



## Поэтика театра Роберта Стурюа

*Мальцева О.Н.* Театр Роберта Стурюа. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 200 с.

Исследовательская работа Ольги Мальцевой отличается строгостью и определенностью методологического подхода. Ее статьи и книги, посвященные изучению поэтики современного театра<sup>1</sup>, опираются на раз и навсегда выбранные и выработанные теоретические основания. Будучи последовательной ученицей известного петербургского театроведа Юрия Барбоя<sup>2</sup>, Ольга Мальцева при анализе сценических текстов и творческих театральных систем исходит из сущностных принципов структурного анализа, рассматривая действие в его образных и композиционных сцеплениях и тем самым позиционируя индивидуальный стиль режиссера в ряду типологических классификаций. В свою очередь, образная типология устанавливается здесь характером самой структуры, которая порождается природой взаимодействия триады «актер-персонаж-зритель». Эта триада, собственно, в своих типологических вариациях составляет код системы, в которую и вписывается творчество того или иного режиссера, что обеспечивает строгую научность рассмотрения сценического материала.

Интерес Ольги Мальцевой лежит в области так называемого «поэтического театра», само определение которого исходит из предложенной некогда Павлом Марковым<sup>3</sup> и теоретически развитой и обоснованной Юрием Барбоем<sup>4</sup> дефиниции: «поэтический – прозаический». В театроведении такая дефиниция имеет массу вариаций, раскрывающих

типологические свойства этих моделей. В одних подчеркивается характер отношений фабулы и сюжета, то есть линейной и нелинейной связи событий, нарратива и ассоциативного принципа. В других – отношения жизнеподобного и условного воспроизведения реальности... и т. д. Но суть остается в любом варианте неизменной – в противостоящих друг другу типах театра разнятся сами стратегии формирования образности, а соответственно и формы действенных связей спектакля, его жанр и стиль.

К типу поэтического театра Мальцева относит творчество избранных ею героев, которым последовательно посвящает свои фундаментальные исследования. Этими героями становятся Юрий Любимов, Эймунтас Някрошюс и Роберт Стурау. Творчество всех трех режиссеров при национальном, культурном различии родословных и ярком индивидуальном почерке каждого имеет вместе с тем и некую общность принадлежности к единому советскому (не скажу – русскому!) театральному пространству, в котором, несмотря ни на что наличествовало некое единое поле диалога, взаимопротяжения и отталкивания.

Истоки поэтического театра О. Мальцева справедливо видит в той ветви традиции, которая восходит к мейерхольдовской системе, а потому с особой тщательностью подчеркивает эту связь, подкрепляя свое суждение массой конкретных аргументов. В своей убежденности она вполне последовательна, выступая за строгую доказательность суждений и нелицеприятно ревизуя нашу театральную критику, в которой видит порой подмену строгой научности эмоциональной приближенностью.

В своей книге о Роберте Стурау автор начинает разговор о творчестве режиссера довольно резкой полемикой с критическими суждениями современников, которые рассматривали его спектакли с точки зрения их отношения к принципам брехтовского эпического театра. Такое позиционирование своего героя автор монографии считает ошибочным, основанным лишь на том, что Стурау обращался к произведениям Брехта и его всесоюзная известность началась именно с постановки брехтовского «Кавказского мелового круга». Между тем природу искусства режиссера О. Мальцева обнаруживает в особых формах театральности, присущей грузинской национальной традиции, где игровое, репрезентативное начало не просто окрашивает стиль и способ самовыражения, но и становится содержательным, как в художественном, так и в собственно жизненном аспекте. Именно в конфликтном взаимодействии



Р. Стуруа

жизненной (ситуативной) и эстетической (образной) театральных стихий видит автор книги самое существо (и концептуальное и структурное) спектаклей Роберта Стуруа.

При этом, говоря о поэтическом театре XX в., проводя сравнение с ранее исследованными ею поэтическими образными системами Ю. Любимова и Э. Някрошюса, О. Мальцева выявляет их индивидуальные отличия. Так, в театре Любимова она справедливо выделяет конфликтное зерно, связанное с противоречием в отношениях личности и общества, в театре Някрошюса подчеркивает внутриличностный конфликт человека и бытия, а в театре Стуруа открывает парадоксы собственно театральной игры, где добро и зло, цинизм и человечность сталкиваются в резком противостоянии.

Свое исследование О. Мальцева начинает с изучения характера творческой работы режиссера с литературным и иным исходным материалом. В процессе свободного творческого взаимодействия с литературным первоисточником Стуруа, как выясняется, организует особый, игровой сюжет, где свободная компоновка литературного текста сопрягается с ассоциативным рядом, который складывается в некий внефабульный план развития действия. Автор монографии констатирует, что в спектаклях Стуруа наличествует нелинейный ассоциативно-монтажный принцип связи между событиями и эпизодами, а внутриобразные взаимодействия основаны не на принципах развития характеров,

а на сопоставлении различных художественных средств актерской выразительности. Композиционный принцип организации действия, при котором устанавливаются связи не только между соседними, но и между отдаленными эпизодами, по «ассоциации сходства» создает сквозные темы спектакля. «При этом, – пишет О. Мальцева, – соотношение тем образует ток драматического действия спектакля, в процессе движения которого формируется художественное содержание» (с. 41). Здесь автор книги демонстрирует глубоко современное понимание природы драматического действия, разработанное представителями петербургской школы теоретиков драмы, и прежде всего, Б.О. Костелянцем<sup>5</sup>, которые уходят от сугубо нарративной трактовки системы драматических взаимодействий и толкования действия, крепко привязанного к фабуле. О. Мальцева вслед за Б.О. Костелянцем<sup>6</sup> и Ю.М. Барбоем<sup>7</sup> обнаруживает резервы драматического и действенного в самой природе эстетических взаимодействий в структурной основе сценического образа, что делает это направление анализа весьма перспективным, не пасующим перед самыми, казалось бы, «недраматическими» и «постдраматическими» эскападами современного театра.

Обращаясь к последовательному конкретному анализу спектаклей Р. Стуруа, автор книги концентрирует свое внимание именно на композиционной структуре действия, каждый раз находя оригинальный конструктивный и смыслообразующий код. Показательно, что выявляя образную композиционную доминанту того или иного спектакля, О. Мальцева приходит к осознанию роли и значения ритма как основного средства, обеспечивающего динамику развития и структурного единства действия. «Ритм здесь является конструктивно-синтезирующим фактором», – подчеркивает исследователь. И далее продолжает: «Ритм собирает части спектакля в целое, скрепляя композицию, и в условиях размытой, как бы отодвинутой на второй план фабулы или даже в ее отсутствие делает ощутимым процесс движения действия» (с. 142). Анализируя поэтику театра Стуруа, автор книги выявляет значение образной и смысловой «рифмы» в ритмической структуре действия. Аналогии, повторы, сближения, консонанс – подчеркивают композиционные связи, возникающие в спектаклях.

Начиная разбор с критического обзора рецензий на рассматриваемые постановки, О. Мальцева каждый раз стремится определить ту композиционную комбинацию, которая выражает и воплощает творческий замысел режиссера. При том, что книга, казалось бы, лишена

так называемого «биографического аспекта», своеобразная творческая, художественная «биография» Стуруа – история развития его художественной системы, его творческой мысли – налицо. Здесь представлены все «ступени» этого пути – от «Кавказского мелового круга» (1975) до «Вано и Нико» (2018). И при том, что разговора об историческом времени, о художественном контексте советского (или хотя бы европейского) театра мы на страницах книги не встретим, место Роберта Стуруа в современном театре оказывается совершенно понятным и определенным. Это происходит потому, что ясным оказывается генезис этой системы в типологии театрального искусства.

Метод, который использует О. Мальцева, восходит к традициям ленинградской формальной школы, у истоков которой, безусловно, стоит В. Шкловский<sup>8</sup>, а представителем ее зрелой стадии являлся В. Томашевский<sup>9</sup>. Собственно, на работы Томашевского по анализу художественной поэтики автор книги неоднократно ссылается. И действительно, будучи применим к образной структуре театрального действия, этот метод оказывается вполне эффективным, ибо позволяет предметно раскрывать взаимосвязь художественных элементов сценического текста. При этом именно понимание специфики сценической образности, ее художественное и содержательное восприятие убергает О. Мальцеву от опасной в данном случае схоластики и «литературности».

Вскрыв композиционный принцип строения действия, автор книги переходит к анализу природы актерской образности, способа актерского существования в спектаклях и к разговору собственно о режиссерском языке Роберта Стуруа. Здесь выясняется, что в основе актерской системы, которую использует герой книги, лежит вовсе не принцип перевоплощения и раскрытие драматического характера, а как раз наоборот, принцип актерского воплощения себя на сцене, что и обеспечивает открытое игровое начало спектаклей, работу с маской героя, виртуозное мастерство, которого в этой игре добиваются актеры под руководством Стуруа.

В смыслопорождающей триаде «актер-роль-зритель» зрителю отводится весьма существенная роль, ибо монтажно-ассоциативный принцип строения действия, а также многослойный характер сценической игры требуют особой подготовки и сотворчества реципиента, удел которого состоит не столько в том, чтобы «скользить» по жизнеподобной фабуле, а в том, чтобы открывать и «считывать» художественно-ассоциативные коды представления.



Р. Стуриа

Говоря о режиссерском языке, О. Мальцева обращается к исследованию того, как формируется пластика актерской игры, как задаются жесты, походка, мимика, которые носят не столько импровизационный, сколько выверенный постановщиком характер. Так, например, особенное внимание исследователь уделяет изучению видов и типов так называемой «танцующей» походки, различные варианты которой разрабатывает режиссер вместе с актерами для создания образов различных персонажей. Особый элемент театральных «подчеркиваний» видит автор книги в сценической речи грузинских актеров, работающих в спектаклях Стуриа. И, конечно же, серьезное значение придается исследованию роли музыки в структуре действия спектаклей. Здесь «музыкальность» спектаклей понимается вполне «по-мейерхольдовски» – как особое свойство действенной структуры. Соответственно, как утверждает О. Мальцева, Стуриа использует оба возможных способа включения музыки в спектакль: «В одних случаях она соответствует визуальному ряду, в других – входит с ним в контрапункт» (с. 161).

Функция сценографии в спектаклях Р. Стуриа, по мнению автора книги, определяется исключительно ее ролью и участием в действии, ассоциативными сопряжениями с игровым рядом спектакля. И, наконец, приступая к изучению природы мизансцены как единицы режиссерского высказывания, О. Мальцева также подчеркивает ее

неразрывную связь с театральной игрой. Исследователь спорит с теми из критиков, кто писал о метафоричности мизансцен в спектаклях Стуруа. И хотя в принципе в книге не отрицается использование режиссером метафор как таковых, автор не склонен говорить о доминировании этого поэтического тропа. «Образ этого театрального мира, – читаем мы в книге, – не имеет отношения к метафоре. Он всегда напрямую явлен нам способом игры актера и сквозной на протяжении действия сценографией, а также многими другими средствами, варьирующимися от постановки к постановке» (с. 169).

В своей книге О. Мальцева создает целостный и логически завершенный образ игрового, поэтического и условного театра Роберта Стуруа и в этом своем суждении автор вполне последователен и доказателен. Однако, быть может, в этой научной категоричности есть своя оборотная сторона, которую по сути дела исследовательница не скрывает. Так, безусловно, говоря о сравнении поэтики Стуруа с принципами брехтовской системы, она, конечно же, понимает, что возникшее сравнение неслучайно и обусловлено тем, что сам режиссер принялся за этот материал, взяв из него то, что ему было близко, а именно те же элементы поэзии и театральной игры, при этом игнорируя учительство и рационализм. Никто ведь не говорит, что Стуруа обязан был следовать системе, которой и сам Брехт следовал весьма относительно, а что касается других, то любое обращение к Брехту сопряжено не с буквальным повторением, а с интерпретацией. Когда же автор книги пытается определить «строгие» границы метода художника (будь то Станиславский или тот же Брехт), она невольно выступает за «чистоту» метода, утверждая, что «"полное перевоплощение" и устранение героя взаимно исключают друг друга» (с. 148). Однако совершенно очевидно, что и в рецензиях, как и в театре Стуруа, речь не идет о каком-либо следовании заранее предуказанным схемам. Практика театра убеждает нас в том, что в живом театре все гораздо сложнее и неожиданнее. И не существует строгого разделения «театра перевоплощения» и «театра представления», что прекрасно чувствовали все – начиная с Лессинга и Дидро и кончая Станиславским или тем же Брехтом. Вопрос о смешении и диффузии методов вообще актуален для современного театра, и тот же Ю.П. Любимов декларировал его, апеллируя сразу к таким разным мастерам, как Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд и Брехт. В том-то и состоит прелесть и парадокс театральнойности, что она вбирает в себя и то и другое *одновременно*, и речь лишь идет о вариативном

доминировании какой-либо стороны, вовсе не предполагая *односторонности*. Именно в этом видится объем и дыхание истинного театра, которым одухотворен Роберт Стура и театральность которого так доказательно раскрыта в новой книге Ольги Мальцевой.

А.А. Чепуров

- <sup>1</sup> См.: *Мальцева О.Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / Предисл. Ю.М. Барбой. М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 304 с. *Мальцева О.Н.* Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. 271 с.
- <sup>2</sup> Барбой Юрий Михайлович (1938–2017) – российский театровед, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой русского театра РГИСИ, автор книг и статей по теории театра и методологии театроведения.
- <sup>3</sup> *Марков П.А.* Письмо о Мейерхольде // *Марков П.А.* О театре. В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 59–75.
- <sup>4</sup> *Барбой Ю.М.* К теории театра. СПб.: СПб.ГАТИ. 2008. 238 с.
- <sup>5</sup> *Костелянец Б.О.* Драма и действие: Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В.И. Максимов, вст. ст. Н.А. Таршис. М.: Совпадение, 2007. 502 с.
- <sup>6</sup> См.: *Костелянец Б.О.* Мир поэзии драматической... Л.: Советский писатель, 1992. 486 с.
- <sup>7</sup> См.: *Барбой Ю.М.* Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 201 с.
- <sup>8</sup> См.: *Шкловский В.Б.* Литература и кинематограф. Берлин: Рус. универс. изд-во, 1923. 59 с.
- <sup>9</sup> См.: *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.