

## Новое переосмысление старого



*Ряпосов А.Ю.* Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» / А.Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. – СПб.: Астерион, 2022. – 244 с.

Появление любой работы, в которой делается попытка обобщить историю театра или отдельного его среза, аспекта, можно только приветствовать. Неслучайно такой интерес вызвала недавно книга Павла Руднева о драме<sup>1</sup>. При всей ее фрагментарности, это серьезная попытка выстроить в единой системе широкую панораму нескольких периодов русского театра, выявить основные тенденции.

Тем более похвально обратиться не к драматургии или актерскому искусству, а к режиссуре. Такая попытка наблюдалась в ряде работ Полины Богдановой, разработавшей оригинальную концепцию «культурных циклов», примененную к истории и периодизации русской режиссуры<sup>2</sup>. При закономерной субъективности это редкая попытка выявить теоретическую основу современной режиссуры.

И вот мы имеем новую серьезную заявку – книгу А.Ю. Ряпосова «Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи»<sup>3</sup>. В самом названии заключена еще более отрадная задача – изложить историю русской режиссуры с использованием основополагающих театроведческих понятий.

Жанр книги обозначен как учебно-методическое пособие. С учебным пособием ее роднит широкий охват: вся история русского театра с момента появления режиссуры. Действительно, преподавательский опыт автора позволил обозначить все более-менее значимые имена.

Вопрос в том, по какому принципу анализируются театральные явления и выстраивается их эволюция.

Это не научное исследование, т.к. все высказанные оценки никак не аргументируются, не отсылают к источникам трактовок и документам.

Учебное пособие предполагает обобщение явлений, исследованных наукой (в данном случае театроведением), и выстраивание их по какому-то принципу.

Автор же либо высказывает свои суждения, иногда интересные и спорные, но не приводит существующие интерпретации; либо повторяет банальные мысли, опять-таки не отсылая к первоисточникам.

Таким образом, жанром работы становится, скорее, эссе или, как говорили не так давно, очерки.

Закономерно, что основным понятием режиссерского театра становится термин «театральная система», который используется «в узком и широком смыслах». «Театральная система в узком смысле – это предложенная авторами театральными систем оригинальная и целостная концепция актера (концепция актерской техники; актерский метод), а именно: система К.С. Станиславского; биомеханика В.Э. Мейерхольда; система А.Я. Таирова; игровой театр Е.Б. Вахтангова; актерский метод М.А. Чехова; методология очуждения (остранения) в эпическом театре Б. Брехта» (с. 6). То есть «узкий смысл» – потому что сводится к актеру. Режиссерская система определяется актером? Предположим.

«Театральная система в широком смысле – это все аспекты авторской режиссерской методологии: принципы работы с драматургией, особенности трансформации исходного литературного материала в собственно режиссерский сюжет; принципы развертывания режиссерского сюжета во времени, драматургические законы построения сценического действия, композиционные приемы и методы; принципы развертывания режиссерского сюжета в пространстве, особенности работы с художником; методология работы с актером (театральная система в узком смысле); принципы взаимодействия сцены и зрительного зала; и проч.» (с. 6).

Перечисленные аспекты собственно и составляют режиссуру. Кстати, работа с актером (театральная система в узком смысле) в режиссуру включена. Но где границы «широкой системы»? Система оказывается равна режиссуре! Любой режиссуре. Понятие системы максимально размывается. Каждый режиссер – система. Ни узкий смысл, ни широкий определение системе не дают.

Но вернемся к перечислению «узких» систем – «методология работы с актером». Откуда они взялись? Автор не указывает. Источник, между тем, очевиден. В книге Ю.М. Барбой «Структура действия и современный спектакль» (бывшей на протяжении многих лет основным источником учебного курса по теории театра) есть глава «Системы XX века. Основные элементы и связи». Сразу оговоримся, что под «системами» именно XX в. подразумеваются режиссерские системы, которые принципиально отличаются от понятия «театральные системы» А.А. Гвоздева, применимого ко всей истории театра. Но сейчас не об этом, т.к. речь идет только о режиссуре.

Барбой предлагает достаточно четкие, хотя и не сформулированные, критерии систем. Основной критерий – это отношения актера и роли. Эти отношения у Станиславского и Мейерхольда противоположные. Тут и возникает понятие системы. «Ведь в обеих системах актер-художник несомненно входит в отношения с персонажем, и здесь как раз отличия в том, как именно выражается отношение, а вовсе не в том, есть оно или его нет»<sup>4</sup>. Далее Барбой переходит к Вахтангову и находит у него не «набор приемов из разных систем», а «переходный этап», который вахтанговцы не развили в «свою систему»<sup>5</sup>. А вот реальное развитие получили «неполные, неканонические варианты, которые не претендуют на представительство от имени эволюции или на почетное звание “систем”. Между тем это системы. Таковы, например, варианты Чехова или Брехта»<sup>6</sup>.

Вот так сложился этот удивительный список, критерием которого стал способ построения роли. Не случайно Ряпосов специально оговаривает включение в этот список не упомянутого Барбоем Таирова: «Сегодняшнее состояние театроведения с полной уверенностью позволяет говорить, что у А.Я. Таирова имелась и оригинальная концепция актера <...>, данная сторона творчества создателя и лидера Московского Камерного театра недостаточно изучена...» (с. 15). Включение в перечень Таирова изобретено не Ряпосовым, но только подчеркивает абсолютно формальный подход. Если в эпоху монополии Станиславского идея разнообразия систем выглядела вполне прогрессивно, то на сегодняшний день это абсолютный архаизм. Тем более если это подается как учебное пособие.

Показательно, что в итоге своей теоретической деятельности Барбой пересмотрел свою позицию. В учебном пособии «Введение в театро-

ведение», в главе «Типология театральных систем» он четко провозглашает наличие двух театральных систем, однако предусмотрительно не сводит их к Станиславскому и Мейерхольду. «Однонаправленная цепь актер – роль – зрители строго описывает лишь один тип театральной связи – тот, который строится в системах, близких Станиславскому»<sup>7</sup>.

Этой системе (или, допускается, системам) противопоставляют спектакли Мейерхольда, которые тоже обозначаются «системой». Тут начинают уточняться критерии: «Как в любой театральной системе, здесь зритель тоже поставлен в ситуацию выбора и на основании этого выбора воздействует на сценический фрагмент действия»<sup>8</sup>. Ага! Функция зрителя тоже определяет систему, не только актер. Теоретический посыл здесь правильный: «Итак, в двух классических театральных системах XX века [т.е., режиссерских. – В.М.] различаются не только составляющие их элементы, но связи и сам тип связей между элементами»<sup>9</sup>. Действительно, режиссерская система предполагает переосмысление всех (!) элементов театрального процесса и связей между ними. Но Барбой не развивается в этом направлении. Театр ограничивается двумя системами (отечественными – в духе советской идеологии). Барбою (в отличие от Ряпосова) системы не важны, он переключается на «мышление»: «Поскольку принцип соединения частей в спектакле прямо восходит к способу художественного мышления, в этой, структурной сфере пара проза – поэзия представляется наиболее емкой»<sup>10</sup>.

Вот! С этими критериями проще. В 1934 г. Павел Марков в «Письме о Мейерхольде» намекнул на противопоставление двух типов театра, двух противоположных принципов построения сценической структуры. Намек в том смысле, что Мейерхольд в 1934-м конечно, идет к реализму, но при этом строит сценические поэмы: «Чем дальше развивался Мейерхольд, тем более явным становился его ход к сценическому реализму. Поэт, он глядел в жизнь и комбинировал свои сценические поэмы из элементов реальной жизни, отказавшись от ее метафизического и мистического постижения»<sup>11</sup>. Рациональное зерно здесь в попытке объяснить специфику языка спектаклей Мейерхольда в условиях тотальной конъюнктуры. Марков аккуратно намекает, что может быть не только прозаическое построение спектакля, но и какое-то другое: «...имеет ли право на существование театр режиссера-поэта?»<sup>12</sup> Эта терминология была уместна только в контексте противопоставления театра Мейерхольда и Художественного театра. Теперь она абсурдна, т.к. определение Маркова эпохи тридцатых применимо к каждому современному

спектаклю. Каждый спектакль, оцениваемый с таких позиций, признается критикой поэтическим.

А теперь вернемся к «театральной системе в широком смысле», который позволяет любого более-менее индивидуального режиссера объявить «системой». Понятно, что систему определяет не только концепция актера, вернее, принцип построения (или разрушения) роли. Понятно, что определяет систему переосмысление всех компонентов спектакля и, еще важнее, их соответствие. Но не менее важный фактор – необходимость теоретического осмысления режиссерского метода, превращающего метод в систему. Метод Станиславского предполагал определенную терминологию, но системой его сделали ученики и последователи, создавшие целостную, но субъективную интерпретацию теоретических гипотез учителя. Брехт называет создателем эпического театра Эрвина Пискатора, но системой эпический театр сделала теория Брехта.

Надо ли говорить о том, что не всякая теория театра становится театральной системой. Это разные понятия. Теория есть теория, их много. Система всегда обосновывается. Но именно потому что теоретическое обоснование обычно происходит на материале уже состоявшихся явлений, мы можем говорить, что система никогда не ограничивается одной личностью. Теория искусства Аристотеля сформулирована в IV в. уже после того, как в пятом театре и ряд других искусств достигли своего расцвета. Вот случай Станиславского: о «системе» он заявил в 1908 г., сразу начал работать по ней, а через много лет стал расписывать теорию (правда, не вполне удачно). Случай Арто – скорее исключение. Теория возникла в начале 30-х в противовес собственной разносторонней практике! Собственные практические подтверждения оказались малоубедительны, но воплощения теории стали происходить вне театра. А театральное воплощение произошло в 1960-е и тогда же получило философское обоснование. Это тот случай, когда теория опередила свое время.

Позиция автора учебного пособия, напрямую связывающая наличие театральных систем с личностями и судьбами конкретных режиссеров, однозначно проявилась в концепции «распада российских театральных систем» (с. 8). Причин распада три. Не будем останавливаться на них, отметим только, что системы распадаются с «уходом из жизни их основателей» (с. 11). Такую позицию можно допустить, но потрясает другое: мышление, предполагающее существование отдельных – российских – систем! Даже советская идеология «навязывала» перечень систем мировому театральному (и любому другому) процессу. Создатель

русского (или советского) театроведения А.А. Гвоздев рассматривал театральные системы как общемировые (общеевропейские – точнее). Анализировать эволюцию театральных систем вне мирового контекста в тех новых реалиях, которые сложились на рубеже XIX–XX вв., даже в прошлом веке считалось неисторичным. Конечно, такие попытки были, но кончились вместе с советской идеологией. А уж в XXI в., когда общеевропейский процесс очевидно сменился общемировым, о научности и объективности такого подхода говорить не приходится.

Все эти и другие исходные положения сформулированы автором во введении. Первая часть пособия посвящена первой половине XX в., вторая – второй. История русской режиссуры начинается, разумеется, со Станиславского. Предшествующей режиссуры не было. Правда, названы предшествующие европейские режиссеры.

В параграфе о создании МХТ подробно сформулирована концепция амплуа, применительно к Художественному театру. Речь заходит о том, что Станиславский предполагал отказаться от «феномена амплуа». А далее автор утверждает: «Вопреки намерениям, роли в раннем МХТ распределялись именно по амплуа: роли героев играл сам Станиславский, роли героинь – О.Л. Книппер, В.Э. Мейерхольд играл роли молодых героев, которых он трактовал в соответствии с амплуа актера-неврастеника» (с. 22). Утверждение странное и не соответствующее истории МХТ. На самом деле разрушение принципа амплуа – процесс еще более широкий и показательный, чем даже возникновение режиссерского театра. Вся стремительная актерская реформа, параллельная становлению режиссуры, определилась разрушением амплуа. Значение Сары Бернар, достигшей максимальной высоты в амплуа трагистки и инжени, именно в том, что она напрочь отказывается от этого принципа в знаменитых «Трех принцах», сыгранных, кстати, по-разному. Революционное значение премьеры «Сирано де Бержерак» в *Porte Saint-Martin* 28 декабря 1897 г. именно в том, что был сломан принцип амплуа и в драме Ростана, и в исполнении Коклена. И они предназначались друг для друга, как предназначались друг для друга «новая драма» и режиссура.

Принципиальное назначение на роль Федора Иоанновича И.М. Москвина несло, прежде всего, идею разрушения амплуа. В это же время в соответствии с принципом амплуа в Суворинском театре Федора Иоанновича играл П.В. Орленев. А Станиславский через год будет играть заглавную роль в «Смерти Иоанна Грозного». А вскоре в этой роли его заменит Мейерхольд, играющий также Треплева. И тут же Мейерхольд

играет Тиресия в «Антигоне». Какие еще нужны доказательства парадоксального назначения исполнителей в соответствии с режиссерской трактовкой!

С этой же оригинальной концепцией ампула в МХТ автор связывает уход Мейерхольда из театра: «Появление в труппе в 1900 году В.И. Качалова стало одной из причин ухода Мейерхольда в 1902 году из МХТ, поскольку он понимал, что Качалов как истинный герой в силу присущих ему психофизических данных неизбежно вытеснит его с ролей молодых героев, как чуть позже Качалов потеснил с ролей героев и самого Станиславского» (с. 22). Тут слов нет в отношении и Станиславского, и Мейерхольда. Разумеется, у Мейерхольда стремительно формировались и новое мировоззрение, и иные режиссерские трактовки, создавшие необходимость его самостоятельной работы. Но принципиально то, что оба они мыслят совсем не актерски. Задачи другие.

В последующих главах нередко неточности и фактические ошибки, что, вероятно, неизбежно при попытке охватить всю русскую режиссуру XX в. Но важнее, конечно, разгадать принцип авторского подхода. К сожалению, эти принципы различны в каждом параграфе. Наиболее подробного анализа удостоиваются спектакли Мейерхольда. Здесь есть попытка определить метод и основные режиссерские приемы. Но вся эта часть превращается в самостоятельную работу, не связанную с другими главами. Любое возникающее сравнение с другими подходами трактуется всегда в пользу Мейерхольда. Создается впечатление, что прочие методы и системы только фон для творческого пути Мейерхольда.

А в кратком очерке о Евреинове основным его режиссерским вкладом становится «Старинный театр». Но вместо анализа режиссерского метода приводится критическое отношение к нему Мейерхольда. О прочих крайне разносторонних режиссерских экспериментах Евреинова – ни слова.

Уникальная теория Евреинова пересказывается бегло, зато делается бесосновательный вывод: «В период эмиграции идеи Евреинова получили распространение по Европе, а затем и мировое признание, продолжение и развитие. Можно отметить два основных направления. Первое – культурологическое [Йохан Хёйзинга] <...>. Второе – психоаналитическое [Якоб Леви Морено]» (с. 128). Хорошо известно, что при определенной близости теория Хёйзенги и психодрама Морено складывались совершенно автономно, без непосредственного влияния Евреинова. А вот режиссерский метод Евреинова (Ряпосовым не сфор-

мулированный) оказал, возможно, прямое влияние на Пиранделло и позднего Жака Копо.

Совсем непонятно почему в списке литературы к параграфу нет сборника «Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения», изданного в том же Российском институте истории искусств (СПб., 2012), в котором подготовлено это учебное пособие. Из многочисленных публикаций В.В. Иванова в выпусках «Мнемозины» по непонятной причине выбрана только пьеса «Любовь под микроскопом» (публ. 2004). Почему пьеса именно эта? Почему не упомянуты материалы, более связанные с режиссурой? Возможно, поэтому режиссерское искусство Евреинова представлено так однобоко. Зато в списке литературы для студентов/аспирантов обильно представлена литература по психодраме, не относящейся – всем понятно – к театру и режиссуре.

Кстати, здесь же в «контрольных вопросах» «психодрама» названа «терапией искусством» (с. 130), что свидетельствует о непонимании автором психодрамы. В самом тексте есть намек на это, но впрямую не говорится. На самом деле психодрама использует ролевую технику, но художественные задачи принципиально не ставятся. Это один из многочисленных примеров искаженной информации, которая бездоказательно внедряется в сознание учащихся.

Разговор об актере-маске в театре Таирова ведется как бы с позиций концепции актера у Мейерхольда. Если мы ждем сравнения, то напрасно. Вместо этого – загадочные обороты: «нечто сходное или, наоборот, отличное от мейерхольдовской биомеханики» или «отличия и сходство с такого рода соотношениями в театре Мейерхольда» (с. 138). То есть никакого сравнения нет, нет даже сформулированной позиции.

В целом постоянно поднимающаяся в пособии тема актера в разных «системах» сводится к банальному противопоставлению «маски» и «характера». Корни такого противопоставления тоже известны. В 1922 г. публицист и критик Александр Кизеветтер опубликовал книгу «Театр. Очерки, размышления, заметки», в которой разделил актеров на две категории художников. Первые – «художники, творчество которых состоит в воспроизведении жизненных явлений во всем конкретном своеобразии и внутреннего их содержания, и внешнего их очертания». Вторые – «художники, которые в процессе творчества напрямую подходят к идеальной сущности воспроизводимого явления...»<sup>13</sup> Из этой позиции и выросла двузначная концепция «характер – маска». Беда в том, что А.А. Кизеветтер (1866–1933) описывал исключительно актеров

императорских театров (с юности до высылки из России был связан с Малым театром) и категории эти остались в дорежиссерской эпохе. Действительно, разделение актеров на воспроизводящих жизненные явления и выражающих идеальную сущность явления может объяснить основные тенденции актерского искусства XVIII–XIX вв. Эти тенденции присутствуют и в дальнейшем, но создание сценических образов в режиссерском театре никак не ограничивается ими двумя. Само актерское искусство эволюционирует и приобретает новые качества, начиная с Сары Бернар.

Даже в начале XX в., если мы возьмем работу с актером в спектаклях Крэга (далеко не всегда результативную), новаторские опыты Мейерхольда символистского периода (в том числе с актерами МХТ в Студии) – их нельзя свести к маске или характеру. Не говоря уже об актерском искусстве Михаила Чехова! Актеры в системах футуризма и эпического театра, разрушающие роль как таковую, разрушали соответственно и маску, и характер. А во второй половине XX в. – перформер Гротовского и «исполнительские практики»? Скорее всего, историк режиссуры вообще не считает все это театром. И это (увы!) проблема не историка Ряпосова, а состояния современной критики и теории в целом.

Вторая часть учебного пособия – «Русское режиссерское искусство второй половины XX века» – кратко описывает творчество О.Н. Ефремова, Г.А. Товстоногова, Ю.П. Любимова, А.В. Эфроса, М.А. Захарова, А.А. Васильева, П.Н. Фоменко и Л.А. Додина. Здесь нет ни систем, ни направлений, только личные качества режиссеров – «мироощущение» и «постановочная техника». Об общих свойствах этого периода говорится во введении: «С точки зрения режиссерской методологии весь театр и данного времени, и, по меньшей мере, ближайшего обозримого будущего – это театр эклектичный» (с. 13). Далее объясняется, что элементы прежних театральных систем «перемешаны в различных пропорциях». При этом далее гуманно уточняется, что это не плохо и не хорошо, а понятия «эклектика» и производные используются «не как понятия оценочные, но как термины сущностные» (с. 16).

Да, специфика постмодернистского театра в отсутствии необходимости «систем» и активном использовании наследия прошлого. Новаторские концепции и спектакли возникают всегда на основе цитирования и комментирования прежних художественных реалий. Но свести все к «эклектике» – это и значит дать оценочную характеристику, никак ее не аргументируя и даже не пытаясь анализировать происходящие

процессы. Это очень типичная позиция: ни плохо ни хорошо, все одинаково, однообразно и скучно. А после названных режиссеров (все они сформировались в 1950–70-е гг.!) вообще ничего нет.

Конечно, появление труда, обобщающего театральные процессы целого века, пусть и оторванные от мирового художественного контекста, является заметным событием. Вызывает полемику, что всегда эффективно. Но уже сейчас можно наблюдать, что по прошествии трех лет пособие стало источником усвоения студентами и молодыми учеными банальных формул и примитивных объяснений сложнейших современных процессов.

*Вадим Максимов*

- <sup>1</sup> *Руднев П.* Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. М.: НЛЮ, 2018.
- <sup>2</sup> *Богданова П.* Культурный цикл: Театральная режиссура от шестидесятников к поколению post. М.: Академический проект, 2017.
- <sup>3</sup> *Ряпосов А.Ю.* Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» / Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2022. 244 с. Далее указание цитируемых страниц – в тексте.
- <sup>4</sup> *Барбой Ю.М.* Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 106.
- <sup>5</sup> Там же. С. 107, 108.
- <sup>6</sup> Там же. С. 108.
- <sup>7</sup> Введение в театроведение. Сост. и отв. ред. Ю.М.Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011. С. 245.
- <sup>8</sup> Там же. С. 246.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Там же. С. 248.
- <sup>11</sup> *Марков П.А.* О театре: В 4-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 68.
- <sup>12</sup> Там же. С. 67.
- <sup>13</sup> *Кизеветтер А.А.* Театр. Очерки, размышления, заметки. М.: Моспечать, 1922. С. 57.