивающая человека до дна, Никите сочувствуешь, но актер не потрясает. В финале нет выстраданных итогов, нет перерождения, есть возвращение к некоторой хорошестьи.

Трагическая тема гложет еще и из-за как всегда сценически прелестной Е.М. Шатровой. В пьесах Матрена – самое страшное явление «идиотизма деревенской жизни». Равенских не хотел Матрени-злодейки, но режиссерски очень ее смягчил. Получается, что в спектакле два легких человека, Никита и она. Дело не только в природе дарования Шатровой. У нее и госпожа Стессель поначалу была непреодолимо обаятельна, как ни пыталась актриса от этого уйти. Пока она не может найти в себе нужных красок, мешает ее комедийная палитра. Она не достоверна как крестьянка и дикционна, и жестом. Она тщательно отбирает краски, но проскальзывает обаятельнейшая филигранная мастерица Елена Митрофановна. Шатрову–Матрену легко не послушаться, а ведь она хозяйка дела.

Станиславский не мог играть Ивана Шуйского в «Царе Федоре», получался Бова Королевич, и это ничего не убавляло в нем как в актере. Не убавляет в Шатровой ее несовпадение с Матреной⁵⁵.

Но главная помеха для Шатровой – режиссура сцены

⁵⁴ В.Д. Доронин (1909–1976) перешел в труппу Малого театра из театра Сатиры в 1951 г.

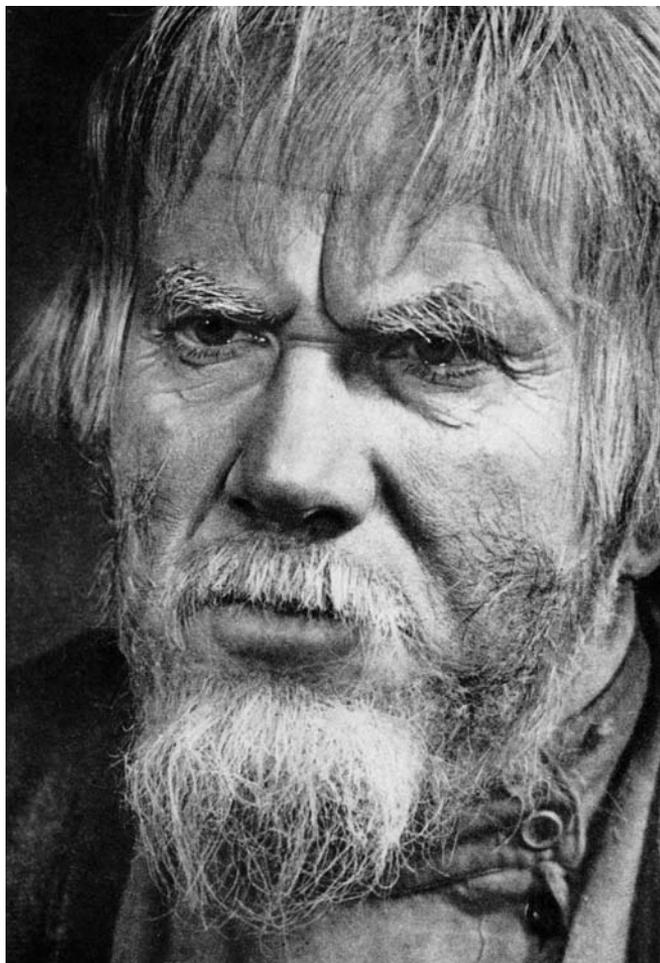
⁵⁵ К.С. Станиславский приготовил роль Ивана Петровича Шуйского к заграничным гастролям МХАТ в 1922 г. и продолжал играть ее после возвращения из-за границы. См.: О театре. Т. 3. С. 202; Книга воспоминаний. С. 303.

Е.М. Шатрова знала марковскую оценку ее Матрени, сложившуюся в дни премьерных показов. С несовпадением, о котором говорил П.А., она не смирилась и со временем нашла свой вариант крестьянской пластики и крестьянского речевого поведения, а также крестьянскую сосредоточенность Матрени. При этом она, как и И.В. Ильинский, учитывала общий стиль спектакля, заданный лирическими декорациями Б.И. Волкова.

убийства ребенка. Убийство ведется на разгуляй-люли, на такой громкости и беззастенчивости, что это недостоверно житейски, не оправдано психологически и не интересно театрально. Не та атмосфера. Здесь и обнаруживает себя мелодрама. Общий ритм крикливый, спешный, суетливый, тона у всех бранчливые, вдруг какие-то улыбки. Для Матрены по Равенских убийство новорожденного – обычное дело, по Толстому – дело необходимое. По Толстому страшна не легкость убийства, а его необходимость. У Толстого в поведении Матрены все подчинено необходимости, она все делает точно и максимально делово. Этого нет в спектакле, нет встречи разных ритмов – точного руководства у Матрены и Анисьи (у которой здесь своя мстительная злая логика) и вынужденного выполнения приказов у Никиты. Нельзя так кричать, убивая ребенка, нет неизбежного страшного молчания, нет необходимого: «Как можно скорее!» Все очень неосторожно. В деловитости должно быть торжество Матрены, она занята трудным делом, наслаждения от него она не испытывает.

Должна была играть В.Н. Пашенная, нужно бы, чтобы она вошла в спектакль. Она на сцене иногда начинает «пугать», тогда голос идет «из живота», но внутренней мощи, властности ей не занимать. Юмор, ум, энергия, деловитость, все присуще Вассе-Пашенной, и она собранно, тихо, точно убивает мужа, такова ее власть над ситуацией. Равенских, может быть, и рад, что нет Пашенной, она затмила бы Доронина.

Исполнение И.В. Ильинского могло бы стать точным камертоном спектакля. Здесь полное



и принципиальное совпадение с Толстым в главном. Актерская удача огромна и по-толстовски бескомпромиссна. Скупость, монументальная четкость, отсутствие актерского кокетства, намек на красоту и стилизацию – свойства большого актера. А в Никите-Доронине что-то красивенькое есть. Крестьянин в спектакле один Ильинский. Притулившийся, совсем не эффектный, Аким молча неподвижно сидит на печи – не стилизованная, отличная по простоте мизансцена, подчиняющая зрителя. Нравственный закон в

И.В. Ильинский – Аким

его Акиме очень глубок, актер не сет найденную тему и не озачочен ничем другим, ни показом достоинств персонажа, ни демонстрацией собственной виртуозности. Не поднимая Акима над средой, он с необычайной глубиной дает основное, что движет Акимом, задумавшимся, неприемлющим, противостоящим и, в сущности, протестующим.

Может быть, Ильинский где-то внутренне статичен, может быть, рановато начинает не доверять, но это оттенки. Он впишется в любую режиссерскую концепцию и преодолет ее.

В оформлении, может быть, мало контраста внутри и вне избы. Борис Волков как художник всегда лирик, он и «Макбета» повернул к лирике замков. Когда ставили «В бурю», Владимир Иванович тянул его на трагедию, но он и там дал лирику. Его лирика много уместнее в «Дворянском гнезде»⁵⁶.

Наплыв «воспоминаний» Никиты и Марины в последнем акте – ничем не подготовленный неожиданный разрыв ткани действия, развивавшегося до этого эпизода совершенно реально, ничем не поддержанное постороннее вторжение, украшение, а не принцип режиссерского решения.

В целом случился перехлест, но, возможно, благодаря ему откроются новые возможности.

Строгого психологизма во «Власти тьмы» нет, мера переживания облегчена.

«ИВАН РЫБАКОВ» В.М. ГУСЕВА. МАЛЫЙ ТЕАТР⁵⁷

Стихотворная форма у Виктора Гусева обаятельна и скрывает малую глубину разработки конфликтов. В форме драматизированной

лирической поэмы он ставит обычно не очень глубоко публицистические вопросы. Публицистика для него вещь привходящая. Без включения жанровых и комедийных моментов лирика его пьес обеднилась бы, так это и в «Славе», и в «Весне в Москве». Его успех покупается тем, что он идет по линии лирической, она забыта нашей драматургией и не сильна в театре. Слабости Гусева в незавершенном им «Иване Рыбакове» при взволнованности авторской интонации особенно очевидны. Конфликт взят лирически, ждешь развития намеченных ситуаций, но не получаешь ответа на возникающие вопросы.

В гусевских пределах В.И. Коршунов играет точно – самолюбив, избалован, не способен на подлость⁵⁸. Где-то кокетничает актерским обаянием, где-то режиссер толкает его на необязательные экзерсисы. Режиссерски попытка героизации в финале не убедительна, это заполнение пустого пространства, монументальность здесь внешняя.

«ГОСТИНИЦА “АСТОРИЯ”»

А.П. ШТЕЙНА.

ТЕАТР ИМ. ВЛ. МАЯКОВСКОГО⁵⁹

Выбранная Охлопковым форма, разумеется, возможна, но данную пьесу она облегчает, предлагает другую степень обобщения. Как зритель, я хочу вытеснить из своих впечатлений и ненужных пьесе оркестрантов, и «дорогу цветов» через зрительный зал, поблагодарившую режиссеру лишь раз и не для ключевых событий. В тексте Штейна точно даны время и место действия, а в спектакле тема осажденного Ленинграда не звучит, блокады в нем нет.



В.И. Коршунов – Иван Рыбаков

⁵⁶ Упомянуты спектакли «Макбет» (Малый театр, 1955), «В бурю» (Музыкальный театр им. В.И. Мейеровича-Данченко, 1939), «Дворянское гнездо» (МХАТ, 1957).

⁵⁷ «Иван Рыбаков» («Сын Рыбакова») В.М. Гусева был одной из первых режиссерских работ Б.И. Равенских в Малом театре, премьера 27 июня 1954 г. Незавершенная автором пьеса была доработана В.В. Винниковым.

⁵⁸ В.И. Коршунов играл Рыбакова-сына.

⁵⁹ Премьера 30 декабря 1956 г., режиссеры Н.П. Охлопков и В.Ф. Дудин, художник К.Ф. Кулешов.

Люди, годы, жизнь

Ощущение опустения, оскудения было в Ленинграде очень сильным.

Шутят, что у Охлопкова не блокадная гостиница «Астория», а столичная гостиница «Москва».

«МАРИЯ СТЮАРТ» Ф. ШИЛЛЕРА. МХАТ⁶⁰

В замысле было показать борьбу королев, подняться к политической трагедии. Тарасова искала рождение в Марии большого человека, выделяла стремление к борьбе, усложняла эту линию. В последней сцене она выше того, что дает в предшествовавших.

Свидание королев не удалось, Мария не доходит до последней степени унижения, которая ведет к взрыву. В юбилейном спектакле Ермоловой в 1920 году Елизавету играла Яблочкина, внешний рисунок был до наивности эффектен, внутренний элементарен. Ермолова легко выбежала в начале, низкий голос звучал прекрасно. Она заставляла почувствовать безмерность насильственного самоунижения, на которое вынуждена идти Мария, политическая составляющая растворялась в гуманистическом восприятии противостояния королев, и тем выше становилась правота восстания Марии, ее духовная правота в финале сцены была неопровержима, ощущалось присутствие некой высшей справедливости⁶¹.

Нельзя решать свидание на таком нарочито суженном пространстве, нет удобных мизансцен, не выгоден выход Марии, скомкан уход Елизаветы. Нужен воздух, пейзаж не помогает охватившему Марию порыву к свободе, остается нейтральным фоном, мешает безразличное освещение.

На прогонах казалось, что Степанова мелка для Елизаветы, но она стремительно набирала силу. После премьеры Е.Д. Турчанинова сказала мне: «У Лины все интереснее, чем было у Гликерии Николаевны». Сделанное Степановой она поставила выше того, как была сделана роль у Федотовой. Степанова выстраивает роль прокурорски, вряд ли следовало трактовать иначе. Мало разработан лагерь Елизаветы, окружение слабо «играет» королеву, отсутствие поддержки со стороны партнеров мешает, приходится «играть» за свиту, это связывает. Масштабы политических интриг и дворцовых хитросплетений в тексте богаче, чем в спектакле. Берли – не палац, он огромный государственный ум, умеет спорить с королевой. Лестер – мастер опаснейшей сорвавшейся интриги. Сцену испытаний Лестера и сцену обольщения Мортимера Степановой приходится вести без учета партнеров, партнеры мельче заданий Шиллера. В сценах с секретарем – и когда Елизавета передает ему указ о казни, и когда объявляет его ответственным за поспешную казнь – у Шиллера королева общается с многоопытным чиновником высокого ранга, такого по режиссерскому рисунку сейчас на сцене не возникает. В пьесе королеве противопоставлен исполнительный царедворец, точно знающий правила делопроизводства и круг обязанностей, способный напомнить о них королеве, ясно представляющий риск возможных последствий, а затем способный молча и достойно принять демагогические обвинения.

В финале весть о казни Степанова принимает сейчас

⁶⁰ Премьера 23 марта 1957 г., режиссер В.Я. Станицын, художник Б.Р. Эрдман.

⁶¹ Речь идет о юбилейном спектакле М.Н. Ермоловой, состоявшемся 2 мая 1920 г.

знаменито⁶², заново освещая всю роль. Все линии мгновенно раскрываются в одном узле – радость торжества, вытесняющее ее смятение, страх за себя и трон из-за святотатственного прецедента – казни королевы. Все колеблется, почва уходит у нее из-под ног, и сразу же возвращение в непроницаемый панцирь. Беспощадно раскрывается истина побуждений участницы злой политической игры, знающей, какова цена выигрыша. Не думаю, что эту мгновенную бурю ей удастся повторять каждый спектакль, нужны огромная собранность и предельное перевоплощение. Степанова не берется закреплять этот рисунок технически, у нее в запасе мастерский яркий облегченный вариант.

Овладел ли Художественный театр Шиллером – не знаю. Здесь несомненный Художественный театр и еще что-то, какая-то нарядность. Она не в декорациях Бориса Эрдмана, за исключением третьего акта великолепных, скорее в открытости многих актерских и режиссерских ходов. Глядя на Степанову, думаю, что эту нарядность можно бы было снять.

Елизавету рвалась играть Ф.В. Шевченко, отступилась она только тогда, когда узнала, что в декорации всех эпизодов Елизаветы введены лестницы. При своей массе и очень тонких ногах она побаивается лестниц на сцене. Не знаю, удалось бы ей теперь преодолеть зрительскую привычку видеть в ней комедийную актрису, но в прежние годы ее диапазон сделал бы это возможным. Она становилась поразному грозной и страшноватой в Васке из «Унтиловска» и в Мелании в «Булычове» и «Достигаеве». Ирину в «Царе Федоре» она играла



очень сильно, с огромным чувством меры, с трагическим спокойствием. Гиацинтова смешно рассказывает, как в молодости они с Бирман бегут, бывало, весной на репетиции (тогда в МХТ было принято присутствовать на репетициях независимо от того, вызывали ли тебя), а Шевченко чуть ли не всякий раз высматривает их из своего окна, как казначейша Тропинина, и зовет: «Девки, пошли ко мне блины жрать».

Повторяет ли Тарасова в Марии Анну Каренину? Внешнее перевоплощение в круге ее ролей мало используется. Немирович-Данченко

А.О. Степанова –
Елизавета

⁶² Словечко «знаменито» означало у П.А. похвалу выдающемуся оригинальному и доказательному творческому достижению.
Ср.: О театре. Т. 4. С. 266–269.

говорил, что опасно вырывать личные постоянные приемы актера, его личные штампы, может остаться обесцвеченное пустое место. Обычно и зритель дорожит узнаваемыми приемами, на спектакль он идет как на встречу с актером, но часто эти приемы воспринимаются им в первую очередь и могут заслонить найденный образ, скрыть его отличие от прежних ролей. Юлия Тугина в сцене с Прибытковым и Татьяна Луговая в сцене с прокурором у Тарасовой разные женские типы психологически и по стилю игры⁶³. В Марию она актерски очень строга.

Степанова смелая актриса. При внутренней суховатости ей присуща точность рисунка, выверенность, жесткость, прекрасная уверенность на сцене. Характер ее лирики – замкнутый, суховатый. Ее суховатость сказывалась и в «Трех сестрах» – в первом акте при своеобразной спокойной грации Ирина не была обещающей расцвести, не намечалась тема несостоявшегося расцвета богато одаренной личности. Степановой всегда очень помогает то, что у нее все до конца понято ею самою и на сцене и в жизни, все точно определено. Году в 1932-м нас с Степановой вез куда-то А.С. Енукидзе⁶⁴, автомобиль перед каким-то слякбаумом остановил молодой постовой, и Енукидзе проворчал что-то вроде: «Быдло, не видит, кто едет!» От него нельзя было ждать такого высокомерия, и двадцатипятилетняя Степанова на заднем сидении неудержимо разрыдалась. Годы спустя она стала железной.

Елена Вайгель не захотела смотреть «Марию Стюарт». Они в «Берлинер Ансамбле» утверждают иной стиль. И в «Жизни Галилея», и в «Матушке Кураж» их натурализм

идет от желания резкого ударного сценического приема. Их задача ударить зрителя, притом что слово разработано не только смыслово, но и музыкально.

О ГАСТРОЛЯХ «БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЯ»⁶⁵

Особенности и противоречия Брехта объяснимы, если поставить их на историческую почву. Он большой драматург, но драматург не пролетарский, а протестующей интеллигенции. Он начинал в годы фашизма, играл в стране, наиболее раздираемой противоречиями, и создал театр активного вмешательства в политическую борьбу. Это было время блестящего расцвета немецкого актерского искусства, нынешний уровень мастерства немецких актеров не идет в сравнение с прежним. Брехт теоретически и практически воевал не с их талантами, а с направлением репертуара и мастерства. Ему было необходимо резко, оригинально, протестующе выступить против господствующего театра. После войны он снова признавал необходимость особых новых форм, театр послевоенной Германии не сразу нашел себя. Нужную резкую ноту Брехт опять брал очень непримиримо. Его театр очень национален, рационалистичен, очень обнажена мысль. Театр бьет в горячий набат: «Помните о том, что было!» Это «Помните!» – главное в их набатной позиции. При этом все, что они делают, очень законченно, театр абсолютно без халтуры.

Смерть Брехта для них прежде всего смерть драматурга.

Брехт шел от создания теории к театру, а не наоборот, как шел Станиславский. Не имеет ли дело Брехт с выдуманным им, сконструированным им современным

⁶³ Роли Тугиной и Луговой сыграны А.К. Тарасовой в спектаклях МХАТ «Последняя жертва» (1944) и «Враги» (1935).

⁶⁴ А.С. Енукидзе (1877–1937) в начале 1930-х годов возглавлял Комиссию ЦИК по руководству Большим театром и МХАТ.

⁶⁵ Гастроли «Берлинер Ансамбля» проходили в Москве в весной 1957 г.; см.: О театре. Т. 4. С. 264–266, 475–485.

Pro memoria

зрителем, человеком немного усталым, скептическим...

Гастрольные спектакли («Матушка Кураж», «Галилей», «Круг») вызвали бесспорное уважение, желание разгадать принципы Брехта, но не поразили. Отчуждение, понятное теоретически, остается непонятым применительно к эмоциональной сущности театра и к творчеству актера. Предполагается, что между мной, зрителем, и сценой какая-то рамка, о которой помнят и напоминают о ней какими-то приемами. Вернее судить не по теории Брехта, а по силе актерского исполнения. Что бы ни говорила Вайгель, она не просто показывает матушку Кураж, а входит во внутренние линии роли. Между зрителем и матушкой Кураж стоят ее поступки, как и между зрителями и Галилеем. Холодными к их судьбам мы быть не можем. Это не логические иллюстрации, как и «Мать» Горького, как бы ни была она в отдельных частях нарочита и иллюстративна. Сценические приемы отчуждения недалеко уходят от Пискатора и Мейерхольда с их плакатами во многих спектаклях. Но Мейерхольд, неизменно чуткий ко времени, мог кардинально менять свои приемы.

В природе русского театра – через вчувствование к переживанию. Все пережить и в результате что-то решить для себя, в этом активность зрительского восприятия. Полная отдача в театре редка. Вчувствование связано с мышлением, с втягиванием в работу всего нашего существа.

**«ПЕРВАЯ КОННАЯ»
В.В. ВИШНЕВСКОГО.
ТЕАТР ИМ. ЛЕНИНСКОГО
КОМСОМОЛА⁶⁶**

На пьесе лежит печать времени ее написания – и в глубоком смысле, и в узко театральной. Она носит

следы театральной борьбы, полемична по природе, по методу.

Это не эпический, а политический театр. Публицистической политической пьесой был и «Страх» Афиногенова, пьеса защищала определенный политический тезис. В Германии политический театр Пискатора испытывал влияние немецкого экспрессионизма и открытий Мейерхольда.

Вишневскому был нужен мировой масштаб, он верил в космический характер революции, во всемирный рывок, в разрушение всех прежних норм. Ему нужно было только это – вера в революцию и отрицание прошлого с ненавистью, без рассуждений. Его лейтмотив: «Будем драться!». Он абсолютно искренний художник. Гиперболичен, неупорядочен, жадный ритм взгляда на жизнь. Таким в «Первой конной» был и А.Д. Дикий, он исходил из принципов Красного театра, отрицал психологизацию⁶⁷.

Вишневский убежденно писал пьесу против методологии МХАТ, отвергал и опровергал его приемы. Он не хотел видеть общее через частное, это была открытая полемика. Каждый его персонаж – сконцентрированное обобщение, образ профессии, классового начала и т.д. Так будет у него и в «Оптимистической трагедии».

Поэтому было заманчиво в 1930 г. ввести «Первую конную» в репертуар МХАТ, актерски с предельной яркостью добраться до каждого персонажа в каждом эпизоде, поднять пьесу до громадных обобщений. Мы исходили из убеждения, что в каждой талантливой пьесе скрыто символическое и психологическое содержание, и его удастся раскрыть в совместной работе драматурга и театра. Для

⁶⁶ Премьера 21 февраля 1957 г., режиссер Б.Н. Норд.

⁶⁷ А.Д. Дикий впервые поставил «Первую конную» в Драматическом театре Ленинградского госнардама (1930), спектакль был возобновлен в ленинградском Красном театре (1931). Затем Дикий ставил ее еще трижды: в передвижном театре «Красный факел», в московском Театре Революции и в днепропетровском театре. См.: Книга воспоминаний. С. 400–402.

⁶⁸ См.: Книга завлита. С. 261–262; Книга воспоминаний. С. 264–266.

⁶⁹ Э. Пискатор поставил «Распутину» (по мотивам пьесы А.Н. Толстого и П.Е. Щеголева «Заговор императрицы») в 1927 г. в берлинском театре Пискатора.

⁷⁰ Пьесу С.К. Минина «Город в кольце» московский Театр революционной сатиры показал в 1921 г., режиссер Д.Г. Гутман.

⁷¹ Оценку Марковым спектакля ГосТИМа «Окно в деревню» (премьера 8 ноября 1927 г.) см. в статье «Октябрьские постановки» (Новый мир, 1928, № 1). При republicации статьи в четырехтомнике фрагмент об «Окне в деревню» был исключен цензурой, не допускаяшей упоминания в печати имени эмигранта Р.М. Акульшина. В статье, в частности, говорилось: «В своей совокупности литературный материал дал основу для своеобразного обозрения. Оно смонтировано из отдельных эпизодов. <...> Кино помогает раздвинуть рамки спектакля, расширить его значение. Каждый акт заканчивается театральной концовкой, подтверждаю-

Люди, годы, жизнь



дальнейших путей МХАТ казалось важным продемонстрировать его способность овладеть этой драматургией. Вишневский опасался «тroyанского коня» со стороны МХАТ, а его прямолинейность и азарт вызывали опасения у многих в МХАТе. Режиссировать предполагал Н.П. Хмелев, В.В. Дмитриевым был задуман символический макет. Вишневский негодовал на медлительность работы МХАТ и отдал пьесе другому театру⁶⁸.

В театре Ленинского комсомола нет единого ключа к пьесе, играют отдельные эпизоды, каждый в другом стиле. Не дал единства художник, кино введено насильственно и декоративно, интереснее в первой части. Пискатор использовал кино в «Распутине» («Заговор императрицы»)⁶⁹, Минин в «Городе в кольце»⁷⁰, Мейерхольд в «Окне в деревню»⁷¹. Здесь прием ввода кинокадров не найден.

Может быть, не стоило ставить все эпизоды. Роль Сысоева актерски должна бы быть огромной, его интригу с офицером надо бы прочертить ясно.

«БЕЗЫМЯННАЯ ЗВЕЗДА» М. СЕБАСТИАНУ⁷²

Учителя Миройю нельзя недооценивать, он не «маленький человек», а почти гениальный. Он принимает ряд чуждых ему условий и условностей, чтобы сохранить возможность занятий астрономией, в этом его свобода, «тайная свобода» по Блоку. Эта ситуация характера для интеллигенции за Западе. Сохраняя свою «тайную свободу», он подчиняется укладу, боится сплетен, не решается на свободный брак, нигде не поднимает бунта, уступает всем условностям, которые не хочет и не способна принять. Неизвестная. Неизвестную

ни он, ни автор ни в чем не обвиняют – в ней сознание своей независимости, готовность бросить вызов, отдаться страсти и т.д. Она теряет только в сопоставлении с Миройю. Бунтарка оказывается не способна на «тайную свободу», на подлинный бунт. Ее вспышкающая любовь мелка в сравнении с охватившей его любовью. В спектакле едва ли можно не использовать хорошо написанный быт, но начиная с быта, нужно преодолеть его, идти дальше.

Ю.Э. Кольцов в 30-е годы очень ярко начинал, потом не по своей воле оказался в Магадане, после войны в Ростове, вернуть его в МХАТ казалось необходимым⁷³. Я ездил смотреть его в Ростов, он там по праву был любимцем города, все играл прекрасно, с чудесной свободой, радостно, глубоко. Вернувшись в Художественный театр, растерялся, трудно возвращается к себе. «Беспокойную старость» до войны отказались играть в Москвин, и Качалов, казалось, после фильма с Черкасовым в ней нечего делать⁷⁴. Кольцов с огромными усилиями, с ощущением полной беспомощности (говорил мне: «Не зря ли вы меня сюда привезли?» – и я готов был думать, что напрасно лишил Ростов чудесного актера) искал ту сценическую легкость, благодаря которой сумел победить и мягко раскрыть богатство «второго плана», привнесенного им в постаревшую пьесу. Очень подняло спектакль участие О.Н. Андровской, точность и мягкость ее мастерства. Эпизод в «Дворянском гнезде» Кольцов сыграл гострельно, оставаясь безупречно в стиле Тургенева и в логике спектакля⁷⁵. Посмотрим, что будет в «Безымянной звезде»⁷⁶.

щей игровой смысл представления. Качели и карусель, вторгаясь в спектакль, придают ему мажорный оттенок. <...> Неразвернутый литературный текст приближается к агиттеатру, и новая форма спектакля остается в явном разрыве с неподходящим словесным материалом, между тем как сама по себе дает полную возможность смелого разреза спектакля».

⁷² Перевод пьесы М. Себастиану был напечатан в журнале *Театр*, 1956, № 7.

⁷³ Ю.Э. Кольцов (1909–1970) был приглашен в труппу МХАТ в 1933 г.; в 1938 г. был осужден особым совещанием при НКВД СССР. Будучи заключенным, в 1942–1948 гг. работал в областном театре Магадана, после освобождения – в театре Ростова-на-Дону. В 1956 г. был возвращен в труппу МХАТ, где оставался до 1964 г.

⁷⁴ Пьесу «Беспокойная старость» Л.Н. Рахманов написал в 1937 г. на основе своего киносценария, по которому тогда же был снят фильм «Депутат Балтики» с Н.К. Черкасовым в главной роли. МХАТ показал «Беспокойную старость» 27 ноября 1956 г., режиссер Н.М. Горчаков (Ю.Э. Кольцов – профессор Полежаев, О.Н. Андровская – его жена).

⁷⁵ В инсценировке «Дворянского гнезда» (преьера 16 марта 1957 г., режиссеры М.М. Яшин и П.В. Лесли) Кольцов играл Михалевича.

⁷⁶ Ю.Э. Кольцов сыграл Миройю в спектакле МХАТ, поставленном М.О. Кнебель (преьера 4 мая 1957 г.).

Pro memoria

**МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ БДТ
ИМ. М. ГОРЬКОГО⁷⁷**

Товстоногов смотрит назад через десятилетия, это возвращение к корням, к театру двадцатых-тридцатых годов.

Он все делает со вкусом и очень ясно по первоисточникам.

В «Оптимистической трагедии» – успешное развитие лучших свойств таировского спектакля, это никак не плагиат⁷⁸.

«Когда цветет акация» – оживление традиции трамвайских спектаклей.

В «Эзопе» («Лиса и виноград») – прием «Лизистраты» В.И. Немировича-Данченко и И.М. Рабиновича, примененный к решению сценически интимному.

В.П. Полицеймако как актер очень напорист, его Эзоп все преодолел до поднятия занавеса, очень твердокаменен, взята только борьба за свободу без каких-либо обертонов, без жажды познания мира. Академичнейший спектакль хорошего вкуса с прямолинейнейшим Полицеймако и очень грубой Клеей.

Заходила речь о переходе Товстоногова в МХАТ. Это значило бы снять вывеску «Художественный театр» и повесить вывеску «Театр Товстоногова».

Сейчас полезнее говорить не о режиссерских школах, а об индивидуальностях режиссеров и о том, что именно оказывается близким тому или другому из них в прошлом опыте театра.

**«ВЕЧНО ЖИВЫЕ» В.С. РОЗОВА.
СТУДИЯ МОЛОДЫХ АКТЕРОВ⁷⁹**

Пьеса не более совершенна, чем прошедший повсюду «В добрый час», но задачи интересны, Розов не идет в лоб⁸⁰. Через

парадоксальные судьбы он касается больших этических проблем, выстраивая пьесу с нарочитым обнаружением заданий. Как всегда, он четок. Военную тему он дает внесценно. После первых же эпизодов он изымает из действия главного героя и на его судьбе вскрывает позиции остальных. Таковы его технические приемы.

Важно, каков этот центральный персонаж. Может быть, лучше его совсем не показывать, оставив воображению зрителей. Нужна какая-то точность. Если гибнет молодой Маяковский, не раскрывшийся гений, будет антивоенная пьеса, протест против войны, пусть справедливой. Розов решает тему через гибель рядового фронтовика, одного из сотен тысяч, гениальности от его обаятельнейшего Бориса не ждешь. Представитель Бориса, которого Розов выводит во второй части, несет тему гибели Бориса как рядовое трагическое событие в общей трагической ситуации войны. О.Н. Ефремов, играя Бориса, явно колеблется между этими двумя решениями, используя те и другие краски.

Героиня быстро предает Бориса, это рискованно, уязвимо психологически и сценическая натяжка есть. Будь в Веронике тоска, потерянная натура, было бы убедительнее. С.Н. Мизери⁸¹ не из обаятельных актрис, суха и склонна к характерности, и тем невольно подчеркиваются отрицательные стороны Вероники, ей не прощаешь измены. Последняя сцена, на кладбище, невыносима, предел сахара, почти как в «Будет радость» Мережковского. Но финал в характере Вероники⁸².

Отрицательный жанр написан Розовым и сделан в Студии очень

⁷⁷ На весенних московских гастролях 1957 г. Большой Драматический театр показал спектакли Г.А. Товстоногова «Лиса и виноград» («Эзоп») Г. Фигейредо и «Когда цветет акация» Н.Г. Винникова.

⁷⁸ «Оптимистическую трагедию» В.В. Вишневского Г.А. Товстоногов поставил в 1956 г. в Лениградском академическом театре им. А.С. Пушкина.

⁷⁹ Спектакль Студии молодых актеров (будущего «Современника») был показан впервые 8 апреля 1957 г. на сцене филиала МХАТ.

⁸⁰ «В добрый час» появился в печати и на сцене до публикации «Вечно живых», и сначала не было известно, что «Вечно живые» написаны Розовым много раньше.

⁸¹ С.Н. Мизери в 1955–1956 гг. – актриса МХАТ, с 1956 по 1959 г. – в театре «Современник».

⁸² Речь идет о раннем варианте последней картины «Вечно живых»; см.: Театр, 1956, № 2. Впоследствии Розов исключил из пьесы последнюю, седьмую картину (в ней герои искали имя Бориса на могильном обелиске неподалеку от деревни, где он погиб) и перенес частично ее текст в шестую картину. Стоит отметить, что авторская правка в тексте предшествующих картин коснулась уточнения тех особенностей в характеристиках Бориса и Вероники, непростосценность которых отметил П.А.

Люди, годы, жизнь

хорошо, всю эту компанию Розов ненавидит, великолепно показанная среда по-настоящему тяготит. На этом фоне у А.В. Елисейевой все получилось прекрасно, необвинительно – беспомощно, со взглядом: как бы выжить⁸³. Краски очень точны и при своей мягкости абсолютно достоверны, просты, эта психология была неизбежна и очень распространена в тылу. Яркость психологических ходов есть в том, как играет И.В. Кваша⁸⁴.

На спектакле сказалось увлечение чрезмерной точностью и дробностью кусков, все в нем «больше Станиславский, чем сам Станиславский». Отделка заслоняет правду переживаний. Платформа Студии – сосредоточенность на содержании, вызов начинающимся поискам театральной формы,

в которых пока много накипи. Но при поисках нового содержания необходимо найти новизну формы. Спектакль теряет в свежести из-за зарепетированности, пренебрежения формой, неясности решения Вероники.

Важно, что Студия рождена органически, без предписаний.

Есть для нее опасность в раннем обожествлении Ефремова.

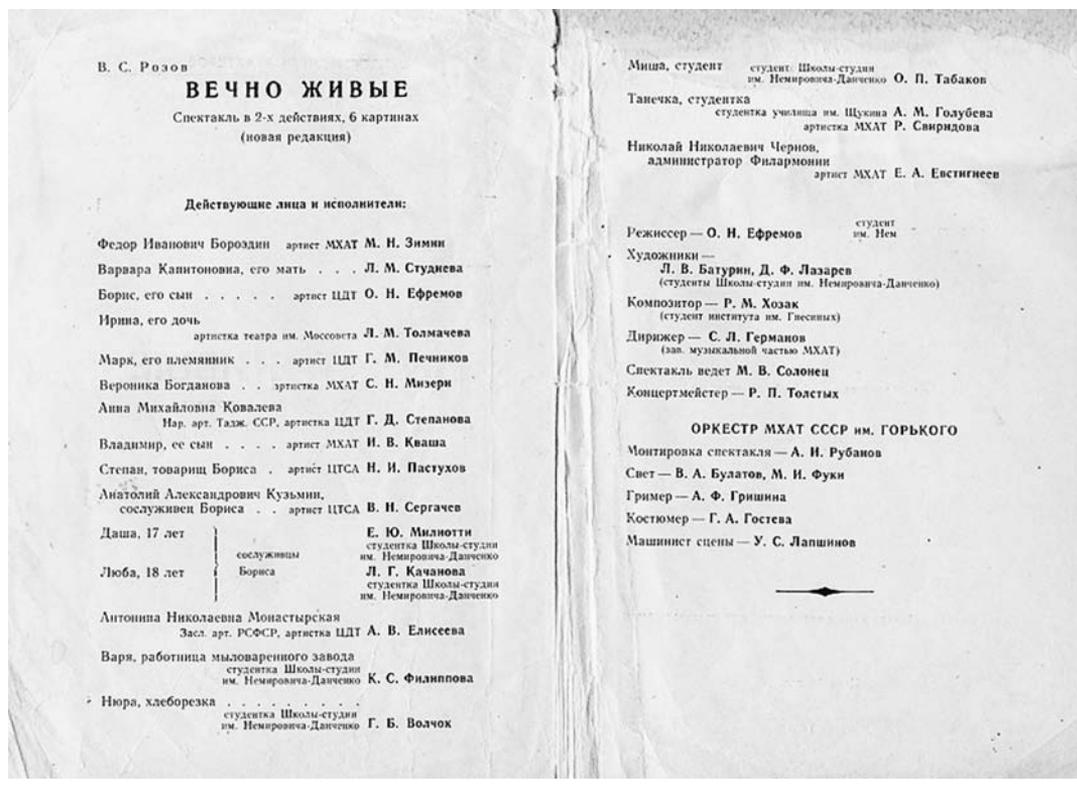
«В ПОИСКАХ РАДОСТИ»

В.С. РОЗОВА ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДЕТСКИЙ ТЕАТР И «СОВРЕМЕННОК»

В Розове есть необычность: не самый сильный темперамент, но большая вера и большая сценичность. Очень субъективен, но на реальном знании жизни и при любви к деталям. Одни роли (молодые)

⁸³ Актриса Центрального детского театра А.В. Елисейева в спектакле Студии играла роль Монастырской.

⁸⁴ И.В. Кваша – в 1955–1957 гг. актер МХАТ, играл роль Владимира.



всегда пишет хорошо, другие (старших) – почти всегда хуже, психологию первых пока за редкими исключениями почти не интересуется. Настолько определенен в оценках, что почти не позволяет театрам больших вариантов в трактовках. Его открытый пафос в двух сближающихся темах: становление, ответственность перед собой и ненависть к собственничеству.

В спектакле ЦДТ все очень мастеровито⁸⁵. В.А. Сперантова при минимуме красок полно дает биографию матери. М.Г. Куприянова блистательна, актриса резких красок, категоричная, сразу без оговорок разоблачающая, поражает техникой, но узка. Г.М. Печников актерски много выше М.Н. Зимина. В Печникове больше удачливого научного сотрудника. Зимин никак не попадет на свое настоящее, булычовское, что он великолепно сыграл когда-то в школьном показе, теперь он все упрощает. При Куприяновой и Печникове и противостоящей им Сперантовой в ЦДТ выдвинулась тема осуждения собственничества.

В «Современнике», где меньше мастерства и больше непосредственности, побеждает тема ответственности⁸⁶. О.П. Табаков – несомненный поэт, он играет с большой ясностью, в этом сила. Н.И. Пастухов больше несет добро, чем А.А. Шмаков. Л.М. Толмачева тоньше Куприяновой и безупречно точна. Заставленность сцены вещами дает в «Современнике» более сильную образность. Мне современниковский спектакль нравится больше.

Программа «Современника» – продолжение Художественного театра и оппозиция ему. Сначала

ТЕАТР-СТУДИЯ «СОВРЕМЕННОК»

В. Розов

В ПОИСКАХ РАДОСТИ

Комедия в 2-х действиях

Действующие лица и исполнители:

Клавдия Васильевна Савина		Г. Б. Волчок
Федор	} ее дети	М. Н. Зимин
Татьяна		С. Н. Мизери
Николай		И. В. Кваша
Олег		О. П. Табаков
Леночка, жена Федора		Л. М. Толмачева
Иван Никитич Лапшин		Б. А. Гусев
Геннадий, его сын		Н. И. Пастухов
Тансия Николаевна		Л. И. Иванова
Марина, ее дочь		А. М. Голубева
Леонид Павлович		Ю. В. Ларионов ✓ О. Н. Ефремов
Василий Ипполитович, (дядя Вася), сосед Савиных		Е. А. Евстигнеев ✓ В. Ф. Давыдов
Фира Канторович	} ученицы 8-го класса	Т. И. Ильина
Вера Третьякова		С. П. Серова

Режиссеры — О. Н. ЕФРЕМОВ, В. Н. СЕРГАЧЕВ
Художник — Е. Е. ГРАНАТ
Композитор — Р. М. ХОЗАК

казалось претенциозным название, но к нему привыкаешь, прямой смысл слова тускнеет. Розов дает им тему острого восприятия этических требований. У них нет драматургов более глубоких. Им нужен бы драматург-сверстник.

ЦДТ умеет говорить с каждым возрастом не подделываясь, не присюсюкивая, не подчеркивая, что ты – младенец, не деля из себя

⁸⁵ В спектакле ЦДТ (преьера 6 декабря 1957 г., режиссер А.В. Эфрос) играли М.Г. Куприянова (Леночка), Г.М. Печников (Федор), А.А. Шмаков (Гена).

⁸⁶ Премьера спектакля «Современника» (режиссер О.Н. Ефремов) – ноябрь 1957 г.

Люди, годы, жизнь

больших детей. Язык художественно серьезный и уважительное отношение к зрителю. В сердцевине спектакля всегда есть точный адрес и свежесть театрального решения.

Наталья Сац когда-то в созданном ею Детском театре при режиссерской изобретательности оставалась «тетей Наташей», взрослой по отношению к младшим. Умела изобрести неожиданную форму, спектакль был подчеркнута условной игрой. При чрезмерно высокомерном отношении к детям умела вовлечь их в представление-игру⁸⁷.

Детский театр Г.М. Паскар в Мамоновском переулке обладал в 1920 году очень сильной труппой – М.И. Бабанова, И.В. Ильинский, В.В. Барсова. Был театром большой культуры, выбирал занимательные вещи для среднего возраста⁸⁸. В «Красочках» А.М. Ремизова доводил малышей до слез, разгадке показанное не поддавалось⁸⁹.

«КАМЕННОЕ ГНЕЗДО»

Х. ВУОЛИЙОКИ. МАЛЫЙ ТЕАТР⁹⁰

В.Н. Пашенная дала много меньше, чем могла бы⁹¹. Огромный талант и убежденная воинствующая прямолинейность. Множество хорошо сыгранных ролей и мало созданий. И обычно чем прямолинейнее роль, тем лучше играла. Участие в американской поездке МХТ не оставило следов ни в ее методах работы, ни в истории МХТ⁹². Уходила к Коршу на боевые роли, но не нашла для себя ничего нового⁹³, как и войдя по приглашению В.И. Немировича-Данченко в «Лизистрату» Музыкальной студии⁹⁴.

В годы актерской юности ей удалась Мария Стюарт (во второй

редакции, сначала это был обескураживающий провал). Прекрасно сыграла Розалинду в «Как вам это понравится», побеждала пленительная чисто шекспировская жизнерадостность. Провалила Катерину в «Грозе».

Ее старшая сестра Е.Н. Рощина-Инсарова, самая большая актриса предреволюционных лет, все играла с удивительной свежестью, утонченно. Не скажешь, у кого из сестер дарование было крупнее, но когда в Малом театре они играли одни роли, побеждала старшая⁹⁵.

В «Сердце не камень» в дуэте с В.Н. Давыдовым (он перешел тогда в Малый театр) Пашенная достигала классической ясности сценического рисунка и высокого спокойствия и в самочувствии Веры Филипповны, и в стиле игры⁹⁶.

Евгению в «На бойком месте» она уже в молодости начала играть дерзко и с повышенной яркостью, играла много лет, роль росла благодаря удивлявшему погружению в благодарный авторский материал, никогда прежде не раскрывавшийся в таком богатстве. Как обычно у Пашенной, где-то захлестывал темперамент, линия роли рвалась, краски располагались приблизительно, но с обезоруживающей убедительностью возникала натура азартно талантливая, страстная, жадная к жизни, беспощадная в своей хитрости, несчастная⁹⁷.

В «Любви Яровой» она не сразу освободилась от напрасно подчеркнутой характерности провинциальной учительницы⁹⁸.

Кукушкину в «Доходном месте» играла победительно; оставался, как обычно, актерский плюсики, повышенная яркость приспособлений и адресованность залу⁹⁹.

⁸⁷ О Детском театре Н.И. Сац см.: О театре. Т. 4. С. 337–339.

⁸⁸ Об открытии Первого государственного театра для детей, руководимого Г.М. Паскар, см.: О театре. Т. 3. С. 21–22.

⁸⁹ Миниатюра-русалия А.М. Ремизова «Красочки», написанная в 1918 г., показана в театре Паскар в 1921 г.

⁹⁰ Премьера 31 августа 1957 г., режиссеры М.Н. Гладков и В.И. Хохлаков; см.: О театре. Т. 4. С. 269–271.

⁹¹ О В.Н. Пашенной см.: О театре. Т. 2. С. 399–412; Т. 4. С. 269–271.

⁹² В спектаклях Художественного театра Пашенная сыграла Варю («Вишневый сад»), Василису («На дне»), Ольгу («Три сестры»), Ирину («Царь Федор»).

⁹³ В театре Корша Пашенная играла, в частности, центральные роли в «Бесприданнице» и «Мадам Сан-Жен».

⁹⁴ Главную роль в «Лизистрате» Музыкальной студии МХАТ Пашенная играла в сезон 1924/25 г.

⁹⁵ В Малом театре в 1911/1913 г. Пашенная и Е.Н. Рощина-Инсарова (1883–1970) играли роли Катерины в «Грозе», герцогини Падуанской в пьесе О. Уайльда, Анну Демурину в «Цене жизни». См.: Книга воспоминаний. С. 34–36.

⁹⁶ Спектакль шел в сезон 1923/24 г.

⁹⁷ Эту роль Пашенная играла с 1915 по 1945 г.

⁹⁸ Роль Яровой оставалась в репертуаре актрисы с 1926 по 1938 г.

⁹⁹ Премьера 14 апреля 1948 г.

Pro memoria


В.Н. Пашенная –
хозяйка Нискавуори

В «Вассе Железновой» плюсика почти не было, Васса рождалась в их упорной борьбе с К.А. Зубовым, они оба об этом с удовольствием рассказывали¹⁰⁰. Режиссерски Зубову удалось точно привинтить каждый штрих роли к умно найденному зерну и к строго развивавшемуся сквозному действию. Мотив «хозяйки», «дела» был

воспринят объемно, главенствовал, но не заслонял ни одного оттенка в характеристике Вассы. Социальное зерно было неотчленимо от психологии и быта, от исторической конкретности образа и от непосредственного ощущения женской судьбы Вассы. Сцену отравления вела трезво и собранно, внушая Железнову правоту своего

¹⁰⁰ Премьера 23 мая 1952 г., режиссер К.А. Зубов.

требования. С той же четкостью, без нажима, через сгущавшуюся усталость приказывала выдать Рашель. Сцена внезапной смерти была сыграна в тишине, мотив нарастающей лавины дел гасила неподвластная человеку усталость. Это было одно из безупречно законченных сценических созданий.

Зубов и сам умел играть с такой четкой выстроенностью и соподчинением красок. Так он репетировал Стесселя в «Порт-Артуре», упорно взвешивая и закрепляя каждый штрих. На прогонах, к моему изумлению, все это исчезло, на сцене был прямолинейный, темпераментный, горячий провинциальный актер, будто ничего не было установлено. «Вы мною недовольны», – сказал он мне и попросил рассказать ему роль заново. Мы сидели у него в кабинете часа три, пришлось идти от реплики к реплике, он молча слушал, иногда что-то записывал, а на следующем прогоне вернул все наработанное. Ему нужно было увидеть всю роль со стороны¹⁰¹.



В «Каменном гнезде» Пашенная, разумеется, режиссировала сама, здесь она подлинная, сценически властная, открытая залу, ясная, спокойна и выпукло проводящая сцену за сценой с присущей ей манкостью, но по существу однообразно. Да, могучий громopodobный взрыв темперамента в финале органичен в ее понимании своих задач и даже в ее понимании реализма. Он весь в зал и по незамысловато сочиненной мизансцене и по посылу темперамента. Так открыто сделана и вся роль, разумеется, не такими энергичными приемами. Верно и то, что она, очевидно, считает этот финал ермоловским – Ермолова действительно некоторые роли завершала предельным всплеском темперамента. Мера вкуса, вызывающая споры, безусловно принадлежит Пашенной.

«БОЛЬШОЙ КИРИЛЛ» И.Л. СЕЛЬВИНСКОГО.

ТЕАТР ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА¹⁰²
Несовпадение Сельвинского и Симонова – Сельвинский грубее и несуразнее этого торжественного представления, он видит вещи глыбисто и обобщенно, у него все не очень красиво. Его очень овахтанговили, все сделано для утешения зрителя и на парад, это сейчас тревожно у вахтанговцев, тут опасность опустошения. Художник со вкусом. Парадный финал вытекает из режиссерской мысли и подсказан юбилейным характером спектакля.

«МИСТЕРИЯ-БУФФ» В.В. МАЯКОВСКОГО. ТЕАТР САТИРЫ

¹⁰³

К новой «Мистерии-буфф» относишься почтительно и равнодушно, спектакль остается где-то

¹⁰¹ Режиссерами спектакля «Порт-Артур» А.Н. Степанова и И.Ф. Попова (1953) были К.А. Зубов и П.А. Марков (с 1950 по 1955 г. Марков был режиссером и председателем Литературного совета Малого театра).

¹⁰² Премьера ноября 1957 г., режиссер Р.Н. Симонов, художник И.М. Рабинович.

¹⁰³ Премьера 7 ноября 1957 г., режиссер В.Н. Плучек, художник А.Г. Тышлер, новая сценическая редакция В.А. Катаняна, сводный текст двух вариантов пьесы.

Е.М. Шатрова –
г-жа Стессель,
К.А. Зубов – Стессель

Pro memoria

около решения пьесы: не удалось ни погрузить зрителя в атмосферу ее появления, ни пересоздать ее, как советовал Маяковский, сделать современной, для чего можно было бы призвать, предположим, Семена Кирсанова, в нем Маяковский хотел видеть наследника. Предлагая осенью 1929 г. «Мистерию-буфф» Художественному театру, Маяковский предполагал пополнить ее новыми кусками текста.

«ЗОЛОТАЯ КАРЕТА»

Л.М. ЛЕОНОВА. МХАТ¹⁰⁴

Как и в пьесе, в спектакле два монолитные акта, первый и второй, и два чужие с отдельными блестящими, то ложащимися на сквозное действие, то не ложащимися. К тому же на спектакле лежит печать борьбы за его существование, репертком сидел на шее: как это к сорокалетию Октября да еще для предполагавшихся гастролей в Японии спектакль о сожженном бомбежке городке, о людях, ютящихся в котельной, о личной драме начальницы горсовета и т.д. Отсюда и безвкусная оптимистическая заставка к третьему акту, и уютная ночная улочка с освещенными окошками в заставке к четвертому акту, и облегчение самочувствия Марьи Сергеевны в третьем акте, и другие упрощения, которых не удалось избежать. Последний акт не получился ни у автора, ни у режиссуры, ни декорационно.

В первоначальной редакции пьесы Марья уезжала с Кареевыми, финал был жестче нынешнего¹⁰⁵. Леонов настаивал, чтобы МХАТ принял первую редакцию, но неожиданно переработал пьесу, когда театр решил ставить первый вариант. Он изменил не

только финал, но и встречу Марьи Сергеевны с Кареевым, многое в линии Березкина, обострил одиночество Тимоши.

Стилистически он соединяет резкий натурализм (слепой Тимоша, контузия Березкина, «катакомба» – котельная Непряхиных и т.д.) и очевидную условность. Поступки персонажей важны ему своим символическим смыслом, такова образность пьесы, это определяет ее язык, характеристику персонажей, развитие ситуаций. Не все написано одинаково убедительно, не все необходимо для сложившейся пьесы, не все выполнимо. Порой Леонов готов подойти к грани мистики. Он и Ф.В. Шевченко настаивали, чтобы исчезновение Табун-Турковской в четвертом акте после фокусов Рахумы оставалось необъяснимым для зрителя, чтобы она растаивала. Но если подобный никак не подготовленный прием использовать лишь перед финалом и по частному поводу, он оставит зрителя в недоумении, смысловой нагрузки он не примет. Как-то Леонов сказал, что роза, которую Тимоша дарит Марье, должна потрясти Марьку, и в ее голове среди других может промелькнуть предположение, что за этот цветок Тимоша только что заложил душу дьяволу. Этого не сыграть, нет текста, вмещающего такой подтекст.

От М.И. Прудкина-Кареева в первом акте Леонов требовал сидящего на троне библейского царя Саула, перед которым проплывают воспоминания – друзья юности Непряхин и Макарычев, появляется Марья как видение Машеньки Порошиной. Но драматургически первый акт выстроен не вокруг Кареева, а на непредвиденных поворотах – появление Березкина,

¹⁰⁴ Премьера 6 ноября 1957 г., режиссерами спектакля первоначально были А.Н. Грибов и В.Я. Станицын, затем П.А. Марков и В.А. Орлов, на последнем этапе – Марков, Орлов, Станицын; художник Л.Н. Силч.

¹⁰⁵ Первый вариант пьесы издан ВУОАП (М., 1946), второй вариант – «Октябрь», 1955, № 4.

Люди, годы, жизнь

затем появление Тимоши посреди народной сцены, все это равноправные линии. Центральное место в первом акте занимают монологи Березкина. Народная сцена должна бы быть отдельной картиной или ее не должно быть, Макарычеву можно найти запоминающуюся характерность, но в качестве прежнего приятеля Кареева он остается обозначением. Чувствуя леоновский язык, А.Н. Грибов хотел играть Непряхина пьяньским и юродивым, но от него ждали не чудачества, а народной точки зрения, внутренней ясности, актер считал это идеализацией. Пьяньским, ослабевшим он остался лишь в небольшом кусочке возвращения от Макарычева. Да, Грибов легко меняет краски, в первой сцене с Юлием на одних спектаклях может быть добродушным, на других язвительным, на третьих уничтожающе злым. Это от артистической свободы, ему скучно повторяться. Но импровизационное самочувствие ограничивается данным куском, не распространяется дальше, а по существу подобные оттенки требовали бы продолжения в последующих сценах. Второй акт Грибов ведет мягко, серьезно, печально. В четвертом акте ему нечего делать кроме одной-двух фраз.

Леонов сначала не принимал В.А. Орлова в Березкине, он хотел видеть М.П. Болдумана, сурового, дерзкого, дерзость он считал необходимой. Было ясно, что Орлов, как всегда, внесет и в эту роль душевную неустроенность, мучительное желание пробиться к душевному зерну, этот «лирический субстрат» сказывается и в «Дяде Ване», и во всех его актерских работах. Но он нашел ключ к образности леоновского языка, слово у него органично, без

приподнятости и натурализма, все звучит и все правдиво.

Есть просчет Леонова в том, что сюжет строится на переплетении нескольких линий, но одна из них (Березкин – Щелканов) заканчивается во втором акте, другая (Марья Сергеевна – Кареев) в третьем, и к четвертому акту остается только линия Тимоши и Марьки. Два первые акта настраивают ждать пьесу о Березкине, но с третьего акта он исчезает, мы из чьих-то слов должны понять, что его план мщения тусу Щелканову сменился стремлением помочь слепому Тимоше. Зарождение этого плана Орлов играет в финале второго акта, но роль обрывается, и Березкин появляется лишь в финале спектакля как бог из машины. Суровость Леонова в том, что Щелканов остается не наказан, ускользает. Тема мщения оказывается по существу бессмысленной.

В журнальном варианте пьесы весь последний акт Березкин находится на сцене, произносит лишь несколько фраз, ни с кем не общаясь. Возможно ли, чтобы окружающие не замечали его при его военной славе? Получается многозначительно молчащая полусимволическая фигура среди неудавшейся – и слабо написанной – вечеринки. Сыграть это невозможно. Было решено, что он появится только в конце после исчезновения Табун-Турковской. Жесткость его последних монологов осталась от ранней редакции, где Марька уезжала, и где он разгадывал ее слабость, сводя к назначению рожать детей. Леонов хочет показать человека обостренно, ждет, что театр и зрители без предвзятости взглянут на противоречия, уживающиеся в

Pro memoria

характерах действующих лиц, он полемичен в стремлении показать человека, а не должность – полковник, завхоз, академик, председательница горсовета. Но в данном случае было авторской ошибкой сохранить жесткий текст ранней редакции, нарушающий рисунок, возникающий во втором варианте. Жесткость слов Березкина о Марьке сейчас наносит Тимоше не меньшую рану, чем готов был Березкин нанести Марьке, разоблачив перед нею отца.

Орлов наполняет этот эпизод горечью мудрости, стремлением предупредить возможный удар, и все же текст чрезмерен и не оправдан.

Актерская техника Орлова строится на строгом соотношении развивающейся внутренней линии образа и того, что он называет «внешними выразителями», Орлов чутко укладывает «второй план» роли в ее прочно закрепляемый «первый план».

То, что в методологии В.И. Немировича-Данченко называлось «вторым планом», целостный охват всего, что живет в психике человека, – безусловно, самый надежный путь к овладению леоновскими характерами. Главной задачей было соотносить нажитый актерами «второй план» с верностью необходимому «первому плану» поведения персонажей. Спектакль (как и «Мария Стюарт», «Дворянское гнездо») выпущен сыроватым, осталась опасность упрощения «второго плана» ради определенности «первого» и разрушение «первого плана», если противозаконно его место занимает «второй план», то, чему следовало присутствовать внутри человека.

Да, у Леонова сразу не разберешь, с чем приходит Марья

Сергеевна во втором акте в «катакомбу» Непряхиных. Действительно ли она пытается откупиться от Тимоши, в чем готовы обвинить ее оба Непряхины, может ли она не представлять тяжесть будущей жизни Марьки со слепым? И как ей не тревожиться за Марьку, той до войны было лет пятнадцать, вспомните грибодовскую Софью, которая переменилась за три года отсутствия Чацкого. Сломленная ли это женщина, винит ли она себя в том, что когда-то не побежала за любимшим ее бедняком, будет ли желать дочери «золотую карету»? Все это должно жить в ее «втором плане», как и взаимоотношения с мерзавцем-мужем, обязанности «городничихи». Репетируя, К.Н. Еланская нелегко шла к овладению многоплановостью роли. Весь второй акт – и до прихода Тимоши, и сцену с ним – Еланская ведет на подлинном человеческом благородстве, не пряча естественной тревоги, бережно, совсем не наступательно, не сентиментальничая. Есть ненаигранная в своей простоте прямота и во всем том, что произносит ее Марья Сергеевна, и в том, чего она не произносит. Еланской дано редкое свойство, она приносит на сцену настоящую человеческую чистоту. Она способна интуитивно охватить все особенности создаваемого характера, но она актриса зыбкая, неуверенная, подверженная настроениям дня. Разумеется, технически она оснащена и прочертит закрепленный рисунок «первого плана», но многое из того, что ей особенно удается, рождающееся непроизвольно и органически непредвиденное богатство внутренней линии часто оказывается подвижным, в чем-то

Люди, годы, жизнь



оно ей не подвластно (при этом она любит учить, дает часто невообразимые советы и в этом необыкновенно трогательна). Таковы особенности ее замечательной индивидуальности. Актрис такой творческой природы Немирович-Данченко называл любительницами в отличие от тех, кого называл мастерицами, профессионалками. Когда возник план гастролей в Японии, предлагали передать роль А.К. Тарасовой, но она бы перевела все в мажор и в сентиментальность. После «Зимней сказки» могла бы войти в спектакль по-новому раскрывшаяся Л.В. Пушкарева, в ней есть твердость и чистота, но нет человеческой значительности и обаяния Еланской.

Третий акт театр очень облегчил не только радостной декорацией кабинетика (а должна бы быть бывшая монастырская трапезная), но более всего в самочувствии Марьи Сергеевны. Третий акт Леонов пишет по контрасту с предыдущими. Он не раз перебрасывает зрителя из трагического в комическое,

то усложняя актерские задания, то давая зрителям отдохнуть на вставных номерах. По драматургии три четверти центрального акта не движут пьесу. Блестяще написанные эпизоды Рахумы и Табун-Турковской заслоняют Марью Сергеевну, диктуют переход в дивертисмент, к тому же они в руках очень сильных актеров, их появление радует зрителя. Леонову нужно, чтобы самое существенное для себя Марья Сергеевна узнала от Табун-Турковской. На репетициях шутили, что для развития сюжета вместо аттракциона Табун-Турковской можно было бы коротко поговорить по телефону.

Оба телефонные разговора – и с Щелкановым, и с Кареевым – неизменно удаются Еланской при неизбежном однообразии мизансцены. Узнавание Кареева она проводит, пользуясь тончайшими красками и достигая их максимальной яркости. Помогает ей и заливающий сцену солнечный свет, и легкий поворот сценического круга, повторение находки «Трех сестер», позволяющее создать некий «крупный план».

Центральная сцена третьего акта, встреча Марьи Сергеевны и Кареева, не дописана Леоновым. Пусть Кареев столько лет хранил обиду и приехал с жаждой мести, но ему даны очень глупые слова. Его внешний облик и манеры Прудкин рисует несколько отчужденно, намеренно сухо. Но попытка уже после премьеры сыграть взрыв Кареева на открытом темпераменте – обнаженно до истерики, почти оскорбительно – превращала скрытые глубинные пласты «второго плана» роли в ее «первый план», рушилась сценическая ситуация, выносилось на поверхность то, что скрыто живет в человеке.

А.Н. Грибов – Непряхин,
К.Н. Еланская –
Марья Сергеевна.
«Золотая карета»

Pro memoria

Объединить пьесу может только линия Марьки. Структурно Леонов выпускает Марьку на сцену в финале актов, она должна как бы озарить то, что происходит до ее появления. Но материал роли беден. Остальных персонажей можно «сыграть», Марьке Леонов предлагает «быть». Речевое ее щебетание идет от инженю, это изображение юности, сделанное старым человеком, языково послевоенная молодежь не такая. Драматургически Марька не написана, ей не дана даже серьезная сцена выбора между Тимошей и Юлием, это должно было бы быть где-то в середине пьесы. Компенсировать отсутствие такой сцены поспешные сборы в финале не могут. Драматургическая поспешность, формальность финала не преодолена. Без возможного соблазна Марька не интересна, эта тема лишь обозначена. Сейчас у Юлия нет никаких прав на нее – мы не знаем, расположило ли ее что-либо в нем, не ощущаем возможности его победы. В Юлии Леонов вспоминал сына Горького, для которого не существовало ничего кроме отца, но в тексте это не отразилось. Отец спрятал Юлия от войны, но Юлий не белоручка, по-своему благороден. Здесь что-то существенное осталось не выявлено, и положение исполнителя не из легких.

В споре с пьесами, построенными как элементарные шахматные партии, Леонов сознательно не договаривает многие вещи. Он не хочет конкретизировать, куда пойдет Тимоша, в чем планы Березкина. Каким уезжает Кареев – надеясь на новую встречу с Марьей Сергеевной, готовым купить Марьку «золотой каретой», замкнувшимся, опустошенным?

Что принесла их встреча Марье Сергеевне? Но что-то здесь не дописано.

Спектаклем Леонов, по-моему, не доволен. Вспоминая работу над «Унтиловском», на репетициях он вздыхал:

– Ах, если бы Константин Сергеевич...

Я ему как-то ответил:

– Ах, если бы Федор Михайлович...

На него это не произвело впечатления.

В.А. Орлов в режиссуре по-актерски пронизателен, но не конструктивен. В.Я. Станицын конструктивен, но склонен к облегчению.

«СОНЕТ ПЕТРАРКИ»**Н.Ф. ПОГОДИНА.****ТЕАТР ИМ. ВЛ. МАЯКОВСКОГО**¹⁰⁶

Погодин не раз в несовершенной форме выдвигает волнующие вопросы. У него часто так – образы не дописаны, обнажена идея, мысль доводится до предела, еще немного и придешь в тупик. Но пьесе не обязательно быть ясно решаемым алгебраическим уравнением. Когда он работает на очевидном материале и пишет законченно, это у него бывает менее интересно.

В «Сонете» он говорит о существовании большого чувства. У нас разучились писать о любви, пишут о схождении и расхождении. Погодин тут смелее всех. Он уходит от сплетнической постановки вопроса. В Суходолове есть застенчиво-наивные ходы, он дан в наивно донкихотском положении. Е.В. Самойлов–Суходолов и в диалоге с ним Л.Н. Свердлин нашли убедительную психологически интонацию и не играют бытовые фигуры. Это поиск поэтического решения. Многие спутывает

¹⁰⁶ Премьера 30 декабря 1957 г., режиссер Е.И. Зотова, художник Б.Р. Эрдман.

Люди, годы, жизнь



никак не подходящая на роль Майи («Лауры») В.М. Орлова, но это вина режиссуры.

Прежде была заповедь ненарушимости семьи, вместо живой постановки вопроса давался обязательный рецепт. Сейчас вокруг семейной тематики возник ажиотаж, эти пьесы сразу прорвались. «Одна» С.И. Алешина из-за недоматизма вызвала интерес, Алешин смотрит более свободно, но не встал выше общего уровня. Тема большого понимания любви и большого понимания семьи у него отсутствует. Он публицист и техник сцены, творческий и внутренний уровень невысок, это газетный фельетон, а не художественное произведение. Все же алешинская пьеса о семейных дрязгах, а погодинская – о любви.

Погодинские «Аристократы» при своем появлении в 1935 г. хорошо принимались в свете горьковского лозунга перевоспитания и перековки. Не знаю, как пьеса будет смотреться теперь и оживет ли при ее возобновлении прежняя, отличавшаяся какой-то элегантностью форма охлопковского «спектакля-карнавала»¹⁰⁷.

«ЗИМНЯЯ СКАЗКА»**В. ШЕКСПИРА. МХАТ**¹⁰⁸

Дело в непоследовательности режиссерской мысли. Спектакль противоречив стиливо: что это – быт или «сказка»? И в форме спектакля, и в трактовках одно спорит с другим.

Ф.Ф. Комиссаржевский в «Буре» в 1919 г. нашел меру абстракции, нужную для шекспировских пьес третьего периода, и последовательно доводил мысль до завершения¹⁰⁹.

М.Н. Кедров всегда раскачивается и работает медленно. Помню, в еще в 1940-х г. на совещаниях

внутри театра стоял вопрос: «Миша, что с распределением «Зимней сказки»?» Я вернулся в МХАТ в 1955 г. и вновь услышал: «Миша, что с распределением «Зимней сказки»?» Художник был приглашен после долгой работы с актерами. Выбор пал на В.Ф. Рындина, художника охлопковского «Гамлета», и был продиктован желанием сделать «театральный» спектакль – реализовать задуманную систему подвижных занавесов. Прием выгоден, пусть новизны в нем нет. Но не было установлено, остаются ли занавесы пассивным оформлением спектакля, или они элемент игровой, условный. Они заявлены как элемент декоративный, но актеры дотрагиваются до них, приподнимают их, чтобы скрыться, чего поначалу не ждешь. Значит, занавесы – элемент условный, тогда это должно бы сказаться на манере актерского поведения. Вышло ни то, ни се, приемы спутываются. Не получилась абстракция, которая облегчила бы бытовой рисунок. Для себя Рындин выполнил все со вкусом, но для движущихся занавесов он тяжело-ват, его почерк обычно очень определен, появляется балетная грубоватость, оперность. Запеть в этих декорациях легко. Есть трудность преодоления обезличивающих костюмов, как в «боярских» спектаклях. Исполнителям вторых ролей пьеса не дает больших кусков, тем нужнее внешняя индивидуализация.

Первый акт выстроен последовательно, это большая серьезная режиссура. Второй акт противоречит первому и спутывает логику спектакля. Второй акт не понятен и смыслово, и театрально. Противоположен ли народ второго

¹⁰⁷ «Аристократы» возобновлены 27 ноября 1956 г., режиссер Н.П. Охлопков, художник Б.Г. Кноблок; спектакль впервые показан в 1935 г.

¹⁰⁸ Премьера 2 января 1958 г., постановка и режиссура М.Н. Кедрова, режиссер А.М. Карев, художник В.Ф. Рындин.

¹⁰⁹ О «Буре» В. Шекспира в постановке Ф.Ф. Комиссаржевского (1919, Театр-Студия ХПСРО [Художественно-просветительного союза рабочих организаций]) см.: Книга воспоминаний. С. 131, 133; О театре. Т. 1. С. 446.



акта двору Леонта, или мы должны смеяться над ним? Ушла тема жизнерадостного красивого народа, возникает высокомерно трактованный народ. Поэтому высокомерен и Автолик у А.П. Кторова, во всем, разумеется, очень последовательного. Его Автолик не встречает среды, достойной его хитрости и талантов. Нет противопоставления страстей, господствующих в первом и втором актах. Это бурный и непокорный акт, тут все не подчиняются, король оказывается бессилем. Флоризель и Утрата должны бы быть детьми этого народа. А.А. Михайлов лишает Флоризеля озорства и силы.

В третьем акте старить персонажей было бы лишним, это условность, но показать иную, чем в первом акте, атмосферу двора необходимо – для всех там стало пусто, сейчас это сделано неотчетливо.

Леонт у М.П. Болдумана сделан вроде Ричарда III, актер последователен до мелочей. Стоило бы укрупнить лишь самый финал, последнюю точку роли, новое обретение Гермियोны. Леонт оказывается

центром спектакля, это не совсем по Шекспиру.

Л.В. Пушкарева добилась на сцене чистоты без сентиментальности, такое ненаигранное благородство должно бы стать общим стилем игры. Поначалу кажется, что маловат масштаб ее Гермियोны, но ключевые моменты она преодолевает. Отношения Гермियोны и Полиника поданы режиссерски несколько танцевально, они должны бы давать Леонту больше оснований для ревности.

Н.И. Гуляева (Мамилий) ведет роль великолепно. Хорошего вкуса, полнокровно, благородство движений, отсутствие травести. Здесь ключ к сочетанию психологической точности и сказочности в поведении актеров.

Мешает исполнение М.А. Титовой, ее Паулина прямолинейна и, как Леонт Болдумана, трагедииподобна. У Шекспира она женственнейшая, мягко просящая, лукавая и упорная, очаровательная, действующая иными путями, чем Леонт. Она ведь сумела остаться при его дворе, жалеет его и в конце концов

Сцена из I акта
«Зимней сказки»
(суд над Гермियोной)

Люди, годы, жизнь

провела в жизнь сказочно талантливый план.

В Малом театре Гермиону и Паулину играли Ермолова и Федотова, они были центром спектакля. Со средними актерами в такой драматургии не добиться настоящих результатов, если не буден изобретен некий режиссерский ход.

Ю.А. Завадский, имея в труппе В.П. Марецкую и Л.П. Орлову, напрасно не занял их в «Виндзорских насмешниках»¹¹⁰. Желание показать различие в возрасте «насмешниц», вызвавшее нынешнее распределение, немного прибавляет спектаклю, их возраст – условность, а режиссерский рисунок выиграл бы. С такими партнершами Т.С. Оганезовой было бы легче, сейчас она не хочет, чтобы Квикли была ярче героинь. Но тогда на Фальстафа пришлось бы звать М.М. Яншина.

«ИДИОТ».

ФИЛЬМ И.А. ПЫРЬЕВА¹¹¹

Очень властная рука мастера с точным учетом зрительского восприятия. Но вызывает внутреннее сопротивление. Фильм обозначен как часть первая, но второй не будет, Пырьев исчерпал себя и не возьмется решать основную тему Достоевского. Судьбу Настасьи Филипповны, как он ее видит, он изложил и изложил неверно. Тема фильма – «золото», а в дальнейших событиях романа у Достоевского ее нет. Пырьев подчинил «золоту» и цветовое решение, и понимание эпохи. У Достоевского нет почти ничего из того, что главенствует в фильме. Настасья Филипповна – очень строгий человек. По Достоевскому у нее строгая вечеринка, Тоцкий не знает

как подступиться, в тихую напряженную атмосферу вваливается шумный Рогожин со своей свитой. А в фильме в роскошный разгул врывается небрежно одетый разгул. Достоевский жесток, Пырьев размашист. Пырьев любителю плачем Настасьи Филипповны, а для Достоевского это тлен.

ВОЗОБНОВЛЕНИЕ ЧЕХОВСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ В МХАТЕ

Да, здесь поймана главная беда современного МХАТа. Разумеется, МХАТ не утратил все, остается и простота сценическая, и яркость дарований, играют «по школе», «по кускам», «по задачам», но почти все облегченно, приблизительно. А Константина Сергеевича и Владимира Ивановича всегда объединяла точность решения. Здесь сложный узел проблем, потому об этом писать никто и не берется.

В МХАТе эти суждения встретили бы с негодованием, но именно приближенность – основная черта нынешних обновлений Чехова.

«Вишневый сад» считается новым спектаклем, хотя в нем вольно или невольно повторены многие куски и мизансцены¹¹². Уйти от прежних решений было трудно, но они повторены механически, потеряли прежнее наполнение, опустошились.

«Вишневый сад», пьеса о потере прибежища, самая тревожная у Чехова. Это определяло прежде режиссерский рисунок, это несла О.Л. Книппер. У ее Раневской был вкус к жизни, были и легкомыслие, и любовь, приходило горькое знание жизни. Не появления дач она не хотела, а не могла расстаться с садом. Она к финалу убила в себе самое дорогое, отъезд был бегством от погибающего сада.

¹¹⁰ Премьера 11 мая 1957 г., режиссер Ю.А. Завадский, художник Н.А. Шифрин.

¹¹¹ Фильм А.И. Пырьева вышел на экран в 1958 г.

¹¹² Премьера 17 апреля 1958 г., режиссер В.Я. Станицын, художник Л.Н. Силич.

Pro memoria

Нынешний «Вишневый сад» по тону благополучен, лимонад в жаркий день, таков общий почти идиллический ритм. Буднично трогательный приезд, прогулки, милый бал, благоразумная Раневская–Тарасова, ее душевное благополучие нерушимо. В театре шутят, что она, уезжая, напрасно не продала сад, ей это нетрудно было бы сделать. Есть хорошие (пусть, по-вашему, хрестоматийные) исполнения, но это не изменяет общего звучания.

В «Дяде Ване» новые исполнители (Л.И. Губанов–Астров, М.В. Анастасьева–Елена) мельче прежних, это проигрыш, хотя и у прежних ничего не выходило, с Ливановым и Тарасовой в свое время Кедров не справился, хотя оба они убеждены, что играют отлично. Ясного понимания соизмеримости своих возможностей, планов и результатов у Тарасовой нет. Ливанов может толково и красочно рассказывать о проваленной роли, необузданная фантазия у него не связана с четкой оценкой того, что он делает на сцене.

М.М. Яншин при яркости дарования узок, но точно знает все, что ему доступно. При лиричности и море обаяния он всегда очень точно разрабатывает и закрепляет рисунок, таков он и в Вафле, и в Пищике, еще более точным формально он был в лучезарном Лариосике, пленявшем лирической непосредственностью.

Сою на премьере Е.А. Хромова по режиссерскому заданию играла очень комсомолисто, особенно последний монолог, это была очевидная уступка театра за право ввести в репертуар еще одну пьесу Чехова. Т.И. Ленникова давно ее дублирует и ведет роль иначе, точнее.

У Б.Г. Добронравова в «Дяде Ване» сильным было лирическое, а не борющееся начало, его «борьбу» в критике преувеличивали. Пленяла одухотворенность исполнения, бунт третьего акта питало острое сознание личной катастрофы, ее трагическое осознание наполняло мужественно сыгранный последний акт. Этот бунт мог быть только один раз в жизни. Это была нежная чистая душа, знающая свою беспомощность. Его любовь была скрытная, созерцательная. Обезоруживал зрителя отличавший Добронравова дар непосредственного сценического переживания, сейчас и здесь. У Н.П. Хмелева – иное, сценическое переживание в высшем художественном смысле.

В Добронравове до «Турбиных» и «Хлеба» видели преимущественно характерного актера, пробовали на резкохарактерные роли¹¹³. В «Горячем сердце» он играл Наркиса очень хорошо, но все же подчеркнуто, очень ярко, но не очень органично. В роли Алеши Карамазова его сценическое обаяние заливало все, оно было и в размашистой походке, и в открытости лица, и в особом звучании голоса (он был введен на роль Алеши в американской поездке и сыграл Алешу в 1928 г. в юбилейном спектакле в сценах с Москвиным–Мочалкой). В современных ролях грубоватость ушла, хотя в некоторых проявлениях оставалась. В его Мышлаевском не было открытой радости жизни, было внутреннее беспокойство, оправдывавшее его прямолинейность в оценках и решениях. В современных пьесах и в «Царе Федоре» возник его новый герой – средний русский человек с большой душевной

¹¹³ О Б.Г. Добронравове см.: О театре. Т. 2. С. 421–427.

Люди, годы, жизнь

требовательностью, замкнутый, целомудренный, не перекладывающий свои переживания на других, не пускающий к себе, ясный при своей закрытости. Таков был и его Андрей Белугин, которого он много играл на выездах. Его царь Федор не мог и не хотел быть царем. Хмелев видел в Федоре пробуждение требовательного сына Грозного, шел к Грозному-палачу. В Федоре-Добронравове потрясал крик отчаяния. В нем было больше от Федора-Москвина, а в Федоре Хмелева – от намеченного в роли Федора Качаловым.

У В.Н. Поповой Войницкая действительно сделана безупречно, с предельно точным пониманием ее места в пьесе, с очень строгой внешней характерностью. Нет ни одного иллюстративного штриха. Линия непрерывного существования в образе и «подводное течение» роли даны с настоящей актерской мудростью,

глубина решения равна его ясности. Ход Поповой – не сатирический, как был у Н.Н. Литовцевой, не внешне разоблачительный, как у Е.А. Хованской. Ее тщедушная сухопарая Войницкая с восковым лицом вовсе не бездарна и не глупа. Да, может быть, впервые ощутила ее былая духовная связь с сыном, и, действительно, впервые становится понятным, что именно к ней в третьем акте в минуту отчаяния он бросается с вопросом: «Матушка, что мне делать?» И тем страшнее ее: «Слушайся Александра!». Только что казавшаяся еле живой, она воспламеняется, вырастает, обретает внутреннюю силу, чтобы гневно образумить отступника. Это по-чеховски жестокий реализм.

После закрытия театра Корша я отговаривал В.Н. Попову идти в МХАТ – женская труппа у нас была очень сильна, премьер мало, ускользали бы роли, на которые она могла бы претендовать,



Н.П. Хмелев –
царь Федор

Б.Г. Добронравов –
царь Федор

Pro memoria



В.Н. Попова

и более всего мог помешать тот «плюсик», который казался неотъемлем от ее индивидуальности и от ее первоклассного мастерства. Но она так уверовала в правду Художественного театра и Станиславского, что не принимала эти опасения и была готова на борьбу с самой собой.

Ее место в театральной Москве было уникальным и очень заметным. У Корша она, как правило, играла глубже, чем было

написано большинство стремительно сменявшихся ролей, умела превращать мелодраму в трагедию, могла быть ослепительно щедрой и приглушенной, в серьезной драматургии победоносно овладевала авторским стилем и даже там, где слабый автор давал в ее распоряжение лишь намеки, находила нечто неожиданное¹¹⁴. В Художественном театре она надеялась сыграть Аркадину в «Чайке», стоявшей

¹¹⁴ О ролях В.Н. Поповой в театре Корша см.: О театре. Т. 3 по указателю имен.

Люди, годы, жизнь

тогда в ближайших планах, но так и не осуществленной.

В возобновлении «Трех сестер» полностью сохранен внешний режиссерский рисунок, подобное почти полное обновление актерского состава – путь опасный, но потерять «Три сестры» в репертуаре театр не мог себе позволить¹¹⁵. Все сыграно удовлетворительно, кое-что – хорошо, пусть персонально среди новых исполнителей нет равных прежним. На сдаче «старухи» (по вашей терминологии) хвалили новых исполнительниц, и я объяснил им их настроение: «Вас-то никто не переиграл».

Да, сейчас спектакль стал доступнее, сентиментальнее. И стала ощутимее особая театральность его формы, найденная Немировичем-Данченко и Дмитриевым. Прежнее равновесие формы и содержания нарушилось. Один из секретов этого спектакля – ни одной громкой мизансцены, ничто в открытую не акцентировано даже в кульминационных сценах, мизансцены подчинены внутренней структуре конфликтов, акценты расставлены с огромной находчивостью и управляют вниманием зрителей, хотя ничто не педалировано.

Трактовка Соленого Б.Н. Ливановым имеет основания – у Соленого крупная, бурная страсть, в нем своеобразный бунт против затягивающего течения жизни, Чехов не заставил бы мелкую пародию на Печорина убить самого умного героя пьесы.

Наташа у А.П. Георгиевской в первом акте появлялась заведомо чужой дому Прозоровых, юности и свежести ей не доставало и на премьер, рисунок был очень выпуклый, у М.А. Титовой все выглядело

еще упрощеннее, кандидатура О.Н. Андровской возникала на очень ранних этапах обсуждений, до репетиций. М.П. Лилина первый акт играла иначе, думалось: «Ну и пусть такая, все простимо, а вдруг в этом доме она преобразится». Смог же Кулыгин вопреки своей ограниченности подняться в финале до понимания трагедии Маши.

У Чехова Тузенбах человек волевой и мужественный, наделенный нежной душой, он рвет с привычным ходом жизни, чего не может сделать Вершинин отнюдь не от слабости. Их обоих Чехов видит просто и трезво. Н.П. Хмелев, актер очень требовательный, душевно чистый, не был сентиментален, не жалел героев и не сочувствовал им¹¹⁶. Таким он был и в Тузенбахе – в нем таилось сознание трагического конца. В финале после реплики о кофе торопливый твердый уход был сделан с чеховской трезвостью.

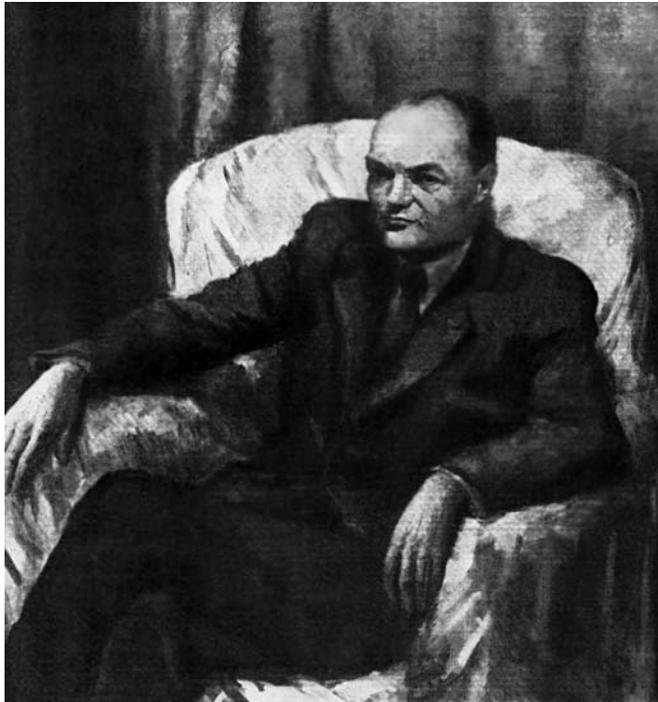
В Хмелеве требования Художественного театра к актеру были воплощены с максимальной полнотой как ни в ком другом. В юности он, несуразный, колючий, не давал, казалось, особых надежд. В нем жила мнительность, придирчивость к тому, что он делал. Ему всегда нужна была поддержка, он упорно требовал внимания. Его педагогом во Второй студии был Л.М. Леонидов, способный без каких-либо советов, не глядя в сторону ученика, заставить его играть верно, неким своего рода гипнозом пробуждая его волю и фантазию. Хмелев так неотступно настаивал, чтобы Леонидов объяснил, что такое «тип», что тот, не выдержав, бросил ему: «Сами вы тип!» Это стало одной из легенд театра. Мастерством он овладел

¹¹⁵ Возобновление «Трех сестер» осуществлял И.М. Раевский.

¹¹⁶ О Н.П. Хмелеве см.: О театре. Т. 2. С. 331–344.

быстро, сперва это казалось пределом профессионализма. Это была полнота перевоплощения при математической точности воплощения. Интуиция и осознание найденного работали у него параллельно.

И.М. Раевский в Ферапонте, разумеется, очарователен, но его Ферапонт, стремящийся спасти Андрея, отговорить его от Москвы и втянуть в дела управы, из другого спектакля. Он был бы невозможен при прежнем Андрее–Станицыне, тот не стал бы при нем разговаривать¹¹⁷. Глухой Ферапонт В.А. Попова с затуманенным от старости сознанием был древен, чуть ли не сверстник пожара Москвы, он все говорил некстати, и абсолютное одиночество Андрея становилось ощутимее.



«БИТВА В ПУТИ»

Г.Е. НИКОЛАЕВОЙ.

ТЕАТР ИМ. МОССОВЕТА¹¹⁸

На этот раз Завадский тусклит конфликты. Все очень воздушно, за театральным образом нет образа завода, и в этом некое приукрашивание жизни, от этого идет тусклость красок. В современном реализме, даже у Галины Николаевой, краски сильнее и конкретнее предметы. При пустой сцене выбор деталей должен бы был быть очень конкретен, но, конечно, крайняя предметность нового реализма вовсе не должна быть грубостью. Особенности современного соединения бытовизма и условности все еще на практике не ясны, не найдены. Наиболее убедительным решением остается, наверное, «Молодая гвардия» Охлопкова, но не знаю, как она смотрится через десять лет после премьеры¹¹⁹.

Роман Николаевой иллюстративен, иллюстративность не всегда недостаток, эта проблема мало разработана. Слабость романа стала очевиднее в инсценировке. Неслучайно сама Николаева не смогла справиться и сделать сценический вариант.

«ЮПИТЕР СМЕЕТСЯ»

А. КРОНИНА. МХАТ¹²⁰

Автор умнее этого приличного, ровного, профессионального спектакля, свершений и открытий в себе не заключающего. В пьесе есть доля злой иронии, в спектакле она не схвачена, он дидактичен. Все в нем хорошенькое, приглаженное, отполированно красивенький Запад. Актерское перевоплощение совсем незначительно, и на сдаче казалось, что идет некое продолжение «Осеннего сада»¹²¹.

Н.П. Хмелев.
Портрет работы
П.В. Вильямса

¹¹⁷ Режиссер спектакля И.М. Раевский взялся за роль Ферапонта в порядке срочной замены ее первого исполнителя В.А. Попова.

¹¹⁸ Премьера 3 февраля 1959 г., инсценировка Г.Е. Николаевой и С.А. Радзинского, режиссеры Ю.А. Завадский и А.Л. Шанс, художник А.П. Васильев; см.: *О театре*. Т. 4. С. 288–289, 497.

¹¹⁹ Спектакль был поставлен Н.П. Охлопковым в 1947 г., художник В.Ф. Рындин; см.: *О театре*. Т. 4. С. 523.

¹²⁰ Премьера 30 декабря 1958 г., постановка А.М. Карева и Н.Д. Ковшова, художник А.П. Васильев.

¹²¹ «Осенний сад» Л. Хеллман МХАТ показал 6 января 1956 г., режиссеры Н.М. Гарчаков и Г.Г. Конский, художник Л.Н. Силч.

Люди, годы, жизнь

Чему может научиться Л.Ф. Золотухин на «Дмитрии Стоянове»¹²² – все линии пьесы могут быть повернуты так и эдак, в печатном тексте герои расстанутся, в театре они соединяются, все случайно, углубить пьесу актерски невозможно.

3.

Различия актерских школ Малого и Художественного театров в первые десятилетия существования МХТ были очень заметны. Их можно проследить и сейчас, хотя резкой грани давно нет, шел процесс взаимовлияний, совершавшихся на многих уровнях.

Убежден, что метод физических – психофизических – действий, разработанный К.С. Станиславским в последний период его творчества, возвращает в очищенном и усовершенствованном виде к стихийно сформировавшемуся методу актерского ансамбля классического Малого театра, к осознанию необходимости дружеских взаимоотношений, которое объединяло Ермолову, Садовскую, Южина, Лешковскую, к знаменитому правилу: «ты мне петельку, я тебе крючочек». Стык методов здесь несомненен.

В классическом Малом театре обязательно присутствовала радость игры, искусство переживания сопровождалось особым подъемом радости пребывания на сцене. Ощущалась грань между актером и образом. В такой мере и с такой открытостью в МХТ этого никогда не было. Принципом Художественного театра, не всегда полностью выполняемым, с его первых спектаклей было: не «играть», а «быть». Дело прежде всего в этом оттенке актерского

творчества, а не в режиссуре, не в оформлении, не в отдельных приемах, хотя все это вещи взаимосвязанные.

Эта радость творчества, «игра», жила в Ермоловой. Поэтому она не могла принять Чехова. В чем была «игра» Ермоловой? В ощущении внутреннего пафосе, в передававшемся зрителям подъеме, во внутренней обращенности к зрительному залу – при глубине погружения в психологию героинь и органическом владении тем, что в МХТ называли бы «сквозным действием». Такова была природа ее «простоты». Поэтому молодой МХТ встал в оппозицию и к искусству Ермоловой при безоговорочном признании масштабов ее одаренности. На эстраде она ощутимо отсчитывала ритм, это было необходимо ей и передавало ее сосредоточенность слушателям.

В свои выступления она вкладывала так много, так затрачивалась, что к шестидесяти годам говорила о себе как о тени. По-моему, в двадцатые годы ее нерастроченный творческий темперамент сказался в ее усиливавшейся религиозности. Но можно сказать, что обычно актеры Малого театра долговечнее актеров МХАТа. Хмелев умер на репетиции, Добронравов умер на спектакле. Леонидов признавался, что для него игра – мучение, а не радость, и чувствовал облегчение, если нынешний спектакль доиграли на считанные минуты раньше, чем предыдущий, скорее отлучились¹²³. О своей лучшей роли, Дмитрии Карамазове, он так и говорил, что сыграть ее нельзя, можно только промучиться. Книппер-Чехова в девяносто лет играть не может, а Яблочкина и Турчанинова наслаждаются, играя эпизод в

¹²² Премьера пьесы Б.И. Левантовской состоялась 21 января 1958 г., режиссер В.Н. Богомолов, художник В.Г. Лесков.

¹²³ О Л.М. Леонидове см.: *О театре*. Т. 2. С. 247–263; *Книга завета*. С. 456–458.

Pro memoria



«Крыльях», и очередь друг другу не уступают¹²⁴. Лет пятнадцать назад я был удивлен, встретив В.Н. Рыжову (ей было за семьдесят) в выходной день у дверей Малого театра, и услышал от нее: «Милый, это такой театр, тут сиди и сиди, иначе ролью обойдут». В ней говорила не обычная актерская ненасытность, а жажда игры.

В Художественном театре М.М. Тарханов¹²⁵ наслаждался пребыванием на сцене и всегда мечтал помимо своей роли сыграть бы еще и роль партнера. При распределении ролей он, как правило, делал заявку на малоподходящую ему роль и ликовал, когда вместо нее ему без споров предлагали ту, получить которую он жаждал. Неиссякавшую радость от того, что он на сцене, испытывал Н.П. Баталов¹²⁶, в этом он был прекрасен как Степан Кузнецов¹²⁷, оставаясь, в отличие от Кузнецова, в строгих рамках Художественного театра. Сила Баталова была в его абсолютно благословляющей жизни натуре. Вопреки болезни легких он был ликующий, жаждущий жить, болезнь обостряла энергию его самоотдачи, отрицать жизнь он не мог. Это определило его успех в Фигаро. Без Баталова, без его необъятного темперамента, без размаха его таланта «Бронепоезд 14-69» был бы другим – в его Ваське жил восторг жизни. Нота торжествующего познания радости жизни была и в том, как он «высчитывал» прибывавшие волости, и в сцене «упропагандирования». В анархисте из «Блокады» Баталов становился страшен, он был коварен в тупоголовом совратителе Никите из «Растратчиков» – и, играя негодяев, по-актерски был счастлив.

Предреволюционный Малый театр обладал неким общим музыкальным тоном, иным, чем сложился в молодом МХТ. Точность внутренней правды была более индивидуализирована в МХТ. В Малом театре играли более «вообще», очень часто играли умно, но всегда нуждались в том, чтобы по мысли все хорошо и ясно раскладывалось – вот добро, вот зло. В этом Малый театр был старомоден, исконно здоров. Сохранялась консервированная манера игры, оставались штампы. Играли крупными мазками, без плотного прикрепления роли к индивидуальности исполнителя, нередко тем самым обедняя и характер роли, и данные исполнителя. Роли могли строиться как ряд великолепно соединенных выигранных ситуаций при четком раскрытии позиций каждого персонажа и наделении его броской внешней характерностью. Яркость актерских ходов и отсутствие пустот определяли воздействие. Чисто сценический интерес (все то же «вообще») мог превышать интерес психологический. Практически требование к перевоплощению и сейчас в МХАТе выше, чем в Малом театре, хотя это менее явственно и бывают спектакли и исполнения очень близкие.

Трагедия А.П. Ленского была не только в его столкновении с внутритеатральным болотом, но и в том, что многое из того, что он стремился сделать, не входило в сложившееся существо Малого театра¹²⁸.

В предреволюционные годы Малому театру не удавались Леонид Андреев, Пшибышевский, Алексей Толстой. Александринцы с их петербургской изощренностью, элегантностью, графичностью

¹²⁴ «Крылья» А.Е. Корнейчука Малый театр показал в 1955 г., эпизод старой учительницы был включен драматургом в пьесу по просьбе А.А. Яблочкиной.

¹²⁵ О М.М. Тарханове см.: Книга завлита. С. 456–458.

¹²⁶ О Н.П. Баталове см.: О театре. Т. 2. С. 428–435.

¹²⁷ О С.Л. Кузнецове см.: О театре. Т. 2. С. 263–273.

¹²⁸ Речь идет о попытках А.П. Ленского в 1900-е годы реформировать Малый театр.

Н.П. Баталов. 1937



игры, больше поняли в Леониде Андрееве («Профессор Сторицын»), чем простодушно веривший, не тронутый новейшими течениями, наивный Малый театр¹²⁹. В Малом театре ставили несуразную пьесу Алексея Толстого «Насильники», совпадавшую с его «Заволжскими рассказами» и доходившую до безобразий ядреностью преувеличений в изображении гниения и распада дворянства. М.М. Климов, О.О. Садовская, С.А. Головин, В.О. Мас-салитинова покорно шли за автором, получился скандальный спектакль¹³⁰.

В революцию Александринский театр распался, в первые месяцы встал в оппозицию, затем многих потерял. Среди больших театров Малый театр наиболее просто вошел в революцию, для него не было тех противоречий, через которые проходил тогда МХТ. В нем долго сохранялось по-своему глубокое и наивное понимание Островского; ранние и поздние пьесы Островского присутствовали в репертуаре и исполнялись в одном стиле, это воспринималось как неистребимая сила национальной культуры.

Мейерхольд всегда был активно полемичен¹³¹. Не мог работать, если что-нибудь не ниспровергал, всегда в оппозиции к тому, что господствовало в искусстве. Увлечение новой задачей могло пробудить в нем пафос самоотрицания. Признавал неизменно только Станиславского.

Его природа – индивидуалист, легко возбудимый, остро и рефлексивно отвечающий на современность, начинающий верить в то, что сам для себя создал. В чем-то изменчивый и в чем-то очень



постоянный. Нетерпимый, страстный, подозрительный. Огромное обаяние таланта и диктаторский авторитет в полемике. Иногда мне казалось, что он сам сознавал пустяковость выдвинутых принципов, относился к ним с юмором и немного издевался над теми, кто делал эти принципы декларацией. Журналисты всерьез обсуждали заявленный им принцип «диагональной композиции», но мизансцены всегда так обычно и строились.

Мало кто не оказывался под его обаянием, и мало кто не рвал с ним.

В.Э. Мейерхольд.
Фото А.А. Темерина

¹²⁹ Пьесу Л.Н. Андреева «Профессор Сторицын» оба императорские театра показали в 1912 г.; см.: Книга воспоминаний. С. 44.

¹³⁰ «Насильники» А.Н. Толстого поставлены Малым театром в 1913 г.; см.: Книга воспоминаний. С. 46, 227, 485–486.

¹³¹ О В.Э. Мейерхольде см.: О театре. Т. 1. С. 294–305, 479–488; Т. 2. С. 59–75, 133–135; Книга воспоминаний. С. 134–140.

Pro memoria

Даже много получившие от него актеры, его любившие, нередко начинали скучать. Шли к нему, увлекаясь, чтобы или подчиниться, или взять лучшее и уйти. Режиссер большого пафоса, поэтичности, умел преображать факт до символа, и рядом неряшество. Фиксация пластической выразительности, показы были тесно связаны у него с разработкой внутренней линии. В отличие от Таирова он отлично понимал актера. Он находил для актера положение, с непредвиденной силой пробуждавшее его внутренние возможности, но просквозить ими всю роль Мейерхольду бывало скучно.

Вне эволюции понять его и его принципы нельзя. В первые годы революции ходил в шинели, в 1928 г. в Париже на улице целовался с Райх (я там неожиданно их встретил). Был очень чуток ко времени – и когда сорвал все декорации в начале двадцатых годов, и когда вернул их в «Даме с камелиями», где в реквизите ему понадобились подлинники антикварные вазы.

Начало двадцатых годов – самое поразительное и обаятельное время Мейерхольда. Озорной вызов остальным театрам. Им владело стремление строить новое искусство, новизну которого он ясно не представлял. В стремлении «революционизировать» и «пролетаризировать» театр фантазировал из себя государственного деятеля и честно играл его. Объявил «Театральный Октябрь» – и Таиров был отнесен к «академикам», зачислен в «аки».

«Зори» (1920), «Мистерия-буфф» (1921), «Смерть Тарелкина» (1922), «Лес» (1924) – явления огромной яркости, взрывы творческой энергии и неудержимого темперамента.

Они поражали неожиданностью больше, чем крепкой сделанностью, разваливались с необыкновенной быстротой, много быстрее охлопковских.

«Зори» производили на молодежь ошеломляющее положительное впечатление, но вызвали резкую статью Н.К. Крупской¹³², – это шло от различий в восприятии революции. Мейерхольд принадлежал к той художественной интеллигенции, которая принимала революцию не как явление конкретно социальное, а как фактор огромной красоты, изменяющий мир, символисты искали выход к надземным вершинам. Что-то в спектакле, наверное, было незаконномерно и эстетически, но это не казалось важным.

В «Мистерии-буфф» в 1921 г. – нарочитая скупость, аскетизм, пафос эпохи «военного коммунизма». Поздние пьесы Маяковского стилистически совсем другие.

«Великодушный рогоносец» (1922) – блистателен. «Формалистические трюки» Ильинского, Бабановой, Зайчикова несли огромное психологическое наполнение. Прозодежда была рождена эпохой ожесточенной борьбы с галстуками. Сейчас, возможно, «Рогоносец» показался бы смешным, а тогда был принят даже Н.Е.Эфросом; через пять лет смотреть «Рогоносца» было невозможно.

«Нору» (1922) я воспринял как режиссерское баловство.

В «Смерти Тарелкина» Мейерхольд считал себя комсомольским режиссером, хотел «трагического балагана», ужасов Сухова-Кобылина – все обман: стул, стол, все прыгало, не на что опереться. Понять ничего было

¹³² См.: Правда, 10 ноября 1920 г.; перепечатано: Советский театр. 1917–1921. Л., 1968; Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 56.

Люди, годы, жизнь

нельзя, балаганное нигилистическое разрушение. Но спектакль очень вознес В.Г. Сахновский¹³³.

В «Лесе» были точки подлинного соприкосновения с Островским, бесспорная пронизательность. Находкой была вся линия Аксюши и Петра, решенная лирически смело – тоска, луна, обезоруживающая лирика гармоника, великолепный ритм давали гигантские шаги. Что-то дразнящее публику, разрушительность ощущалась сильнее, чем проступавшая положительная программа. Рождался шекспиров театр российской современности, откуда-то с высоты показывавший жизнь разбросанной в горизонтальной плоскости.

Режиссура «Учителя Бубуса» (1925) никакого отношения к пьесе не имела, ставить Файко Мейерхольду было скучно, а в «Мандате» (1925) он поднимал Эрдмана до огромной высоты, и Станиславский признавался, что готов завидовать мейерхольдовскому решению третьего акта.

«Ревизор» (1926) – лиричнейшая фантазия о Гоголе эпохи переоценки им своего прошлого, отказа от жизни. Царила торжественная печальная атмосфера. Красивый, эстетически законченный спектакль, музыкально оправданные мизансцены. Все было сделано не крупными мазками, а очень логично, строго, точно. В последнем эпизоде безмерно жаль было напевавшую что-то под чтение письма Бабанову – Марью Антоновну.

«Окно в деревню» (1927) – ничего не вышло¹³⁴.

В «Горе уму» (1928) – крайний субъективизм, наполненный горечью спектакль о беспомощном идеалисте Чацком и о трагедии Софьи. Чацкий у Э.П. Гарина был девятнадцатилетним недотепой, в которого нельзя влюбиться. Он читал пушкинское «К Чаадаеву», но никак не был декабристом. В финале все исчезало, и к авансцене шла растерянная Софья, читая по-французски тираду из Расина. Спектакль выстраивался

¹³³ См.: Сахновский В.Г. Мейерхольд // Временник РГО. М., 1924 [на обложке: 1925]. № 1. С. 219–240; перепечатано с сокращениями в кн.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С.75–85.

¹³⁴ Ср. прим. 71.



Э.П. Гарин – Чацкий
З.Н. Райх – Софья.
Фото А.А. Темерина.
1928

Pro memoria

не по сюжету, а по ассоциациям; не развитие действия, а монтаж эпизодов, как и в «Ревизоре». Захватывала трагедия «крушения идеализма», и рядом оставалось что-то малопонятное. Пролог в кабачке – недопустимость, бильярд в сцене Фамусова и Скалозуба – чепуха, кулак Скалозуба перед носом Репетилова – запоздавшая цитата из театральной агитки. Среди приемов Мейерхольда важную нагрузку получали физические действия, но они не были единственно возможными и безошибочно найденными, как того требовал Станиславский. Угроза господства выдумки над закономерностью.

«Последний решительный» (1931) во второй части поднимался до трагических высот.

«Дама с камелиями» (1934) – очень рафинированный спектакль с рядом великолепных мизансцен. З.Н. Райх не могла играть Маргариту – со слабым голосом и непослушным телом.

«33 обморока» (1935) – слабо. К 1935 г. Мейерхольд перестал в восприятии поколения быть тем, кем был в 1920 г. К моменту закрытия Гостим был очень плохой театр, кризис определяли многие причины.

На каком-то официальном собрании Владимир Иванович очень хвалил «Даму с камелиями». Я сказал ему, что мы в Музыкальном театре во главе с ним в «Травиате» (репетировавшейся тогда и уже почти законченной) все делаем иначе, чем сделано у Мейерхольда¹³⁵. Он ответил: «Покажем, пусть сравнивают». У нас, казалось бы, сюжет был обострен, Виолетта была актрисой и кончала самоубийством, форма спектакля была выдумана очень остроумно, Вильямс был не

чета Лейстикову, с которым почему-то работал Мейерхольд¹³⁶. Уже после войны М.Б. Храпченко пришел на возобновление «Травиаты» и с долей юмора и растерянности сказал: «Вот он, формализм, который мы везде искореняем!»¹³⁷

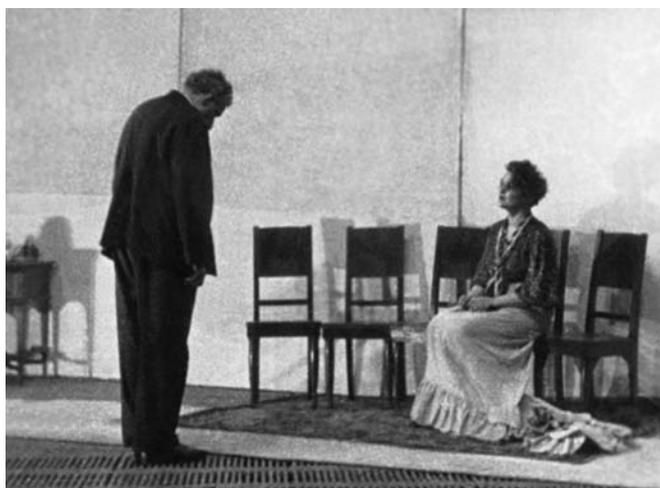
Владимир Иванович вел певцов к истощающему овладению образом и точному закреплению внутренней линии. Я пожаловался ему, что не удастся решить с Н.Ф. Кемарской финал, последнюю арию Виолетты, он сказал, что все очень просто, позвал нас к себе в кабинет, очень маленький, разделенный какой-то занавеской. Мы сидели ждали его, минуты через три-четыре он тихо прошел из-за занавески к столу, сел, что-то писал, рвал написанное. Кемарская удивилась, он прошептал ей: «Дура, я репетирую!» – от него никогда не приходилось слышать таких обращений. И замечательно молча проиграл всю арию Виолетты, и ее самочувствие, ритм, смену кусков, все приспособления. Все врезалось в память, Кемарской стоило немало усилий это усвоить и повторить. Сейчас,

¹³⁵ Премьера «Травиаты» в Музыкальном театре им. В.И. Немировича-Данченко – 25 декабря 1934 г.; руководитель постановки В.И. Немирович-Данченко, режиссеры П.А. Марков, Б.А. Мордвинов, П.С. Саратовский.

¹³⁶ Над оформлением «Травиаты» работал П.В. Вильямс, над оформлением «Дамы с камелиями» – И.И. Лейстиков.

¹³⁷ «Травиата» была возобновлена в 1945 г.

В.Э. Мейерхольд и З.Н. Райх. Репетиция «Дамы с камелиями». Фото А.А. Темерина. 1934



Люди, годы, жизнь

на столетии Владимира Ивановича, Кемарской, уже оставившей сцену, очень хотелось показать Виолетту, она позволила себя уговорить, и при неудобстве мизансцены (ей пришлось под музыку вступления к четвертому акту идти через зрительный зал) внутреннюю линию образа и его трагический «второй план» она принесла с абсолютной точностью и полнотой. Я ей сказал, что она и в молодости так не пела и не бывала так погружена в пробужденный Владимиром Ивановичем трагизм ситуации¹³⁸.

А.Я. Таиров – честнейший фанатик театра и очень крупный человек. Великолепное олицетворение режиссера-постановщика. Он рационалист, прямолинеен, плохо знал актера¹³⁹.

Его книга очень декларативна¹⁴⁰. Он утверждает, что содержание актерского творчества – эмоция, но сказать это – ничего не сказать, нечувствующего актера не бывает, что-нибудь чувствуют все. Существо актера он видел в добавочной эмоции радости, сопровождающей актера в любой ситуации пьесы, полотно декораций предлагал считать единственной реальностью на сцене. Его увлекала пластика тела, выразительность голоса, но не гамма переживаний. Стремился дать абстракцию человека на сцене, обобщение, а не факт, становящийся обобщением. Это удавалось, когда совпадало с литературным источником и с ожиданиями времени. На слабых литературных вещах он пропадал. Чтобы обобщать, нужен багаж. Его торжество – «Фамира-кифарэд», «Федра», «Оптимистическая трагедия», «Мадам Бовари».

А.Г. Коонен – актриса более лирическая, чем трагическая¹⁴¹. Уже в молодости в МХТ она была огромной и своеобразной актрисой – настоящий темперамент, прекрасный голос, точная пластика. Ее очень увлекали напевное голосоведение и пластическая выразительность, без мхатовской закваски она погибла бы. В лучших вещах всегда ощущалось: Коонен плюс Таиров плюс закваска МХТ. Это и в «Федре», и в пьесах О'Нила, и в «Бовари».

Труппа не блистала. Таиров мог собрать группу актеров, заразить их своими идеями, если совпадали их индивидуальные качества, мог выработать общий стиль, но не воспитал ни одного актера. На юбилеях Камерного театра бывало мало юбиляров. Но Камерный театр оставался полустудией, в значительной мере он был органическим соединением людей.

Камерный театр сначала был в плену у живописи, так Таиров искал новое. В «Сакунтале» (1914) – Павел Кузнецов, в «Веере» (1915) – Наталья Гончарова и Ларионов, в пантомиме М. Кузмина «Духов день в Толедо» (1915) – опять Павел Кузнецов. Актер подчинялся эскизу, делался воплощением образа, созданного художником. «Женитьба Фигаро» (1915) – очень рафинировано и очень скучно, живопись С.Ю. Судейкина подавила и актеров, и режиссуру. Для «Сирано» (1915) Таиров неожиданно позвал «планировщика» В.А. Симова, спектакль был как бы нарисован тушью.

Стиль Камерного театра определился на «Фамире-кифарэд» (1916), «Фамира» привел Камерный театр к эстетическому единству. На пять-шесть лет «кубизм на сцене»

¹³⁸ Речь идет об участии Н.Ф. Кемарской, первой исполнительницы партии Виолетты, в юбилейном вечере, которым Музыкальный театр отметил столетие со дня рождения В.И. Немировича-Данченко.

¹³⁹ О А.Я. Таирове см.: О театре. Т. 1. С. 488–492; Т. 2. С. 76–111, 130–133.

¹⁴⁰ Имеется в виду книга «Записки режиссера», изданная впервые в 1921 г.

¹⁴¹ О А.Г. Коонен см.: О театре. Т. 2. С. 285–307; Т. 3. С. 7–74; Т. 4. С. 524–525.

определил стиль театра. Декорации Александры Экстер были абстрактны, объемные кубы должны были вызвать некие образные представления. Фамира – Н.М. Церетелли, в прошлом прошедший МХТ, гибкий, возбудимый, с очень помогавшими ему великолепными голосовыми данными (в его ухедах – возвращении в труппу было много каприза). Спектакль завораживал, доказывая самостоятельное эстетическое значение слияния трехмерной декорации с трехмерным телом актера. Благодаря слиянию движения и голоса возникало единство отвлеченного звукового и пластического рисунка. Эстетическое совершенство спектакля признавал даже Н.Е. Эфрос.

Очень удалась «Саломея» Уайльда (1917). Она появилась почти одновременно у Таирова и в Малом театре, где это был спектакль обычного театрального реализма, для Уайльда недопустимого, – терраса, луна в небе, все по всем законам, и среди этого О.В. Гзовская с нездешними глазами, вся во власти таинственных чар¹⁴². В Камерном театре – все очень эстетски, система занавесей должна была цветово помогать восприятию, черное с серым и голубым, непонятный свет, вдруг все становилось багровым. Коонен играла очень чувственно, суровый облик, вся серебряная, плащи, обоснованность чисто эмоционально оправданных движений и особая кооненская напевность, тянулись гласные, «а» в «э».

До 1920 года Таиров работал в союзе с Мейерхольдом. В «Обмене» (1918) Клоделя, принципиальном спектакле Камерного театра, режиссерский план был выработан Мейерхольдом (художник



Г.Б. Якулов). Года с 1921-го между ними началась полемика, Мейерхольд стал врагом Таирова.

В оперетте «Жирофле-Жирофля» (1922) Таиров прекрасно иронизировал над персонажами; в более поздних обращениях к оперетте («День и ночь», «Сирокко») это было менее интересно.

С начала 1920-х годов у него иные приемы, строгие, мужественные, без украшательства и танцевальности.

«Мадам Бовари» (1940) Таиров делал с уклоном в «конец века», а не в реализм его середины. «Оптимистическую трагедию» (1933) Коонен играла плохо, ее хвалили в аванс, ей было трудно, а в «Бовари» – легко.

Последние сезоны Камерного театра были тяжелыми.

Сейчас думают сделать сборник о Таирове и убеждают написать введение – о нем и Камерном театре¹⁴³. Но как сказать, что накануне закрытия театр слабел, Алиса этого не переживет. Тогда могло казаться, что трудности последних лет ГостИМа и Камерного театра были трудностями чисто режиссерских – а не ансамблевых – театров, где все определялось личностью руководителя. И нельзя было не видеть, каковы причины

А.Г. Коонен,
А.Я. Таиров,
Е.А. Уварова,
И.И. Аркадьев

¹⁴² О О.В. Гзовской см.: *О театре*. Т. 2. С. 381–391.

¹⁴³ См.: Таиров А.Я. *О театре*. М., 1967 (вст. ст. П.А. Маркова).

Люди, годы, жизнь



трудностей, пережитых этими большими режиссерами.

Созданный на месте закрытого Камерного театра театр им. А.С. Пушкина при декларируемой оппозиции Камерному театру органической новизны не имел и не мог иметь. Продолжала работать немалая группа вынужденно и невынужденно оставшихся в нем таировских актеров.

Ф.Ф. Комиссаржевский появился в Москве в незлобинском театре, самом коммерческом из предреволюционных театров, заслонявшим угасавший театр Корша¹⁴⁴. Комиссаржевский работал в разрыве с текущим незлобинским репертуаром. Он был тогда идеологом романтического театра, его «Театральные прелюдии» вместе с «Письмом Станиславскому»

¹⁴⁴ О работе Ф.Ф. Комиссаржевского в московском театре К.Н. Незлобина (1910—1912) см.: Книга воспоминаний. С. 30—33; О театре. Т. 1. С. 279—280.



Сцена из спектакля
«Мадам Бовари». 1940

Pro memoria




Ф.Ф. Комиссаржевский

¹⁴⁵ Упомянуты книги Ф.Ф. Комиссаржевского «Театральные прелюдии» (М., 1910), «Творчество актера и теория Станиславского» (П., 1917), «Костюм» (СПб., 1910) и книга В.Г. Сахновского «Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К.С. Станиславскому» (М., 1917).

Титульный лист книги В.Г. Сахновского «Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К.С. Станиславскому»



В.Г. Сахновского вели спор с эстетикой бытового театра. Его книга о системе Станиславского цены не имеет, знать систему он не мог, положения Станиславского толкует неверно. Ценнее написанная им «История костюма»¹⁴⁵.

В «Мещанине во дворянстве» (1911) он затейливо играл стилем автора, опираясь на невоздержанного в красках художник

(Н.Н. Сапунов). Ставя «Принцессу Турандот» (1912) в сапуновских декорациях, поверил в китайщину. Сильнее всего у него «Фауст» (1912, ставил первую часть) и «Идиот» (1912), сделанный очень последовательно, по сути дела строго реалистически при романтически сгущенном восприятии среды. В «Не было ни гроша» он толковал «темное царство» как



некую философскую сущность, как постоянное нерушимое начало. От Незлобина он перешел в оперу, затем создал свою студию и театр им. В.Ф. Комиссаржевской¹⁴⁶.

Возникший на деньги богатей Суходольских после развала Свободного театра Драматический театр был на «левом фланге» тогдашнего реализма¹⁴⁷. Театр парадоксально острого репертуара (Леонид Андреев, Алексей Толстой, «Мечта любви» А.И. Косоротова, «Вера Мирцева» Л.Н. Урванцева) и выдающихся актерских индивидуальностей. В труппе Б.С. Борисов, М.М. Блюменталь-Тамарина, Е.А. Полевицкая, Н.М. Радин, И.Н. Певцов, уже именитые актеры свежего таланта, обостренной наблюдательности, великолепного мастерства. Открылись «Последней жертвой» с Полевицкой, но классику почти не ставили, хотя славились «Укрощение строптивой» с Радиным и «Дворянское гнездо» с Полевицкой.



Военные сезоны очень изменили театральную Москву. Нагрянувшие беженцы придали Москве очень шикарный, веселящийся, ресторанный вид, сложился целый мир благотворительных балов и преуспевающих театров миниатюр. Лучшие художники оформляли любительские спектакли в богатых купеческих домах.

Для театральной ситуации Москвы первых послереволюционных лет характерна пестрота противоречивших друг другу коршевских премьер¹⁴⁸.

Запоздалое обращение В.К. Татищева к «Камо грядеши» дало спектакль парадный и безвкусный¹⁴⁹.

Незаурядным и по сути дела провинциальным был успех Н.Н. Рыбникова – Раскольников в «Преступлении и наказании»¹⁵⁰.

Постановка пьесы Г. Бюхнера «Смерть Дантона», переделанной А.Н. Толстым, вызвала первый и непредвиденный репертуарный скандал¹⁵¹.

А.П. Петровский брался облагородить и подтянуть уровень

Е.А. Полевицкая
Н.М. Радин

¹⁴⁶ О работе Ф.Ф. Комиссаржевского в опере см.: Марков П.А. Режиссура В.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М., 1960. С. 51–53, 359. О театре им. В.Ф. Комиссаржевской см.: Книга воспоминаний. С. 96–98.

¹⁴⁷ О Московском драматическом театре (1914–1917, он же – театр Суходольских, играл в помещении «Эрмитажа», где когда-то начинал МХТ, а в 1913 г. работал Свободный театр) см.: Книга воспоминаний. С. 88–90; О театре. Т. 2. С. 274–280, 362–368.

¹⁴⁸ Короткие характеристики коршевских премьер первых пореволюционных лет появились совсем случайно: в тот день кто-то передал для П.А. список этих спектаклей, и он прочел его на семинаре, комментируя попутно впечатлениями сорокалетней давности. О театре Корша пореволюционных сезонов см.: Книга воспоминаний. С. 109; О театре. Т. 1. С. 442–443.

¹⁴⁹ Режиссер В.К. Татищев (Гартинг), недолго служивший в театре Незлобина, был приглашен в театр Корша в 1914 г.; см.: Книга воспоминаний. С. 87, 447; он сам инсценировал популярный роман Г. Сенкевича.

¹⁵⁰ Премьера 7 сентября 1918 г., режиссер А.П. Петровский.

¹⁵¹ Премьера 9 октября 1918 г., режиссер А.П. Петровский.

Pro memoria

рядовых коршевских премьер¹⁵², и его «Рюи Блаз» имел успех даже вопреки тому, что Н.М. Радину не удался Дон Сезар, чего никак нельзя было ожидать¹⁵³.

«Царевич Алексей» Д.С. Мережковского был воспринят чисто провинциально, кассово, как очередной «спектакль из царской жизни», хотя центральные роли с настоящим успехом играли М.С. Нароков и Н.Н. Рыбников¹⁵⁴.

Расчет на гастрольное участие В.М. Петипа в «Сирано де Бержераке» Э. Ростана не исключал беспечно небрежного отношения театра к окружению гастролера¹⁵⁵.

Явно незаурядная марджановская постановка «Беатрисы Ченчи» П.-Б. Шелли с В.Л. Юреновой пришла на самое холодное время зимы 1919-1920 годов, на январь¹⁵⁶.

Полухалтурное «Укрощение строптивой» было сделано с неоправдавшимся расчетом на кассу и на популярность классики¹⁵⁷.

Шиллеровский «Дон Карлос», один из самых замечательных спектаклей В.Г. Сахновского¹⁵⁸, соседствовал с «Пламенем» Мюллера с В.Н. Поповой в главной роли, дававшим битковые сборы и сыгранным за два сезона сорок один раз¹⁵⁹.

Для «Канцлера и слесаря» А.В. Луначарского, поставленного А.П. Петровским, коршевский театр мог предоставить первоклассный состав¹⁶⁰.

«Землетрясение» Пантелеймона Романова, строившееся на полустрадных репризах, стало у Корша первым опытом современной бытовой комедии¹⁶¹.

А.Д. Дикий, ставя «Обращение капитана Брассбаунда» Б. Шоу, не сопротивлялся тому, что Н.М. Радин обратил пьесу в полусалонную комедию.

«Освобожденный Дон Кихот» А.В. Луначарского не имел успеха вопреки настойчивой попытке И.М. Лапицкого прорваться за коршевские рамки¹⁶².

Неожиданное для весны 1924 г. обращение В.Г. Сахновского к «Духу земли» Ф. Ведекinda вновь принесло оглушительный успех В.Н. Поповой¹⁶³.

«Эуген Несчастный» Э. Толлера стал одним из самых существенных успехов коршевского театра и А.П. Петровского-режиссера¹⁶⁴.

4.

МХАТ ставит сейчас перед собой меньшие задачи, чем должен бы.

Ошибкой Художественного театра в последние полтора десятилетия было не только неверное понимание «системы»¹⁶⁵. Одной из ошибок М.Н. Кедрова было то, что он видел метод МХАТа только в «системе», к тому же зауженно ее понимая. Кедров во многом догматик, он придает ложную многозначительность немногим элементарным вещам и часто не приходит к целостному решению образа, такому, какое почти безупречно было достигнуто им в «Глубокой разведке» (1943) в работе с В.О. Топорковым, М.П. Болдуманом, В.Н. Поповой.

В качестве теоретиков В.Н. Прокофьев и Г.В. Кристи канонизировали Кедрова и вслед за ним преувеличили значение метода физических действий. Понемногу вопрос о физических действиях встает на место, о них стали меньше говорить. Станиславский не считал метод физических действий заменой методологии, разработанной им прежде, и никак не сводил к нему работу над образом. На более поздних этапах исканий Станиславский только как будто перечеркивал то,

¹⁵² О режиссуре А.П. Петровского в театре Корша см.: О театре. Т. 1. С. 442—443; о Петровском-актере см.: О театре. Т. 4. С. 240.

¹⁵³ Премьера 29 ноября 1918 г.

¹⁵⁴ Премьера 6 апреля 1919 г., режиссер А.П. Петровский.

¹⁵⁵ Гастроли В.М. Петипа в театре Корша — весна 1919 г.

¹⁵⁶ Премьера 26 января 1920 г.

¹⁵⁷ Премьера 21 января 1922 г.; см.: О театре. Т. 3. С. 45—46.

¹⁵⁸ Премьера 15 сентября 1922 г.; см.: О театре. Т. 4. С. 531—532.

¹⁵⁹ Премьера 6 октября 1922 г., режиссер Н.М. Радин.

¹⁶⁰ Премьера 17 мая 1921 г.

¹⁶¹ О спектаклях сезона 1923/24 г. «Землетрясение», «Обращение капитана Брассбаунда», «Освобожденный Дон Кихот» см.: О театре. Т. 3. С. 166—168.

¹⁶² И.М. Лапицкий (1876—1944), сотрудничавший с театром Корша, известен как режиссер оперы.

¹⁶³ Премьера 15 февраля 1924 г.; см.: О театре. Т. 3. С. 166.

¹⁶⁴ Премьера января 1925 г.; см.: О театре. Т. 3. С. 223—224, 256—257.

¹⁶⁵ См.: Книга завлита. С. 463—474; О театре. Т. 4. С. 248—262.

Люди, годы, жизнь



что разрабатывал на предыдущих. Прочтите в книге Топоркова, как Станиславский в последние годы жизни работал с ним над Оргоном в «Тартюфе» по методу физических действий и одновременно будил его фантазию и воображение, подсказывая, что Оргон видит в Тартюфе чуть ли не Христа¹⁶⁶. Станиславский мог как очковая змея загипнотизировать актера, чтоб привести его к нужной цели. Пользовался при этом он отнюдь не одними физическими действиями. Книга Топоркова запечатлела метод преобразования Топоркова, ее подтекст – пробуждение живого творчества. Путь коршевцев в Художественном театре складывался различно. Топоркова и у Корша отличала подкупавшая сценическая простота. В методологии Станиславского для Топоркова наиболее близким стало утверждение сквозного действия. Дисциплинирующую и освобождающую силу сквозного действия он оценил всем существом.

Тяготение к элементарным свойствам того, что стало называться сквозным действием, было одним из профессиональных свойств домхатовской актерской школы, присущим тем актерам столиц и провинции, кто избегал безотчетности или опоры на разработку отдельных кусков роли. Оно могло приводить к прямолинейности, но было противовесом анархии. Станиславский, разрабатывая сквозное действие, умел сводить воедино любые богатства человеческих качеств и сценических красок. Абсолютная свобода владения сквозным действием определила победу Топоркова в Оргоне, обеспечив щедрость приспособлений. Заузившееся восприятие сквозного действия озлобленного и

двуличного Аркашки привело к неполной победе Топоркова в «Лесе»¹⁶⁷.

Завершая после смерти Станиславского работу над «Тартюфом», Кедров помог Топоркову закрепить найденное при Станиславском. Кедрова упрекали в том, что сыгранный им Тартюф ушел в тень. Справедливее сказать, что ему пришлось пожертвовать доработкой роли. Ради необходимости завершить спектакль Кедров-режиссер мог уделить Кедрову-актеру минимум времени.

Кедров, как и Станицын, превосходный актер на эпизоды. Его победы – китаец в «Бронепоезде», Манилов и особенно кулак в «Хлебе»; вводы на роли Каренина, Захара Бардина были вызваны производственной необходимостью. У Станицына – губернатор в «Мертвых душах» (на гастролях в Белграде зал аплодисментами принимал малейшее его движение, он сам был удивлен, я ему сказал: «Играл бы ты так дома...»), Стива Облонский, Андрей Прозоров, Лавр Мироныч; эпизодической ролью стал Звездинцев, и непреодолимые трудности возникали в булгаковском Мольере, в Фамусове.

Лабораторность последних исканий Станиславского должна быть понята и принята. Многие в его последних заключениях идет от лабораторного характера его работы. В отрыве от театра он должен был сказать себе: «Настоящий театр здесь, в Леонтьевском переулке, и его нет нигде, кроме Леонтьевского переулка». Эта абсолютная уверенность шла у него от необходимости дышать. Он всегда глубоко верил в то, что говорил, при его громадном уме в нем где-то сохранялась «святая наивность»,

¹⁶⁶ См.: Топорков В.О. К.С. Станиславский на репетиции. Воспоминания. М., 1950. С. 172.

¹⁶⁷ О В.О. Топоркове см.: О театре. Т. 2. С. 413–421.



В.О. Топорков – Оргон

Pro memoria

которой не было у Немировича-Данченко. Во время репетиций для него переставало существовать все, кроме сцены, это делало его необыкновенно обаятельным. У Станиславского-актера присутствовала тема большого ребенка с его наивностью и неприспособленностью – от Вершинина и Астрова до Крутицкого. Та же наивность была в его самочувствии во время спектакля: играя Фамусова и Крутицкого, он между выходами на сцену почти всегда отвергал любые деловые предложения, с которыми к нему обращались – по его настоянию – в связи с неотложными делами театра, а когда он играл Сатина и Астрова, все текущие вопросы решались им великолепно, он и сам над этим посмеивался.

«Система» безусловно возникла из наблюдений Станиславского над опытом русского и мирового театра, из пристального внимания к искусству крупнейших актеров (Сальвини, Шаляпин, Ермолова) и из его личного творческого опыта. Она неотрывна от все более забываемых качеств Станиславского – режиссера и уникального актера, стоявшего во многом выше и Москвина, и Качалова, и Леонидова. И он, и Немирович-Данченко не похожи на созданные о них легенды. Он совсем не блаженный, а страстный, увлекающийся, требовательный к себе и другим, часто несправедливый.

Он разложил актерское искусство на составные элементы, определил их значение, но в живом творчестве присутствуют все они одновременно. Когда же на сцене отдельные элементы «системы» подменяют подлинное искусство актера, они разрушают творческий акт, «система» становится

самоцелью, а не методом создания образа. «Работа актера над собой» трудна для восприятия, ее усвоение могут облегчить книги Топоркова и Горчакова¹⁶⁸. Обожествление последнего этапа исканий Станиславского привело к догматизму, хотя Станиславский повторял, что «система» не догма, и все зависит от того, кто и как ею оперирует.

Определение метода МХАТ надо искать в его практике во всем ее объеме. Метод МХАТ – это и «система» на всех этапах ее развития (а не только на последнем), и философское учение Немировича-Данченко о сущности актера, о принципах психофизического самочувствия и «второго плана», и практика Качалова, Москвина, Леонидова и других актеров первого призыва, каждый из которых – самобытный художник, разделявший позиции театра и преломлявший их по-своему. Это, наконец, и опыт актеров второго поколения, нынешних «стариков», каждый из которых также выработал собственный метод, оставаясь на едином творческом основании. Творит не метод, а художник.

Каждая сильная режиссерская индивидуальность неизбежно воспримет и претворит «систему» по-своему, и каждая сильная актерская личность находит свой вариант «системы», свободно и творчески ее усваивая. Качалов в 1930-е годы признавался Станиславскому, что его личный актерский метод не имеет отношения к «системе», и в ответ Станиславский сердито шутил, называя его «гнусным ремесленником». Тарханов любил повторять, что его штампы – его богатство и, защищая их, хвастал, что только на сердитых генералов

¹⁶⁸ См.: Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. М., 1952.

у него в запасе чуть ли не шестьсот штампов. Но чем тогда это отличается от знания жизни? Только тем, что тархановский «штамп» – начало художественного обобщения. Поколение Хмелева и Тарасовой с ранней юности органически усваивало «систему» и знает ее лучше, чем знал ее первый призыв МХТ, значит ли это, что прежний МХТ был хуже. Случалось ли, что актеру мешала разработка техники? В.Д. Бендина начинала великолепно, ослепительно, а при увлеченном погружении в проблемы мастерства и толкований ее стихийное дарование, очень тянувшееся к «хочу все знать», померкло.

Нужен глубокий психолог, чтобы раскрыть логику и динамику беспримерно долгой жизненной и творческой связи Станиславского и Немировича-Данченко. Другого подобного примера нет. Разрыв Ф.Ф. Комиссаржевского и В.Г. Сахновского в московском театре им. В.Ф. Комиссаржевской оказался проигрышем для обоих. Что говорить о насильственных соединениях А.Я. Таирова и Н.П. Охлопкова (их соединили перед войной как двух «формалистов», Охлопкова с его труппой «вселили» в Камерный театр¹⁶⁹), А.Д. Дикого и Р.Н. Симонова.

Это сюжет для скомпрометированного ныне жанра многолетней эпопеи, на меняющемся историческом фоне рисующей рост персонажей, возникновение серьезных «производственных» конфликтов и их разрешение, споры, открытия, безостановочные изменения. Важно схватить «зерна» их характеров, различно проявляющуюся страстность каждого на бесчисленных поворотах сюжета. Видеть их несходства так же важно, как видеть совпадения. Их



В.Г. Сахновский

нельзя понять вне их окружения, оно обладало немалым влиянием, начиная с А.П. Чехова, который не был сторонним наблюдателем развернувшихся на его глазах первых сезонов МХТ. И, главное, их нельзя понять без понимания жизни Художественного театра, который они всегда воспринимали как свое общее дело. Едва ли не все повороты в жизни МХТ, предлагавшиеся Станиславским и Немировичем-Данченко, труппа с некоторых пор встречала с явным или скрытым скепсисом, и они умели ломать это сопротивление. Без этого внутренне конфликтного процесса постоянного обновления Художественный театр и его основателей понять нельзя. На всех этапах они, меняясь, оставались сами собой, а Художественный театр – Художественным театром.

Недооценивать волю и силу труппы также нельзя. Чужой режиссер в Художественном театре либо придет в конфликт с

¹⁶⁹ См.: *О театре*. Т. 4. С. 522, 165–166.

Pro memoria

труппой (Гордон Крэг в 1911 г., С.Э. Радлов в 1936–1937 г. в «Борисе Годунове»), либо будет перемолот. В.Г. Сахновского в известном смысле перемололи, но он великолепно овладел мхатовским методом работы с актером. В 1930-е годы место Сахновского в МХАТе было очень значительным¹⁷⁰.

Грубо говоря, Станиславский шел к образу, убежденно разлагая его на элементы, а Немирович-Данченко вел к их синтетическому слиянию. В 1930-е г. принцип «второго плана» становится центром его методологии. Он вел актера к целостному охвату психологии персонажа: интересуется меня (действующее лицо) в данный сценический момент что-то конкретное, говорю я что-то одно, но присутствует во мне весь мой жизненный опыт, и весь его следует сразу же, с первого выхода принести на сцену и помнить о том, как он меняется по ходу спектакля. Немирович-Данченко требовал от актера физического самочувствия простоты и максимального охвата психологических элементов образа при умении «схватить автора», авторский стиль. Этот психологический груз подскажет подробности сценического поведения, из такого духовного материала следует лепить роль, на верно схваченном психологическом фоне можно бросать самые разные краски. Слова: «Здесь я красный, здесь зеленый, но должно быть психофизическое зерно», – точно передают принцип проявления «второго плана»¹⁷¹.

Владимир Иванович устанавливал узловые мизансцены и требовал в них абсолютной точности. Эти куски он пропускал через себя, мучился и бывал суров невероятно. Он часами добивался в них от

актера верного психофизического самочувствия, после чего мог предоставить ему свободу, веря, что «второй план» подскажет верное поведение. Его строгость к актеру была велика. Качалов рассказывал, что в какой-то комической роли нашел что-то, казалось, смешное, развил это и показал Немировичу, тот хмыкнул, но на вопрос ободренного этим смешком Качалова: «Смешно?» – ответил «Несмешно».

Немирович-Данченко утверждал, что лишь сформулировал принцип «второго плана» – у больших актеров в лучших ролях «второй план» всегда присутствовал, потому конец роли у них органически вытекал из ее начала.

В «Трех сестрах» 1940 г. последовательно решалась проблема «крупных» переживаний, она воспринималась Немировичем-Данченко как важнейшая тенденция психологической режиссуры. Речь шла об овладении глубинной поэзией психологического театра, способного раскрыть побуждения человека вне мелочной и назойливой расцветки, вне какой-либо «ползучести», обобщенно. Целью было пробуждение в актере «крупных», «больших», «очищенных» переживаний, выражающих сущность создаваемого образа. Немирович-Данченко сосредоточивал исполнителя на основной психологической доминанте роли и находил средства и приемы для ее освобождения от поверхностного жизнеподобия при сохранении необходимой конкретности и при подчинении стилю драматургии. «Подводное течение» роли получало ясную обобщенную форму, укрупнялось.

Этот этап исканий Немировича-Данченко, смысл которых был

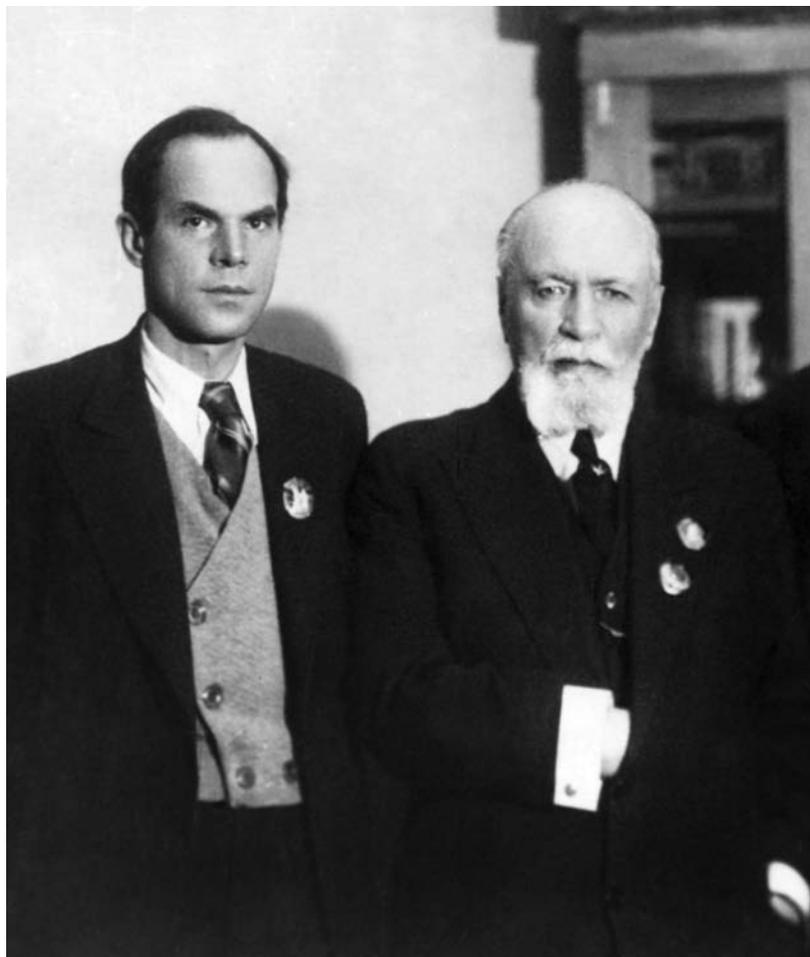
¹⁷⁰ О В.Г. Сахновском см.: *О театре*. Т. 4. С. 526–539.

¹⁷¹ П.А. имел в виду процитированные в обсуждавшейся курсовой работе тогда еще не опубликованные замечания Немировича-Данченко на репетиции «Трех сестер» 15 сентября 1939 г.: «Настоящее искусство театра – это мозаика: здесь я красный, здесь зеленый, здесь зеленовато-красный, здесь камешек такой-то, но надо иметь зерно» (Музей МХАТ, НД, № 8208, л. 175–176).

В опубликованной стенограмме текст выравнен и получил противоположный смысл: «Настоящее искусство театра – это не мозаика...» («Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. "Три сестры" А.П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года». М., 1965. С. 218).

Люди, годы, жизнь

ВМ



В.И. Немирович-Данченко и П.А. Марков.
Конец 1930-х г.

в поисках путей к укрупнению и обобщенности, начинался с «Грозы» (1934), вернее, еще раньше, с «Блокады» (1928). В работе над «Грозой» с особой настойчивостью выдвигались требования художественного максимализма, сосредоточенности на психофизическом зерне образа, на бесстрашном раскрытии темпераментов персонажей и на овладении стилем пьесы. Без неудачи «Грозы» не было бы «Трех сестер». Актерский состав был первоклассным, репетиции внушали надежду на появление спектакля подобного

легендарным «Карамазовым», но при насыщенности и яркости образов закрепить намечавшийся общий рисунок не удалось. Спектакль выпускался в отсутствие заболевшего Немировича-Данченко, заранее назначенную премьеру пришлось играть 2 декабря 1934 г., на следующий день после убийства Кирова, отложить ее театру не позволили, для неокрепшего спектакля атмосфера воцарившейся общей тревоги оказалась губительна. «Гроза» репетировалась параллельно с «Катериной Измайловой» Музыкального театра, где при

Pro memoria


насыщенности укрупненного психологического рисунка цельность режиссерского решения была достигнута¹⁷². Укрупненный психологический рисунок при строжайше выдержанной последовательности в толковании ролей был создан во «Врагах» (1935). Прекрасным примером «крупных», «очищенных» переживаний был последний монолог Качалова–Чацкого в спектакле 1938 года, остро сатирический монолог человека очень выросшего, выраставшего на наших глазах, видящего свой путь. Горечь, злость и освобождение. Пережитые разочарования заново выковали его идеалы. Трагически великолепно, что пала пелена с глаз, нет боли в «бегу, не оглянись...» Он говорил: «есть чувству уголок», сомнений у него не было, он весь – «дитя света» (Блок), ему быть на виселице или во глубине сибирских руд¹⁷³.

Проблема «крупных» переживаний – предельно напряженных живых страстей, освобожденных от мельчащих внешних и внутренних приспособлений, с особой требовательностью вставала на репетициях «Гамлета», в работе над которым Немирович-Данченко предполагал развить достигнутое в «Трех сестрах». Он считал, что актерски проблема Шекспира в «Отелло» Малого театра не решена – Остужев старомодно «пропел» роль. Кто скажет, как должны звучать речи мавра, и «пение» Остужева было воспринято как необычная красочная характерность.

После премьеры «Трех сестер» я упомянул в «Горьковце», что в последнее десятилетие бесспорным победам театра предшествовали подготавливавшие их полуудачи¹⁷⁴. О.С. Бокшанская показывала мне письмо Владимира Ивановича из

санатория об этой статье. Он видел причины полуудач в том, как сопротивлялись его методологии привычки труппы и помощников-режиссеров, как мешали противоречия современных пьес. Это письмо опубликовано не полностью¹⁷⁵.

Немирович-Данченко сезон за сезоном как бы заново создавал Художественный театр с молодежью «второго» поколения, прислушиваясь к тому, что живет в молодежи, стремясь использовать все элементы театра. Отсюда его крепнувшее сотрудничество с В.В. Дмитриевым¹⁷⁶.

Несовпадение методов работы над «Тартюфом» и «Тремя сестрами» было очевидным. Один метод воспринимался как «завещание» Станиславского, другой – как наследие Немировича-Данченко. Предстояло развивать тот и другой, имея в виду их синтез.

После ухода Хмелева и Москвина в Комитете у Храпченко обсуждалась необходимость сохранить внутри Художественного театра равновесие между направлениями Станиславского и Немировича-Данченко. Храпченко предлагал возглавить театр троим – Завадскому, Кедрову и Маркову. Завадский должен был войти арбитром со стороны, он был согласен, предполагая сохранить и руководство своим театром; за Кедровым оставалось руководство Оперно-драматическим театром им. Станиславского, за Марковым – Музыкальный театр. Кандидатура А.Д. Попова уже не возникала. Вечером было решено так, но на следующий день было объявлено, что МХАТ возглавит Кедров.

Надо строить на противоположностях. Видеоизменявшиеся

¹⁷² Музыкальный театр им. В.И. Немировича-Данченко показал оперу Д.Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» 24 января 1934 г.; руководитель постановки В.И. Немирович-Данченко, главный режиссер Б.А. Мордвинов, режиссер В.С. Соколова, режиссеры-ассистенты В.И. Успенский и П.С. Златогоров, художник В.В. Дмитриев. См.: Марков П.А. Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. М., 1936. С. 162–170; Марков П.А. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М., 1960. С. 214–224.

¹⁷³ О третьей редакции «Горя от ума» в постановке Немировича-Данченко (преьера 30 октября 1938 г.) см.: Книга завлита. С. 412–417.

¹⁷⁴ Перепечатано: Книга завлита. С. 438–440.

¹⁷⁵ См.: Немирович-Данченко В.И. Избранные письма. М., 1954. С. 425; ср.: Немирович-Данченко В.И. Творческое наследие. М., 2003. Т. 4. С. 55–57.

¹⁷⁶ О В.В. Дмитриеве см.: Книга завлита. С. 458–459; Книга воспоминаний. С. 314–315.

Люди, годы, жизнь

в течение десятилетий методы Художественного театра нужно видеть конкретно. Те или другие особенности его развивавшихся позиций – при устойчивости его «лица» – не стоит ни преувеличивать, ни замалчивать и амнистировать, ни чернить. В.В. Дмитриев в конце 30-х годов шутил, что невозможно выдумать такое, чего не было бы в Художественном театре – импрессионизм чеховских спектаклей, натурализм «Снегурочки» и «Власти тьмы», условность «Драмы жизни», абстракция «Жизни человека», фантастика чудес «Синей птицы», эстетизированный ретроспективизм «Мира искусства», несовпадающие «вневременные» решения «Братьев Карамазовых» и «Гамлета», буффонада «Многомного больного», «архитектура» оформления «Каина», вращающаяся конструкция «Лизистраты», гротеск «Горячего сердца» и т.д.

Что такое ранний натурализм или импрессионизм (не стоит бояться слов) Художественного театра. Житейскую несомненность мизансцен в «Чайке» искали, чтобы сбить театральщину, для этого Немировичу-Данченко была необходима способность Станиславского переводить текст пьесы в сценическое действие. Технически «Чайка» не была понятна Станиславскому, но Немирович-Данченко верил, что Станиславский сумеет найти сценические события во внесобытийном, казалось бы, тексте, и смог натолкнуть Станиславского на возможность мыслить чеховскими образами. Это привело не столько к использованию натуралистических подробностей, но к тому, что Станиславский ощутил в тексте и разработал сценически волнение

Треплева при ожидании Заречной, столкновение противоположных ритмов Треплева и Аркадиной и т.д. Авторским ремаркам «Чайки» Станиславский не следовал. Опорные точки мизансцен он устанавливал в макете, их не было много, иначе возникла бы сценическая суэта. Макет он всегда воспринимал как живое пространство, которое подчинял себе. Ограничение тремя-четырьмя основными точками не означало обреченность на три-четыре мизансцены, помогало богатство неожиданных жизненных обоснований. Чехов видел жизнь суровее и конкретнее, чем видел ее молодой МХТ, на своих персонажах он смотрел трезвее и, по сути дела, судил их, театр им сочувствовал. Играя своих современников, актеры видели в них самих себя.

Ранний МХТ отразил все метания интеллигенции. Позиция Немировича-Данченко в первые десятилетия века – чуть левее «Русских ведомостей». Очень подвержен течениям в литературе. Не было случайностей в появлении на сцене МХТ республиканской трагедии, либерального «Ивана Мироныча», символистских «Привидений». В «Юлии Цезаре» хотели до предела насытить сцену жизнью, но при этом спектакль воссоздавал цветовой аромат Рима – в пурпуре и золоте. Горький в «Дачниках» был для Немировича-Данченко и МХТ разрушителем Чехова. МХТ в отличие от Корша и Малого театра не мог выключиться из общего развития философских идей, критика из символистского лагеря не могла пройти для него бесследно. Проблема символизма стояла очень глубоко. Немирович-Данченко выбрал

Pro memoria

DM

Леонида Андреева с его постановкой «вечных вопросов».

В «Братьях Карамазовых» в 1910 г. играли «отрывки из романа», не создавая подобие пьесы и не предполагая исчерпать роман, такова была форма спектакля. «Карамазовы» были необходимы, когда Художественному театру потребовалась более широкая поэтическая основа, чтобы не уйти в психологический натурализм, и Владимир Иванович искал возможные пути пересечения театра с большой прозой. Тем существеннее было найденное сценическое решение – вне конкретной разработки пространства и времени действия. «Бесы» (1913) были сделаны иначе, здесь потребовались декорации М.В. Добужинского, передававшие необходимую спектаклю трагическую атмосферу сгущавшейся тревоги. О своем решении «Бесов» Немирович-Данченко вспоминал во второй половине 1930-х годов в связи с заинтересовавшим его «Заговором» Николая Вирты¹⁷⁷.

Крэговский «Гамлет» 1911 г., великолепный, очень красивый, чуть суховатый спектакль, давал вне-временное и внепространственное решение. Каждая линия декораций, каждый падавший на них луч света выражал вневременную и внепространственную сущность явлений. Это был путь раскрытия вечных ценностей, абстрагируясь от конкретной эпохи и освобождаясь от жизненного правдоподобия.

Байроновский «Каин» в 1919 г. был выбран и по малому числу действующих лиц. Станиславский воспринимал пьесу в мистериальном духе, потом сложилось понимание Каина как первого бунтаря, тема братоубийства связывалась с темой гражданской войны.

После 1917 года Станиславский и Немирович-Данченко долго утверждали свою беспартийность, не позволяя оппозиционного шага. Была оппозиционность в «Дочери Анго» (1920) – «Дочь Анго» не была спектаклем «созвучным

¹⁷⁷ См.: Книга завлита. С. 593, 594.



М.В. Добужинский.
Эскиз декорации
к спектаклю «Бесы»

Люди, годы, жизнь

революции», утверждалась надпартийность искусства.

Владимиру Ивановичу было трудно принять революцию, первые годы он молчал, затем активнее Станиславского устремился в разработку новых форм («Лизистрата», 1923, «Карменсита и солдат», 1924). Он мог побеждать себя много больше, чем Станиславский, без этих побед над собой его путь не понятен. В сравнении с ним и особенно в сравнении с Мейерхольдом Станиславский был менее чувствителен к внешним изменениям.

В 1918–1919-х г. Станиславский не представлял будущее МХТ без студий. Он развивал мысль о создании театрального Пантеона с Художественным театром в центре, студии по его мысли должны были знакомить страну с подлинным театральным искусством, он предполагал появление вокруг МХТ слаженных трупп. Подобные планы владели им и в начале 30-х г.

Студийное движение 1910–1920-х г. было проявлением пробудившегося тяготения к творчеству. Понятие студийности долго оставалось расплывчатым и противоречивым. Оглядываясь назад, видишь, что студийность обычно оказывалась переходным этапом, либо студия была недолговечным «театром для немногих». Как постоянная узаконенная форма театрального коллектива студия невозможна, немислима студия с пятидесятипятилетними людьми. Не может быть долговечен коллектив с мнимым равенством (поскольку со временем обнаружится, что не все имеют право на все роли), с монастырской замкнутостью, с неизбежно возникающим

сектантством и гипертрофированностью собственных ценностей. Профессиональный театр требует организации и дисциплины. Момент перерастания студии в театр всегда катастрофичен. Оперно-драматическая студия им. Станиславского держалась долго после смерти Станиславского, но только М.М. Яншин смог сделать ее театром и предотвратить гибель¹⁷⁸.

Судьбы студий складывались различно.

Самая ранняя Студия на Поварской (1905), созданная Станиславским на собственные средства, исток условного театра и недолгое объединение Станиславского и Мейерхольда.

Из Первой студии вырос МХАТ Второй, очень талантливый коллектив, не имевший внутреннего единства¹⁷⁹. Ярчайшее выражение Первой студии – Михаил Чехов¹⁸⁰. Небольшого роста, щуплый, то не заканчивающий фразу, то захлебывавшийся, он с первых выступлений показал себя очень острым, лирическим и гротесковым. Это был замечательный и болезненный талант, очень душевный, с вдруг проявлявшимися чертами патологии. Много спорили, патогичен ли Хлестаков, сыгранный им в сезон 1921/22 года в знаменитом спектакле Станиславского. Роль была торжеством артистической импровизации, непредумышленно рождавшиеся краски возникали из великолепно по-гоголевски схваченного зерна образа – «тридцать пять тысяч одних курьеров», внезапно взглянул на портрет императора и тут же скопировал его позу, грациозно переключался от дочки к маменьке, во всем легок и неуловим, «ветренная совесть».

¹⁷⁸ После смерти Станиславского созданной им Оперно-драматической студией руководил М.Н. Кедров; в 1948 г. студия была преобразована в Драматический театр им. К.С. Станиславского. М.М. Яншин руководил этим театром в 1950–1963 гг.

¹⁷⁹ О Первой студии МХТ см.: О театре. Т. 1. С. 347–418; Т. 3. С. 478–482.

¹⁸⁰ О М.А. Чехове см.: О театре. Т. 2. С. 298–307; Т. 3. С. 36–39.

Pro memoria

Городничий–Москвин был хитер и жаден к жизни, чувствовал себя царьком, но был во власти сознания зависимости от вышестоящих, и потому очень верилось его готовности принять фитюльку за ревизора. В нем не было монументальности, обычно связываемой с городничим. И.М. Уралов в спектакле 1908 года играл иначе – огромный, необразованный, злой, сильный, тогда МХТ спорил с облегченным водевильным восприятием «Ревизора»¹⁸¹.

Чеховский Аблеухов в инсценировке романа Андрея Белого был великолепным выражением мертващего сановного Петербурга. В его чудаковатом трогательном Муромском («Дело») потрясало нарастание прозрения и протеста¹⁸².

Вторая студия, возникшая из школы «трех Николаев» (Н.Г. Александров, Н.О. Масалитинов, Н.А. Подгорный) и воспитанная в едином методе, была в пренебрежении у остальных за верность метрополии. Задумав нарушить законопослушность, она показала «Разбойников» (1923, режиссер Б.И. Вершилов) и «Грозу» (1923, режиссер И.Я. Судаков), два самые ужасные спектакля из тех, которые я видел. В «Разбойниках» среди каких-то кубов искривленно двигались Хмелев, Баталов, Прудкин, но их незаурядность была очевидна¹⁸³. Юный Хмелев абсолютно верил всему, что нагромождал режиссер. «Грозу» также играли в кубах, все были в черном, лишь Катерина (Еланская и Молчанова) ходила в белом, обозначая «луч света в темном царстве». В «Зеленом кольце» З.Н. Гиппиус (1916) и в «Младости» Л.Н. Андреева (1918) те же второстудийцы подкупающе играли своих сверстников, и, думаю, этот

опыт пригодился им годы спустя в «Днях Турбиных» М.А. Булгакова (1926), где они, повзрослев, играли людей своего поколения в обстановке гражданской войны.

Третья студия целиком дело рук Вахтангова. Вахтангов – предельно режиссер эпохи 1919–1922 г.¹⁸⁴. Как и Александр Блок, он во власти идеалистического восприятия революции как начала перерождения мира и открытия путей в какой-то иной мир, причем никому не известно, в какой именно, – может быть, очень суровый, грозный, безжалостный. Отсюда «Скифы», «Двенадцать». В 1919 г. Блок, а не Маяковский господствовал в сознании интеллигенции. Главный вопрос был этический: где правда? Это занимало Вахтангова. Молодежь любила его, все в нем отвечало ее переживаниям. Вахтангов и Мейерхольд в эти годы взяли за сердце. Как учителя жизни они в эти годы были сильнее Станиславского и Немировича-Данченко. Они говорили не всенародно, но для интеллигенции были необходимы. Основатели МХТ прислушивались к Вахтангову и к переменам в его позиции внимательнее, чем к переменам Мейерхольда. Тот в их глазах в 1898 году был одним, в 1905-м – другим, в 1907-м – третьим, в 1910-м – четвертым, в 1920-м – пятым. И потом еще не раз будет казаться, что он снова совсем не похож на себя вчерашнего. Блок оставался одним и тем же в «Незнакомке» и в «Возмездии». Повесть жизни Вахтангова, как его рассказ о мире, очень едина. В эти годы Вахтангов делал для интеллигенции то, что Станиславский и Немирович-Данченко делали на полтора десятка лет раньше в чеховских спектаклях, в «На дне».

¹⁸¹ Речь идет о первом обращении МХТ к «Ревизору» (преьера 18 декабря 1908 г.).

¹⁸² См.: О театре. Т. 3. С. 302–304, 387–393.

¹⁸³ О Второй студии МХТ см.: О театре. Т. 1. С. 317; Т. 2. С. 428–429.

¹⁸⁴ О Е.Б. Вахтангове см.: О театре. Т. 1. С. 418–426, 492–500; Т. 2. С. 135–139; Т. 3. С. 96–101, 396–397.



Неверно смешивать приемы Вахтангова и его принципы. Режиссерская мысль Вахтангова не была капризной, как у Мейерхольда, единство спектакля и отношение к литературному источнику он воспринял от Художественного театра. Говорить о нем нельзя только в узко театральной плоскости вне этических вопросов. Иронические режиссерские приемы «Турандот» – не принцип вахтанговского творчества, форма «Турандот» была формой единственного спектакля. Я убежден, что распространенное восприятие «Турандот» и объяснение замыслов Вахтангова не верны. При иронической форме главная тема спектакля была лирической. Это был лирически трогательный спектакль о любви, хитрости, верности. Наклонная площадка, общий выход актеров, маски, великолепные платья актрис, простая

песенка – все давало лирическое настроение. Китайщина Гоцци не игралась, но сущность ролей и гоцциевских ситуаций воспринималась актерами всерьез, и это передавалось зрителям, плененным иронической формой зрелища¹⁸⁵.

После смерти Вахтангова каждый в Третьей студии считал именно себя его прямым наследником – и Ю.А. Завадский, и К.И. Котлубай, и Б.Е. Захава, и Р.Н. Симонов, это была студийность до абсурда, расколы были неизбежны, и только приход Алексея Дмитриевича Попова двинул Студию к театру¹⁸⁶. Самым замечательным спектаклем вахтанговцев я когда-то считал «Заговор чувств» (1929), поставленный Поповым. Олеша в чем-то совпадает с Вахтанговым, в нем есть ирония, оправданная глубокой философской установкой. В «Заговоре чувств» вовсе не было иронии ради иронии, часто прорывавшейся у вахтанговцев.

Сцена из спектакля
«Принцесса Турандот».
1922

¹⁸⁵ См.: *О театре*. Т. 3. С. 76–85; Т. 1. С. 424–426.

¹⁸⁶ *О Третьей студии см.: О театре*. Т. 3. С. 362–372; статья «Вахтанговцы» при перепечатке из журнала «Красная нива» пострадала от изъятия цензурой всех упоминаний о ролях, сыгранных вахтанговцами в «Зойкиной квартире» М.А. Булгакова (режиссер А.Д. Попов).

Pro memoria

Поскольку центр тяжести сместился в студии, положение метрополии становилось трудным. Крупные замыслы Художественному театру не удавалось доводить до конца. Долго готовили «Розу и Крест», менялись режиссеры и исполнители, спорили о художнике и композиторе (Добужинский, Рахманинов), но не нашли подхода, Блок не стал драматургом Художественного театра. Параллельно думали о гоголевской «Женитьбе» для Москвина (в продолжение ярко реалистической линии «Смерти Пазухина»), о «Короле темного чертога» Р. Тагора, о заостренно театральном решении «Плодов просвещения» и интермедий Сервантеса. Двухлетние заграничные гастроли закрепили мировую славу театра и Станиславского, но сопровождалась рядом трудностей, о них говорит сохранившаяся переписка. Возвращение не принесло успеха, предстояло заново формировать труппу из «стариков» и студийной молодежи, новых постановок было мало, рядом со «стариками» молодежь разочаровывала. Широко замышлявшиеся репертуарные планы среди прочего включали так и не показанные зрителю античную трагедию («Прометей» Эсхила) и серию водевилей. Переработку старинной французской мелодрамы («Сестры Жерар», 1927) вопреки ее уязвимости играли на Малой сцене долго. Как-то ее смотрел Мейерхольд, и я думал, что он уничтожит спектакль, но он превознес его необычайно, при своей дерзости он робел в присутствии Станиславского. После утренней генеральной репетиции «Горячего сердца» он вечером в своем театре перед показом «Рычи, Китай!»

сказал со сцены, что нынешний день – праздник, поскольку Станиславский показал «Горячее сердце».

«Горячее сердце», «Женитьба Фигаро», «Дни Турбиных», «Бронепозд» завершили тот этап в жизни МХАТа, когда за три сезона он вернул себе положение первого театра страны.

«Горячее сердце» (1926) – не тот синтез эстетических, психологических и социальных проблем, который чуть позже развивал Немирович-Данченко. Станиславский утверждал более общие начала в более обобщенной форме.

Премьера «Женитьбы Фигаро» (1927) успеха почти не имела, Станиславский утверждал, что подлинная комедийность проявится на зрителе – и к пятнадцатому-двадцатому спектаклю заблестало все то, что было заложено. Репетируя, Станиславский опирался на принцип «течения дня», отвечающий названию комедии («Безумный день...») и вскрывающий ее логику и ритм. Он находил ход к внутреннему содержанию образа через угадывание его физической жизни. Торжествовала тенденция к сведению игры актера к ясным и точным задачам при достижении совершенства внешней формы. Требуя овладения ритмом образа, Станиславский переносил в свою педагогику принципы музыки. Он подводил итоги предшествовавшим лабораторным исканиям, плацдармом которых для него в предыдущие годы были студии. Станиславский искал в Фигаро здравый ум, а не наигранную дерзость. Фигаро–Баталов был умен, острит открыто почти в глаза графу. То же чувство собственного достоинства определяло поведение

Люди, годы, жизнь

персонажей народных сцен – оно было лукавым, умным, изящно хитрым. Заложенные в режиссерском рисунке резервы комедийности возрастали тем ярче, чем серьезнее капризный, изящно роскошный Альмавива–Завадский вел сцены с лукаво почтительной Сюзанной–Андровской. Последний акт в парке на вертящейся сцене был выстроен виртуозно.

В «Днях Турбиных» (1926) и в «Бронепоезде» (1927) стояла задача превратить прозу в пьесу. Стройная композиция «Дней Турбиных» родилась в работе с театром, и теперь мне кажется, что Булгаков, уступая театру, ограничивал себя. Название пьесы нашлось не сразу. Спектакль был о судьбах интеллигенции, а сохранить название романа («Белая гвардия») – значило акцентировать кастовую тему белого офицерства. Вариант «Перед концом» звучал бы как безоговорочный приговор и выглядел безвкусным литературно. Обсуждался и вариант «Семья Турбиных». Была назначена «комиссия» – Булгаков, Судаков, Марков. Помню, у режиссерского стола стояли Станиславский, Булгаков, Судаков, когда я подошел и предложил «Дни...» Повлияли ли на это предложение андреевские «Дни нашей жизни»? Наверное. Я же говорил Владимиру Ивановичу, что МХТ в свое время напрасно упустил эту пьесу Леонида Андреева, выиграли бы и автор, и театр. Он воспринял эти слова скептически и напомнил, что я, шутя, то же самое как-то сказал о «Шерлоке Холмсе», предположив, что Качалов и Леонидов были бы прекрасными Холмсом и Мориарти.

В «Бронепоезде» Судаков мог бы претендовать на соавторство

с Вс. Ивановым, это не инсценировка, а пьеса, сделанная во многом по планам, составленным Судаковым, она могла бы считаться пьесой их обоих, но утвержденная афиша выглядела достойнее и разумнее. Станиславский в «Бронепоезде» решил макет и сцену на колокольне, дал несколько репетиций, а постановка – Судакова. Константин Сергеевич на премьере не выходил на аплодисменты, его и не вызывали. Н.М. Горчаков в своей книге многое насочинял, в 1927 г. Станиславский не мог говорить таких политических вещей¹⁸⁷. В августе он поздравлял меня, сообщая, что «Бронепоезд» запрещен цензурой и продолжение работы над постановкой отпадает. Вс. Иванов не раз писал о рождении спектакля, и с годами в его статьях возрастала роль Станиславского. Первые рецензии упрекали нас в том, что пьеса построена не по уже устоявшейся тогда идеологической схеме: схема требовала, чтобы Вершинин шел в революцию по идейным убеждениям, а не из-за гибели семьи, в полемике со схемой была позиция МХАТ. Качалова тогда упрекали в сусальности, характерность первое время была не органична, следствие короткого времени на подготовку, но образ рос на глазах, и то, что казалось оперностью, становилось величавостью, Качалов видел в этом творческую задачу. Вс. Иванов где-то пишет, что Баталов–Васька в восторге кричал: «Ленин!» Наоборот, он затаивался, шепотом, тихо, следя за реакцией американца дважды повторял это слово, а потом начиналась общая свистопляска. Посмеиваясь над несомненной подлинностью демократизма и народности

¹⁸⁷ См.: Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. М., 1952, с. 467–526.

Pro memoria

«Бронепоезда», А.Б. Мариенгоф на одном из просмотров не без злой иронии сравнил его успех с популярностью дореволюционного балаганного «Измаила».

«Унтиловск» (1928) – одна из самых совершенных работ Станиславского. Режиссируя в содружестве с В.Г. Сахновским, он легко изобретал сценический язык для умозрительного, казалось бы, текста. Все было очень скупо при очень ярких актерских характеристиках. Точку должно было поставить решение роли Буслова как бунтаря. Отсутствие Буслова повредило, В.Л. Ершову роль была не по силам, все другие персонажи оказались ярче, более всех москвинский Черваков, утверждение небытия. Спектакль был сразу плохо принят вне театра, это сказало на отношении к нему внутри театра. На гастролях в Ленинграде он прошел триумфально, но на следующий сезон не был возобновлен, перед юбилеем театра не нашлось времени для необходимых репетиций. После юбилея заболевший Станиславский отсутствовал, Немирович-Данченко несколько раз откладывал возобновление, он сдержанно принял «Унтиловск», затем вытеснили другие работы. Романтическая «Блокада» была полемична по отношению к «Бронепоезду», стоял вопрос о правомочности символистского решения современной пьесы, противоположна она была и «Унтиловску».

С конца 1920-х г. творческие позиции Художественного театра и «системы» Станиславского подвергались ожесточенной критике с двух позиций. Во-первых, утверждалось, что МХАТ не способен овладеть новой тематикой

и противостоит политическому театру, и, во-вторых, сторонники «левых» художественных течений настаивали, что он, отсталый и старомодный, консервирует актерские и режиссерские приемы, найденные когда-то в уже далеком прошлом на чеховском репертуаре. Полемика об «идеализме» позиций МХАТ и «системы»

Сцены из I и III актов спектакля «Унтиловск». 1928



Люди, годы, жизнь

Станиславского достигала немалого напряжения. Предстояло теоретически и практически опровергнуть эти нападки и доказать, что МХАТ способен решить возникшие задачи, оставаясь собой и сохраняя верность своей творческой природе. Вне необходимости опровергнуть мнение о закате МХАТ нельзя понять репертуарный выбор рубежа 1920–1930-х г. Театр жил очень беспокойно, но в энергичном рабочем ритме. В сезон 1929/30 года показали шесть премьер, оставаясь в некоторых случаях на полпути, – «Дядюшкин сон», «Воскресение», «Реклама», «Отелло», «Наша молодость», «Три толстяка».

В «Дядюшкином сне» (1929) О.Л. Книппер (Мария Александровна), Н.П. Хмелев (князь), М.П. Лилина и М.О. Кнебель (Карпухина) дали подлинного Достоевского, оправданный сценический гротеск, хотя удачного общего решения не раз сменявшаяся режиссура не нашла, не помогли и декорации М.Т. Зандина; годы спустя В.В. Дмитриев заново «одел» спектакль, наполнив его атмосферу предчувствием горькой развязки. Книппер вела роль в бешеном ритме, уничтожающе и с огромным сценическим обаянием. Князь в намерениях режиссуры сначала выглядел страдающей фигурой. Роль предназначалась В.В. Лужскому, но он отказался, увидев, как намечается она у Хмелева, назначенного вторым исполнителем. Хмелев беспощадно играл мертвый механизм, составленный из отдельных частей, не оставив князю лирической струны даже в сцене умирания. Эпизод в спальне князя, где из частей составлялась живая кукла, был сделан с огромной силой. Этот

мертвец был выполнен с настоящим сценическим обаянием, что достигается очень редко в отрицательной роли, они обычно идут без артистического обаяния.

«Наша молодость»(1930) казалась очень поэтическим произведением и прошла с подъемом. Была в ней некая наивность в восприятии гражданской войны.

«Отелло» (1930) был очевидной неудачей. Из-за торопливости И.Я. Судакова режиссура была условно театральна и грубо натуралистична. В отрыве от нее жили декорации А.Я. Головина, не отвечавшие шекспировскому мироощущению. И в отрыве от всех тягостно существовал Л.М. Леонидов, не принимавший сложившееся решение и все труднее преодолевавший прогрессирующую болезнь – боязнь пространства.

Роль Яго перешла к В.А. Синицыну почти случайно, сначала предполагалось, что Баталов сыграет Яго солдафоном. Синицын выдумал образ сам. Почти красавец, просвещенный военный профессионал, великолепный, увлекающий, вкрадывающийся в душу остротой ума. Змеиная натура, играющая в искренность. Маски не было, это была его природа, он был способен нежно и точно убить человека и умно, зло объяснить необходимость этого. Он метил очень далеко, его замах шел дальше мести, это были точные философски осмысленные ходы для укрепления своих позиций. Его нельзя было не бояться. Всегда почтительный, с огромным чувством собственного достоинства, не напрягающий голоса, убежденно владеющий ситуацией, он не мог не быть авторитетом в глазах Отелло и получал маккиавелиевское наслаждение,

Pro memoria

бросая крупички яда и понимая, что Отелло пойман. Отелло мог кричать, но не Яго. Рядом с ним проигрывал Кассио – совсем молодой, бурный, темпераментный, легкий Ливанов.

Синицын был в Художественном театре всего года три-четыре¹⁸⁸. Сперва казалось, что его мастерство вне школы МХАТ. Он побывал в Камерном театре (не помня об этом, я как-то порекомендовал Таирову позвать Синицына в свой театр, веря, что произойдет совпадение), играл в «Романеске» у В.М. Бебутова в «Нельской башне» и в «Графе Монте Кристо»¹⁸⁹. В «Графе Монте Кристо» великолепно доносил мысль и внутреннее беспокойство. Сильный темперамент, более внешний, чем внутренний, запоминающееся оригинальное лицо, легкое владение плащом и шпагой – все, казалось, признаки школы представления. В МХАТе хорошо сыграл ввод на роль Иервена в «У врат царства» Гамсуна, спектакль был возобновлен в 1927 г. для В.И. Качалова–Карено, с которым мы по его настоянию долго работали над новой редакцией текста. В «Трех толстяках» Синицын, играя Тибула, ходил по выносному софиту на высоте четвертого яруса. Он мог бы сделать очень многое. Сумасбродный, ревнивый, дерзкий, иногда очень скромный. Погиб, разбившись, – перелезал на четвертом этаже из окна в окно.

Немирович-Данченко считал, что инсценировка должна быть особой театрально-литературной формой. Идеальным было решение «Воскресения» (1930) – не пьеса, но безусловно театральное произведение. Инсценировка считалась работой Федора Раскольникова¹⁹⁰. Но на принесенной им основе делалась она в театре, театр вложил

очень многое и, в частности, нашел совершенно новый прием включения в спектакль развернутой роли чтеца, что определило принцип сценического решения. Сначала думали ввести в спектакль Льва Толстого, затем возник образ «От автора»; не сразу нашли его нейтральный костюм; Качалов взял в руки карандаш – это помогало ему думать, его мысль вела спектакль. Он начинал действие, какое-то время держался в стороне, приучал зрителей к своему участию, затем получал право вторгаться на сцену, спускаться в зрительный зал, становился необходимым участником всех четырех актов, развертывавшихся большими глыбами. В оформлении (В.В. Дмитриев) господствовал воздух возрождавшейся жизни, все неограниченно шло вверх, светлая атмосфера диктовала внутренний ритм спектакля, раскрывалась тема освобождения и роста большой человеческой души. В «Анне Карениной» (1937), напротив, искали трагическое ощущение катастрофы, сцену окутывал удушливый синий бархат. Сценическая форма «Воскресения» была совершеннее.

Из «Мертвых душ» Булгаков стремился сделать третью пьесу Гоголя. Но сделать комедию из «Мертвых душ» нельзя. Финальные сцены ареста Чичикова построены Булгаковым мастерски, но интерес падает – оказывается, у Гоголя мы следим не за сюжетом, не за авантюрой Чичикова.

Ждать решения о роспуске РАПП, принятого в апреле 1932 г., было никак нельзя. Думаю, на роспуск РАПП повлияло обращение Станиславского в правительство. О необходимости этого обращения Станиславский советовался с

¹⁸⁸ В.А. Синицын (1893–1930) вступил в труппу МХАТ в 1926 г.

¹⁸⁹ О театре «Романеск» см.: О театре. Т. 3. С. 429.

¹⁹⁰ Дипломат и журналист Ф.Ф. Раскольников (1892–1937) в период работы над «Воскресением» перешел с должности председателя Главреперткомма (Главного комитета по контролю за репертуаром при Главискусстве) на должность председателя Главискусства (Главного управления Наркомпроса по делам художественной литературы и искусства).

Горьким. Помогал ли ему кто-либо составлять текст, не знаю. Меня он просил о короткой заготовке, но ее текстом не воспользовался и о тех же проблемах написал развернуто, на открытом темпераменте и закончил письмо патетическими словами о том, что будет вынужден закрыть двери Художественного театра и написать на них: «Конец».

Условия, сложившиеся в предшествующие сезоны, разрушали нормальный рабочий ритм театра – возрастало давление Художественно-политического совета на формирование репертуара, изнуряла «непрерывка» (ежедневные спектакли при скользящих выходных днях актеров и технического персонала), шли бесконечные параллельные выездные спектакли, требовавшие вводов на все роли и тем рушившие ансамбль, создавались ударные бригады, сочинялись политические интермедии, исполнявшиеся перед спектаклями, и т.д. В интермедии перед спектаклем, на котором присутствовал Сталин, Качалов (даже он участвовал в интермедиях) скандировал, обращая к залу стихи об ударничестве: «Ударим по хлопку, ударим по стали, по стали, по стали, ударим по стали!» У нас иронизировали, что именно это не понравилось Сталину, и интермедии были отменены.

Отбивать натиск Художественно-политического совета бывало очень трудно из-за его непрофессиональности. Эти заседания резко отличались от тех совещаний, на которых двумя-тремя сезонами ранее обсуждались «Унтиловск», «Растратчики», «Бег» и на которые театр приглашал крупных общественных



деятелей¹⁹¹. На Художественно-политическом совете случались ситуации фарсовые. И.М. Раевский с удовольствием в лицах расскажет вам, будто я, отбивая у совета «Рекламу», всерьез заявил, что совет недооценивает пьесу, обличающую тот самый американский суд, который

В.А. Синецын – Яго

¹⁹¹ См.: Книга завлита. С. 561–563, 565–567; протокол обсуждения «Бега» (9 октября 1928 г.) был изъят цензурой из верстки «Книги завлита».

Pro memoria



О.Н. Андровская –
Рокси
О.Н. Андровская –
леди Тизл

приговорил к смертной казни Сакко и Ванцетти¹⁹². Я не помню, как это было на самом деле, пьеса была нужна для О.Н. Андровской. После Сюзанны было очевидно, что она актриса масштаба Е.М. Грановской¹⁹³ и вокруг нее мог бы существовать свой театр; Булгаков писал для нее Люську в «Беге», найти для нее роли было необходимо. Уже в 1930-е годы она никак не соглашалась братья за «Школу злословия» и на все доводы жалобно отвечала: «Там же нечего играть, я ее не люблю». Наконец, я разъярился: «Конечно, Дузе там было что играть, Сара Бернар ее обожала, Лешковская и Грановская играли, а тебе – нечего играть!» И еще каких-то актрис назвал никогда не существовавших. Она умолкла и смирилась, потом догадалась, что я ее разыграл, и была благодарна¹⁹⁴.

Во время внутритеатральных обсуждений часто с сожалением говорили о том, что ход споров и их результаты остаются незакрепленными. В Музей попадало совсем не

все – часто не бывало ни стенографистки, ни протокола. Архивы театра бесценны, но во многом случайны. Владимир Иванович не раз шутил, что их полезнее уничтожить – уцелевшие документы могут сместить и деформировать восприятие подлинных процессов, преувеличить одно, преуменьшить другое. «Мало ли что скажешь на репетициях», – говорил он о своих стенограммах. Важно читать их не как собрание догм, а как закрепление творческого процесса. Рассказы музейных дам о том, что Владимир Иванович иногда оставался в одиночестве просматривать музейные бумаги и что-то уничтожал, правдоподобны.

Константин Сергеевич перед началом намечавшейся работы над «Егором Булычовым» попросил меня сделать для него заготовку письма Горькому и даже подписал подготовленный текст, но потом раздумал его посылать, сказал, что он так не пишет. Неотправленное письмо осталось в его бумагах и неожиданно для меня было

¹⁹² Николо Сакко (1891–1927) и Бартоломео Ванцетти (1888–1927) – американские рабочие-революционеры, казненные по ложному обвинению.

¹⁹³ О Е.М. Грановской см.: О театре. Т. 3. С. 344–345; Книга воспоминаний. С. 15.

¹⁹⁴ Премьера «Школы злословия» Р. Шеридана – 18 декабря 1940 г., руководитель постановки В.Г. Сахаровский, режиссеры Н.М. Горчаков и П.С. Ларгин.

Люди, годы, жизнь

ВМ



Pro memoria

опубликовано в «Ежегоднике МХТ», теперь его цитирую¹⁹⁵.

Тогда казалось, что вахтанговский «Егор Булычов», сделанный Б.Е. Захавой и В.В. Дмитриевым с настоящим мастерством, придал пьесе черты, несвойственные Горькому. Дробление на эпизоды заменило убыстренной жизнью написанную Горьким медленно движущуюся жизнь. Спектакль был переполнен «шутками театра», многое в характеристиках персонажей было обостренно и преувеличено. У Б.В. Щукина Булычов, отчаянный и отчаявшийся, заменил Булычова, задумавшегося над крахом жизни. У Горького в Булычове все злее и философичнее, чем умное озорство и задорность Булычова–Щукина. Человек, который любит ходить на медведя, не стал бы пугать игуменью пляской, ему достаточно выпрямиться и слово сказать, чтобы она вылетела вон. У Щукина роль росла и укрупнялась, но для пьесы хотелось более сосредоточенного толкования. С этим МХАТ и брался за «Булычова». В результате все роли были сыграны превосходно, углубленно и строго, но серия великолепных портретов не сложилась в целостное решение пьесы. Спектакль быстро выпал из репертуара из-за болезни Леонидова. За Булычова предполагал взяться Москвин, возникала и кандидатура Добронравова. Но после «Врагов» (1935) театр так и не вернулся к «Булычову».

В последний раз Станиславский звонил мне после моего выступления на вечере в честь его семидесятилетия, он слушал наши речи по радиотрансляции из ЦДРИ. В ответ на его благодарность за сказанное я проговорил,

что буду счастлив, если ему близко хотя бы что-либо в моих словах о нем, и услышал: «Теперь уже вам судить, что и как...»

Внутри труппы настроения стали заметно меняться после 1933 г., когда среди вчерашней молодежи появились первые заслуженные. Когда-то в Александринском театре лишь пятеро носили звание заслуженных – Давыдов, Варламов, Савина, Жулева и Медведев, и прирастало их число очень медленно. В 1920-х годах горячо обсуждался вопрос, может ли балерина носить звание народной артистки, речь шла о Е.В. Гельцер. Конечно, какие-то различия должны быть обозначены, но неизбежно начинают влиять нетворческие критерии, создается иерархия. В списке первых народных артистов Союза не было Леонидова, театр счел это несправедливым, хлопотал, месяц спустя появился указ о Леонидове и в тот же день был награжден орденом Москвин – недвусмысленно подчеркивались различия в их признании правительством¹⁹⁶. Популярность Москвина питалась не только его театральными работами, но и блистательными чтецкими выступлениями.

После кампании 1936 г. ничего понять было нельзя, все делалось необъяснимым¹⁹⁷. Атмосфера менялась очень быстро. Когда в начале 1930-х годов арестовали Ю.А. Завадского, было еще ясно, как хлопотать и к кому обращаться – к Агранову (тот бросил сурово, но обещающе: «Пусть немного посидит!»)¹⁹⁸. Позже подобное стало невозможным.

В послевоенные сезоны при распределении ролей внутри труппы стали смотреть так: будет ли спектакль выдвинут на Сталинскую

¹⁹⁵ См.: Ежегодник Московского Художественного театра. 1948. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 406. Письмо датировано 6 января 1933 г. и вошло в оба издания сочинений К.С. Станиславского.

¹⁹⁶ Список был обнаружен 6 сентября 1936 г.; 1 ноября И.М. Москвин был награжден орденом Трудового Красного Знамени, а Л.М. Леонидову было присвоено звание народного артиста СССР.

¹⁹⁷ Имеется в виду начало кампании борьбы с формализмом и натурализмом в искусстве и литературе.

¹⁹⁸ Я.С. Агранов (1893–1938) в этот период был заместителем председателя ОГПУ, начальником оперативного отдела.

Люди, годы, жизнь

премию. Это окончательно губило МХАТ.

Список премьер послевоенного десятилетия удручающ, пусть в нем есть и достойные спектакли. Музейные стенограммы показывают, что на внутритеатральных обсуждениях актеры говорили о новых репетируемых пьесах с профессиональной трезвостью, им мешал литературный уровень совсем небрежно

написанных «Зеленой улицы», «Ильи Головина», «Чужой тени»¹⁹⁹. Декларируемое режиссурой стремление развивать «систему», применяя ее на этой драматургии к новому человеческому материалу и к современной психологии, было обречено. В этих пьесах не было ни того, ни другого, игра «по школе» теряла смысл, становилась бессодержательно «лакировочной».

¹⁹⁹ «Зеленую улицу» А.А. Сухова МХАТ показал 28 декабря 1948 г. (постановка М.Н. Кедрова, режиссер А.М. Карев), «Илью Головина» С.В. Михалкова – 7 ноября 1949 г. (режиссеры Н.М. Горчаков, В.О. Топорков, М.М. Яншин); «Чужую тень» К.М. Симонова 21 декабря 1949 г. (постановка М.Н. Кедрова, режиссер А.М. Карев).



Заслуженные артисты
Императорского
Александринского
театра
П.М. Медведев,
В.Н. Давыдов,
М.Г. Савина,
К.А. Варламов,
Е.Н. Жулева



Азеева Ирина Викторовна, театровед, кандидат культурологии, профессор Ярославского театрального института (ЯГТИ), читает курс лекций по истории зарубежного театра XX века, руководитель обучения театроведов-бакалавров в ЯГТИ. Автор ряда статей об отечественной театральной школе, печаталась в журналах «Иные берега», «Страстной бульвар, 10», «Обсерватория культуры», «Аркадія» (Украина). Председатель оргкомитета конференции «Ярославская театральная школа: истоки, традиции, личности».

Контакты: yrakh@rambler.ru

Анохина Елена Васильевна, театральная режиссер. Окончила Белорусскую Академию искусств (актерский факультет, 1995), работала там педагогом по сценической речи, несколько лет играла в национальном Театре им. Я. Купалы в Минске («Гамлет», «Офелия»; «Ромул Великий», принцесса Рея и др.). В 2004 году окончила Школу-студию МХАТ (режиссерская мастерская К. Гинкаса), несколько лет там же преподавала. Режиссер спектаклей «Вилы» С. Калужанова (Театр.doc), «Безымянная звезда» М. Себастиана (Школа-студия МХАТ, курс И. Золотовицкого), «Палата № 6» А.П. Чехова (Русский театр, Таллин), «С любимыми не расставайтесь» А. Володина, «Скрытые расходы» В. Никифоровой (Театр «Ванемуйне», Тарту, Эстония), а также оперы «Шпонька и его тетушка», части трилогии «Тоголиада» на сцене Мариинского театра. Опера стала лауреатом спецприза Санкт-Петербургской премии «Золотой софит» – «за развитие интеллектуальных традиций в оперной режиссуре», номинант на «Золотую маску».

Контакты: anohina1@list.ru

Бахши Александр Моисеевич, композитор, лауреат Государственной премии России. В своем творчестве последовательно развивает идеи синтеза театра и музыки вне литературного сюжета. Традиционные музыкальные формы (концерт, соната, трио, и т.д.) в театральной трактовке превращаются в маленькие спектакли или драматические сцены, где музыканты являются персонажами и действуют в пространственно-звуковых мизансценах. Автор первых в России спектаклей «Театра звука». Среди них – «Сидур-мистерия» (1992), «Игры в инсталляциях» (1993), музыкальная мистерия «Полифония мира» (2001), «Из Красной книги» (2003), «Реквием для Анны Политковской» (2007). Совмещение принципов этого жанра и драматического театра развиты в целом ряде спектаклей (свыше 50 постановок), в том числе, «Нумер в гостинице города NN» (ЦИМ), «Превращение» (ЦИМ совместно с театром «Сатирикон»), «Еще Ван Гог» (Театр-студия п/р О. Табакова), «Шинель» («Современник»), «Ваш Гоголь» (Александринский театр) – все в соавторстве с режиссером В. Фокиным. Музыка А. Бахши постоянно звучит в крупнейших концертных залах и на фестивалях в Америке и Европе в исполнении выдающихся музыкантов – Г. Кремера и его оркестра

«Кремерата Балтика», Т. Гринденко и ансамбля «Opus Post», М. Пекарского и ансамбля ударных инструментов, Ансамбля ударных «Percussion De Strasbourg», Американского национального симфонического оркестра, А. Любимова, Дж. Сасса, А. Мearса, А. Шилклопера.

Контакты: alexander.bakshi@gmail.com

Буткова Ольга Владимировна, аспирант ГИИ, заведующая литературной частью Малого театра. Окончила факультет музологии РГГУ. Печаталась в журналах «Театральная жизнь», «Страстной бульвар, 10», «Российская провинция», газетах «Вечерняя Москва», «Вечерний клуб», «Российские вести» и др. Главный редактор внутритеатральной газеты «Малый», автор книг-брошюр об артистах Малого театра Вячеславе Езепове и Борисе Клюеве.

Контакты: olga-maly@mail.ru

Заболотная Марина Владимировна, театральная критик, историк театра. В 1988 г. окончила ЛГИТМиК (СПбГАТИ), отделение театроведения. Училась в аспирантуре ГИИ. Тема научной работы – творчество Николая Акимова. С 1992 по 1996 годы – редактор отдела истории «Петербургского театрального журнала». С 1996 по 1999 годы – заведующая музеем Театра Комедии им. Н. Акимова. С 2000 года – завлит Санкт-Петербургского Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Автор более 200 статей о театре.

Контакты: m_zabolo@rambler.ru

Казьмина Наталья Юрьевна, театральная критик, историк театра, старший научный сотрудник отдела театра ГИИ, редактор сборников «Prosaenium/Вопросы театра» (2006, 2008), ответственный редактор журнала «Вопросы театра». 20 лет работала в журнале «Театр», с 2003 по 2008 годы – его обозреватель, с 2008 года – завлит театра «Эрмитаж». Печаталась в журналах «Вестник Европы», «Театральная жизнь» (составитель ряда номеров), «Современная драматургия», «Планета красота» в газетах «Московские новости», «Культура», «Общая газета», «Экран и сцена» и др. Автор-составитель книги М. Туманишвили «Введение в режиссуру» (2003), автор-составитель книги (совместно с П. Любимцевым) «Ваханговская театральная школа» (2011). Лауреат премии им. А. Кугеля (2003).

Контакты: kazminata@yandex.ru

Кальсин Максим Георгиевич, театральная режиссер. В 2004 году окончил Школу-студию МХАТ (режиссерская мастерская К. Гинкаса). Ставил спектакли в Москве, Магнитогорске, Екатеринбурге, Самаре, Сеуле (Южная Корея), Санкт-Петербурге, Норильске, Хабаровске, Омске. Участвовал в региональных, всероссийских и международных театральных фестивалях, как режиссер и художник – в Открытых Международных музейных форумах (Ясная Поляна, 2004; Владивосток, 2007). Один из режиссеров-постановщиков оперы «Тоголиада» в Мариинском

Наши авторы



театре, опера была номинирована на «Золотую маску». Работает также на радио, телевидении и в кино.

Контакты: maks.kalsin@gmail.com

Карась Елена Юрьевна, театральный критик. Закончила ГИТИС (РАТИ). Театральный обозреватель «Российской газеты». Преподает в РАТИ.

Контакты: karalyona@yandex.ru

Керученко Ирина Вильямовна, театральная режиссер. Окончила в Минске Педагогический институт (музыкально-педагогическое отделение, 1993), Лингвистический университет (факультет немецкого языка, 1995), Белорусскую Академию искусств (театральный факультет, режиссерское отделение, 2000), Школу-студию МХАТ (режиссерская мастерская К. Гинкаса, 2004). Член режиссерской группы спектакля «Сны изгнания» по мотивам картин М. Шагала (МТЮЗ); автор спектаклей «Фантомные боли» В. Сигарева (Школа-студия МХАТ и Театр.doc, 2004), «Гедда Габлер» Г. Ибсена (Школа-студия МХАТ, 2005), «Калека с острова Инишмаан» М. Макдонаха (ЦИМ им.Вс. Мейерхольда, 2006), «Я-пулеметчик» Ю. Клавдиева (Центр драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина, 2007), «Кроткая» по Ф.М. Достоевскому (МТЮЗ, 2009). Ее спектакль «Кроткая», посвященный учителям, К. Гинкасу и Г. Яновской, стал лауреатом «Золотой маски» (номинация «Лучшая мужская роль»).

Контакты: keruir@gmail.ru

Кириллов Андрей Александрович, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств (СПб), специалист по Михаилу Чехову, автор многочисленных статей о нем в русской и зарубежной научной периодике. Автор-составитель сборника «Анализ художественного текста как искусствоведческая проблема. Конструкция художественного текста: Структура и связи. Действие, движение, развитие в художественном и искусствоведческом тексте» (СПб., 2009).

Контакты: aakiril@gmail.com

Клим (Клименко Владимир Алексеевич), театральная режиссер, драматург, сценарист. В 1987г. окончил ГИТИС (режиссерский курс А. Эфроса и А. Васильева). Первые режиссерские работы осуществил в «Творческих мастерских» СТД РСФСР: «Три ожидания в пейзажах Гарольда Пинтера» (1990), «Попытки в пространстве Божественной комедии "Ревизор"» по Н.В. Гоголю (1991) и «"Ревизор". Вторая версия» (1992). Руководитель группы «Пейзаж» (1992–1994), занимавшейся исключительно лабораторной работой. Среди других спектаклей: «Платонов» по А.П. Чехову (1993), «Мир. Театр. Мужчины. Женщины. Актеры и Шекспир» (1993); проект «Конверсия» (1993–1998), «Исповедь сына века» по А. Мюссе (1994), «Татьяна, помнишь дни золотые» (1995, московский Областной театр им. А.Н. Островского), «Луна для пасынков судьбы» Ю. О'Нила (1996, Театр на Литейном, СПб.),

«Близится век золотой» по С. Мозму (1997, Открытый театр, СПб.), «Love for love» по У. Конгриву (1997, Театр на Литейном, СПб.), «Вид в Гельдерланде» Ю. Волкова (1998, Театр «Глобус», Новосибирск) и др. Премия ЮНЕСКО – за спектакль «Отчего люди не летают» по пьесе А.Н. Островского («Гроза» (театр-фестиваль «Балтийский Дом», СПб., 2004). Последние годы живет и работает в Киеве, Санкт-Петербурге, Москве.

Контакты: tell_a_fib_klim@mail.ru

Колязин Владимир Федорович, германист, театральная критик и переводчик. Автор ряда статей и книг: «Верните мне свободу!», сборник материалов о жертвах сталинских репрессий – деятелях искусства России и Германии (1997), «Бото Штраус. Время и комната», сборник пьес (2001, составитель и переводчик), «От мистерии к карнавалу. Театральность немецкоязычной и площадной сцены раннего и позднего средневековья» (2002), «Германия. XX век. Модернизм. Авангардизм. Постмодернизм» (2008, редактор-составитель).

Контакты: koljazin@mail.ru

Кретова Екатерина Георгиевна, музыковед, журналист, музыкальный критик. Закончила Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (по специальности «теория музыки») и аспирантуру Московской государственной консерватории (по специальности «философия»). Печаталась в газетах «Коммерсант», «Русский курьер», «Новые Известия», «Версия», «Известия», «Неделя», журналах «Музыкальная жизнь», «Ритм», «ТВ Парк», «Театрал», «Планета Красота». С 1995 года – музыкальный обозреватель газеты «Московский комсомолец», заведующая литературной частью московского театра «Школа современной пьесы».

Контакты: kretova@neglinka29.ru

Ледуховский Анатолий Владимирович, театральная режиссер и педагог. В 1988г. окончил МГИК (режиссерское отделение, мастерская С. Баркана). С 1987г. – создатель и художественный руководитель московского «Модельтеатра». С 1989 г. ставит в разных театрах России и за рубежом. Наиболее известные спектакли: «Лунные волки» Н. Садур (1990), «Маркиза де Сад» Ю. Мисимы (1993), «Венера в мехах» Л. Захер-Мазоха (1996), «Генрих IV» Л. Пиранделло (1996), «Свадьба Д.К. Мерона на похоронах Крылова», сценическая композиция А. Ледуховского по текстам Крылова и Боккаччо (1998–1999), «Паяцы. Неопера» по опере Леонкавалло (1999), «Моя мать – Марлен Дитрих» по книге М. Рива (2002), «Три-SeS-Тры и другие пациенты доктора Чехова» по А.П. Чехову (2003). В 1988–1990гг. преподавал в МГИК, с 1997 по наст. вр. – педагог РАТИ (ГИТИС). С 2001 по 2005 г. – художественный руководитель актерского курса Ярославского театрального института. С 2008 г. возглавил в Москве проект «Домашний театр в доме Щепкина». С 2009 г. – главный режиссер Смоленского драматического театра им. А.С. Грибоедова.

Контакты: model-theatre@yandex.ru

Наши авторы



Макарова Ольга Николаевна, балетовед, аспирантка кафедры Русского театра театроведческого факультета СПбГАТИ.

Контакты: 193168 Санкт-Петербург, улица Дыбенко, 12-1-624. Тел. +7.903.095-25-18; bailaolga@mail.ru.

Максимов Вадим Игоревич, театровед, режиссер, специалист по французскому театру XX века и творчеству А. Арто, создатель и руководитель Театральной Лаборатории Вадима Максимова, главная задача которой – освоение театральных систем, отличных от системы Станиславского. Доктор искусствоведения (диссертация по теме «Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто»), профессор СПбГАТИ и Академии русского балета, заведующий кафедрой зарубежного театра СПбГАТИ.

Контакты: vadim_maksimov@mail.ru

Мовсесян Рузанна Мишковна, театральная режиссер, педагог. Окончила МГУ им. М.В. Ломоносова и Школу-студию МХАТ (режиссерская мастерская К. Гинкаса, 2005). Педагог по актерскому мастерству в Школе-студии МХАТ (2006–2008, курс К. Райкина). Стажировка и актерский тренинг в SCOT (Suzuki Company of Toya) – Театральном Центре Т. Сузуки (2008, Тога, Япония). В 1996–2000гг. – руководитель детского театра «Летучий корабль» при ГОУ Центр образования «Царицыно». Среди спектаклей: одноактные комические оперы «Директор театра» В.-А. Моцарта и «Сначала музыка, потом слова» Сальери (2003, проект Камерного оркестра «KREMLIN», солистов «Геликон-оперы» и Московского Дома Музыки), член режиссерской группы спектакля «Сны изгнания» (2003, МТЮЗ), «Необычайные приключения Т.С. и Г.Ф. по Марку Твену» (2004, МТЮЗ, худ. рук. постановки Г. Яновская), «Дурочка» Лопе де Вега (2005, «Сатирикон», Москва), «Огниво» Г.-Х. Андерсена (2010, Театр для детей и молодежи, Вологда). В настоящий момент репетирует в РАМТе спектакль «Леля и Минька» по рассказам М. Зощенко.

Контакты: ruru-m.ru@yandex.ru ; тел. 8.916.567-67-82

Некрасова Инна Анатольевна, театровед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Автор более 30 статей по вопросам истории западноевропейской драматургии и театра, монографии «Поль Клодель и европейская сцена XX века» (СПб., 2009), составитель сборников пьес А. де Монтерлана («Мертвая королева» и другие пьесы. СПб., 2003) и Ж. Фейдо (Комедии. СПб., 2007), переводчик с французского.

Контакты: 191028 Санкт-Петербург, Моховая ул., д. 34, тел. (812) 272-87-49; nekrassova-inna@mail.ru

Пономарев Александр Михайлович, театральная и радиорежиссер. Закончил с отличием Школу-Студию МХАТ (1981), работал актером в московском Драматическом театре им. К.С. Станиславского, в московском Театре «Эрмитаж». В 1988 г. создал при «Творческих мастерских» СТД свой авторский театр

«Чет-Нечет», просуществовавший до 1993 г. и закрытый в связи с ликвидацией «Мастерских». Здесь начал ставить В. Хлебникова, Д. Хармса, А. Введенского, Н. Гоголя, Н. Евреинова, продолжал и потом пропагандировать своих любимых авторов в других российских и зарубежных театрах. С конца 1990-х годов успешно сотрудничал с Российским Молодежным Театром (РАМТ). В 1999г. его спектакль «Победа над солнцем» по А. Крученых стал лауреатом «Золотой маски» (номинация «Новация»). Поставил несколько фильмов-спектаклей на телевидении и более 30 радиоспектаклей, многие из которых удостоены российских и международных наград.

Контакты: alexaron@mail.ru

Прыковская-Михаляк Каролина, театровед, культуролог, проректор филологического факультета Института теории литературы, театра и аудиовизуальных искусств в Лодзи (кафедра драматургии и театра)

Контакты: kprykows@uni.lodz.pl

Разумов Дмитрий, художник-постановщик. В 2006 году окончил Школу-студию МХАТ (мастерская О. Шейнциса). Сотрудничает с такими режиссерами, как В. Рыжаков, К. Райкин, В. Шамиров, А. Анохина и др. Член МОСХ.

Контакты: mordaty@yandex.ru

Рута-Рутковская Кристина Станислава, филолог, педагог, доцент Варшавского Университета (факультет Полонистики, Институт польской литературы, сектор поэтики, теории литературы и методологических литературных исследований). Автор книги «Драматургия Мариана Панковского». Статья «Что такое постдраматический театр?» впервые была опубликована в польском журнале «Teatr», 2007, № 1.

Контакты: ruta_rutkowska@uw.edu.pl

Сенькина Вера Сергеевна, театральная критик. Закончила МГУ им. М.В. Ломоносова (факультет журналистики), аспирантка ГИИ (научный руководитель О.Н. Купцова). Название диссертационной работы – «Принципы взаимодействия визуального и вербального в современном русском театре (1980–2010-е гг.)». Печаталась в газетах «Экран и сцена», «Новые Известия».

Контакты: v.senkina@gmail.com

Смирнов Илья Викторович, российский журналист, публицист, музыкальный критик, историк. Один из основоположников и ключевых фигур так называемого рок-андерграунда 1980-х годов. Автор книг «Время Колокольчиков – жизнь и смерть русского рока» (1994), «Прекрасный дилетант: Борис Гребенщиков в новейшей истории России» (1999), «Либерастия» (2000), а также множества статей о театре, литературе, рок-культуре и современной демократии.

Контакты: brickinthewall@mail.ru

Тимашева Марина Александровна, театральная критик, кандидат искусствоведения, лауреат премий «Золотой Овен»,

Наши авторы

«Чайка» и «Белый слон». Закончила ГИТИС (курс Г.А. Хайченко). Работала редактором театрального отдела газеты «Экран и сцена», научным сотрудником во ВНИИ искусствознания. Автор статей в российских журналах и газетах. С 1991 г. – обозреватель радио «Свобода». Эксперт Фонда имени К.С. Станиславского.

Контакты: TimashevaM@rferl.org

Тихвинская Людмила Ильинична, доктор искусствоведения, профессор (окончила театроведческий факультет и аспирантуру ГИТИСа), историк эстрадного искусства, автор монографии «Кабаре и театры миниатюр в России. (1908–1917гг.)» (1995, 1-е издание; 2005, 2-е издание). Автор ряда статей в журналах и сборниках по проблемам российской эстрады XX века.

Контакты: bartoshevitch@mail.ru

Трубочкин Дмитрий Владимирович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра РАТИ/ГИТИС, директор Института искусствознания. Автор двух книг по истории античного театра и античной словесности; автор множества статей и лекций, посвященных истории, теории и социологии театра, философии искусства, рецепции классического искусства в современности и другим темам. Член разнообразных экспертных советов (государственных и общественных) по искусству и культуре. Ведущий цикла телепередач по истории искусства «Цвет времени» (телеканал «Культура»).

Контакты: trubotchkin@gmail.com

Уварова Ирина Павловна, кандидат искусствоведения, ведущий сотрудник отдела теоретической социологии искусства ГИИ. Круг занятий: происхождение театра, народный театр, театр кукол; творчество Мейерхольда 1910-х годов. 12 лет была редактором журнала «Кукарт», посвященного теме «Кукла в культуре». Руководитель Лаборатории режиссеров и художников театров кукол при СТД РФ. Материалы лабораторных занятий отражены в тематических сборниках Лаборатории, посвященных темам «ритуал-театр-перформанс», «мифы и мифификация», «театр художника» и др.

Контакты: boite1@mail.ru

Угаров Михаил Юрьевич, драматург, сценарист, режиссер, художественный руководитель Театра.doc, член художественного совета Центра драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина, один из организаторов фестиваля молодой драматургии «Любимовка», идеолог движения «Новая драма». Среди самых известных спектаклей: «Облом-off» М. Угарова (ЦДР), «Количество» К. Черчилль (МХТ им. А.П., Чехова), «Потрясенная Татьяна» Л. Бугадзе (фестиваль «Новая драма»), «Трансфер» М. Курочкина, (ЦДР), «Война молдаван за картонную коробку» (Театр.doc), «Люди древнейших профессий» Д. Привалова («Школа современной пьесы»), «Сентябрь.doc» (Театр.doc), «Газета "Русский инвалид" за 18 июля...» (Театр «Et cetera» п/р А. Калягина), «Час восемнадцать» (Театр.doc) и др.

Контакты: mugarov@gmail.com

Утробина Марина Петровна, художник-постановщик. В 2006 году окончила Школу-студию МХАТ (мастерская О. Шейнциса). Работает в театре и в кино. Сотрудничает с такими режиссерами, как И. Керученко, С. Женовач, Г. Сидakov, С.С. Рейбо, С. Гинзбург и др. Член МОСХ. Преподает в Школе-студии МХАТ.

Контакты: utrobina@rambler.ru

Федорова Анна Владимировна, художник-постановщик. В 2006 году окончила Школу-студию МХАТ (мастерская О. Шейнциса). Работает в различных театрах в России и за рубежом. Сотрудничает с такими режиссерами, как А. Коваленко, Е. Перегудов, М. Карбаускис и др. Член МОСХ. Преподает в Школе-студии МХАТ.

Контакты: ANfedora@yandex.ru

Фельдман Олег Максимович, историк русского театра, кандидат искусствоведения, заведует в ГИИ Отделом изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда. Лауреат Государственной премии РФ (2000) и Премии Станиславского (2007). Редактор «Наследия В.Э. Мейерхольда» (т. 1, 1998; т. 2, 2006, издание продолжается) и сопутствующих книг («Мейерхольд и другие», 2000; «В.Э. Мейерхольд. Лекции. 1918–1919», 2000 и др.). Для «Истории русского драматического театра» написал разделы о Пушкине (т. 2, 1977), о провинциальном театре 1860-х–1890-х гг. (т. 5, 1980; т. 6, 1982), о театральной жизни столиц в начале XX в. (т. 7, 1987), а также подготовил переиздание двух книг В.Н. Всеволодского-Гернгросса о русском театре от истоков до конца XVIII в., вошедшие в первый том этого издания. Написал разделы о драматическом театре для «Истории русской художественной культуры второй половины XIX в.» (т. 1, 1988) и «Очерков русской культуры XIX в.» (т. 6, 2002). Участвовал в подготовке шести книг театрально-критического наследия П.А. Маркова («О театре», т. 1–4, 1974–1977; «Книга завлита», 1976; «Книга воспоминаний», 1983). Автор книги «Судьба драматургии Пушкина» (1975). В качестве составителя, редактора и автора вступительных статей участвовал в изданиях «М.С. Щепкин. Жизнь и творчество» (т. 1–2, 1984), «Записки актера Щепкина» (1988), «"Горе от ума" на русской и советской сцене» (1987). Написал предисловие к «Дневникам В.А. Теляковского» (т. 1, 1998).

Контакты: om-feldman@yandex.ru

Щербakov Вадим Анатольевич, историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Отдела изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в ГИИ. Принимает участие во всех книгах и публикациях Отдела (В.Э. Мейерхольд. Наследие; «Мейерхольд и другие» и пр.). Как редактор-составитель выпустил две книги: «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (в соавторстве с О.М. Фельдманом) и «Мейерхольд – режиссура в перспективе века» (вместе с Беатрис

Наши авторы / Contributors



Пикон-Валлен). Автор многих статей о русском режиссёрском искусстве 1910–1920-х годов и пантомимах Серебряного века. Преподаёт историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. Вс. Мейерхольда, Школе-студии МХАТ и в РГГУ. Заместитель председателя Комиссии по творческому наследию В.Э. Мейерхольда.

Контакты: vadshcher@mtu-net.ru

Anokhina Yelena Vasilievna, theatre director. Graduated from the Byelorussian Arts Academy (Acting Department, 1995), later worked there as a teacher of Stage speech, acted for a few years at the Y. Kupala Theatre (Ophelia in *Hamlet*, Princess Rea in *Romulus the Great*, etc.). In 2004 graduated from the MKhAT Studio School (K. Ginkas Workshop for directors) and then taught there for a few years. Directed *The Pitchfork* by S. Kaluzhanov (Theatre.doc), *The Nameless Star* by M. Sebastian (Studio School, I. Zolotovitsky Workshop), *Ward 6*, after Chekhov (the Russian Theatre, Tallinn), *Don't Part with Loved Ones* by A. Volodin, *Covert Expenses* by V. Nikiforova (the Vanemuine, Tartu, Estonia) and an opera, *Shponka and His Aunt*, a part of the *Gogoliad trilogy* at the Mariinsky. That operatic work was given a special prize ('for the development of intellectual traditions in directing opera') within the framework of the Golden Strip of Lights award in St. Petersburg.

Contacts: anokhina1@list.ru

Azeyeva Irina Victorovna, theatre historian, PhD (Culture Studies), Professor at the Yaroslavl Theatre Institute (YAGTI) – a course of lectures on the history of 20th-century foreign theatre. A number of articles about the Russian school of acting in magazines: *Inye Berega (Other Shores)*, *Strastnoy Boulevard, 10; Observatoria Kulturi, Arkadia* (Ukraine). Head of the Yaroslavl Theatre School (Origins, Traditions, Personalities) Organizing Committee conference.

Contacts: yrakh@rambler.ru

Bakshi Aleksandr Moisejevich, composer, the State Prize of Russia. He sequentially develops in his works the idea of theatre and music synthesis outside the literary plot. Traditional music forms (concert, sonnet, trio and etc.) in the theatre interpretation turn into short performance or drama, where musicians are characters, acting in spatial-sonic mise-en-scenes.

Bakshi is also the author of the first performances of the 'Theatre of Sound' in Russia. Among them: *Sidur-mystery* (1992), *Playing instalations* (1993), *The world's poliphony* (2001), *From the Red Book* (2003), *Requiem for Anna Politkovskaya* (2007). Combination of principles of this genre and drama theatre is developed in the whole number of performances (over 50) including *Room in the hotel of the NN town* (the Meyerhold Centre), *Transformation* (the Meyerhold

Centre and the Satyricon), *A little more of Van-Gog* (Theatre-studio under the guidance of Oleg Tabakov), *The Overcoat* (Sovremennik), *Your Gogol* (the Alexandrinsky Theatre) – all in co-authorship with director V. Fokin.

The Bakshi's music often sounds in the biggest concert halls and at the festivals in United States and Europe performed by outstanding musicians – G. Kremer and his orchestra 'Kremerata Baltika', T. Grindenko and her Ensemble 'Opus Post', M. Pekarskiy and percussion ensemble, Percussion ensemble 'Percussion De Strasbourg', American national symphony orchestra, A. Lyubimov, J. Sass, A. Mears, A. Shilkloper.

Contacts: alexander.bakshi@gmail.com

Butkova Olga Vladimirovna, Graduate of RGGU, postgraduate at the State Institute for Arts Research, literary adviser at the Maly State Academic Theatre. Contributor to many magazines including *Teatralnaya Zhizn, Strastnoy Boulevard, 10; Rossiyskaya Provintscia*, and newspapers *Vechernyaya Moskva, Vecherny Klub, Rossiyskie Vesti*. Editor of the Maly Theatre newspaper (*Maly*). She has also written two books devoted to Maly Theatre's actors Vyacheslav Yezepov and Boris Klyuev.

Contacts: olga-maly@mail.ru

Feldman Oleg Maximovich, russian theatre historian, PhD, Head of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Heritage Study and Publication, the State Institute for Arts Research. State Prize of the Russian Federation (2000) and Stanislavsky Prize (2007). Editor of *V. E. Meyerhold Heritage* (v.1, 1998; v. 2, 2006, work in progress) and relevant books (*Meyerhold and Others*, 2000; *V. E. Meyerhold. Lectures, 1918–1919*, 2000, etc). For *History of the Russian Provincial Drama Theatre*: chapters on Pushkin (v. 2, 1977), provincial theatre of the 1860s to 1890s (v.5, 1980; v.6, 1982), theatrical life in the two capitals in the early 20th century (v.7, 1987). He also prepared for re-publication two books by V.N. Vsevolodsky-Gerengross about the Russian theatre from its origins to the end of the 18th century; these were included in volume 1 of *History... Chapters on theatre in History of the Russian Arts in the Second Half of the 19th Century* (v.1, 1988) and *Essays on 19th-Century Russian Culture* (v. 6, 2002). Took part in preparing the publication of theatre critic P.A. Markov's heritage in 6 books (*On Theatre*, vv. 1–4, 1974–1977; *A Literary Manager's Book*, 1976; *A Book of Recollections*, 1983). Author of *The Fortunes of Pushkin's Plays* (1975). As compiler, editor and author of introductory articles took part in: *M. S. Shchepkin. His Life and Art* (v. 1–2, 1984), *Actor Shchepkin's Notes* (1988), *Woe from Wit on the Russian and Soviet Stage* (1987). Wrote 'Introduction' in *V. A. Telyakovsky's Diary* (v. 1, 1998)

Contacts: om-feldman@yandex.ru

Fyodorova Anna Vladimirovna, stage designer, has trained under O. Sheintsis at the MKhAT Studio School (2006). Works with directors A. Kovalenko, E. Peregudov, M. Karbauskis and others. A member

Contributors

of the Moscow Union of Artists. The teacher at the MKhAT Studio School.

Contacts: ANfedora@yandex.ru

Karas Yelena Yurievna, theatre critic, PhD. Graduated from GITIS-RATA (B. Lyubimov's Workshop), theatre critic for the Rossiyskaya Gazeta, teaches at RATA.

Contacts: karalyona@yandex.ru

Kalsin Maksim Georgievich, theatre director. Graduate of MKhAT School Studio (K.Ginkas Workshop) in 2004. Directed plays in Moscow, Magnitogorsk, Yekaterinburg, Samara, Seoul, St. Petersburg, Norilsk, Khabarovsk, Omsk. As a director took part in regional, All-Russia and international theatre festivals, as director and designer, in the Open International Museum Forums (Yasnaya Polyana, 2004, Vladivostok, 2007). In 2010 nominated for a Golden Mask award as a member of the directors' team who worked on the *Gogoliad* project at the Mariinsky. He also works for radio, television and cinema.

Contacts: maks.kalsin@gmail.com

Kazmina Natalya Yurievna, theatre critic and historian, Senior Researcher at the state Institute for Arts Research (Theatre Department), editor of *Proscenium/Voprosy Teatra* (2007, 2008), editor of *Voprosy teatra* magazine. She worked with *Teatr* magazine for 20 years, in 2003–2008 was a reviewer there, since 2008 – literary manager of the Hermitage Theatre. She has written for many magazines: *Vestnik Yevropy*, *Teatralnaya Zhizn* (compiler of a number issues), *Sovremennaya Dramaturgia* as well as newspapers: *Moskovskiy Novosti*, *Kultura*, *Obshchaya Gazeta*, *Ekran i Stsena* and others. Compiler of *An Introduction to Directing* by M. Tumanishvili (2003), author, compiler (with P. Lyubimov) of *The Vakhtangov Drama School* (2010). Winner of the A. Kugel Prize.

Contacts: kazminata@yandex.ru

Keruchenko Irina Viliamovna, theatre director. Graduated from the Pedagogical Institute (Music Teaching department, 1993) and the Linguistic University (German Faculty, 1995) in Minsk, Arts Academy (Theatre Faculty -- Directing) in 2000, the MKhAT Studio School (studying under K. Ginkas) in 2004.

A member of the directors team of *The Dreams of Exile*, after Chagall's paintings (MTYUS), director of *Phantom Pains* by V. Sigarev (MKhAT Studio School and Theatre.doc, 2004), *Hedda Gabler* (MKhAT Studio School, 2005), *The Cripple of Inishmaan* by M. McDonagh (the Meyerhold Centre, 2006), *I'm a Machine-Gunner* by Y. Klavdiev (the A. Kazantsev and M. Roshchin Centre for Drama and Directing, 2007). *The Meek One*, after Dostoevsky (MTYUS, 2009), dedicated by the director to her teachers, K. Ginkas and G. Yanovskaya, was awarded the Golden Mask (Best Performance by an Actor).

Contacts: keruir@mail.ru

Kirillov Andrej Aleksandrovich, theatre historian, Ph.D, Senior Researcher at the Department of Theatre of the Russian institute of

history of arts (SPb.), the expert on Michael Chekhov, the author of numerous articles about his method in Russian and foreign scientific periodical press. The author and editor of the collection 'The analysis of the art text as an art criticism problem. A design of the art text: Structure and communications. Action, movement, development in the art and art criticism text' (SPb., 2009).

Contacts: aakiril@gmail.com

Kolyazin Vladimir Fyodorovich, German scholar, theatre critic and translator. His numerous published works include *Give Me Back My Freedom!*, a collection of documents about Russian and German artists victimized in Stalin's era (1997), *Botho Strauss, Time and a Room*, a collection of plays (2001, compiler and translator), *From Mystery To Carnival. Theatricality of the Early and Late Medieval German-Speaking Religious and Public Theatre (2002), Germany. Twentieth Century. Modernism. Avant-Garde. Postmodernism* (2008, editor-compiler). His two-volume work on Peter Stein is due to come out in the near future.

Contacts: koljazin@mail.ru

Klim (Klimenko Vladimir Alexeyevich), theatre director, dramatist, scriptwriter. Graduated from GITIS in 1987 (studying under A. Efros and A. Vasiliev).

First worked in V. Mirzoev's Domino workshop (at the Russian Theatre Workers' Union's Creative Workshops): *Three Expectations in Harold Pinter's Landscapes* (1990), *Efforts in the Space of the Government Inspector Divine Comedy*, after Gogol (1991), and *The Government Inspector. Second Version* (1992). Was head of the Landscape group (1992–1994) exclusively engaged in laboratory work. Other productions include: *Platonov*, after Chekhov (1993), *World. Theatre. Men. Women. Actors and Shakespeare* (1993); *the Conversion project* (1993–1998), *Tatyana, Do You Remember the Golden Days?* (1995), *Moon for the Misbegotten* by E. O'Neill (1996), *The Golden Age is Coming*, after plays and short stories by W. Somerset Maugham (1997), *Love for Love* by Congreve (1997) *A View in Helderland* by Y. Volkov (1998), etc. Award from UNESCO for *Why Don't People Fly Like Birds?*, after Ostrovsky's *Storm* (St. Petersburg, 2004, Baltiysky Dom Theatre-Festival). In recent years Klim has lived and worked in Kiev, St. Petersburg and Moscow.

Contacts: tell_a_fib_klim@mail.ru

Kretova Yekaterina Georgievna, musicologist, journalist, music critic. Trained at the Gnesins State Musical-Pedagogic Institute (theory of music) and took a postgraduate course at the Moscow State Conservatoire (studying philosophy). Published her articles in newspapers (Kommersant, Russian Courier, New Izvestia, Versia, Izvestia, Nedelya), and magazines (Muzykalnaya Zhizn, Ritm, TV Park, Teatral, Planet Beauty). Since 1995, music reviewer of the Moskovsky Komsomolets newspaper, literary manager of the School of the Modern Play Theatre (Moscow).

Contacts: kretova@neglinka29.ru

Contributors



Ledukhovskiy Anatoly Vladimirovich, theatre director and teacher. Graduate of MGIIK (Directing Department, S. Barkan workshop), 1988. Since 1987: founder and artistic director of the Modeltheatre, Moscow. Since 1989: numerous productions at different theatres inside and outside Russia. They include (in Russia) *Lunar Wolves* by N. Sadur (1990), *Madame de Sade* by Y. Mishima (1993), *Venus in Furs*, after L. Sacher-Masoch (1996), *Henry IV* by L. Pirandello (1996), *D. C. Meron's Wedding at Krylov's Funeral*, A. Ledukhovskiy's composition after texts by Krylov and Boccaccio (1998-1999), *Pagliacci. A Neopera*, after Leoncavallo's opera (1999), *My Mother Marlene Dietrich*, after M. Riva's book (2002), *Three-Sis-Ters and Other Patients of Dr. Chekhov*, after Chekhov (2003).

Productions abroad include: *A Voice from the Shell*, a psychoplastic composition by A. Ledukhovskiy after paintings by Daumier, Dali and Bosch (1989, Galateater,

Stockholm), *Ubu Roi* by A. Jarry (1997, the Satyricon Theatre, Bremen), *Florentine Nights* by M. Tsvetaeva (2001, a co-production of the Satyricon and the Modeltheatre), etc.

He taught at MGIIK in 1988--1990, since 1997 has taught at RATA (GITIS). In 2001--2005 – Artistic Director of the Acting Department at the Yaroslavl Theatre Institute. Head of the Domestic Theatre in Shchepkin's House project since 2008,

Head Director of the Griboedov Smolensk Drama Theatre.

Contacts: model-theatre@yandex.ru

Makarova Olga Nikolaevna, a specialist in the theory and history of ballet, Post-Graduate at the Theatre Studies faculty, St.Petersburg State Theatre Arts Academy (*Russian Theatre Department*).

Contacts: Dybenko st., 12-1-624, St. Petersburg, 193168. Tel. +7.903.095-25-18; bailaolga@mail.ru.

Maximov Vadim Igorevich, theatre expert, staging director, expert in French theatre of XX century and works of A. Artouq, the founder and the head of The Theatre Lab of Vadim Maximov, the main goal of which is mastering of theatre systems, differing from Stanislavsky's system.

He is also the Doctor of Arts, professor at SPbGATI and Academy of Russian Ballet, the Head of the Chair of Foreign Theatre History at SPbGATI.

Contacts: vadim_maksimov@mail.ru

Movesyan Ruzanna Mushkovna, theatre director and teacher. Graduate of Moscow State University and the MKhAT Studio School (2004) where she studied under K. Ginkas. Acting teacher at the Studio School (2006--2008, K. Raikin workshop). She also studied actor's training at SCOT (the Suzuki Company of Toga), Toga, Japan, 2008. 1996-2000: Head of the Flying Ship children's theatre in the Tsaritsino Education Centre.

Her productions include *Director of the Theatre* by Mozart and *First Music, Then Words* by A. Salieri, (2003), *Dreams of Exile* (a member of

the directors' team, 2003, MTYUS), *The Extraordinary Adventures of T.S. and H.F.*, after Mark Twain (2004, MTYUS, artistic director of the production – G. Yanovskaya), *The Silly One* by Lope de Vega (2005, the Satyricon, Moscow), *Steel* by H.-C. Andersen (2010, Theatre for Children and Youth, Vologda).

Contacts: ruru-m.ru@yandex.ru; tel. 8916.567-67-82

Nekrassova Inna Anatolievna, PhD, theatre historian, Professor at SPbGATI. Author of over 30 articles about foreign drama and theatre history and a book, *Paul Claudel and the European Stage in the 20th Century* (2009), editor of Henri de Montherlant, *The Dead Queen and Other Plays* (2003) and Georges Feydeau, *Comedies* (2007). Translator from the French.

Contacts: Mokhovaya Street, 34, St. Petersburg 191028, tel. (812) 2728749; nekassova-inna@mail.ru

Ponomaryov Aleksandr Mikhailovich, theatre and radio director. Graduated with honours from the MKhAT Studio School (1981), worked as an actor at the Stanislavsky Drama Theatre, Moscow, and the Hermitage (Moscow). In 1988 he founded his own company, Even Number/Odd Number, within the framework of Creative Workshops; it was closed down owing to the closure of the whole project in 1993. While there he staged V. Khlebnikov, D. Kharms, A. Vvedensky, Gogol N. Evreinov and later went on promoting his favourite writers in other Russian and foreign theatres. Since the late 1990s he worked with success for the RAMT; in 1999 his production of *The Victory Over the Sun*, after A. Kruchonykh, won a Golden Mask award (Innovation). He directed several filmed theatre productions for television and over 30 radio plays winning many Russian and international awards.

Contacts: alexapon@mail.ru

Prykowska-Michalak Karolina, theatre expert, culture expert, pro-rector of language and literature department of University of Literature, Theatre and audiovisual Arts Theory in Lodz (the chair of dramaturgy and theatre)

Contacts: kprykows@uni.lodz.pl

Razumov Dmitry, stage designer, has trained under O. Sheintsis at the MKhAT Studio School (2006). Works with directors V. Rizhakov, K. Raikin, V. Schamirov, A. Anokhina and others. A member of the Moscow Union of Artists

Contacts: mordaty@yandex.ru

Ruta-Rutkowska Krystyna Stanisława, philologist, pedagogue, associate professor at the Warsaw University (the Institute of the Polish Literature, cathedra of poetics, literature theory and methodological study of literature). The author of the book 'Dramaturgy by Marian Pankowsky'. Her article 'What post-dramatic theatre means?' was published for the first time in polish magazine 'Teatr', 2007, №1.

Contacts: ruta_rutkowska@uw.edu.pl

Contributors

Senkina Vera Sergeevna, theatre critic. Graduate of Moscow State University (Journalists' Faculty), now a post-graduate at the State Institute for Arts Research studying under O.N. Kuptsova.

Contacts: v.senkina@gmail.com

Shcherbakov Vadim Anatolievitch, PhD, Theatre historian. Leading research associate of the Department for Vsevolod Meyerhold's theatrical legacy in The State Institute for Art Studies. Take part in all books and publications of this Department (Meyerhold's Legacy, vol.1 and 2; *Meyerhold and the others*, collection of articles and sources; Meyerhold's Lectures; etc). As the co-editor prepared two books: *N.Tarabukin about V.Meyerhold* (with Oleg Feldman) and *Meyerhold – the art of theatre director in the century's scope* (with Beatrice Picon-Vallin). Author of many articles devoted to director's art in Russian theatre of 1910-1920 and to pantomimes of Russian Silver Age. Teaching theatre history in The Director's Magistracy (joint-venture of The Meyerhold's Centre and The School-Studio of Moscow Art Theatre) and in Russian State University for the Humanities. Vice-president of The Commission for Meyerhold's Legacy.

Contacts: vadshcher@mtu-net.ru

Smirnov Ilya Victorovich, russian journalist, polemicist, music critic, historian. One of the founders and key figures of the so-called 'rock underground' of the 1980s. Books: *Bells Time: the Life and Death of the Russian Rock* (1994); *The Wonderful Diletante: Boris Grebenshchikov in the Contemporary History of Russia* (1999); *Liberasty* (2000) numerous articles on theatre, literature, rock culture and contemporary democracy.

Contacts: brickinthewall@mail.ru

Tikhvinskaya Lyudmila Ilyinichna, Doctor of the Arts, Professor. Graduated from GITIS (Theatre Critics' Faculty) took a post-graduate course there. A historian of variety, author of Cabaret and Sketch Theatres in Russia, 1908–1917 (1st ed. – 1995, 2nd ed. – 2005). A number of articles about Russian variety in the 20th century in magazines and newspapers.

Contacts: bartoshevitch@mail.ru

Timasheva Marina Alexandrovna, theatre critic, PhD. Awards: Golden Taurus, Seagull and White Elephant Prizes. Graduated from GITIS-RATA where she studied under G.A. Khaichenko. Worked as an editor at the Theatre section at the Ekran I Scena, and as a researcher at the All-Union Research Institute for Arts Studies. Contributed a number of articles to Russian magazines and newspapers. Theatre reviewer for Radio Liberty since 1991. An expert for the Stanislavsky Foundation.

Residence: Moscow

Contacts: TimashevaM@rferl.org

Trubochkin Dmitry Vladimirovich, Director of the Institute for Arts Research, Doctor of the Arts, Professor at the Department of Foreign Theatre History, RATA/GITIS. Author of two books on the

history of Classical theatre and literature and numerous articles and lectures devoted to history, theory and sociology of theatre, philosophy of art, reception of classic art in our time, etc. A member of various art and culture experts' councils (both state and civic). Author and presenter of the *Colour of Time* television series devoted to the history of art (Channel Kultura).

Contacts: trubotchkin@gmail.com

Ugarov Mikhail Yurievich, dramatist, scriptwriter, director, Head of Theatre.doc, Head of the Artistic Council of the A. Kazantsev and M. Roshchin Centre for Drama and Directing, one of the organizers of the Lyubimovka Young Drama festival, an ideologue of the New Writing movement.

Best-known productions: *Oblom-off* by M. Ugarov (Centre for Drama and Directing), *Quantity* by C. Churchill (the Chekhov MKhT), *A Shaken Tatiana* by L. Bugadze (the New Writing festival), *Transfer* by M. Kurochkin (Centre for Drama and Directing), *Moldavians' War Over the Cardboard Box* (Theatre.doc), *People of the Oldest Professions* by D. Privalov (the School of the Modern Play Theatre), *September.doc* (Theatre.doc), *The Russian Invalid newspaper issue of 18 July...* (the A. Kalyagin Et Cetera Theatre), *Eighteen Minutes Past One* (Theatre.doc) and others.

Contacts: mugarov@gmail.com

Utrobina Mariya Petrovna, stage designer, has trained under O. Sheintsis at the MKhAT Studio School (2006). Works with directors S. Zhenovach, I. Keruchenko, G. Sidakov, S.S. Reybo, S. Ginsburg and others. A member of the Moscow Union of Artists. The teacher at the MKhAT Studio School.

Contacts: utrobina@rambler.ru

Uvarova Irina Pavlovna, PhD (Arts), Leading Researcher at the state Institute for Arts Research (Department of Theoretical Sociology of the Arts). Objects of study: the origins of theatre, popular theatre, puppet theatre, Meyerhold's work in the 1910's. She was editor of *Kukart* magazine, devoted to the role of the puppet in culture, for 12 years. Head of the Puppet Theatre Directors' and the Designers' Laboratory (under the aegis of the Russian Theatre Workers' Union) which publishes its materials in collections devoted to such subjects as 'ritual-theatre-performance', 'myths and mystification', 'the artist's theatre', etc.

Contacts: boite1@mail.ru

Zabolotnyaya Marina Vladimirovna, theatre researcher. In 1988 graduated from LGITMIK (now SPbGATI), department of theatre research, took a post-graduate course at the State Institute for Arts Research (subject: Nikolai Akimov's work). 1992–1996 – editor of the history section at *The Petersburg Theatre Journal*. 1996–1999 – Director of the N. Akimov Comedy Theatre Museum. Since 2000 until now – Literary Manager of the V.F. Komissarzhevskaya St. Petersburg Theatre. Author of over 200 articles on theatre.

Contacts: mob. 921.306-78-96; m_zabolo@rambler.ru



PRO настоящее

Новый театр, старая сцена

Дмитрий Трубочкин. Античность и «актуальность». Об уроках древности и лихорадке новизны

Статья посвящена анализу трех известных спектаклей XX века, поставленных по тексту Еврипида, – «Вакханок» Ричарда Шехнера (1968), Теодораса Терзопулоса (1986) и Стаффана Вальдемара Хольма (2010). Цель статьи – задуматься над проблемой новизны в современном театре и актуальностью классики: современные постановки античных пьес дают для этого благодатный материал.

Ключевые слова: Еврипид, «Вакханки», Ричард Шехнер, Теодорас Терзопулос, Стаффан Вальдемар Хольм, актуальность классики, античная пьеса

Марина Заболотная. Дети индиго, или Сто оттенков меланхолии

Статья посвящена спектаклям последнего театрального сезона в Петербурге (2010/2011), в частности, спектаклям А. Шапиро, А. Могучего, Л. Эренбурга и др.

Ключевые слова: «Синяя птица», «Синяя борода», А. Могучий, А. Шапиро, Л. Эренбург, петербургский театральный сезон

Екатерина Кретьова. Опера: краткая история рождения, любви, болезни, смерти и...

Автор исследует классическую оперу как жанр в контексте общего развития музыкального языка академической европейской музыки. Анализируя стилистические и языковые модификации, возникающие на каждом этапе существования оперы на протяжении четырех веков, автор доказывает, что степень и характер этих модификаций привели в XX веке к фактическому уничтожению жанрообразующих принципов оперы, что в конечном итоге означает ее смерть.

Ключевые слова: опера, опера как жанр, стилистические и языковые модификации оперы, опера XX века

Ольга Буткова. Сказки без хеппи-энда

Статья-анализ интерпретаций классических литературных сказок в современном театре, в частности, двух театральных сказок режиссера К. Гинкаса «Золотой петушок» и «Счастливый принц».

Ключевые слова: Кама Гинкас, сказка, архетип, классическая литература

Вадим Щербаков. Смертельный аттракцион

Рецензия на спектакль Д. Крымова «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...» (копродукция «Школы драматического искусства» и ЦИМа). Литературную основу спектакля составили рассказы И. Бунина из цикла «Темные аллеи».

В ролях – Валерий Гаркалин, актеры и студенты Мастерской Д. Крымова.

Ключевые слова: «театр художника», Дмитрий Крымов, Мастерская Д. Крымова, Бунин, «Темные аллеи»

Вадим Щербаков. Пытка свободой

Размышления вокруг спектакля Э. Някрошюса «Калигула» (Театр наций) и одноименной пьесы А. Камю, об актуальности темы пьесы, об игре Е. Миронова в заглавной роли.

Ключевые слова: Театр наций, Евгений Миронов, Някрошюс, «Калигула»

Европа и Россия

Владимир Колязин. О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене

В статье излагаются основные тезисы книги немецкого театроведа Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр», а также мнение автора, переводчика и германиста, об этой теории, ставшей в последние годы популярной в европейском театре. Книга вышла в Германии в 1999 г., переведена на 12 языков, но до сих пор не издана на русском. Несмотря на то, что термин заимел широкое хождение и в России, многие театральные критики и режиссеры под «постдраматическим театром» подразумевают нечто свое. Статья – приглашение к дискуссии.

Ключевые слова: постдраматический театр, Ханс-Тисс Леман, деконструкция, психологический театр, театр слова, игровой театр

Постдраматический театр – панацея или болезнь?

Попытка дискуссии

В дискуссии вокруг теории Х.-Т. Лемана принимают участие: культуролог Илья Смирнов, театроведы и театральные критики Алена Карась, Андрей Кириллов, Вадим Максимов, Каролина Прыковская-Михалюк, Кристина Рута-Рутковская, Марина Тимашева, режиссеры Алена Анохина, Максим Кальсин, Ирина Керученко, Клим, Анатолий Ледуховский, Рузанна Мовсесян, Михаил Угаров, Александр Пономарев, композитор Александр Бакши, художники Дмитрий Разумов, Марина Утробина, Анна Федорова.

Ключевые слова: постдраматический театр, Ханс-Тис Леман, психологический театр, театр слова, игровой театр

Наталья Казьмина. Польский синдром

Проект «Польский театр в Москве» стал сердцевиной фестиваля «Золотая маска»-2011. О спектаклях Кшиштофа Варликовского, Кристиана Люпы, Майи Клечевской и Гжегожа Яжины, представленных этой весной в Москве.

Ключевые слова: «Польский театр в Москве», польский театр, «(А)поллония», «Персона. Мэрилин», «Вавилон», «Т.Е.О.Р.Е.М.А.Т»

Ольга Макарова. Национальные танцевальные традиции в творчестве Мориса Бежара

Использование М. Бежаром национального танца в своих спектаклях рассматривается в статье в контексте европейской



балетной традиции и философско-эстетических взглядов хореографа. Творческие поиски М. Бежара вносят новые трактовки в сложившееся веками однозначное противопоставление классики и народного танца как духа и плоти. Народный танец становится выражением не плотского, а глубоко духовного, надличностного начала.

Ключевые слова: Бежар, постмодернизм, балет, национальный танец, классический танец, фольклор, стилизация

Ирина Азеева. Французский след. Франко-русский театральный диалог в контексте истории, традиции, школы и современной жизни театра

Статья посвящена франко-русскому театральному диалогу, оставившему яркий след в истории русского театра. Диалог этот прослеживается в контексте театральной традиции, истории и школы, а также в современной жизни театра. Обращая внимание на то, что в исторической традиции отечественного драматического театра французская театральная культура изначально присутствовала как одна из определяющих, автор показывает, как эволюционировал диалог двух театральных культур. Особое место в статье занимают франко-русские театральные связи XX века. В качестве возможного, но не состоявшегося героя диалога рассматривается А. Арто, автор широко известной концепции «театра жестокости».

Ключевые слова: диалог театральных культур, национальная театральная традиция, театральная школа, Арто

Вера Сенькина. Жозеф Надж: между театром и живописью
Творческий портрет французского хореографа с югославскими корнями. Неожиданный ракурс: хореограф как художник и исполнитель своих фантазий. Его оригинальное содружество с испанским художником Микелем Барсело – еще одна сторона его многосторонней творческой натуры.

Ключевые слова: Жозеф Надж, Микель Барсело, Авиньонский фестиваль

PRO memoria

Истоки, традиции, рифмы

Ирина Уварова. «Золотой ключик» и Серебряный век.

Миф и мистификация

Поистине в сказке А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» обнаружилось поле чудес, на котором всходят смелые идеи, а подчас и рискованные расшифровки тайных смыслов. В конце 1970-х годов Мирон Петровский стал первооткрывателем драгоценного пласта культуры Серебряного века, закамуфлированного сюжетом и реалиями сказки. Камуфлировал ли его А.Н. Толстой намеренно? Или вообще о нем не размышлял, но оказался невольным транслятором могучего духовного потенциала, скопившегося в «петербургском тексте» (определение В.Н. Топорова)? Автор

не пытается дать исчерпывающий обзор буратиноведения, но анализирует и комментирует некоторые наиболее интересные и спорные работы, касающиеся этого текста.

Ключевые слова: «Золотой ключик», А.Н. Толстой, Проект Буратино, «петербургский текст», И. Макаревич, В. Скуратовский, Л. Кацис, М. Чернышева, Е. Толстая, Э. Надточий, М. Липовецкий

Людмила Тихвинская. Вечер юмора и смеха в день годовщины смерти В.И. Ленина. Эстрадные концерты к торжественным датам в зеркале критики конца 1920-х г.

Статья об одном из жанров эстрадного искусства советской эпохи – концерте к торжественным датам в самом раннем периоде его становления. Предмет анализа – пестрая, временами гротескная судьба концерта в честь главных дат советского календаря.

Ключевые слова: эстрадное искусство советской эпохи, советский календарь, советский концерт к торжественной дате, «датский» концерт

Инна Некрасова. Иезуиты и театр.

К истории дискуссий о театре XVII – начала XVIII вв.

Статья затрагивает один из аспектов многообразной и противоречивой истории иезуитского театра в Западной Европе – участие иезуитов в теоретических дискуссиях о театре в XVII – начале XVIII вв. Позиция членов ордена во многом отличалась от мнений многих религиозных мыслителей XVII и начала XVIII вв., которые осуждали театр и призывали к его запрету. Рассматриваются оригинальные черты выработанной иезуитами концепции театра, теоретические доводы в защиту сценического искусства и их практическое подтверждение. В качестве примера привлекается либретто аллегорического балетного спектакля о. Ш. Поре «Человек, наученный зрелищем, или Театр, превращенный в школу добродетели», который был поставлен в Парижской коллегии Людовика Великого в 1726 г.

Ключевые слова: театр иезуитов, иезуитская коллегия, католицизм, школьный спектакль, о. Шарль Поре

Люди, годы, жизнь

Олег Фельдман. Семинар П.А. Маркова.

Записи 1955–1960 годов

Автор этого текста поступил на театроведческий факультет ГИТИСа в 1955 году. По его собственным словам, это «почти живая запись» занятий на семинаре, который вел П.А. Марков. Сдержанный, взвешенный и строгий в своих критических статьях, на занятиях со студентами он высказывался куда свободнее и резче. Воспоминания О. Фельдмана невероятно обогащают образ П.А. Маркова, сохранившийся в нашей памяти.

Ключевые слова: П.А. Марков, ГИТИС, семинар по театральной критике, советский театр 1950-х годов

Pro present

New Theatre, Old Stage

Dmitry Trubochkin, 'Antiquity and "Topicality". Lessons of antiquity and novelty rush'

The article is devoted to an analysis of three well-known 20th-century productions of Euripides' *Bacchae* (by Richard Schechner, 1968, Theodoras Thersopoulos, Staffan Valdemar Holm, 2010).

Keywords: Euripides, *Bacchae*, Richard Schechner, Theodoras Thersopoulos, Staffan Valdemar Holm, antiquity

Marina Zabolotnyaya, 'Indigo children, or Hundred shades of a melancholy'

This article is devoted to the new productions of St. Petersburg Theatres (2010/2011).

Keywords: *Bluebird of happiness*, *The Dark blue beard*, A.Moguchy, A.Shapiro, L.Erenburg, a Petersburg theatrical season

Yekaterina Kretova,

'Opera: short history of a birth, love, illness, death and...'

The author investigates a classical opera as a genre in a context of the general development of musical language of the academic European music. Analyzing the stylistic and language updatings arising at each stage of existence of an opera throughout four centuries, the author proves that degree and character of these updatings have led in the 20-th century to actual destruction the main opera principles that finally means opera's death.

Keywords: opera, classical opera as a genre, stylistic and language updating in opera, opera in the 20-th century

Olga Butkova, 'Fairy-Tales Without the Happy End'

The subject of this article is contemporary theatre interpretations of classic literary fairy-tales, in particular two stage fairy-tales done by Kama Ginkas, *The Golden Cockerel* and *The Happy Prince*.

Keywords: Kama Ginkas, fairy-tale, archetype, classic literature

Vadim Shcherbakov, 'A Mortal Act'

A review of Dmitry Krymov's *Katya*, *Sonya*, *Polya*, *Galya*, *Vera*, *Olya*, *Tanya*..., a co-production of the School of Dramatic Art and the Meyerhold Centre. The playscript is based on I. Bunin's *Dark Alleys* cycle of short stories. The performers include Valery Garkalin, other actors and students of the D. Krymov Workshop.

Keywords: 'designer's theatre', Dmitry Krymov, the D. Krymov Workshop, Bunin, *Dark Alleys*

Vadim Shcherbakov, 'Torture by Freedom'

Reflections on *Caligula* by Eimuntas Nekrosius (Theatre of Nations) and the play by A. Camus, topicality of the play and the production and Yevgeny Mironov's performance as *Caligula*.

Keywords: Theatre of Nations, Yevgeny Mironov, Eimuntas Nekrosius, *Caligula*

Europe and Russia

Vladimir Kolyazin, 'On Postdramatic Theatre and Its Place on the Contemporary European Stage'

This article discusses the principal ideas of Postdramatic Theatre, a book by German theatre scholar Hans-Thies Lehmann which was published in 1999 and later translated into 12 languages achieving great popularity. As there is still no Russian translation our theatre critics and directors tend to understand the German researcher's ideas and the key term in their own ways. This article aims to invite and stimulate discussion on 'postdramatic theatre'.

Keywords: postdramatic theatre, Hans-Thies Lehmann, deconstruction, psychological theatre, theatre of the word, theatre of play

Postdramatic Theatre – Panacea or Illness? An attempt at discussion

Contributors: culturologist Ilya Smirnov, theatre historians and critics: Alyona Karas, Andrey Kirillov, Yevgenia Kuznetsova, Vadim Maksimov, Carolina Prykowska-Michaliak, Christina Ruta-Rutkowska, Marina Timasheva; directors: Alyona Anokhina, Maksim Kalsin, Irina Keruchenko, Klim, Anatoly Ledukhovskiy, Ruzanna Movsesyan, Mikhail Ugarov, Aleksandr Ponomaryov; composer Aleksandr Bakshi, stage designers Dmitry Razumov, Marina Utrobina, Anna Fyodorova.

Keywords: postdramatic theatre, Hans-Thies Lehmann, psychological theatre? theatre of the word, theatre of play

Natalya Kazmina, 'The Polish Syndrome'

'The Polish Theatre in Moscow' – project proved to be the core of the Golden Mask-2011 festival. The article discusses the productions by Kszysztof Warlikowski, Christian Lupa, Maja Kleczewska, Grzegorz Yarzyna and Wojciech Zemilski shown in Moscow this spring.

Keywords: (A)pollonia, *Persona*, *Marylin*, *Babilon*, T.E.O.R.E.M.A.T

Olga Makarova. National dancing traditions in Maurice Béjart's work

The national dance in Maurice Béjart's ballets is considered in the context of the European ballet tradition and

Summary

philosophical and aesthetic views of the choreographer. Creative searches of Béjart bring new treatments in the opposition of classical and national dance as spirit and flesh, which has developed for centuries. National dance, on the contrary, express not carnal, but deeply spiritual transpersonal source.

Keywords: Maurice Béjart, postmodernism, ballet, national dance, classical dance, folklore, stylization

Irina Azeyeva, 'The French Trace. Franco-Russian theatre dialogue in the context of history, tradition, school and the contemporary life of the theatre'

The subject of this article is defined in its title. Maintaining that French influence was from the very beginning all-important for the Russian theatre the author shows the evolution of dialogue between the two theatrical cultures focusing on the 20th century. According to the author Antonin Artaud, with his 'theatre of cruelty' theory, might have been one of the principal figures in this dialogue.

Keywords: dialogue of theatrical cultures, national theatre tradition, theatre school, Antonin Artaud

Vera Senkina, 'Josef Nadj: Between Theatre and Painting'

A profile of Josef Nadj, French choreographer with a Yugoslav background. An original turn: the choreographer is shown as the creator and performer of his own fantasies. His cooperation with Spanish painter Miquel Barceló is another aspect of his many-sided creative personality.

Keywords: Josef Nadj, Miquel Barceló, Avignon festival

PRO memoria

Sources, Traditions, Rhymes

Irina Uvarova, 'The Golden Key and the Silver Age. Myth and Mystification'

As it turned out A. Tolstoy's fairy-tale is a real Field of Miracles. In the late 1970s Myron Petrovsky first discovered a precious layer of Silver Age culture camouflaged by the plot and realities of the fairy-tale. Was the camouflage conscious or was it unintentional that the writer became a translator of the powerful spiritual potential accumulated in the 'petersburg text' (V. N. Toporov's definition)? The author of the article does not claim to give a full survey of Buratino studies; her aim is to analyse and comment upon some most interesting and controversial works devoted to this text.

Keywords: *The Golden Key*, A. N. Tolstoy, *The Buratino Project*, 'petersburg text', I. Makarevich, V. Skuratovsky, L. Katsis, M. Chernyshyova, Y. Tolstaya, E. Nadtochy, M. Lipovetsky.

Lyudmila Tikhvinskaya, 'An Evening of Satire and Humour on Lenin's Death Anniversary'

Variety shows to mark important anniversary dates in the mirror of criticism in the late 1920s'

The subject of this article is given in the subtitle. The period denoted was the earliest one in the history of a specific genre of the Soviet cultural scene. The author analyses a mixed, at times grotesque, character of shows which marked the principal red-letter dates of the Soviet calendar.

Keywords: variety shows in the Soviet era, Soviet calendar, Soviet concert to mark a solemn date, 'date' concert

Inna Nekrassova, 'Jesuits and the Theatre (for the history of discussions on theatre in the 17th and the early 18th century)'

This article discusses one of the aspects of the complex and controversial history of the history of the Jesuit theatre in Western Europe, the Jesuits participation theoretical discussions on theatre in the 17th and the early 18th century. The standpoint of the members of the order was in many ways different from the opinions of a large number of other religious thinkers of the period under review: they condemned theatre and called for banning it. The article discusses the original traits of the Jesuits' conception of theatre, theoretical reasons for the defence of the theatre and their proof in practice. Serving as an example of such policies there is the story of the libretto for an allegorical ballet written by Charles Poree, S. J., *The Man Educated by a Performance, or Theatre Turned Into the School For Virtue*, which was produced in Louis the Great's Paris college in 1726.

Keywords: Jesuit theatre, Jesuit college, Catholicism, school performance, Charles Poree, S. J.

People, Years, Life

Oleg Feldman, 'P.A. Markov's seminar.

Records of 1955-1960'

The present writer entered the Theatre Critics' Faculty of GITIS in 1955. As he says, this text is 'almost a recording' of P. A. Markov's classes. Reserved, level-headed and austere in his critical articles, he was freer and harsher in his opinion-when he was teaching students. O. Feldman's memoir adds greatly to the character of Markov as we remember him.

Keywords: P. A. Markov, GITIS, seminar on theatre criticism, Soviet theatre of the 1950s

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

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

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.

Адрес редакции:

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,
Государственный институт искусствознания,
Редакция журнала «Вопросы театра».

Контактный тел.: 692–29–49.

E-mail: proscenium@mail.ru

Свидетельство о регистрации

средства массовой информации ПИ № ФС77-30075

Подписано в печать 27.06.2011

Формат 70x100 1/16. Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии «Lokus Standi»: 129090, Москва, ул. Щепкина, д. 8