

ISSN 0507-3952

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



1-2 (вып. XIII)
Москва
2013

PROSCAENIUM ВОПРОСЫ ТЕАТРА

К сведению авторов

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

1. допустимый объем статьи – до 1,5 учетно-издательских листов (60 000 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 и по e-mail: voprosy_teatra@mail.ru;
5. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

1. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
2. 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 грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 250 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации 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».

**Вопросы театра/
PROSCAENIUM. M.,
2013**

ISSN 0507-3952
ISBN 978-5-98287-066-7

© Институт
искусствознания,
2013
© Вопросы театра,
2013

Содержание

Про настоящее

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского

- 6 Елена ГОРФУНКЕЛЬ** Источник вдохновения, методология у Товстоногова

Новый театр, старая сцена

- 20 КЛИМ** Театр и реформы
- 37 КЛИМ – Марина ЗАБОЛОННЯ** Поговорим о странностях любви
- 44 Елена ГОРФУНКЕЛЬ** Петрушевы и колядовщина
- 57 Ирина ЛЫЧАГИНА** Театр: услуга или служение?
- 60 Людмила БАКШИ** Эпоха перемен. Мысли по поводу

В спорах о репертуарном театре

- 66 Вадим ЩЕРБАКОВ** Взгляд на обсуждаемую проблему и нечто историческое по этому поводу
- 71 Реплики с места**
Валерий Фокин, Александр Чепуров, Иосиф Райхельгауз, Владимир Рецпертер, Николай Коляда
- 76 Ольга ФЕДЯНИНА** Организационные формы и структура современного немецкого театра
- 83 Алексей БАРТОШЕВИЧ** Как это делается в Британии
- 85 Беатрис ПИКОН-ВАЛЛЕН** Вы говорите – устарели?

Театральная провинция

- 87 Александр А. ВИСЛОВ** Периферийное устройство-2
- 102 Владимир СПЕШКОВ** Больше и меньше, чем театр
- 111 Валентина ФЕДОРОВА** Назад к Островскому.
На спектаклях X фестиваля «Островский в Доме Островского»

Книжная лавка

- 119 Илья СМИРНОВ** Те же – и герой
- 124 Марина ТОКАРЕВА** «Ругаться может каждый дурак...»

Дневник театра

- 126 Вера МАКСИМОВА** Большой спектакль
- 135 Вадим ЩЕРБАКОВ** Крик и шепот вопрошания
- 143 Элла МИХАЛЕВА** «Идеальный муж» в формате соцсети
- 150 Наталия КАМИНСКАЯ** Женское лицо трагедии.
«Участь Электры» Юджина О'Нила в РАМТе

Главный редактор:

В.А. Максимова

Редакция:

А.А. Вислов
В.С. Сенькина
М.А. Тимашева
В.А. Щербаков

Редакционный совет:

А.В. Бартошевич
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

- 153 Николай ПЕСОЧИНСКИЙ** «Макбет» и Юрий Бутусов:
постдраматическое кино
- 163 Вера СЕНЬКИНА** В поисках настоящего времени
- 168 Марина ТОКАРЕВА** ГенАцид в Больших Ущерах
- 171 Вера СЕНЬКИНА** Смерть как кунштюк

Лица

- 176 Эдуард КОЧЕРГИН** Кто ты такой, Борис Равенских?
- 183 Марина ДМИТРЕВСКАЯ** Формирование художественного мира
Резо Габриадзе
- 206 Марина ТОКАРЕВА** Фоменко

Вокруг Пушкина

- 219 Марина ТИМАШЕВА** Пушкин – Всё, даже если не наше
- 231 Наталья СКОРОХОД** «Пиковая дама»: театральные блуждания
в поисках жанра

Pro memoria

Мастер-класс

- 244 Александра ТУЧИНСКАЯ** Мейерхольд и «театр сильных
ощущений». Антреприза Казанского, 1909 год

Европа и Россия

- 256 Сергей ЧЕРКАССКИЙ** Аффективная память в творчестве актера:
Рибо – Станиславский – Страсберг
- 275 Вадим МАКСИМОВ** Формирование артодианской традиции
в современном театре
- 292 Наталья ЩЕРБАКОВА** Маскарады Жана Антуана Ватто

Люди, годы, жизнь

- 310 Анна ВИНОГРАДОВА** Э. Старк и Ф. Стравинский
- 321 Эдуард СТАРК** Ф.И. Стравинский и оперный театр его времени.
Глава XIX Десятый сезон (1885–1886)
- 338 Наши авторы**
- 345 Аннотации**



PRO ФАКТОРИЯ

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ У ТОВСТОНОГОВА

Слово «методология» Товстоногов употреблял вместе с именем К.С. Станиславского. Этому соединению он не изменял в течение всей жизни. Основы методологии он получил от педагогов ГИТИСа. Верность им – и педагогам, и методологии – была верой. Молодой режиссер и маститый, известный мастер, Товстоногов никогда не сомневался в «системе». Одновременно с постановкой спектаклей он продолжал изучать наследие Станиславского. Репутация самого внимательного и глубокого приверженца системы, ее знатока, ее интерпретатора, была оправданной.

И все же: во что верил Товстоногов? В 1950 г. в газете «Советское искусство» в течение нескольких месяцев шла дискуссия о наследии Станиславского. Масштабы ее удивительны для сегодняшнего дня. Сообщалось, что по всей

стране устраивались конференции и общие собрания, актеры и театроведы выступали с докладами, планировалась на несколько лет вперед работа над изданием наследия. В газете – огромные статьи во всю страницу, известные имена и ожесточенные споры о... «методе физических действий». Товстоногов участвовал: его слово называлось «Станиславский сегодня». Как и все участники дискуссии, Товстоногов цитировал Сталина и упоминал его «гениальную» статью об языкознании. Но это побочный «продукт» спора. Суть его, однако, не пустяковая, это спор о мировоззрении. Сторонники «метода физических действий», в первую очередь непосредственные ученики Станиславского во главе с Топорковым, как материалисты, причем, радикальные, противостояли идеалистам, ограничивавшим содержание «системы» не слишком

Г. Товстоногов
на репетиции



«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского

внятном «переживанием». Учитель Товстоногова, А.Д. Попов, в статье под названием «Идейность – основа нашего искусства» утверждал, что понятие «физические действия» вкралось в «систему» случайно, наряду со многими замечаниями Станиславского на репетициях, и представляет собой некий сырой материал, не отлитый в формулировки. Попов и против абсолютизации «метода физических действий», и против скоропалительного разделения функций режиссера и актера в творческом процессе – неизбежного следствия работы по «методу». Попов уверен, что «наш советский человек не только действует, но и думает. Причем типично для него, что он сначала думает, а потом действует»¹. Выпячивание «физических действий» – это «идейный отрыв учения Станиславского от технологии, призванной выражать каждую конкретную мысль на сцене»².

Ученик учителю возражает. Товстоногов – еще молодой, не всеми званьями и наградами увенчанный театральный деятель, – стоит на прочной позиции материализма – если терминологию тех лет и того ожесточенного спора о приоритетах

наследия Станиславского принять во внимание. Всего за два года до дискуссии о наследии Станиславского сессия ВАСХНИЛ постановила, что «мичуринское» направление – высший этап материалистической биологии, а «менделеевско-морганистское», т.е. генетика, – «идеалистическое и метафизическое», оторвано от жизни и «практически бесплодно». Впоследствии выяснилось, что гонимая генетика и есть материализм. Товстоногов попал в эпицентр отнюдь не театральных проблем.

Среди выдвинутых Товстоноговым положений самое важное следующее: правда физических действий – эквивалент внутренней интеллектуальной и эмоциональной правды образа. Не рефлексы собаки Павлова, подобием которой видели актера противники «метода физических действий», а «внутренняя работа актера, его творческая активность за пределами репетиций»³, во время которых все лишнее – «книжные фразы», все, что не ведет кратчайшим путем к цели, т.е. к воплощению сверхзадачи, отбрасывается.

Спустя лет двадцать, Товстоногов сокрушался: о Станиславском

¹ Советское искусство, 1950, 24 окт.

² Там же.

³ Советское искусство, 1950, 9 дек.



Pro настоящее

больше не спорят. Его издали, откомментировали... и оставили в покое. В том числе и пресловутые «физические действия», так неосторожно вызванные к жизни К.С. Сам Товстоногов к проблеме Станиславского не остыл. Регулярно, по крайней мере, раз в десятилетие, он писал и печатал статьи «Время Станиславского», «Станиславский сегодня», «О Станиславском», «Самый точный компас», да и во всех программных статьях ссылаясь на единственно приемлемую для него школу – Станиславского. Из круга его мыслей Станиславский не исчезал. Более того, учение и «система» в истолковании прилежного ученика и последователя понемногу вбирали в себя новые и новейшие театральные явления. И это не дань памяти, не формальные знаки уважения к театральным авторитетам, не привычка. Раз и навсегда Товстоногов поверил в «систему» – но не ранее, чем убедился в ее истинном значении. Посмотрев одиннадцать раз «Дни Турбиных» и после этого, увидев другие постановки МХАТа, из приверженца условного театра стал в 1930-е годы убежденным мхатовцем. Об одной, единственной, встрече со Станиславским он упоминал в статье 1950 г. Вопрос, заданный студентом К.С., был решающим: если пользоваться «методом физических действий» всерьез, то постановка спектакля угрожает растянуться на месяцы, если не на годы? Да, отвечал К.С., но если овладеть этим методом, то работа над спектаклем ускорится во много раз! Не потому ли Товстоногов поставил перед собой задачу «овладеть» и посвятил этому и свою режиссерскую жизнь, и педагогику?

То, что «система» существует «над стилиями» и над временем он усвоил тогда же. Неоднократно Товстоногов подчеркивал: есть эстетика Станиславского, т.е. метод, а есть методология. Если эстетику создавали оба – Станиславский и Немирович-Данченко, то теория, методология – заслуга Станиславского. Эстетика устарела (эстетика режиссуры, спектакли МХТ). Методология – бессмертна. Она срабатывает в XX в. во всякой, самой экспериментальной режиссуре и применима к любой стилистике. Разграничение на эстетику и методологию – хороший пример исторического взгляда на театр и режиссуру в нем. В то же время, это отделение истории от современности обеспечивало самому Товстоногову свободу. Ему невозможно было оставаться только учеником, адептом школы переживания, если и ему самому, и Станиславскому она была узка, тесна. Чем больше он позволял себе отклонений от эстетики МХАТа, чем большим испытаниям подвергалась «система» Станиславского в практике Товстоногова, тем уверенней он говорил о законах, открытых Станиславским. В этом же, в значении «системы» как основного закона театра, его убеждали наблюдения за самыми разными сценическими явлениями у себя и за рубежом.

Товстоногова огорчало только одно: Станиславский открыл закон актерского искусства, а режиссура остается не охваченной подобной глобальной теорией. «Ему не хватило жизни на теоретическую разработку других сторон методологии»⁴. «Метод физических действий» и закон органического существования актера, открытые Станиславским на практике, позволяли привести школы и направления к общему

⁴ Товстоногов Г.А. *Зеркало сцены. Л.: Искусство, 1980. Т. 2. С. 43.*

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского

знаменателю. Но метод действенного анализа – это приоритет режиссуры, совместное с актерами движение по точно найденному внутреннему ходу пьесы или сценария. Стихия театра, таким образом, может быть поставлена на крепкие ноги методологии. Ученикам и коллегам Товстоногов без устали разъяснял суть «системы». Поэтому важной частью его творческого наследия является просвещение – в статьях, беседах, лекциях и уроках. Тут Товстоногов «уловим» и убедителен. Сложнее с применением «системы» в процессе создания спектакля, на репетициях.

ПРОПАГАНДА

Товстоногов видел свой долг в том, чтобы объяснять роль Станиславского как творца новой методологии. То, что Станиславский недостаточно точно и полно изложил в своих книгах, остается на долю учеников и посредников, но их мало. В этом Товстоногов был прав. О «системе» Станиславского говорят во всем мире, подобно тому, как во всем мире говорят о йоге. Нередко учат по «системе» Станиславского, делая ее неким «заговором» от обвинений в ненаучном подходе к режиссуре. Чужацеством гения при жизни Станиславского объявлялись его попытки открыть для всех актеров дорогу к совершенству, к какой-то новой театральности. Вдоволь пошутив над заблуждениями «единственного защитника подлинных традиций», одинокого Станиславского, Мейерхольд и Бебутов писали: «И никто не призадумается: не наступит ли момент, когда измученный не своим делом, усталый от заштопывания

тришкина кафтана литературщины мастер швырнет кипу исписанных листков “системы” в пылающий камин, по примеру Гоголя»⁵.

Считая театр Мейерхольда одной из близких себе моделей (есть даже легенда, что слово «мейерхольдовщина» если не придумал студент ГИТИСа Товстоногов, то напомнил, как им воспользоваться для обороны против постоянных атак на Мастера в конце 1930-х годов), Товстоногов знал, что «система» – не чудачество и не ошибка. Он знал, что логика Станиславского – это многолетний путь поисков истины об актерском искусстве, попытка разгадать его парадокс. Знал, что сначала Станиславский ставил во главу угла руководящую мысль – конструктора сценического образа, а затем отказался от этого хода и обратился к «простому физическому действию». Если знатоки и ранние биографы Станиславского останавливались на том или ином этапе развития «системы» – «идти от себя», «я в предлагаемых обстоятельствах», «душевный реализм», перевоплощение как пик актерского самосовершенствования, то Товстоногов сопровождает Станиславского до тех последних его идей, которые вызвали и отторжение, и раздражение. Товстоногов и «метод физических действий», и «метод действенного анализа» воспринимал со всей серьезностью, уже потому что «физическое действие предполагает сознательность, умышленность поступка»⁶, и тогда физическое действие – элемент на пути актера от сознательному к бессознательному, т.е. погружения в органику. Тут последовательный материализм – в характере этого художника.

⁵ Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. 1917–1939. М.: Искусство, 1968. С. 32.

⁶ Товстоногов репетирует и учит. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. С. 29.

Pro настоящее

При верности своему методу, своей театральной эстетике, методологию необходимо каждый раз открывать заново. Этот тезис Товстоногов не раз иллюстрировал примером «Турандот» Е. Вахтангова. Режиссер открыл новую грань методологии, это не эстетика МХТ, но игрался спектакль по «системе», т.е. актеры в обстоятельствах игрового театра добивались органического существования. Метод Вахтангова создан на основе «системы» Станиславского. В спектакле Третьей студии МХТ молодой человек (приехавший в Москву Георгий Товстоногов) увидел нечто «враждебное» МХАТУ: «Они валяли дурака, выключались из предлагаемых обстоятельств, не сливаясь с образом, обменивались репликами, не имеющими никакого отношения к сюжету сказки Гоцци; была разрушена четвертая стена, и актеры напрямую разговаривали со зрительным залом»⁷. Все это неожиданном образом убеждало в верности метода Вахтангова методологии Станиславского. И не только метода Вахтангова: «Я видел за рубежом абсурдистские спектакли, в которых соблюдался закон органического поведения актера, т.е. они были поставлены и игрались по “системе” Станиславского»⁸. Получалось, что все лучшее – так или иначе сближается с «системой». Не подтверждало ли это в глазах Товстоногова вечность, как он считал, и верность закона, открытого Станиславским?

Даже «очуждение», которое Товстоногов наблюдал в «Турандот», по его мнению имелось и у Станиславского и называлось «актерским контролем», что снимало неприемлемость между Станиславским и Брехтом – эстетики разные, а

методологически эти две «системы» не только сопоставимы, но и преемственны (при том, что хронологически системы Станиславского и Брехта скорее одновременны). «Система» Станиславского, как считал Товстоногов, поглощает и Брехта, и Гротовского, и Олби. «Брехт с его эстетикой входит в “систему” как составная часть»⁹.

Дело в том, что корень поведения человека в жизни, а, значит, и на сцене – действие. («Я действую, следовательно, я существую»). Станиславский «обнаружил то звено жизненного потока, выгацив которое, мы приходим не к изображению поведения человека, а к органическому существованию во всех прочих параллельно идущих потоках»¹⁰.

Товстоногов вникает в путь, пройденный Станиславским: вот К.С. останавливается на главенстве мысли – отсюда застольные периоды, теория внутреннего монолога; затем открытие атмосферы – значит, настроение, а потом разочарование в нем и борьба с «настроенчеством»; затем хорошо знакомые термины – задача, сквозное действие, сверхзадача, сверхсверхзадача; еще один этап – отмена застольного периода, вместо него мобильная «разведка умом». К «методу физических действий» Станиславский приходит не сразу, и Товстоногов не только следует за ним, но также начинает понимать эволюцию методологии. Привычное сборное представление о «системе» Станиславского – где все вместе: застольный период и разведка умом, сквозное действие и битвы за атмосферу – причина поверхностного отношения к «системе», как к коллекции более или менее основательных, и все же

⁷ Товстоногов Г. Станиславский и Брехт // Вопросы театра. М.: ВТО, 1981. С. 49.

⁸ Там же.

⁹ Товстоногов репетирует и учит. С. 349.

¹⁰ Там же. С. 200.

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского

случайных терминов. Товстоногов рассматривает методологию в последовательности теоретических шагов и практических проверок этих шагов. «Методология в том виде, в каком мы ее понимаем, возникла, по существу говоря, уже после того, как Художественный театр как эстетическое явление начал умирать»¹¹. От рождения до смерти, от опытов в Обществе искусства и литературы до распада империи МХТ, более 40 лет исканий теория создавалась, проверялась и испытывалась практикой.

Жизненная достоверность – основа методологии, физическое действие (а не психофизическое, оговаривается Товстоногов) начинает проникновение в объективные и субъективные свойства роли. И только здесь, ненадолго, Товстоногов сходится с Б. Алперсом: «В центре внимания режиссерской системы Станиславского поставлен человек в его многообразных связях с социальной средой, с его индивидуальным духовным миром, взятым в движении и психологической сложности»¹².

Последнее открытие Станиславского он ценил особенно, именно оно – «метод физических действий» – было не понято, не признано и запутано. В беседе с преподавателями кафедры режиссуры ЛГИКа (10 декабря 1976, Ленинградский государственный институт культуры, ныне – СПбГУК) вопрос о физических действиях поэтому обсуждался с пристрастием. На этот счет, считал Г.А., существует немало упрощений и заблуждений – например, физические действия – это просто сумма актерских приспособлений. Товстоногов видит перспективу от простейшего физического действия к космизму, во

всяком случае, – к большому кругу предлагаемых обстоятельств. «Казалось бы, поиск элементарного физического действия на малой дистанции должен свести драматургию к примитиву. Но точно построенная цепочка такого рода атомов, в конечном счете, выходит в философское, нравственное, общественное, гражданское. Вот этого великого открытия Станиславского многие почему-то не понимают!»¹³

ПРОВЕРКА

Проверить «систему» в БДТ, испытать мхатовскую веру в экстремальных обстоятельствах Товстоногову выпадало не раз и однажды – в связи с постановкой «Карьеры Артуро Уи», и хотя режиссером был не он, муки адаптации он наблюдал. Актеры поначалу искали оправдания сценических решений «по Станиславскому» (а постановщик «Карьеры» Эрвин Аксер «хорошо знал Брехта и не знал Станиславского»¹⁴), с другой стороны, Аксер шел навстречу уважаемому им театру, потому что хотел понять, как перевести актеров в другую веру.

«Карьера Артуро Уи» по-новому открывала актеров БДТ. Некоторые из них в конечном счете полностью совпали с «кабаретным стилем» постановки Аксера. Актеры обнаруживали то, что сдерживалось или проявлялось с оглядкой на «проживание». И самое интересное, что признаки эксцентризма лежали почти на виду и так или иначе использовались в традиционном для актеров театре. Евгений Лебедев (Артуро Уи) и Сергей Юрский (Дживола) – были наиболее близки к стилистике этой «Карьеры». При этом пробиваться к эксцентрическому образу Уи

¹¹ Там же. С. 201.

¹² Алперс Б. О Станиславском // Алперс Б. Искания новой сцены. М.: Искусство, 1965. С. 229–230.

¹³ Товстоногов репетирует и учит. С. 362.

¹⁴ Там же. С. 54.



актеру, природе которого близки были и пудель Артемон, и баба Яга, и мадам Куку, было все равно трудно. Несмотря на столь завидное игровое прошлое, Евгений Лебедев воспитан школой переживания (он был учеником В.В. Готовцева, актера МХАТа и педагога Московского театрального училища и ГИТИСа). Аксер в работе с Лебедевым использовал приемы «рассказывания» – этюды, когда Лебедев не играл Уи, а рассказывал о нем. Для Аксера это был путь к применению брехтовской эстетики в антибрехтовских обстоятельствах. И хотя до Уи Лебедев проявлял свойства эксцентризма, идя к ним другим путем, итог в спектакле «Карьера Артуро Уи» для Товстоногова был более чем утешительным: Лебедев показал себя эталоном брехтовской стилистики. Когда он и Тадеуш Ломницкий менялись местами в польской и русской постановке «Карьеры», Лебедев оказывался более брехтовским актером, чем поляк Ломницкий.

Легко, стремительно овладевал методом мрачного кабаре Юрский, от природы тоже склонный к эксцентрике. У него рисунок Дживолы был очень жестким, огрубленной до гротеска клоунადой. Маска-грим с огромным ртом, застывшим в механической улыбке, играла лучше самой изощренной мимики. Несгибающаяся нога Дживолы была ключом к образу – в его пластическом и поэтическом плане. Когда на эту роль ввелся Олег Борисов, появились психологические акценты, пластика и речь как бы размягчились, «несгибаемость» стала внутренним стержнем Дживолы.

Товстоногов полагал, что «чужой» метод становится «своим» потому, что «свой» не ограничивает актера в красках и выразительных средствах, зато дает надежные приемы: физические действия, найденные в микроконфликтах роли, и от них – умение овладеть законом органического поведения в предлагаемой стилистике спектакля.

С.В. Рецептером и
Э. Кочергиным

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского



Актеры, совсем далекие от эксцентризма, – Людмила Макарова, Ефим Копелян, Зинаида Шарко, Владимир Рецпер, Владислав Стрельчик – демонстрировали широкий спектр не скованной перевоплощением театральности – от кабаретной на грани с водевилем техники у Макаровой и Шарко до пародии на театр представления у Стрельчика.

В статье «Станиславский и Брехт» Товстоногов исходит из своей практики и приводит примеры внедрения системы эпического театра в методологию Станиславского. Так, в «Мещанах» в замысле были заложены элементы «очуждения», блестяще осуществленные актерами. Главную роль в «Мещанах» играл Лебедев, для которого Артуро Уи, созданный всего год назад, стал важнейшим технологическим стимулом. Состояние бессеменовского дома, т. е. нескончаемые скандалы, в системе Брехта становятся, по идее Товстоногова, публицистикой – и каждый из обитателей этого дома на свой лад – трибун, оратор. Это особенно важно для Бессеменова–Лебедева. «Все мизансцены я строил таким образом, чтобы тот, кто находится в данный момент в центре скандала, получая сцену, получал площадку для своего выступления»¹⁵. Одним из элементов «остранения» служила музыка – незамысловатая «музыка» антрактов и интермедий.

В «Энергичных людях» голос Шукшина, который представлял персонажей спектакля, – также из эпики театра Брехта. «История лошади» построена была на принципе «очуждения», необходимого для того, чтобы увидеть в судьбе лошади судьбу человеческую. Но Товстоногов, признавая и эстетику

Брехта (прежде всего в спектаклях Берлинер Ансамбля), и его методологию (пристроенную неким флигелем к методологии Станиславского), был уверен, что театр Брехта ждет такая же судьба: «Сегодня в театре Брехта начинается тот же процесс расчленения эстетики и метода, который пережил в свое время Станиславский»¹⁶. Товстоногов оказался прав: Брехт только теперь, в начале XXI в., возвращается в театр, уже перечитанным заново. Зато приемы брехтовской методологии давно азбучны для мирового театра.

Сохранился документ, свидетельствующий о сложности практического освоения методологии Станиславского: письмо к Вл.И. Немировичу-Данченко, написанное во время войны. Немирович вместе с актерами МХАТа находился в Тбилиси с 28 сентября 1941 г. по 2 сентября 1942 г. 23 декабря 1941 г. Вл.И. Немирович-Данченко прочел лекцию для студентов Тбилисского Театрального института. Достоверно известно, что Товстоногов, молодой преподаватель и режиссер, автор студенческих спектаклей, которые очень понравились мхатовцам, встречался с Немировичем-Данченко, видел его московские спектакли (позднее Товстоногов замечал, что Немирович-Данченко чаще, чем Станиславский, «снял сливки с методологически воспитанного коллектива»)¹⁷. Однако, неизвестно, получал ли Немирович-Данченко вышеозначенное письмо.

В нем говорится о методе Художественного театра, который Товстоногов попытался применить в первые четыре года своей работы. Молодой режиссер испытал глубокое разочарование, поставив семь

¹⁵ Товстоногов Г. *Мой Горький* // *Театр*, 1968, №3. С. 11.

¹⁶ Товстоногов Г. *Станиславский и Брехт*. С. 57.

¹⁷ Товстоногов репетирует и учит. С. 202.

Pro настоящее

спектаклей в Театре русской драмы им. А.С. Грибоедова. «Искусство театра воздействует, оказывается, на зрителя и без подлинного актерского мастерства»¹⁸. Актеры этого театра принадлежат разным школам, труппа не поддается никакой методологической унификации. Все, что накоплено прежде, в студенческие годы, испаряется и в репетициях с профессиональными актерами, и на занятиях со студентами. Театральность, без которой не должно быть театра, приходит в противоречие с «верной жизнью» в отрывке и спектакле. Реализм и условность в разных мерах – Чехов, Островский, Грибоедов, Шекспир – трудно сочетается с методом Художественного театра. Если форму довольно легко найти и явить во всех компонентах спектакля (оформлении, музыке, свете), то «никогда ... не обнаружить ее в актерском исполнении»¹⁹. «Более того, эта интересная форма поглощает актера. Актер делается беспомощной куклой, выезжает на правильных приемах...

Эту форму надо искать в актере, найти не просто жизненные приспособления, которые выражали бы данного автора, данную пьесу, ее отличительные особенности, потом уже подкрепить это общей формой, пластикой»²⁰.

Но главный вывод, к которому приходит молодой режиссер, касается методологии – она требует доработки, «доразвития», т.е. «нахождения для каждого драматического произведения актерского приема, манеры исполнения»²¹. Готовый актерский шедевр – Отелло в исполнении Акакия Хоравы, эта роль поражала всех, в том числе и Немировича-Данченко, но она сделана была не по-мхатовски.

В конце письма Товстоногов спрашивает Немировича, верно ли он ставит проблему и как приблизиться к ее решению? Ответа Немировича-Данченко на это письмо нет, и получается, что Товстоногов задает вопросы сам себе, и отвечать приходилось самому – собственными экспериментами. В том, как Товстоногов понимает «недоразвитие» «системы» еще на заре творчества, виден художник, способный думать над тем, во что он верит. Он ищет сценического разнообразия и правды жизни, одно с другим плохо совпадает. Ко времени написания этого письма ему уже известны «Горячее сердце», «Дни Турбиных», «Пиквикский клуб», «Три сестры» – те спектакли, впечатления от которых питали зрелого Товстоногова. Уже увидена таировская «Оптимистическая трагедия» и спектакли Мейерхольда советского периода. Уже оценена им «Турандот». Грузинский театр – постановки К. Марджанишвили, С. Ахметели – представляли самобытную театральную культуру, оказавшую влияние на Товстоногова – «Я их вижу до сих пор», – говорил он в 1988 г.²² Все эти впечатления не укладывались в «учение», но Товстоногов все-таки уложил. Сам систематизировал многообразие увиденного, ничего не отбрасывая. Связующим звеном оказалось то в «системе» Станиславского, что понято было позднее – закон органики актерского существования – в любой поэтике, любом методе.

В словарь Товстоногова вошло еще одно понятие «системы» Станиславского – «природа чувств». Это понятие относится не к психофизике, не к эмоциональному строю роли, как может показаться.

¹⁸ *Московский наблюдатель*, 1994, № 5–6. С. 50.

¹⁹ *Там же*. С. 51.

²⁰ *Там же*. С. 50.

²¹ *Там же*.

²² *Товстоногов Г.А. Нет ничего труднее // Искусствознание и психология художественного творчества. М.: Наука, 1988. С. 219.*

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского

«Природа чувств» – эстетический критерий. «Природа чувств» – это не компонент спектакля, а то единственное, что обуславливает все его компоненты»²³. Правильно найденная, пойманная «природа чувств» определяет и общее решение спектакля, и жанр его, и стиль, и отбор выразительных средств. Дело режиссера – подвести актера к открытию в себе «природы чувств», «играющей» именно этот спектакль.

Если попытаться обобщить товстоноговское восприятие актерского искусства, то можно сказать, что он исходил из неидеального театрального материала – играющий человек никогда не достигнет уровня сверхмарионетки. Но прийти к искомой идеальной форме, о которой он мечтал в юности, видя актера беспомощной куклой, поглощенной режиссерской формой, – можно. Правда, приходится искать, «для верного поиска природы чувств необходима импровизационная основа»²⁴.

«Природа чувств» меняется вместе со спектаклем, поэтому на каждую идеальную форму, в которой главенствует актер (а не режиссер) тратятся немалые творческие силы.

Товстоногов не раз видел, как это происходит, что доставляло ему огромное художественное удовлетворение. Например, он наблюдал, как в Олеге Борисове возникает Григорий Мелехов – то плечом двинет как-то по-особенному, то ремень поправит...

На репетициях управление потоком физических действий, работа по «системе», на первый взгляд превращалось в разводку, хотя и высокого уровня. Так казалось тем, кто не был посвящен в «атомную» природу мфд. Вот

фрагменты из репетиций «Истории лошади»: Лебедеву (Холстомеру): «Женя, рассчитай свои движения, чтобы встретиться взглядом с Князем. Тут все зависит от тебя. Идет Князь, не обращая внимания на рабочую лошадь, а ты не уходишь, смотришь. Князь почувствовал взгляд, обернулся, и вы встретились. Только у меня просьба: как можно короче сделать стоп-кадры...»²⁵; Басилашвили (Князь Серпуховской): «После экзерсиса Милого, взгляните на него. “Шарман”. Отвернитесь и, показав сигарой на Холстомера, скажите: “Но я выбрал этого”. Не опускайте. А теперь скажите: “Сколько я вам должен?” Свяжите со всем предыдущим, поднимите!»²⁶. Из комбинации просьб и наставлений, прямых указаний на простое физическое действие, без всяких общих слов родилась одна из самых невероятных по силе сцен: торг. Князь покупал Холстомера по одному ему ведомому чувству приязни, вопреки всем правилам. На репетиции об этом не распространялись. Заданный ритм присваивался актерами, стоп-кадры чередовались с краткими музыкальными антрактами, индивидуальная пластика, индивидуальные интонации и темпераменты, импровизационная свобода в рамках общего замысла – встреча лошади и главного в ее жизни человека именно поднималась (как просил Товстоногов) до решающего момента судьбы, до грандиозного чувственного ощущения выбора, от которого мороз шел по спине. В записях репетиций есть несколько проб этой сцены, и все они построены на поисках, если можно так сказать, действенных глаголов – указателей «единственно возможных»

²³ Товстоногов Г. О природе чувств // Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Т. 2. С. 44.

²⁴ Там же. С. 50.

²⁵ Товстоногов репетирует и учит. С. 486.

²⁶ Там же. С. 488.

физических действий. Ведь и студентов он учил выбору подобных указателей. Думать, хотеть, стремиться, надеяться, мечтать – эти глаголы отменялись сразу, безговорочно. Вместо них – взглянуть, обернуться, встретиться взглядом, отвернуться... Зная, «куда» вести актеров в «Истории лошади», режиссер определял «как» по ходу работы.

На репетициях в театре Товстоногов как будто забывал о «системе», подобно тому, как Станиславский перед молодыми актерами был вдохновлен аудиторией и возможностью «передать своим ученикам самую сущность того, что ему удалось найти в своих многолетних творческих поисках», здесь он «не систематизатор, каким он большей частью предстает перед нами со страниц своей гениальной, но чересчур наставительно-аналитической и методически упорядоченной книги»²⁷. У Товстоногова ни времени, ни, скажем, потребности писать теоретические труды не было. Он считал, что есть время тех, кто открывает, а есть время тех, кто развивает. Себя относил к последним. Режиссерские экспликации он считал вредными, а долгие разговоры на репетициях – признаком плохой подготовки режиссера (себя) к работе. Вдохновение же и Станиславского, и Товстоногова все-таки итог долгого «сидения» наедине со своей теоретической музыкой.

Приведенный выше фрагмент репетиций «Истории лошади» тем и хорош, что дает понять, как шла невыдуманная работа над спектаклем, приукрашенная учеными комментариями, вписанными позднее или заготовленными специально для «веса» в глазах



свидетелей. В таком, задокументированном виде эта работа ничем не отличается от пресловутой разводки. В ней есть технология и нет никакой тайны, есть базис и нет надстройки. Разве что результат – знаменитая «История лошади» – свидетельствует о существовании творческого подтекста, ускользающего даже от самого бдительного ока практиканта-стажера, который делал эту запись.

Более наглядным и детальным процесс творчества по методологии виден в занятиях со студентами. 3 ноября 1975 г. педагоги А.И. Кацман и Г.А. Товстоногов с 11 студентами-режиссерами ищут точного действия в рассказе А.П. Чехова «Хористка». В помощь студентам педагоги решили подыграть им главных героев – Хористку Пашу и ее любовника Колпакова. Студенты должны ответить на вопрос, что ДЕЛАТЬ (не думать, не чувствовать) актеру в разыгрываемом эпизоде-событии. Товстоногов испытывает студентов одним и тем же: «Что же нам делать?», «Что мне и Аркадию Иосифовичу играть?», «Что можно делать, убивая время?», «Что у нас по действию?», «Проклинать – это

С. Е. Лебедевым

²⁷ Аллерс Б. Указ. соч. С. 270–271.

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского

не действие. Это может быть частью внутреннего монолога, но что делать – пока не знаю». Или: «Бездейственная абстракция», «Чего добивается Колпаков по действию?»²⁸. Все занятие ушло на то, чтобы найти способ заострить до предела отношения персонажей – но не во внешних проявлениях, а в тех действиях, которые отражают назревший между ними конфликт. На уроке видно, как и куда ведет актеров режиссер: «Когда я говорю о том, что важно подсказать актеру верное физическое действие, я вовсе не имею в виду право режиссера ограничиться указанием актеру сделать шаг влево или вправо, встать ближе к партнеру или сесть на стул. Я говорю не о так называемых “разводках”, а о поисках подлинного решения, для реализации которого необходимо подсказать артисту единственно возможное пластическое решение»²⁹.

Теоретичность он оставлял за кулисами или для чтения «под своим торшером», или для очередных уроков, которые по форме всегда были дискуссионными. Но без опоры на методологию, без проверки методологией он не мыслил себе практику. Где-то он бросил: «анализ – прислуга практики». Часто спрашивают: каким образом он пользовался системой Станиславского в процессе создания спектакля? И пользовался ли вообще? Ни на одной репетиции не зафиксированы разговоры о кругах обстоятельств, не вспоминается «метод физических действий» или «метод действенного анализа». Сам Товстоногов отвечал на подобные вопросы так: мы настолько хорошо знаем друг друга, что лишние, теоретические, «книжные» рассуждения нам не нужны.

В труппе БДТ, когда туда пришел Товстоногов, он нашел такой же «методологический разнобой», как в Театре им. А.С. Грибоедова в Тбилиси. Общий язык вырабатывался долго и не только на репетициях. Были и «творческие среды», и персональные подходы к особо сложным актерам, и другие способы объединения коллектива, творческие и полу-административные. Полностью понятие «наши актеры» созрело на уровне «Трех сестер», т.е. к середине 1960-х годов.

Допускаю, что Товстоногов немного лукавил: для него исполнители – среда, исключая любой догматизм, всякую излишнюю разговорность, но ее все-таки не так мало. Во время репетиций «Прошлого лета в Чулимске» приходилось разбирать перспективы ролей, ошибки актеров, спорить с ними, потому что драматургия Вампилова для театра (это 1970-е годы) – пока что «нечто вроде айсберга». Студентам он пояснял «тайну» их режиссерской профессии: «Постоянное подспудное существование в методологии есть условие вашей творческой жизни»³⁰. Следовательно, режиссер держал «систему» в уме, когда вводил ее в обиход, когда строил спектакль, репетировал с актерами. Он говорил с ними так, как будто никакой предварительной проверки пьесы действенным анализом для него не было. И «самое большое несчастье методологии, когда режиссер находится в области сухой рациональной логики. Тогда методология превращается в свою противоположность, она дискредитируется»³¹.

По-другому шло обучение – здесь все элементы «системы» неоднократно назывались и объяснялись.

²⁸ Товстоногов репетирует и учит. С. 250–254.

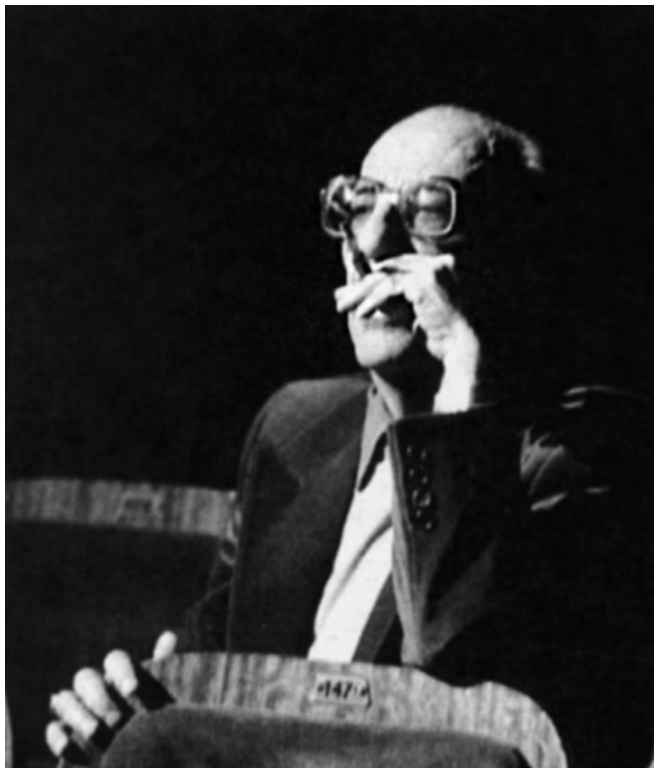
²⁹ Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 1. С. 231.

³⁰ Товстоногов репетирует и учит. С. 234.

³¹ Там же. С. 370.

И никаких общих слов – студентов учили их избегать. Зато о каждом из элементов можно было поговорить в свое удовольствие, а именно такие эмоции испытывал Товстоногов, обращаясь к «системе» Станиславского. Он воспринимал ее и как свод законов, и как источник аналитического вдохновения. Например, сверхзадача – обсуждалась близость этого понятия к идее произведения и расхождения между ними; приводились примеры из арсенала театра – где «глубинные философские пласты» не позволяют легко и просто вывести сверхзадачу («Гамлет»); где автор – откровенный моралист (Мольер), но при этом объективный смысл произведения («Мещанин во дворянстве») шире субъективной задачи, и т.д. Большой круг предлагаемых обстоятельств – это сфера определения сверхзадачи. Но есть еще и сверхсверхзадача – и студентка формулирует: это «категория системы, связанная с художником. Это его гражданская позиция, которая выражается в ощущении эпохи, ее проблем... Это и мировоззрение, и миропонимание человека, это его любовь и ненависть»³². Ни у кого из учеников Товстоногова, с кем приходилось об этом разговаривать, не было сомнений в истинности «системы»: «Постоянный анализ на основе школы, методологии стал свойством моего мышления и свойством мышления моих однокурсников»³³. Педагог умел убеждать в том, что для самого непреложно.

У этой темы – методология в творчестве Товстоногова – есть еще один аспект. Его можно считать политическим, и в то же время – драматическим. Станиславский создавал свою систему в стране



тоталитарной власти и в эпоху тоталитарного режима. В последнее время стало привычным ассоциировать «вечность», универсальность «системы» с объективными обстоятельствами ее возникновения – не случайно ведь совпадение двух систем – политической и эстетической – и апология «системы» в сталинское время. Как будто бы Станиславский невольно перенимал принципы диалектического материализма и по его образцу составлял теорию театра. Вполне могло быть и то, что «лапа» режима, наложенная на многолетние искания великого мастера, выдавала их за идеальный результат идеологии. Недаром спору о «методе физических действий» был придан такой общесоюзный масштаб. В этих обстоятельствах

Г.А. Товстоногов на репетиции

³² Там же. С. 312.

³³ Товстоногов репетирует и учит. С. 49.

«Внутри системы». К 150-летию К.С. Станиславского

Товстоногов – защитник «системы» Станиславского – выглядит слепым подражателем, который, не задумываясь, шел под теми же лозунгами и не оспаривал союз Станиславского с идеологией времени и страны. Товстоногов не случайно повторял вслед за старшими, что ленинские заветы хранить и умножать культурное наследие для него тоже святы. В общем плане. Потому что Товстоногов очень хорошо знал цену того, что он лично хранит и умножает. Послевоенный отечественный театр довольно быстро свел авторитет Станиславского к имени (к факсимиле на обложке трудов) и сначала исподволь, а потом и впрямую отказывался вникать в «систему» и работать по ней. Новые поколения, особенно те, кто уже не видел лучших мхатовских спектаклей и спектаклей лучших учеников МХАТа, сопротивлялись теории, не верили в нее. А Товстоногов искренне верил и искренне защищал даже в самые косные времена, не боясь оказаться на стороне консерваторов. Свое двусмысленное положение во времена насильственного внедрения «системы» Товстоногов понимал. В 1961 он писал: «... кто-то на Западе отождествляет систему Станиславского с культом личности Сталина»³⁴. Не только на Западе – у себя на родине он чувствовал отторжение «передовых» режиссеров от «системы». Да и внедрение давалось не просто.

Например, директор Барнаульского театра осторожно и в то же время достаточно откровенно делился проблемами внутри краевого драматического театра: вроде бы занятия по «системе» должны были давать положительные результаты,

но их не было. Наоборот: когда актеры переигрывали вопреки наставлениям «системы», спектакль оживал; когда отказались от этюдного метода (строго по М.О. Кнебель), актеры поняли, как нужно играть. Товстоногов сам видел приказ по одному из провинциальных театров: «с такого-то числа работать по системе Станиславского».

Природа перегибов понятна: вечная конъюнктура. Была ли пропаганда «системы» Станиславского для Товстоногова неким щитом, прикрытием против обвинений в безыдейности театра или его выхода за пределы социалистического реализма? Да – в какой-то степени. Как Товстоногов выживал при советской власти – отдельный разговор.

Он за все заплатил ценой компромиссов и здоровья. Но ведь не пропагандой он жил, а практикой – он действительно пользовался открытиями Станиславского и учил этому учеников. Потому что восхищение Станиславским для Товстоногова не принуждение, а вера. Будучи признанным мастером и педагогом Товстоногов признавался: «Все эти годы я учился его понимать»³⁵.

³⁴ Товстоногов Г.А. О новом новому // Советская культура, 1961, 9 дек.

³⁵ Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 1. С. 35.

КЛИМ

ТЕАТР И РЕФОРМЫ

«НЕТ ПЛАНА... НЕТ ПОМОЩИ! НЕТ ВЫБОРА?»
«МИССИЯ НЕВЫПОЛНИМА 4»

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ НИ ЧТО НЕ ВЕЧНО ПОД ЛУНОЙ

28

и так авторский театр
это театр
с ясным лидером
ставящим перед актерами
невыполнимые задачи
и тем самым их развивающим
театр же ставит
невыполнимые задачи
по развитию среды своего обитания
или публику
превращает в зрителей
что возможно
только при выполнении
первой заповеди
или первого постулата
гласящего что «театр
это террариум
единомышленников»
при этом слово террариум
можно заменить
хоть на рай
но условие единомыслия
не только не обсуждаемо
но является аксиоматически необсуждаемым
необходимым изначально
как необходим изначальный
акт божественного творения
следует также помнить
и никогда не забывать
что объективно
существование театра
подчинено неким
можно сказать семейным
циклам
год



три
пять
семь
двенадцать
четырнадцать
семнадцать
двадцать один
собственно это свойственно
человеческому организму
а значит и системам
состоящим из человеческих организмов
исключение как известно только подтверждение
попытка же создать театр
это всегда попытка создания семьи
рода
а значит родового древа
так что это всегда попытка семьи
а значит режущего наш слух
своим названием некоего сообщества
инакомыслящих
в окружении
правильно мыслящих
иными словами «мафии»
по-нашему «семья»
и поскольку это попытка создания семьи
то собственно через год

Окончание.
Начало в «Вопросах
театра»
№ 3–4. 2012.



Новый театр, старая сцена

можно понять уже очень многое
относительно этой попытки
следующий срок
если возникло чувство
объективно
не мнимо
не иллюзорно
но реально
еще два
иными словами три
максимальный подъем
не творческий но результативный
формально результативный
ждет нас через пять
еще два года на выход
так что семь
это финал
дальше необходимо что-то радикально менять
и без радикальных изменений
в том числе
и самой идеи
без обновления
не только идей
но и состава
так называемой труппы
прихода молодых
ухода несогласных
исключения нежелающих
следующие семь лет
просто бессмысленны
должна наступать радикальная перемена
всего и вся
способен ли на это
этот организм
готов ли он
если нет
на нет
суда нет

29

следующие семь
это уже период детей
педагогика
готовности меняться
собственно происходящее
в эти следующие семь
это уже бытие реальной семьи
так что после первых семи

необходимо очень сильно думать
семь лет слишком большой срок
единицы
гении способны
иными словами это должна быть уникальная
ситуация
можно сказать чудо
приход такого молодого поколения
которое не только не слабее предыдущего
но намного сильнее
и это такая бесстрашная зачистка старого
что проще
все начать сначала
собственно это и есть все сначала
только более сложное
это уже то что мы называем театр-дом
шаг в школу
возникнет ли она
покажут следующие семь
но после них
уж точно все сначала
ибо лидеру
необходимо
из лидера
превратиться в отца семейства
главу рода
а не мафиозного клана
впрочем
за тем чтобы этого не случилось
вернее за этим
за это
должен отвечать все тот же
просвещенный чиновник
проблема которого еще и в том
что это кажется
что художников
а тем более художественных лидеров
пруд пруди
увы нет
и увы
их нужно защищать
и не только от труппы
но прежде всего
от самих себя
ибо как было сказано выше
художественный лидер
тот кто ставит
дерзновенные

Pro настоящее

невыполнимые задачи
 а не тот кто творит тихое болотце
 с милыми его сердцу «родственниками»
 и у чиновника
 должно быть мужество
 как оно должно быть и у экспертов
 ибо театр
 это зона развития
 интеллекта и духа нации
 а не форма
 социальной помощи
 часто тем
 по крайней мере в столице
 кто в этом-то и не нуждается
 более того
 кое кому
 она вредна
 ибо за все нужно платить
 и чаще всего свободой

30

итак семь
 семь это финал
 попытка возможна
 только при довольно радикальном обновлении
 всего и вся
 что очень редкое явление
 ибо при этом необходима переустановка
 всей программы бытия
 не только переопределение задач и намерений
 ибо это уже процесс создания
 уже возникшей
 серьезной школы
 родового театрального древа
 при этом необходимо понимать
 что уход лидера
 или человека ставящего перед актером
 невыполнимые
 то есть развивающие их задачи
 есть конец истории
 ученики
 если они истинные
 во многом
 если не во всем
 будут отрицать учителя
 ибо ученик тот кто превзошел учителя
 значит развил идею
 рядом вырастил еще одно древо идеи

самостоятельное
 отдаленно похожее
 но чаще всего отрицающее
 необходимо также помнить и понимать
 что истинный ученик
 это точно не попытка
 что-то новое сделать со старым
 вишневый сад
 имеет очень короткую жизнь
 потом земля ни к чему не пригодна
 разве что на дачи
 семья
 дом
 род
 традиция
 это удел бытия
 не реальных театров
 а школ

31

обновление необходимо всем
 всегда
 и во всему
 новый дом
 новые лица
 новая
 в новом времени жизнь
 нового автора
 новой театральной идеи
 само же искусство театра
 очень древнее
 и на самом-то деле
 ни от каких новых идей не зависит
 зависит от мужества
 актера говорить правду королю
 и давать радость и надежду
 вперемешку со слезами
 и смехом народу
 театр искусство молодости
 молодости в смысле души
 и света разума
 прибывающего
 вопреки умиранию плоти
 да
 это скорее мистические исключения
 редкие
 уникальные
 впрочем они только нас и интересуют

Новый театр, старая сцена

все остальное
 естественный процесс
 ушел дар
 что делать
 мир не виноват
 театр искусство зависящее от гениев
 как и всякое искусство
 оно на границе
 вернее всегда за границей возможного
 это мужество предчувствия
 и неудержимая радость восторга
 пред бытием
 во всей его полноте
 и светлая печаль
 об уходящей человеческой жизни
 ничего вечного
 и театр
 не только не исключение
 он влюбленность
 в эту невечность жизни
 он цветок
 без которого не может быть плода
 плод театра
 это цветение сада
 а не осеннее фруктовое каннибальство
 впрочем заинтересованный читатель
 принадлежащий этой профессии
 здесь
 должен сказать значит
 никакой стабильности
 да
 но театр требует покоя
 уверенности
 да
 дар
 действительно
 как и талант
 нельзя пропить
 он от Бога
 он просто нас покидает
 как только мы теряем
 в себе это родовое древо
 на которое прилетают вить гнезда
 и растить детей
 гении-полубожества
 прилетают не спрашивая
 есть ли у нас на них время
 и улетают не спрашивая

почему мы решили
 что то великое что иногда
 возможно вопреки нам самим
 возникает в нашем творчестве
 создали мы
 мы ведь только инструмент
 а творцы они
 гении
 полубожества
 уввы но таков закон
 всякого творчества
 не хотим принять
 значит нечего о театре и говорить
 настоящий актер
 чем опытней
 старше
 тем прекрасней
 он национальное достояние
 но это относится к отдельной личности
 а не к некой
 простите
 труппе
 или ленивому сброду
 мечтавших в юности
 посвятить себя театру
 но время шло-шло
 и ушло
 оставив только раздражение
 на свидетелей
 гибели наших «замыслов с размахом»
 «вначале обещавших»
 так что ничего кроме ненависти
 или хуже того равнодушия
 да выше упомянутых дач
 на месте «сада»
 это печально
 но это так
 мы все
 и все
 это знаем
 это жизнь

32
 профессия
 и социальная защита
 по причине профессиональных болезней
 это очень важно
 ибо любая профессия

Pro настоящее

смертельно опасна
 и люди театра не исключение
 только в театре
 профессиональных навыков мало
 нужен дар
 талант
 участие в акте творчества
 неких божеств
 ангелов
 гениев
 необходимо ибо без них
 а если они ушли
 или никогда не приходили
 что в таком случае делать
 как вы понимаете
 это проблема социальной защиты
 а не искусства театра
 и мы должны честно
 предельно честно
 ответить себе на вопрос
 о чем мы говорим
 о театре как искусстве
 о театре как бизнесе
 или о соцподдержке
 граждан страны
 да в театре профнепригодность
 может наступить в любой момент
 слава богу это не связано
 с физическими травмами
 дар покидает
 иногда без видимых причин
 он ведь ангел
 а значит обидчив как ребенок
 необходим механизм реабилитации
 после катапультирования
 наверное катапультирование
 максимально точный термин
 возможно в программу
 попадает вирус
 в любом случае актер
 в этой ситуации оказывается один на один
 с этой болезнью
 очень постыдной
 постыдней всех постыдных
 и здесь антибиотики
 не помощники
 алкоголь наркотики
 только чтобы не видеть зияющий бездны

на месте рая
 чаще всего в труппе
 летать могут единицы
 остальные сразу нажимают катапульту
 еще не взлетев
 ибо театр опасная профессия
 как всякая профессия
 смертельно опасна

33

мы не любим плохих врачей
 учителей
 а артисты
 режиссеры
 драматурги
 мол что с них взять
 мол могут
 могут показывать детям такое
 елочки
 слово-то какое страшное
 детский спектакль
 детям сойдет
 тогда как все должно быть наоборот
 все чудо и волшебство
 должно участвовать
 в этой возможно единственно-истинной
 возможности театру быть
 быть истинным
 как «во времена Оно
 когда Боги
 присутствовали на Земле»
 так что театр и дети
 собственно и есть театр
 ибо это разговор с грядущим
 ибо он путь в грядущее
 хотим мы
 этого или нет
 но это так
 а значит оно грядущее
 его скажем так здоровье
 нации
 народа
 государства
 простите веры
 во многом зависит
 и от театра
 а значит и от его театра здоровья
 выбор за самим театром

Новый театр, старая сцена

выбор за нами
если больной не хочет
никакой врач ему не поможет
собственно это все
что наверное необходимо знать
если больше
опустятся руки
уйдет энергия заблуждения
и наивная веры в то
что пока еще не поздно
еще не поздно
примем это на веру

ЧАСТЬ ПЯТАЯ ЧТО ДЕЛАТЬ или МНОГОТОЧИЕ

34
у нас несколько вариантов
самый надежный
ничего не делать
как-то оно будет
как-то рассосется
остальные как вы понимаете
предполагают некие радикальные шаги
но прежде чем мы их озвучим
наверное мы должны посмотреть
на все это не со стороны чиновников
которым необходимо
скажем так брать
грех на душу
и что-то делать
но если честно
то чем меньше они об этом всем знают
тем лучше
и для нас
и для них
дабы все это не напоминало
по последствиям
и по процессу
перечень известных романов
Федора Михайловича
с ритуальным приятием чужой кармы
чиновниками
как мы их здесь назвали просвещенными
и бесовскими плясками
как тех кто кричит
руки прочь

от нашей святыни
репертуарного театра
театра-дома
так и со стороны тех кто кричит
где вы видели
этот репертуарный театр
он свое отжил
пора мочить этого репертуарного старика
с его старушенцией
процентщицей
театром-домом
естественно как только они
оказываются в нем
в этом театре
получают так сказать пожизненный срок
все их рвение
по поводу реформирования
как рукой снимает
и здесь главное не перейти на имена
имена не причем
все вопросы к Творцу
такова уж природа человека
разве его можно за это винить
так что не будем уточнять
переходить на имена
завтра будут другие имена
«вы только нас пустите»
не беспокойтесь
нам понравится
мы ведь хотим реформ
потому что хотим
как и предыдущие поколения
войти
и на века
да
есть те
которые кричат
необходим менеджер
продюсер
мы менеджеры
пустите нас
мы
уважаемые менеджеры
там куда вы хотите войти
есть менеджер
этот менеджер государство
его здание
его деньги

Pro настоящее

оно платит
 оно и заказывает музыку
 и ему если оно государство
 то есть имеет свою стратегию развития
 иными словами идеологию
 необходимы те
 кто способен
 под видом ей противостояния
 эту идеологию в умы
 народные нет
 не внедрять
 на это есть другие профессии
 но порождать и воспитывать
 народ способный самостоятельно мыслить
 и брать ответственность
 за собственную жизнь
 за страну
 ее грядущее процветание
 а в демократическом обществе
 это еще и народ-личность
 который перестанет
 выбирать собакевичей и маниловых
 себе в поводыри
 надеясь на мутную воду
 в которой они как-то проживут
 но народ понимающий
 верящий
 и имеющий мужество
 искать спасения
 а не прятаться в рабство
 и за это
 оно государство
 если оно государство
 и платит художнику
 или тому
 кто первый предчувствует беду
 и последним теряет надежду

35

не верю
 говорит художник обществу
 вы циничные подлецы
 говорит художник чиновнику
 не с глаза на глаз
 не по пьянке
 привселюдно
 это входит в правила игры
 художник необходимо должен

противостоять стагнации общества
 за это оно и приближает его к себе
 делает своим шутом
 неприятно
 возможно
 но это так
 да
 это так
 дело ведь не в названии
 а в нужности и возможности
 шуту ведь многое позволено
 но при этом вера
 если государство
 нанимает его
 вернее общество
 у общества и у художника
 стоящего во главе государственного театра
 должна быть одна
 одна она должна быть и у актеров
 но если между художником
 вернее театром и государством
 важна борьба идей
 сродни борьбе идей
 внутри церкви
 несогласие по отдельным пунктам
 толкования святого писания
 но святость-то писания
 под сомнение
 ставить-то нельзя
 вернее технологически
 дабы показать и доказать
 незыблемость
 истинность и святость
 всепобеждающую его энергию
 необходимо
 ибо несогласие
 есть поиск
 лучшего решения
 лучшего пути
 и этот поиск не только не исключает
 борьбы идей
 он ее предполагает
 предполагает диалог
 во имя идеи нации
 но внутри театра
 как единого организма
 такая борьба идей
 в принципе невозможна

Новый театр, старая сцена

ибо если внутри одного организма
один орган начнет борьбу с другим
то это называется несовместимостью
и гибнет весь организм
впрочем государство
не исключение
и отказ
какого-либо органа
участвовать в бытии
даже такого ничтожного как театр
смертельно опасен

36

вопрос в выборе
государство должно решить
общество через механизм государства
должно выбрать
необходим ему театр
театр как инструмент
трансляции своих идей
или театр сродни аппендиксу
органу доставшемуся
от предыдущей идеи
которая себя исчерпала
не болит пусть будет
ну а если болит
технология лечения известна
и всегда одна
операция удаления
ибо не понятно зачем он теперешней
традиция
это довод
может согдится
менее убедительный довод
необходим такой институт-организм
мало ли
может мы чего-то там не знаем
убедительно
но
от вопроса выполняет ли он
в новом времени
задачи стоящие перед новым временем
то есть куда в данный момент толкает
общество в хаос
или в космос
который не исключает
более того включает
спонтанный

эвристический поиск
как важнейший элемент
всякого мышления
и всяких великих банальных
давно забытых истин
коим и служит театр
всегда служил
и будет служить
и в нем
призыв к космосу
технологически осуществляется
как во всяком искусстве
и здесь важно не путать
искусство
и жизнь
это в искусстве
черное через белое
белое через черное
хаос через космос
космос через хаос
а в жизни
все очень конкретно
космос – космос
хаос – хаос
только продажи
здесь не причем
это освобождение душ
а не ловля их и покупка
а тем более не их продажа

37

идея же власти менеджера
продюсера
актуальна для частного театра
идеология которого состоит
в этой самой идее
успешных коммерческих проектов
что продавать не важно
важно что покупают
человек ведь свободен
и вправе
тратить свои кровные
так как ему хочется
в политику не лезет
и слава Богу
или лезет
но за свои
в театре же существующем

Pro настоящее

в пространстве идеологии
и борьбы в ней идей
ни о какой главенствующей роли
менеджера разговор в принципе идти не
может

да
сам этот идеологический разговор
желательно вести не с пустым залом
но лучше проповедовать рыбам
чем вести диалог
в зале набитом
неизвестно кем
и зачем
иными словами в зале
должны сидеть люди
подготовленные к диалогу
с провокаторами со сцены
театр это пространство
особый храм
где по вечерам
собирается тайное сообщество
сомнения в истинности
прописных истин
морали и веры
дабы вернуться к вере
и здесь от неких основополагающих
принципов
в том числе репертуара
не уйти
соотношение комедий
драм и трагедий
в репертуаре театра
дело специфическое
зависит от многих факторов
впрочем комедия
комедии рознь
где как ни в пространстве комедии
и ведутся самые острые
идеологические споры
и здесь самое место задать себе вопрос
о том что мы понимаем
под этим самым репертуарным театром
театр где существует репертуар
или театр
репертуар которого творится
постоянной труппой актеров
как вы понимаете из первого
вовсе не следует второе

как впрочем и постоянная труппа актеров
может существовать
исходя не из репертуара
но из эксплуатации
одного спектакля
впрочем само слово эксплуатация
наверное и является
тем камнем преткновения
иными словами так называемый
репертуарный
судя по всему предполагает
некое особое бытие спектакля
связанное с постоянным его творческим
развитием
так сказать предполагает спектакли на вырост
актеры растут вместе со спектаклем
спектакль растет вместе с ростом актеров
это самый сложный
живой
растительный процесс
к которому в принципе не применим
термин эксплуатация
впрочем этот процесс
не исключается и в так называемом не
репертуарном
ибо театр
всегда в особых отношениях со временем
он из этого самого времени творится
он это самое время и порождает
и в этом смысле репертуарный театр
вернее театр-дом
позволяет более истинно
существовать процессам
связанным со временем
течением времени
ибо процесс творчества
или процесс постижения
как всякий живой и растительный
почти всегда оказывается медленным
и требует развития и взросления
иными словами
то что судя по всему
мы понимаем по этим самым репертуарным
театром
есть театр-дом
театр-род
театр-традиция
несущая в себе

Новый театр, старая сцена

всю полноту
 весь космос
 родового сознания
 и церковного служения
 иными словами службу
 возможно династическую
 и если это так
 то мы должны
 это этим и называть
 и не обманывать
 себя и не играть
 в иллюзорный мир
 репертуарного театра
 как некого демократически открытого
 социального института
 где путь «из грязи в князи»
 соизмерим с «желтым плевком» папарацио
 также мы должны отдавать себе отчет и в том
 что отцы основатели
 талант отцов основателей
 и талант последователей
 иными словами
 семья сохраняющая
 и развивающая традицию
 некое истинное
 изначальное
 и семейка под именем труппа
 это разные семьи
 одна создает и следует
 есть национальное достояние
 очень ранимый
 болезненный
 хрупкий организм
 а бессмертная семейка-труппа
 ни на что уже не способная
 порождает точно такого
 бессмертного руководителя
 так сказать каждая труппа
 достойна своего
 не будем называть кого
 и она будет искать его
 пока не найдет
 и тут уж под мудрым руководством
 в лучах былой народно-партийной славы
 бессмертно-бесменного
 отца руководителя
 заживет счастливой жизнью
 многоточие

38

да с людьми в этой труппе
 актерами в ней
 не все так то просто
 конечно можно говорить
 что каждый получает то что он заслуживает
 в конечном итоге наверное это так
 но театр
 тем более театр
 выше упомянутый
 театр-дом
 театр-семья
 театр-традиция
 или пространство творчества и единомыслия
 ибо без служения одной идее
 одной художественной идее
 такой психологически тонкий организм
 как вышеупомянутый театр
 вряд ли возможен
 вернее в принципе невозможен
 это всегда уникальное
 ранимое сочетание личностей
 позволяющее существовать необъяснимому
 или тому
 что вместе
 как один организм
 они на порядок талантливее
 нежели они сами по себе
 в этом суть театра-дома
 уникальность
 и гениальность лидера
 генетически их соединившего
 это чудо
 которым нужно гордиться
 которое нужно хранить и охранять
 но ведь ничто не вечно
 и ничто не стоит на месте
 происходят странные мутации
 и необходимо выбрать
 постоянно необходимо выбирать
 помня что это творчество
 и законы творчества
 безжалостны
 любой ничтожный компромисс
 и этот волшебный творческий организм
 мгновенно превращается в труппу
 инструмент расстраивается
 организм болеет

Pro настоящее

и если мы хотим творчества
искусства
то увы
мы должны
иметь мужество
и талант отделять
живое от мертвого
ибо каждый
не занятый в спектакле артист
очаг заражения крови
всего живого творящего организма
это заразная болезнь
и нужно об этом все время помнить
сами по себе органы
могут быть прекрасны
но этого мало
необходимо единомыслие
идейное и творческое единство
особый резонанс
единый пульс
они должны быть людьми
одной группы крови
ибо кровь их едина
и чем более высокой она группы
тем сложнее
и увы
мешать
ее смертельно опасно
если театр не соответствует
этим выше приведенным принципам
то говорить о репертуарном театре
в этом самом смысле
о котором все говорят
говоря о репертуарном театре
увы просто ложь
давайте себе в этом признаемся
и попытаемся поразмышлять
на тему что же сделать
чтобы наша мечта
прекрасная мечта
о театре-доме
о традиции
не отдала окончательно
Богу душу
отдавая себе отчет в том
что не только злобный рынок
явился и является причиной
непростых проблем

этого самого репертуарного
как и всякого театра
самому театру стало выгодно
сам театр сделал все
чтобы под предлогом
отупения публики
этим самым отупением
публики и заниматься

39

причина ли этого
в невозможности создания
дееспособной
не больной склоками
и нежеланием работать
труппы
частично да
низкие зарплаты
да
также признаем
впрочем что здесь признавать
можно недоумевать
какого черта
актер получающий за съемочный день
в сериале про очередной бандитский
не то Петербург
не то Екатеринбург
больше нежели за месяц службы в театре
а то и за год
в этот театр-то приходит
естественно что дело не в сериале
а в его качестве
но почему он приходит
потому что в театре искусство
а там нет
циничная ложь
правда же в том
что или ты всюду на пределе
или нигде
так что получается
что все разговоры
сериальных актеров
о том что их сердце
принадлежит театру
в пользу бедных
тем более о театре
требующей всей жизни
и религиозного служения

Новый театр, старая сцена

на которое и претендует
 этот самый
 русский
 репертуарный театр
 который на словах мы защищаем
 а на деле разрушаем
 ибо нарушаем
 позволяем себе
 быть с талантом и даром
 на ты
 забывая что он от Бога
 впрочем что бы мы не говорили
 сколько бы мы не обращались
 к людям театра
 так уж он устроен
 организм театра
 впрочем как и любой организм
 что иногда
 сам себя
 он уже излечить не в состоянии
 но у него есть выбор
 быть на стороне болезни
 или на стороне врача
 да здесь как всегда возможен
 и важен
 очень важен
 вопрос
 а врачи кто
 но любопытно что
 в этой связке
 театр общество
 вернее государство
 вернее не некое абстрактное
 чиновничье сообщество
 но механизм
 не управления
 но централизации
 систематизации
 адекватного
 бесстрашного
 спасительного реагирования
 частью которого
 особой
 страстной
 является театр
 да
 со стороны
 может показаться

что реакция театра
 уж слишком эмоциональна
 неадекватно эмоциональна
 тем более что реагирует он
 не на реальность
 не на случившееся
 но на предчувствие
 именно предчувствие
 грядущих
 еще никем не видимых
 проблем
 но такова природа
 такова суть
 и таковы задачи
 такова функция театра
 в обществе
 смешить
 и предупреждать
 предчувствовать
 и давать надежду
 сомневаться в догматах
 и быть саркастически бесстрашным
 врагом номер один
 всякого чиновничества
 всякого чинуши
 понимая что деньги
 дает не он
 а общество
 заботящееся о своем
 душевном
 духовном
 здоровье
 о своей целостности
 театр не обслуживает общество
 тем более его бюрократический механизм
 он очень важный
 и неразрывный с организмом
 самого этого общества орган
 возможно
 в процессе формирования
 и возникновения
 этого общества
 более глубинно-ранний
 нежели само это общество
 ведь театр
 в глобальном смысле
 структурный закон
 генокода этого самого общества



ЧАСТЬ ШЕСТАЯ
ВАРИАНТЫ НАЧАЛА РЕФОРМ

40

ВАРИАНТ №1

самый надежный
ничего не делать
как-то оно будет
как-то рассосется
так сказать естественный отбор
на всех уровнях
тоже проблему нашли
делать что ли нечего
клоунами заниматься
их только тронь
потом не остановишь
пособие по безработице платим
не разгоняем
хотите сказать театр не будем говорить какой
а что есть критерии
как-то можно определить
что такое хорошо
что такое плохо
играют недоразвитые в театр
пусть играют
чем бы дите
не тешилось
лишь бы в политику не лезло
так что
вариант номер один
самый надежный

ВАРИАНТ №2

Знакомые с театральным делом
и не совсем отчаявшиеся
утверждают
всех нужно перевести на договор
всех и сразу
в одну ночь
без исключений
в конце концов
актер
что это за «божественный»
«бессмертный» чинуша
что это за каста неприкасаемых
залез в клеточку штатного расписания
как в пожизненный гробик
и разлагайся

и кто к этой клеточке прикоснулся
заразился
кто подышал этим воздухом
хомячьей норки
хоть самого архангела Гавриила
над ними поставь
он временный
они вечные
не хочу и не буду
что с этим делать
в одну ночь
необходимо поменять трудовое
законодательство
всех перевести на договор
всех без исключения
всех включая вахтеров и дворников
ибо театр внутри себя
никакой не демократичный институт
впрочем какое государство
таков и театр
каков театр
таково и государство

ВАРИАНТ №3

менее оптимистичные
скажут это невозможно
возможно правильно
но невозможно
представляете что тут начнется
кто это законодательство в одну ночь будет
менять
что это военно-театральный переворот
диктатура на всех уровнях
где мы живем
к чему вы призываете
к разрушению театра-дома
что делать с людьми
выброшенными на улицу
доводы что хорошие актеры
всегда нужны
но может придут хорошие режиссеры
театр будет местом творчества
а не прозябания
из страха потерять
жалкое унижительное местечко
вряд ли довод
что делать
если принять закон

Новый театр, старая сцена

и перевести всех на договор
 не так-то просто
 необходим «закон о театре»
 созданный так чтобы предполагал его
 развитие
 вперед а не вспять
 созданный не профсоюзами
 и не людьми фактически приватизировавшими
 остатки предыдущей театральной
 цивилизации
 но людьми понимающими
 значение театра
 для развития общества
 но прежде чем его принимать
 необходимо практически исследовать
 все возможные версии
 его реформирования
 и возможные последствия
 этого реформирования
 в этой ситуации
 в силу вышеупомянутой сложности
 принятия закона
 «о всеобщем переходе на договорные
 отношения»
 возможен вариант
 начала тотальных реформ
 и связан он с выводом трупп
 из стен конкретных театров
 вернее создание
 единого
 общегородского актерского агентства
 куда войдут
 без всяких но
 все актеры
 всех трупп
 с сохранением
 их теперешнего экономического обеспечения
 что позволит начать реформы
 и проверить все модели
 возможных договорных отношений
 а так же освободит
 несогласных
 с политикой руководства
 талантливых актеров
 от их крепостной зависимости
 от политики театрального руководства
 более того возникнет
 реальная конкуренция

спектакли более не будут ставиться
 из ситуации
 других у нас актеров нет
 берите этих
 это так же позволит провести
 тотальную ротацию
 худруков
 директоров
 освободит признанных лидеров
 театрального процесса
 от балласта трупп
 позволит создавать спектакли
 исходя из таланта
 необходимого на эту роль актера
 и принципов художественного единomyслия
 создателей
 также обнаружится
 реальность огромного количества
 финансируемых городом
 сценических пространств
 что позволит
 начать процесс
 реальной подготовки
 в реальных условиях
 новых художественных лидеров
 способных брать на себя реальную
 ответственность
 и существовать
 уже в новых
 условиях
 не начиная свой творческий путь
 с акта очистки территории
 от театральных аборигенов
 но начинать с чистого листа
 это позволит очень быстро
 без всяких
 обнаруживать
 способность того или иного
 театрального объединения
 их художественную состоятельность
 и состоятельность их лидера
 этот же проект
 позволит пересмотреть
 художественный статус неких театров «на
 бульварах»
 и узаконить их бульварный статус
 поставив во главе их
 действительно

Pro настоящее

скажем так
идейных менеджеров
которые впрочем
не меньшая редкость
если не большая
как и художественные лидеры
если возвращаться к актерам
то будучи выведенными
за пределы конкретной
театральной труппы
они будут свободны
от унижительной процедуры
уговаривания режиссеров
не брать их в спектакль
потому что у них сериал
в конце концов
возможно у нас снова
появятся театральные актеры
а не медийные лица
забывавшие отдать дань
за то что числятся
не разрушит ли это ощущения театра дома
давайте будем честными
театров где это существует
поверьте не так много
да и тем
угрожает
главным врагом
этого уникального
культурного феномена
является все та же бессмертная труппа
не каждый в отдельности актер
но не сложившиеся их творческие отношения
«за кулисами война
когда на сцене мир
за кулисами
хиппи стали лысыми»
драма со сцены
переходит за кулисы
и нам не счесть
количество талантливых жизней
чей божий дар
был уничтожен
неспособностью или не возможностью
по тем или иным причинам
принять
вписаться
в очередной творческий поворот

организма театра
и в то же время
не нашедших в себе мужества уйти
но собственно куда уходить
ибо если долго не дают
то собственно потребность отпадает
ведь ныне существующая система
это особая форма
впрочем
что мы о себе
да о себе
в конце концов
давайте подумаем о зрителях
даже на самый плохенький сериал
существует кастинг
а на постановку велики пьес
его увы нет

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ

P.S.

41

P. S. 1

хочется иметь надежду
что читающая этот текст
театральна братия
понимает что это призыв не к уничтожению
репертуарного театра
театра-дома
но поиск пути спасения
тем более что ничего нового
в этих предложениях нет
так существовал театр
до эпохи попытки-пытки
построения царства небесного на земле
и тем более из этого не следует
что нужно все хорошее
из этой эпохи
и всех остальных эпох
ведь в каждой эпохе
есть свои плюсы и минусы
это вопрос синтеза
только нужно спешить
ибо однажды
увы
конечно мы надеемся на лучшее
и дело не в пресловутой господдержке
дело в нас

Новый театр, старая сцена

как в поддержке
самих себя как народа
нас как нации
опасно
не занимайтесь драматическим театром
занимаетесь
занимайтесь
но служите его величеству театру
а не себе

P.S. 2

относительно менеджеров
продюсеров
и прочих
новых названий
старых профессий
недавно автор был
в Третьяковской галерее
смотрел Джотто
потом наконец волшебно выставленного
Врубеля
и печально думал почему
мир знает Климта
чем хуже Врубель
потом зашел в отдел древнерусского искусства
уважаемые чинуши
у вас что нет денег
построить для этого сокровища
музей-храм
как хотите
так себя и называйте
менеджерами так менеджерами
только постройте

41 1/2

«Сижу на краю дороги.
Водитель меняет колеса.
Не нравится мне там, откуда я еду.
Не нравится мне там, куда я еду.
Так почему за сменой колес
С таким я нетерпением наблюдаю?»
«От тигров удрал я,
Клопов накормил,
Сожрали меня
Заурядности»
Смена колес.Эпитафия (Бертольд Брехт)
«за кулисами война
когда на сцене мир

за кулисами
хиппи стали лысыми» (Новиков. Потимков.)
остальные упомянутые цитаты
из книги
которую
не только нам
наркотеатралам
но и просвещенным чиновникам
следует прочесть
имя ей
«Рапсодия для театра»
«краткий философский трактат»
автор Алена Бадью

ЧАСТЬ ВОСЬМАЯ

P.S после P.S.

42

пожалуй единственный реальный результат
этой статьи написанной вначале как
провокация
для начала реформ
необходимых театру
для того чтобы чиновники
были добрыми защитниками
театра от нападков злых неудачников
в том что теперь
актерам в сериалах
попытаются платить меньше
и они согласятся
а куда им деваться
кризис
да собственно и просвещенные чиновники
пока читали
вспомнили
как отблагодарил народ
всех реформаторов
и освободителей
таков не новый
но реальный результат
всяких реформ
пора поумнеть
и ничего не делать
но впрочем
никто
ничего
и не делает
так что

«МИССИЯ НЕ ВЫПОЛНИМА N+1»

где N
 стремится отнюдь не к бесконечности
 но к концу цивилизации
 шагреновая кожа попыток
 стремительно сокращается
 исполнением не желания
 но очередной отсрочки
 очередного завтра
 ибо «завтра
 одно равнодушное слово
 и за маленькой этой отсрочкой
 огромное никогда» (Тассос Ливадитис)
 так что можно успокоить себя и сказать ну что
 же
 пора готовить артефакты
 для грядущих археологических раскопок
 что найдут
 так о нас и будут судить
 ни у кого нет мужества
 даже у автора этой статьи

все вокруг да около
 никаких реформ не будет
 нечего и пытаться
 что-то делать с этим болотом
 все само собой
 пустыня наступает
 все само собой
 меняйте не меняйте
 старых на новых
 без радикальных изменений
 впрочем
 спите спокойно
 осталось не долго

Фото Д. Гордийко





КЛИМ – Марина ЗАБОЛОТНЯЯ

ПОГОВОРИМ О СТРАННОСТЯХ ЛЮБВИ

ИЗ ДОСЬЕ

Режиссер, драматург, педагог Клим (Владимир Клименко) родился в 1952 г. Принадлежит поколению, пришедшему в театр в 1980-е, ученик Анатолия Васильева и Анатолия Эфроса. Свои первые режиссерские опыты осуществил во Всероссийском объединении «Творческие мастерские» при СТД РФ. В первой половине 1990-х в знаменитом подвале в Среднем Каретном переулке в Москве занимался исключительно лабораторной деятельностью: создавал экспериментальные спектакли, проводил тренинги. С середины 1990-х осуществил ряд постановок в государственных театрах: «Луна для пасынков судьбы» Ю. О'Нила (приз критики премии «Золотая маска», 1998 г.) и «Любовь за любовь» У. Конгрива в Театре на Литейном (Санкт-Петербург), «Сон об осени» Ю. Фоссе в Театре «Балтийский дом» (Санкт-Петербург), «Близится век золотой» по С. Моэму и «Отчего люди не летают» по «Грозе» А. Островского в Театре им. Ленсовета (Санкт-Петербург); «Вид в Гельдерланде» Ю. Волкова в Молодежном театре «Глобус» (Новосибирск), «Альцест» по пьесе «Мизантроп» Ж.Б. Мольера в Центре им. Вс. Мейерхольда (Москва). Как драматург Клим преимущественно перерабатывает классические прозаические и драматургические произведения, в том числе, Достоевского, Толстого, Гоголя и, особенно, Шекспира.

КЛИМУ ОТ ЗАБОЛОТНЕЙ С ЛЮБОВЬЮ.

Считается, что режиссуре научить нельзя. Чему вас учил Васильев? Это был его последний курс? Вы еще застали Эфроса?

И кого в тебе самом больше – режиссера, педагога или драматурга?

Что изменилось в тебе и в жизни с тех пор, как ты занимался экспериментами в московском подвале на Петровке? Я была там в 1993 году.

Чего ты тогда хотел, занимаясь тренингом? И к чему пришел?

Что в драме вечно, а что преходяще?

Как ты относишься к репертуарному театру и слухам о его смерти?

В одном из последних интервью М. Угаров утверждает, что театр мертв, если находится вне зоны политики, т.е. не слышит шума времени. А что насчет чистого искусства? Такой театр не имеет права на существование?

Хотел бы ты иметь свой авторский театр?

И кого бы ты в него позвал? Кого бы ставил из современных драматургов? Кого читаешь и кого ценишь?

Что, по-твоему, происходит с нашим театром? ... и с нашей жизнью?...

Нравится ли тебе настоящее время?

ЖИВУЩЕЙ ЗА БОЛОТАМИ С ЛЮБОВЬЮ ОТ КЛИМАТА

наверное стоит начать с последнего
мы живем в удивительнейшее из времен
изменения происходящие с нами столь
волшебны

столь удивительны

столь непостижимы для нас

что мы с нашей привычкой быть узниками

обиженного своего пупа

вряд ли можем их понять

осознать

тем более мы

привыкшие занимать место

отведенное церкви

и забывшие что мы

зеро

шуты

Pro настоящее

то есть мы помним об этом
 когда с нас спрашивают
 тогда мы вспоминаем
 мол что с нас возьмешь
 мы шуты
 с нас и взятки гладки
 а так мы
 по-прежнему властители дум
 да
 главное орудие
 в новой идеологии
 в принципе ничем не отличающейся от старой
 в технологии оболванивания нации
 впрочем наверное такова отведенная театру
 и людям театра
 роль в веке нынешнем
 а новая это драма
 или старая
 я полагаю что новая
 потому и новая
 что более соответствует
 целям и задачам века сего
 свято веря
 что
 мы-то уж борцы
 за светлое будущее
 вот только что это такое
 это «светлое будущее»
 и как отличить
 его от темного
 как известно свет
 то виднее во тьме
 когда он сильный
 он нас слепит
 а значит погружает во тьму
 да и неизвестно
 что бы было
 со мной будь мне тридцать
 родился я
 в год моего поступления в институт
 в год смерти «губернатора»
 от которого
 как писал Гоголь
 в «Мертвых душах»
 «только брови и остались»
 я-то родился еще при «усатом»
 иными словами наша жизнь
 и социальные



глобальные исторические
 перемены
 взаимосвязаны
 я
 и мое поколение
 режиссеров которых я очень люблю
 мы дети смертей тиранов
 и «оттепелей»
 а оттепель
 то что среди зимы
 вдруг
 деревьям кажется что уже весна
 птицы начинают вить гнезда
 а потом
 иными словами
 это не наша заслуга
 так вышло
 нет некого
 вне бытия человеческого
 идеального театра
 театр состоит из «воздуха времени»
 и творится предчувствием
 позволительности мечтать
 или необходимость накапливать
 нагуливать жирок радости
 впереди зима
 или вокруг зима
 так что закономерно
 концлагерное искусство
 должно быть сказочно
 со счастливым концом
 и в декорациях дворцов
 в которых не мы
 но наши дети
 внуки
 то будут
 мечтали и мы

Новый театр, старая сцена

о чем
 точно не о дворцах
 может кто-то и о дворце
 так тот его получил
 мы о возрождении
 о «истинной вере»
 мы ведь дети оттепели
 и если исходить из этого
 что театр всегда предчувствие
 или накапливание радости
 то современный театр
 вернее энергия театра
 она не в театре
 современная жизнь
 настолько интересней театра
 сколько книг
 каких книг
 сколько фильмов
 каких фильмов
 и неправда что современные люди
 меньше читают
 нас
 местных писак меньше
 конкуренция выросла
 театр
 он на пленке
 вернее на цифровых носителях
 в сериалах
 театр ли это
 да
 театр
 это нечто другое
 но ведь и на «чуму»
 бывает чума
 нынче время
 тотального переосмысления
 почему театр
 эта чума
 почему для него
 должно быть сделано исключение
 а то что некоторые
 совсем неадекватные
 по-прежнему верят
 что религия только форма театра
 что театр
 это главная
 и основная
 духовно-познавательная

природная
 технология познания
 так это их проблемы
 нужно было родиться
 в другой век
 в другое время
 в другом пейзаже
 но о чем мы
 есть как есть
 как говорится горбатого
 что исправляет
 вот
 так что если говорить о некоем КЛИМЕ
 настаивающем на особом климате
 необходимом для театра
 верящем в то что театр
 последнее прибежище человека
 уверенным в том что есть
 некий Нулевой Ритуал
 или некий человек ДО
 (не путать с «доком»)
 некий Человек Образ
 а не только подобие человека
 так в это верят многие
 в том числе и многие люди театра
 ходят на йогу
 совершенствуются
 да
 театр
 перестал быть местом где это возможно
 естественно не весь театр
 а наш
 государственный в кавычках
 для публики убийцы свободного времени
 так это театр настаивал и настоял
 впрочем о чем мы
 скучно
 кто хочет веры
 пусть идет в храм
 поверьте там пьеса одна
 но лучшая
 длится 365 дней
 постановка старая
 выдержанная и надежная
 проверенная веками
 сейчас слава Богу это поощряется
 а позорище
 оно и есть позорище

Pro настоящее

потакание низменному
 да-да
 именно так
 оно неприкаянное живет в нас
 как и всякая болезнь
 как душа неприкаянная
 религия предлагает это выбросить
 фанатичная убить
 философия нам намекает
 что убивай не убивай
 никуда от себя
 а искусство театра
 предлагает полюбить
 любовь ведь великая сила
 театральная сила
 так что театр искусство любви
 и веры в то
 что мир
 таким как он создан Творцом
 прекрасен во всем
 это не знающая границ
 и меры
 безмерная влюбленность в человека
 во всех его проявлениях
 полюбить
 понять
 оправдать
 и надеяться
 до последнего вздоха
 вера что ни одно деяние человеческое
 не есть преднамеренное зло
 театр ведь слезы сквозь смех
 и смех сквозь слезы
 любовь к человеку
 одинокому как Бог
 и Богу
 несчастному как Человек
 вечное возвращение
 во время ОНО
 вопреки очевидности
 что это не возможно
 мужество выбрать Истину
 вопреки другу Платону
 нет-нет не ненависть
 не обида на друга Платона
 за то что он предпочел Плотина
 все мы
 и они

так далеки
 и может наше «истина дороже»
 значит только то что значит
 истина дороже
 в прямом
 денежном эквиваленте
 познание Истины
 вещь дорогая
 в прямом смысле этого слова
 и друг другу
 всегда с большей радостью
 одолжит и даст
 денег на эту самую Истину
 так что закономерно
 что театр мафиозное
 то есть семейное
 клановое искусство
 и если вас не берут в клан
 значит на это есть какие-то причины
 искатели истины
 люди опасные
 мало ли чего откроют
 это род
 и это не ирония
 KLIM за репертуарный театр
 Театр Род
 Семью
 вот только
 а здесь в этом только
 и черт ногу сломает
 театр всегда роман с властью
 «только король и церковь
 только те и те
 над кем толпа не властна»
 но искусство на поверку
 то должно быть гениальным
 и самые прекрасные и дорогие
 во всех смысла спектакли
 должны быть для детей
 только вот нижайшая просьба
 господа чиновники
 наберитесь мужества
 не унижайте актеров
 не заставляйте их быть тюзятиной
 театр Храм
 и Священнодействующий в нем Актер
 режиссер
 тот кто ставит перед Актерами

Новый театр, старая сцена

невыполнимые задачи
 ведущий в Неведомое
 и Непостижимое
 тех кто потом
 будет вести туда же
 в ту же Зону
 «чудо из чудес»
 прихожан пришедших
 за священной влагой собственных слез
 слез сострадания
 а не нанятый чтобы
 впрочем не будем о печальном
 можно ли этому научить
 не последнему
 а искусству быть лидером
 первое правило алхимии гласит
 «золото добывается из золота»
 но создание украшений из золота
 есть искусство
 оно имеет свои правила и законы
 высочайшие образцы
 которым стоит подражать
 необходимо подражать
 ничего с нас не начиналось
 и на нас не заканчивается
 это передача знаний из рук в руки
 но так же это и бунт
 дерзновение
 это страсть
 а значит любовь
 отрицание
 и снова любовь
 ибо ты переживаешь эпоху рождения
 цветения
 тобой все восхищаются
 потом ты становишься веткой
 частью древа
 цветут другие
 твои дети
 в этом счастье
 приемам можно научиться вне учителя
 сейчас все они доступны
 но любви и преданности Истине твоего дела
 можно научиться только инфицировавшись
 этим
 заполнив свои легкие
 воздухом побывавшим в легких учителя
 этим чувством уходящей жизни

которую так страстно любит каждый гений
 ты должен отравиться этим углекислым газом
 чужой жажды познания
 этим смертельным наркотиком
 все равно ты отравишься
 не тем так тем
 свято место пусто не бывает
 мне везло на гениев
 Эфрос
 Васильев
 чуть-чуть всего немножко Покровский
 великий украинский театральный гений
 Оглоблин
 мой учитель музыки Гриша Гладий
 маленькая странная и страстная встреча с
 Тонино Гуэрро
 позволила мне писать
 список можно длить
 и длить
 мне везло
 везет
 на тех кого посещали
 и посещают
 эти не всегда лицеприятные
 полубожества гении
 на это огненное дыхание
 любви к Жизни
 и вызова к Смерти
 эй
 Смерть
 выходи
 не бойся
 я художник
 Орфей
 а значит я
 без Неземного Лица
 Твоего никто
 можно ли этому научить
 нужно
 а уж получится
 что изменилось во мне
 с 93
 девушки стали меньше любить
 но если серьезно
 впрочем что может быть серьезнее
 ты стал умнее
 талантливее
 техничнее

Pro настоящее

профессиональней
 а они
 впрочем не только они
 но может это плата
 за все выше перечисленное
 с девушками то как то можно себе объяснить
 виноваты зеркала
 они-то видят мир через зеркало
 и это особенно обидно
 что первые семнадцать двадцать лет
 знакомства с этими зеркалами
 все было нормально
 а потом началось
 в душе ты все лучше
 все моложе
 а
 но все равно с девушками понятно
 как-то можно объяснить
 больно
 тяжело но можно
 с остальным
 имеется в виду нелюбовь
 этого самого
 о котором мы говорим
 объяснению не поддается
 но я стараюсь
 впрочем может все просто
 я его не люблю
 таким как он есть
 хочу чтобы он был храмом
 он нравится себе
 такой как он есть
 ленивый и обрюзглый
 пыльный ящик для трудовых книжек
 представляете вы говорите такие слова
 и надеетесь что вас будут любить
 ему нравится все как есть
 почему он должен меня любить
 так что
 все можно объяснить
 к тому же в моде молодежь
 впрочем чего греха таить
 и мы были в моде
 некто KLIM
 консерватор и ретроград
 уверенный что театр
 это всегда возвращение
 Вечное Возвращение

во Время ОНО
 авангард
 поставьте что-нибудь на уровне
 товстоноговских «Мещан»
 или васильевской «Вассы»
 а поспешить
 людей насмешить
 не знаете как играть
 закон известен
 играйте быстро
 ну а если быстро
 то можно как AC/DC
 кишка тонка
 извините
 относительно так называемой новой драмы
 отличающейся от предыдущей
 вечной драмы
 только сменой способа
 самоубийства героя
 бабы
 мужики
 алкоголь
 кокаин
 героин
 экстази
 или чрезмерное употребление матерных слов
 суть-то в другом
 пьеса становится пьесой на сцене
 а литературный жанр
 новая драма
 литературный жанр
 для начинающих
 это ведь проще всего
 он
 она
 чем нелепей разговор тем круче
 попробуйте написать роман
 я пытался
 а это
 большого ума не нужно
 но с другой стороны
 поиск жизни
 после гибели театрального Рима
 так что закономерно
 но если серьезно
 это очень сложно
 нужно очень много денег
 да-да

Новый театр, старая сцена

серьезность намерений
 не только в поиске нового героя
 в театр должны прийти новые
 рассерженные философы
 и пророки
 новое это не рефлексия
 это Предчувствие
 и Бесстрашное Приятие грядущего
 возобновление разорванной Связи Времен
 что Увидеть Время
 нужно его Остановить
 а не подняв трусы
 бежать за «новыми веяньями»
 это добывание еще более древней
 более изначальной
 частицы души
 более близкой к Богу
 в Его Бога Гневе
 вы представляете
 какой ускоритель
 изначальных частиц души
 нужно построить
 чтобы добыть
 эту более современную
 то есть более изначальную
 к которой мы потеряли иммунитет
 и потому она смертельно заражает
 нашу душу
 наш разум
 и взрывает наше сердце
 быть современниками
 еще не значит понимать современность
 что по-моему
 происходит с нашим театром
 извини
 отвечу словами
 Владимира Владимировича
 «Уважаемые товарищи потомки!
 Роясь в сегодняшнем
 окаменевшем д...,
 наших дней изучая потемки,
 вы
 возможно...»
 и дальше по тексту поэмы
 Владимира Владимировича
 «во весь голос»
 KLIM же продолжает заниматься
 тем чем и занимался

Нулевым Ритуалом
 еще с большим рвением
 и уверенностью что это Путь
 по направлению к Полярной Звезде Истины
 драматургом себя не считал и не считает
 пишет уроки упражнения для Актеров
 карма потомственного сельского учителя
 в церковно-приходской школе
 Веры по имени Театр
 куда от нее денешься
 впрочем тут я не одинок
 нет-нет
 это не очаги сопротивления
 маленькие озерца-лона
 иными словами низкий поклон
 всем тем
 кто позволяет им существовать
 жаль что государству не до разбирательств
 что есть что
 но может оно и к лучшему
 так что Время
 в которое мы живем
 Волшебное во всех смыслах
 Время Нового Эволюционного Взрыва
 и без Человека Играющего
 то есть обуянного
 детской жадной познания
 в нем не обойтись
 так что и мы
 на что-то да сгодится
 только следует помнить
 слова Дали
 «не будьте современниками
 вы ими и так и так являетесь
 будьте классиками»
 и помните русская народная песня
 не менее магична
 и тантрична
 нежели загадочное АУМ-ОМ
 а для русской души
 и плоти
 так точно более
 так что KLIM убежден
 вернее надеется
 что если распевать
 русские мантры
 может Бог услышит



Елена ГОРФУНКЕЛЬ

ПЕТРУШЕВЦЫ И КОЛЯДОВЩИНА

Людмила Петрушевская и Николай Коляда – репертуарные герои прошедшей, можно сказать, промелькнувшей эпохи. На смену им пришли новые герои, т. е. новые драматурги. Но прологи перестройки еще не забыты, и повсеместный интерес к пьесам Петрушевской и Коляды в то время сам по себе феномен. Возможно, и не феномен вовсе – что нужнее всего тяжело больной стране, как не перевязанные раны, доставляющие горестное, чисто русское наслаждение? Созерцать такое вокруг и в себе – национальный мазохизм, всколыхнувшийся от череды позорных провалов. Страна била себя в грудь, от всего отрекалась, все кляла и не хотела излечиваться слишком быстро. Короче говоря, началась «чернуха», она пользовалась спросом, а когда пошел вал «страшных» пьес о советской действительности, и к ним добавились пьесы о прежде закрытых темах, прорвавшихся под давлением свобод (отечественное прошлое, Афган и кавказские войны), стало ясно, что Петрушевская и Коляда – отнюдь не поэты этих тем. До перестройки про эти войны не писали и не ставили – слышались только отзвуки, но это тоже было привычно, потому что про «37-й год» научились говорить, не говоря. После премьеры «Пяти вечеров» Александра Володина в 1959 г. самые умные догадывались, что перерыв в биографии главного героя Саши Ильина связан с послевоенными репрессиями.

В драматургии «петрушевцев» и «колядовщины» речь зашла о маленьком человеке, и события больших масштабов откликнулись в ней глуше или звонче, но эхом. Пространство Петрушевской и Коляды – более близкое, городское, провинциальное. Можно сказать, глухие места – болотные в прямом, но больше в переносном смысле. Иногда придатки мегаполисов, окрестности, новые районы. Здесь своя, почти незаметная из центров жизнь. Здесь события – малые, люди – обыкновенные, судьбы – несостоявшиеся. В окраинные места

и окраинные темы драматурги вглядывались как в микроскоп, прибор для того театра и того времени снова новый.

Сама действительность в ее эпических шагах все еще принадлежала тем, кто налаживал связь между правдой и иллюзионизмом, – официальной (с цензурными переборами) драматургии. Например, Александру Гельману с его бытийственными проблемами, решаемыми на материале соцэкономики: правда там, где честно хозяйствуют, или прогресс экономики там, где честно работают. Эта мораль эпохи добывалась в пылу дискуссии – то на партсобрании, то в скором поезде, то на скамейке, и эти символические «горячие точки» находились на виду, так сказать, под всевидящим оком комиссаров по идеологии. Театральные лидеры, открыватели драматургии Гельмана, обдумывали его проблемную драматургию всерьез – или делали вид, что обдумывали всерьез. Товстоногов, поставив «Протокол одного заседания», заявлял, что нашел гражданственную и вместе с тем качественную пьесу.

В 1980-е годы продолжал свои исторические хроники Михаил Шатров в поисках ответа на вопросы, кто виноват в случившемся тогда и что делать сейчас? А наследие Александра Вампилова уже не вписывалось в запросы конца века.

Володин казался излишне лирическим, «добреньким». Вампилов годился разве что для того, чтобы поставить точку в конце пути, как это сделал ленинградский режиссер Ефим Падве. Он сделал спектакль по «Утиной охоте» в Молодежном на Фонтанке и ушел из театра, а вскоре и из жизни со словами: «Я не знаю, что делать дальше». Ученик победоносного Товстоногова, бедный Фима Падве ни с молодежью, ни со временем, ни с театром общего языка не нашел.

Это сейчас Вампилова вспомнили, режиссеры, актеры и зрители находят в его пьесах



утешение. На сегодняшней сцене появляется иной Вампилов – жизнелюбец, миротворец, юморист. Промежуточные драмы, располагавшиеся между «верхом» официоза и «низом», простым советским житьем-бытьем, писал Александр Галин, и они, за неимением лучшего, заполняли все уважающие себя сцены страны.

Петрушевская и Коляда смотрели на реальность со своей точки, откуда-то снизу. Поток пьес «ниоткуда», из углов и мансард, из нежилых помещений, неосвоенных жилищ, из дешевых бетонных многоэтажек и подвалов возглавили они.

До них и рядом с ними поодиночке в этом же потоке пробовали себя донныне малоизвестные Саша Попов из Ленинграда с его странной пьесой «Потом, потом, потом», действие которой происходит в жилконторе; Михаил Зуев с его тихой, самобытной правдой, особенно в «Зеленой зоне»; Алексей Шипенко, куда-то запропавший после элегантных стилизаций и поэтических безобразий в «Ла фюньф ин дер люфт» и других опусах.

Петрушевская и Коляда обострили ситуации современной драмы до предела. Что же это – феномен социального прозрения или конъюнктура?

Продолжим то, с чего начали: Петрушевская и Коляда – в определенном смысле одно и то же. По времени, по месту, по героям, по событиям, по темам. По потребностям растерянного без привычных точек опоры театра. Ведь это драматургия напрямую из жизни, с минимумом идейных ограничений, не озадаченная данью цензуре, без посредников, со всеми узнаваемыми приметамы того общества, той советской массы, того исторического итога – неполными семьями в нескольких поколениях, бараками и «хрущевками», больницами, где не лечили, и домами отдыха, где не отдыхали, с никаким сервисом, повальным пьянством, новообретенным цинизмом, проблемами трудовой повинности и свободы, конфликтами отцов и детей, с угнетенным менталитетом и с уличной лексикой в качестве нового языка. Это была драматургия зеркального отражения. Герои Петрушевской и Коляды равно не вспоминали прошлый день, боялись сегодняшнего дня и не верили в завтрашний.

Равно? Все-таки зеркал было два, и отражали они разное по-разному. Думаю, что пришло время внимательно перечитать пьесы, разорвавшие в клочки занавес «социализма с человеческим лицом» и показавшие за ним отталкивающие физиономии реальности.

Один знакомый режиссер в Магнитогорске как-то в роковые 1990-е поставил «Преступление и наказание». Сонечку играла актриса с синдромом алкоголизма. Розовенький капор по моде второй половины XIX в. «обрамлял» сине-красное вспухшее лицо. Тут уж никакой концепции не требовалось, эта концепция, так сказать, выступала в лице погибшей проститутки Мармеладовой. Режиссер не искал исполнительницу с таким лицом, актриса не работала над гримом. Грим наносился образом и качеством жизни героини.

Герои и героини, подобные этой, «классической», одетые то в секонд-хенд, то в турецкие блески, то в поношенные фабричные изделия недавнего советского прошлого и даже в подделки из новоявленных «бутиков», заполнили подмостки. Не только маленькие, любительские, провинциальные, студийные, вызванные к бытию дарованной свободой. Большие, известные, заслуженные, давно устоявшиеся и не «ищущие» театры, вплоть до МХАТа, «Современника», «Ленкома», сходились в попытках освоить драматургию злобы дня. Мастера и лидеры лишь посматривали в ее сторону, признаваясь в некомпетентности. Так, забываемую фразу Товстоногов однажды сказал Ю.С. Рыбакову в ответ на его вопрос, почему он не ставит Петрушевскую: «Я давно не езжу на общественном транспорте». Кажется, и пьесой Саши Попова Товстоногов интересовался – но больше теоретически. Практически его творческое время остановилось на драматургии Александра Вампилова, хотя Александра Володина и Александра Гельмана открывал именно он. Дина Шварц, пожизненно близкий Товстоногову человек, его идеальный помощник и друг, вспоминала, что трех современных писателей он называл драматургами от Бога: Володина, Вампилова и Петрушевскую. И Эфрос верил, что «театр неизбежно должен изображать “низкую” жизнь». Она в театре Эфроса



не опускалась ниже драматургии Игнатия Дворецкого, автора нашумевшего в 1970-е годы «Человека со стороны» и «Директора театра», знаменательно совпавшего с индивидуальностью и даже биографией Эфроса.

Благодаря всему этому – «перестройке», предчувствиям, моде, переоценке «высокого» и «низкого» в историю театра конца XX в. Петрушевская и Коляда войдут, как бы держась за руки. Загвоздка, при всей формальной справедливости такого союза, в том, что на самом деле это несправедливо, а истории театра будто бы и не важно, что и чего стоит. Что больше ставится и что легче играется, то и сгодится. Репертуар или литература – различие словно стерлось. Не только новаторы и авангард, элитарный театр, но и повседневный, массовый предпочитают сценический «текст», минимально обремененный литературными достоинствами. Давно никто не останавливается перед переделками, перепиской классики, попытками перевернуть ее смысл и ее сюжет. Историки театра – и те предлагают переоценку ценностей. Например, стоит ли изучать несценичную драматургию Пушкина, если актеры, даже Щепкин и Мочалов, имели успех совсем

Д. Белоусова – Ольга, Ш. Хаматов – Алексей, У. Лаптева – Инна. «Мурлин Мурло». Театр «Современник». Фото А. Иванишина

не в драмах и трагедиях? А в будущем, мол, разница между репертуаром и литературой окончательно сотрется.

Нет, к счастью, не стирается и не сотрется. Мейерхольд, крайний сторонник независимости театра от литературы, и тот был уверен, что «Новый Театр вырастает из литературы. В ломке драматических форм всегда брала на себя инициативу литература». (*Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 123.*)

Любая следующая фаза истории театра все равно начинается с новой драматургии. Как бы ни торжествовал сегодня репертуар, завтра настанет черед литературы. Это тоже доказано театральной практикой. Поэтому сегодня на всех сценах, у всех «гениев и новаторов», в оправдание бесконечных «режиссерских текстов», идет Шекспир и Чехов, хотя и новых пьес, и фестивалей, и проектов предостаточно.

Новое слово в театральной литературе только ожидаемо. Пора признать, что «перестройка» никакого скачка в драматургии не



принесла. И пока что театр остается на развалинах своего былого величия (оно было в советском театре), в своих бесплодных усилиях оторваться от памяти, воскреснуть для плодотворной жизни и даже в тщете найти какое-то ясное и новое предназначение театра. Кто хотел, нашел чем закрыть открывшуюся в театральной истории брешь. Кто классикой, кто «новой драмой», этой азбукой неизвестного языка. А наиболее успешная драматургия переломной эпохи, во главе с Петрушевской и Колядой, уходит на второй план.

И если Николай Коляда нашел немало средств для продления ее жизни, написав для нужд репертуарных «портфелей» более сотни пьес, то Людмила Петрушевская без борьбы переместилась в литературу, открыв в ней возможности для аналогов театра, – примерно то, что во Франции XIX в. называли «театром в кресле». Правда, это не стильные кресла разных «Луев», а куда более знакомая нам древо-стружечная мебель прозы Петрушевской, но суть от такого понижения статуса не меняется. Петрушевскую все реже встретишь на афишах театров. Так что, между «петрушевцами» и «колядовщиной» водораздел не только намечился, но и сохраняется, и разрастается.

Могут возразить: но ведь значение литературы в лице Петрушевской – факт неоспоримый, так что же копыта ломать? А то, что «колядовщина» – явление соборное в своем роде. Это «чернильное» (от «чернухи») пятно расплзается по театральной современности все больше и все дальше. «Колядовщина» – одна из причин падения авторитета современной пьесы. Как ни жалуется Николай Коляда, что его десятилетиями «бьют», приверженцев все еще хватает, а если так, то репертуар Николая Коляды, спектакли Николая Коляды, фестиваль «Коляда-Plays», школа Николая Коляды наступают. «Колядовщина» – не человек даже, а явление нашей театральной бульварщины.

К «петрушевцам», т. е. к литературному крылу перестроечного театра, кроме самой Людмилы Петрушевской, относятся вышеназванные одиночки: Саша Попов, Алексей Шипенко, Михаил Зуев... «Колядовщину» никто не представляет более полно и ярко, чем сам Николай

Коляда. Путь в театр Петрушевской был извилист, но шума не вызывал. В ней и ее драматургии всегда было нечто «постороннее». Хотя Петрушевская старше, солиднее и раньше появилась на подмостках, Николай Коляда ее быстро, с разбегу опередил, как только возник со своим товаром. С «Мурлин Мурло», например, Коляда «взял» театральностью.

Этот драматург относится к тем, не только русским и не только современным авторам, которые чувствуют, что такое сцена и знают, как написать сценически выигрышно, на какую клавишу нажать, чтобы получилось чувствительно и ярко. Коляда ведь актер по первой профессии, у него нюх на сценичность. В его писательстве нашелся выход для вечных актерских проблем – нехватки живого материала, интересных ролей, эффектной драматургии, освобождения из-под рабства режиссуры.

Из актерской тоски по сцене родилась и драматургия Аллы Соколовой. «Фантазии Фарятьева», обошедшие в 1970-е и 1980-е годы сцены страны и поставленные за рубежом, написаны актрисой, понимающей толк в нуждах театра. Соколова – драматург володинского типа, с его грустью по уюту, меланхолией и вкусом к психологической сложности в духе Достоевского, но смягченного «ароматом» советского быта, а бы сказала, советской боязливой гуманности.

Коляда другой – он смелый драматург, который скомпенсировал свой и не только свой бунт против устоев режиссерского театра, найдя рецепты изготовления архисценических пьес. У него на вооружении всегда необычные ходы, внезапные переломы действия, экстремальные события и катастрофы. Самая малая из его поэтических стихий – магнитная буря, а в максимуме – землетрясение, конец света. Он берет русский язык в его нерафинированном виде, не стесняясь языковых крайностей и находя в них дополнительные шокеры. Он умеет нагнетать атмосферу и воздействовать на слезные железы. Его герои кричат и плачут. Они больные, безумные. Тексты Коляды вопиют восклицательными знаками и эмоциями. Ситуации в его пьесах – на пике возможного.

Первый спектакль по Коляде, который я увидела, назывался «Нелюдимо наше



море» (пьесу, поставленную самим автором в Свердловской драме, показывали в «Современнике»). Там «неблагоустроенный дом» на пять квартир оказывается затоплен, условно говоря, по колено (не дома, а персонажей). Все начинается с оглушающих криков старухи (и драматургия, и театр Коляды – это первым делом крики, вопли, молитвы, проклятия – хором или поодиночке). Скандалы у него всегда шумные, как будто это житейский оркестр, репетиция скандала, записанная на пленку. Катарсис в такой пьесе возникает закономерно – как разрядка после семейной встряски, с обязательными всхлипываниями и облегчением души. А зрители плачут, когда плачут люди на сцене, а плачущие в зале и на сцене – и есть театральная экстаз.

Верно, что настоящие театральные пьесы всегда забирали зрителя количеством слез. И сейчас, если автор умело приготовил свой ход, зал вовремя заревел, забыл про буфет и втиснутую на стоянке «ауди». «Это жизненно» – обывательский приговор.

Став постановщиком своих и инсценировок чужих, нередко классических пьес, Коляда не забыл о резервах крика и плача – это его режиссерские метки. В спектаклях Коляды тоже шумно. Психология толпы взята на вооружение Колядой-режиссером. Массированное наступление шумящей толпы на зал, агрессия хора, этого неизменного участника постановок Коляды, действуют неотразимо. Картина мира, нарисованная его театром, кажется упрощенной и озвученной вариацией какого-нибудь демократического «Последнего дня Помпеи». Только действие происходит на обломках дикой восточной империи, среди вымирающего населения, физически и психически неполноценного.

Но, как и в случае со знаменитым полотном Карла Брюллова, начинаешь подозревать лакировку действительности. У Брюллова – идеализацию античности и истории, у Коляды – простую симуляцию.

Во всероссийскую эпидемию вымирания, как она изображается Колядой, не верится. Утрировка симптомов при этом мало эстетична. Если герой из пьесы в пьесу только и знает,

что кричит о своих недомоганиях, пугает концом света, суицидом, то некоторого, непродолжительного внимания он добьется. Сеанса у психотерапевта, валерияновых капель достаточно – они, по рецепту доктора Чехова, универсальное лекарство.

Нельзя отрицать, что Коляда открыл богатую жилу: народное страдание, народные бедствия. Впрочем, искать долго не пришлось, они бросались в глаза, хотя отразить их в зеркале театра – умение не из простых. Коляда учел все, что шло ему на пользу, все очевидности – голодная деревня, пропившийся город, невежество, подлость, «застой» во всем, наконец, «тоска по лучшей жизни». И эксплуатировал эти знаки с неиссякаемым азартом. «Все идет к концу света», «несчастные мы все», «какая же ждет тебя и всех нас страшная жизнь впереди» – пророчат герои Коляды, и бьются в истерике, плачут; отплачут в первом акте, рыдают во втором, при этом эксплуатируют лексику «материально-телесного низа», а драматург от них отрекается – мол, это они, а не я. Я – за свет в конце туннеля, я хотел бы, чтобы все влюбленные пары взлетали к звездам.

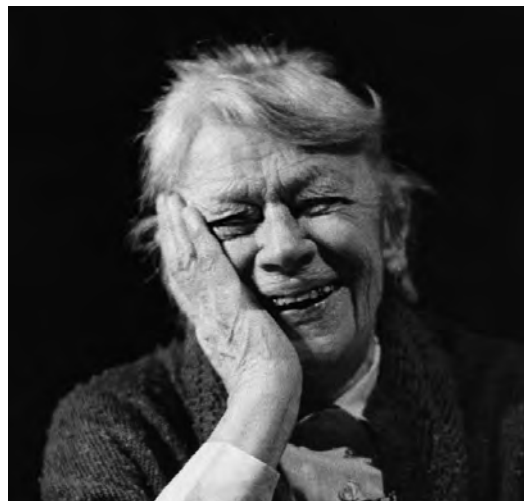
Иногда кажется, что, сочиняя пьесу, драматург плачет тоже. Один из его героев говорит, что правда некрасива, а ложь – совсем другое дело, она вся в «тряпочках», она по-театральному эффектна, она к себе располагает массы, как телесериал. Ложь в драматургии удобна еще и тем, что позволяет как-то ускользнуть от верного ответа на задачу жизни: то ли героиня застрелится, то ли нет, то ли смахнет метеорит половину народа, то ли пролетит мимо, то ли поплачут и помирятся, то ли разойдутся сразу и навеки – финалы у Коляды диалектические.

В пьесах «петрушевцев» все тихо, диагнозов нет, страдания без взрывов – те же будни. Живут потихоньку, как могут. «Петрушевцы» не спешили, хотя были гораздо ближе к потерям, страданиям, несправедливости, разрухе и вырождению. Авторы круга Петрушевской коснулись сути, недр. Русская жизнь всегда до поры до времени – тихое бедствие. Народное бедствие у «петрушевцев» протекает бесслезно. «Плачет» – эта ремарка встречается у Петрушевской, и на сцене ее персонажи тоже

Новый театр, старая сцена

плачут – но без голоса, смахивая слезу или проглатывая ее. А бедствие в ее пьесах неотвратимо. Конца света как будто не видно, и конец сценической истории, как правило, не примечателен. «Ходят хороводом» – финал «Анданте», пьесы 1975 г., – все в прострации, в счастье и мире. Каждая из пьес Петрушевской как бы обрывается, общая перспектива (и комически, и пессимистически) лучше всего указана в реплике из «Квартиры Коломбины» – «дальнейшее покажет будущее».

В «Трех девушках в голубом» мать упрекает дочь в отсутствии внимания: «А матери кусок конфеты не привезет». «Кусок конфеты» – изыск невежественного гнева. Это косноязычие трагифарса, который играет в пьесах Петрушевской



Т. Пельцер – Старуха Федоровна.
«Три девушки в голубом».
Театр им. Ленинского комсомола



Ю. Колычев – Николай Иванович,
И. Чурикова – Ирина.
«Три девушки в голубом».
Театр им. Ленинского комсомола

постоянно. Иногда в театральных масках, в обличьи сценической традиции, а иногда – без масок, отражением типического в жизни.

Ее финалы не апокалипсические, а вяло текущие и трагикомические. В «Уроках музыки» ужас финала никак не связан с внешней катастрофой, более того, он, на первый взгляд, неощутим – просто слагаемые переменялись местами: одну невестку выгнали, другую привели, всех погубили, и все живут по-прежнему в аду. Это уроки неочевидных катастроф.

В новом кино есть попытки изображения такого длящегося апокалипсиса. В фильме Бориса Хлебникова «Сумасшедшая помощь» на двух концах сюжета или на двух полюсах конфликта находятся двое социально-неравноправных граждан – бывший инженер и милиционер. Это полноценные шизофреники, настолько вписанные в общий процесс бытия, что их болезнь неопознаваема. Драма «петрушевцев» как раз нацелена на катастрофы, скрытые в национальном здравьи, в национальном сознании.



Как уже было сказано, Людмила Петрушевская, не слишком проворная в изготовлении «черных», да и любых других доходных пьес, постепенно отходит от драматургии в область прозы. Эта проза (она же и драма) целесообразна, лаконична, лишена разговорного балласта. Сборник «Реквиемы» представляет собой с десяток либретто, годных для театрального воплощения. Проза Петрушевской – это речь, запись рассказчика, а по сути – исключительно насыщенный словом театр. Переход из прозы в диалог, монолог – органичен. Петрушевская не разделяет по старинке литературу и драматургию, она просто-напросто их скрепляет, склеивает: читаешь и представляешь на сцене или в самом деле видишь на подмостках. Не случайно прозаические монологи Петрушевской пользуются спросом у совсем молодых режиссеров (у нас в Питере выпускники курса Григория Козлова инсценировали несколько таких монологов-диалогов).

Ее проза необычайно сценична, вопреки нетеатральному оформлению текстов – почти нет ремарок, обращений к режиссеру или зрителю, пространных комментариев, и благодаря единой авторской задаче – разобраться в человеке, каким он сложился к концу XX века. Событий совсем немного, а если они и случаются, то передаются в речи персонажей, в их рассказах, в языке. И событийная сторона, и перипетии размыты равномерным течением языкового потока. Язык Петрушевской – одновременно достоверный и художественно самобытный. Его магнитофоном не соберешь, потому что языковое творчество – это сито, сквозь которое пропущены – ну, если не тонны, то тонна словесной руды. Это изобретательство. Например, «габрио, бескайты, чурчхела, пинди», плюс еще нечто полу-членораздельное – шутовской сленг преуспевших «советикус» из «Анданте», пьесы, появившейся тогда, когда о «гламуре» и не помышляли.

Выберите наугад или читайте подряд маленькие интермедии Петрушевской – эти мозаичные сколки общей драмы-эпопеи. Все разворачивается в быту, так же, как и в «колядовщине». Пьеса спускается с подмостков,

с котурнов, идет на улицу, сидит в комнатах, на кухнях, отправляется за границу, чтобы разжиться бескайтами. Ничего необычного в пьесах Петрушевской нет – пока не считаешься. Они тянутся одна за другой бесконечной полосой какого-нибудь больничного осциллографа-регистратора.

В одной из них, под «возвышенным» названием «Любовь», все начинается прямо с развязки, а от нее возвращается к истоку внешне не примечательных судеб, как будто потерянных в однообразных буднях обыкновенных людей. В диалоге только что «записавшихся» (по советской терминологии) молодоженов длинная история их затянувшейся, даже замученной любви восстает из типических обстоятельств – и социальных, и психологических. Прошлое просвечивает сквозь «выяснение отношений». Высказывается все не высказанное вовремя – по неумению, по забитости чувств, по неразвитости, по надорванности сознания. «Некоммуникабельность» – наследственная, и потому при малейшем намеке на понимание между Толей и Светой драматург подает голос ремаркой (авторским смешком): «Фраза производит какое-то действие, которое вполне можно назвать как бы звуком лопнувшей струны». Едва начинает устанавливаться душевное согласие между молодоженами, как катапультной врывается мамаша Светы, неся впереди себя собственное прошлое, тоже изуродованное, и опрокидывает свои личные обиды на неповинных в них детей. «Любовь» – шедевр структуры нового драматизма.

В «Стакане воды», прозе-диалоге, через язык передается состояние помраченного сознания. В голове главной героини, М. (вообще, имена для Петрушевской – случайность, как в драматургии абсурда) мешаются мысли, события, время, и ее речь – «пробой» безумия, когда не ясно, что галлюцинация, а что реальность. М. рассказывает о то ли рожденных, то ли нерожденных ею близнецах, об их смерти, о двух гробиках, о конторе, где отказывались ей отдать трупы детей, о замершей беременности и так далее. Последние реплики: «Ты ведь не галлюцинация?», «Да, да, конечно», – отвечает собеседница А., только приступающая

Новый театр, старая сцена



Л. Ахеджакова – Света,
А. Леонтьев – Толя.
«Квартира Коломбины».
Театр «Современник»

Л. Ахеджакова –
Коломбина,
А. Леонтьев – Пьеро.
«Квартира Коломбины».
Театр «Современник»

к своей истории. Этот диалог напоминает о Хромоножке Достоевского, что тоже живет наполовину в иллюзорном мире и тоже не устает рассказывать то ли о рожденном, то ли о нерожденном ею младенце.

Место действия «Стакана воды» – некое преддверие, или Порог (в быту – прихожая). Название выбрано не случайно, по ироническому контрасту с историческим фарсом Э. Скриба. Стакан воды здесь – не реквизит малой интриги для большой политики, а реквизит обыденной морали («чтобы было кому воды подать»). Однако и у Петрушевской стакан воды – убогий знак грандиозного действия под названием «наше существование».

«Квартира Коломбины» – одна из богатейших пьес по театральным возможностям, соединившая приемы водевиля, комедии дель арте и пародии. Сочетание игры и жизни, т. е. правдоподобия, сцеплено так, как будто издавна и многократно проверено. Узнавание приходится и на сценические традиции, и на закулисную реальность сегодняшнего дня. Соединение вечного сюжета и советского, причем, тюзовского быта, создает эффект комизма и парадокса, совершенно свободного, обаятельного и умного.

Коломбина (травести в возрасте) принимает у себя начинающего актера Пьеро – робкого, но дальновидного карьериста. Когда он,

жеманясь, плаксиво, переодетый в костюм Джульетты, начинает торговаться за роль Гамлета, маска простодушия спадает. Недолго она держится и на Коломбине, чей возраст никак не совпадает с возрастом традиционной фантески, но не мешает ей соблазнять юнца.





То ли всерьез, то ли в шутку, Арлекин дольше других остается маской – ловким и бесстыдным плутом-режиссером.

Театральность «Квартиры Коломбины» это пласты сценической условности и правдивого изображения актерской психологии; общих мест, вроде Сары Бернар и ее репертуара, и ритуальных профсоюзных собраний, комиссий и прочих обязательных признаков налаженного театрального «организма».

Рядом с персонажами-масками по-своему живут кулинария, репетиция, гречка и тушеная капуста, гостя-иностранка, мандарины и «Ркацители». Сближая удаленные друг от друга сферы, Петрушевская насмешливо модернизирует традицию: Арлекин становится Арлекином Ивановичем, Коломбина – Колюней, тетей Колей, Пьеро – Ваней или Маней. Намертво приклеенные эпоксидкой усы, переодевание Пьеро в Джульетту и гендерный вывих Арлекина, пытающегося потискать усатую девицу – это же коллизии из абсурдистских водевилей Жоржа Фейдо.

Еще больше абсурда вносит в этот «творческий» треугольник финал – поспешное собрание, устроенное Коломбиной – «председателем комиссии по борьбе... по работе с молодыми...»). Финал сделан по извечному рецепту старинной сцены – лаконичным обращением к зрителям: «Люди ждут!». Намеки на плачевное состояние театра, в котором работают Арлекин и Коломбина, понемногу распространяются на состояние дел вообще, как они видится автору. Арлекин, вычисляя, откуда он знает про усы Пьеро, предполагает, что это зритель: «У меня все вы на счету, все пятнадцать человек». Бедственное положение дебютанта Пьеро, играющего только одну роль – котика, у которого отваливаются усы, – уже не из истории, а из той современности, где дожидаться роли Гамлета весьма трудно: «Это возрастная роль. От пятидесяти». Такой подробностью Коломбина добивает мечтания Пьеро. По «Квартире Коломбины» видно, что Петрушевская – мастер пародии и что современный театр – ее излюбленный объект. Еще одна из ее камерных пьес – «Скамейка-премия» – включает в себя и непрменный монолог (в нем основное содержание),

и побочный сюжет. Сначала побочный сюжет кажется главным, ведущим, в конце концов обнаруживая свое отвлекающее значение. Но и само это отвлечение характерно: Бах и Ксюша, двое молодых людей, сочиняют пьесу на злобу дня – о строительстве на вечной мерзлоте. Для них это заведомая халтура, сооружаемая по чужим лекалам. В название пьесы (год ее написания 1983), вероятно, не случайно введены сразу две отсылки к творчеству Александра Гельмана – «Скамейка» (1983) и «Премия», вернее, «Протокол одного заседания» (1974).

Монолог еще одной героини пьесы Альмы Яновны «исполняется» на ломаном русском языке. Петрушевская избегает подробностей, поэтому только к концу пьесы возникает ясное понимание места действия – пансионат, где в одной комнате поселились Ксюша и Альма Яновна. Полное отчуждение друг от друга (эпохальная некоммуникабельность Страны Советов) и разница в возрасте объясняют странности общения постояльцев комнаты.

Для Петрушевской в сопоставлении судьбы Альмы Яновны и легкомысленной попытки двух молодых нахалов заработать на «датской» или «тематической» пьесе, – развилка у камня на дороге. Сюда пойдешь – одно плохо, туда – другое, и тоже плохо... Молодые персонажи много говорят-суеются – два глагола передают мнимость и бесперспективность их действий. А монолог Альмы Яновны – это голос из прошлого, очередная рассказанная, но несыгранная драма. Все прожито, все случилось, все случилось помимо воли.

Пародией-эхом Чехова можно считать «Трех девушек в голубом», и Петрушевская обнажает эти корни. Героини – сестры, хотя и троюродно-четвероюродные. Замужние, разведенные, брошенные. Дома, который у всех героев Чехова был, у этих нет. От некогда основательной подмосковной дачи (предположим, это наследники советских Серебряковых-Войницких) осталась халупа с дырявой крышей и одной целой комнатой на всех – женщин и детей. Деликатным отношениям чеховских предков с подводными течениями смыслов противостоит обычная прямолинейность, да еще агрессивная. Это новая реальность отношений.



Люди не могут поделить дом и туалет. Дети повторяют вражду взрослых на своем, детском, уровне. Все разговоры только о деньгах, об оплате, о собственности – в том жалком обличьи, который это понятие (собственность, недвижимость) имело у нас совсем недавно, когда пьеса была написана. Теперь-то это священная собственность, облагороженная недвижимость.

Вот, казалось бы, черное дно советской жизни, вот ее нарастающие до катастроф конфликты. Но нет. У Петрушевской все не так. Ни потопа, ни стрельбы, ни землетрясения. Как только разговор меняет русло – от туалета и детских столкновений к высокой температуре заболевшего ребенка – Ира и Светлана каким-то органичным переключением сознания, общим материнским инстинктом, становятся сообщницами. Как только Ира после передраг с любовником, матерью и оставленным в квартире сыном выкарабкивается из этих проблем, ее уже не волнует занятая сестрами-соперницами комната, превращенная в один из вариантов коммуналки. Она приветливо им улыбается! Она не борется за комнату, за новехонький туалет, специально для нее сооруженный.

Мы видим явную непоследовательность характеров, которые (по Аристотелю) должны быть последовательными. Или – последовательными в своей непоследовательности. Именно такими – последовательными, казалось бы, в каждом неожиданном выверте характера – становятся героини «Трех девушек в голубом». Психология их основана на чем-то мгновенном в космическом масштабе и безусловном в масштабе такой реальности, которую описывает Петрушевская. Это что-то – момент. В его границах «наш» маленький человек думает, чувствует и действует. Однако из таких «моментальных», спонтанных, порой истеричных движений возникает где-то далеко, может быть, в голубом просторе будущего или в нравственной памяти человеческой, – победа добра над злом! Хороший, «голубой», небесный финал пьесы разделен поровну между всеми – найден потерявшийся котенок, старуха-хозяйка готова принять еще одну постоялицу (не бесплатно!). Сестры сбились в одну комнату, и дождь им более не грозит.

И это «чернуха», которую никак не хотели пропускать на сцену в восьмидесятые годы? Удивительная идеологическая наивность власти! Или ее же невероятная бдительность, потому что финальная «благодать» пьесы – сродни чеховским финалам: обманчивое «все будет хорошо» или «мы увидим небо в алмазах». Ради мгновения покоя, героини, как бедные животные, закрываются в своей норе-доме, подчиняясь общему инстинкту вражды – спасения. Чеховская примета обнаруживает себя в драматургии Петрушевской, в той обыденности, при которой люди пьют чай и разговаривают о пустяках, не подозревая, что колесо катастрофы накатывается на них – но медленно, совсем незаметно.

Первая пьеса Петрушевской – «Уроки музыки» – драма, 1973 г. Так давно написано, а еще ни один театр не освоил до конца это сочетание бытовухи с абсурдом. Неосуществленными остались и метафора «одинаковости» жилья Гавриловых и Козловых, и метафора качелей, под которыми в финале уползают персонажи-мужчины. Здесь таятся огромные запасы театральности.

В «Зеленой зоне» Михаила Зюева (1990) смысл в перипетии – перемене от «кодекса строителя коммунизма» к «естественному отбору». Снова переход от метафоры иллюзионизма к метафоре последствий борьбы за существование – в стране светлого будущего! И борьба идет как-то слишком по Дарвину и не по прописям идеологии социализма. Так именно впервые поставил «Зеленую зону» Евгений Марчелли в городе Советске – в первом акте лад и мир, во втором – голая, выгоревшая сцена с жалкими следами пребывания на ней людей. Вместо барака, т. е. жилья, – пустота.

Мотивы человеческого поведения, поступки в драматургии «петрушевцев» реалистически и психологически обоснованы, но выводы, к которым приходит зритель, переживания, которые заменяют в современном театре катарсис, по-настоящему глобальны. Хотя... Петрушевская не боится изобразить «красоту» пошлости: обыденна и жалка любовная история Ирины из «Трех девушек». Этот роман из череды житейских мелочей, они тонут в



круговерти бытия, и нам может быть немного стыдно за ту роль, которую героине пришлось сыграть, и жаль безнадежных попыток подняться над обыденностью в целиком выдуманной чувственности.

Николай Коляда упирает на мелочи, укрупняет их, пошлость он преобразует в «романтизм», но никакого сочувствия или переживания не происходит. Начинается эффект комического отторжения. В «Мурлин Мурло» интеллигент из страха насилует больную девушку. Событие, очевидно, не без правдивости, но явно без художественного значения. «Америка России подарила пароход» (1992) – бенефисная пьеса на двоих для «возрастной» актрисы и начинающего «любовника». Апология настоящей любви со всеми приметам «судьбы-злодейки». Ее даже ставят в духе мистического театра (именно такой спектакль показывали недавно в Петербурге). Роли длинные, особенно у нее, словами жонглируют в каждой реплике. Имена обговаривают и обыгрывают.

Довольно скоро обратное сходство с «Квартирой Коломбины» начинает веселить, несмотря на мрачный колорит любовной истории в «Америке»: последней (у нее) и первой (у него). Там, где Петрушевская находит профанацию (и не потому, что она мизантроп, в существование высоких чувств не верующий), Коляда упивается клишированной театральной чувствительностью, расцвеченной «исповедальностью».

Первая пьеса Коляды – «Дом в центре города», тоже драма, это середина восьмидесятых. Пьеса программная, колядовская «Чайка», поскольку в ней есть основные, будущие свойства его драматургии: персонажи, которым сочувствуют – положительные, и персонажи, которых осуждают – отрицательные; мужчина и женщина в стриндберговском накале полового противостояния и в русском колорите; доморощенные сантименты по поводу веры и безверия, добра и зла; наконец, катастрофа: мать-старуха поджигает дом, в котором закрыла четырех человек – лишь бы не отдавать денежки и лишь бы отомстить за все. За старость, бедность, одиночество.

Такой перебор «черноты» волнует автора давно, вот уже четверть века, и он раскидывает его в разных тональностях, в разных

настроениях. У него алкоголики – алкоголики, проститутки – проститутки, предатели – предатели, старухи – старухи. А если так, то за пределы журнализма для театра, за пределы хроники и очеркизма в духе социальной публицистики и мелодрамы самая страшная драма не выходит.

«Игра в фанты» – провокационная пьеса. В ней устраивается проверка ценностей для молодых современников. Задолго до Коляды, в семидесятые годы, ленинградский драматург Людмила Разумовская написала пьесу «Дорогая Людмила Сергеевна», наделавшую много шума и доставившую автору, кроме успеха, немало неприятностей (сверху, от власти). Симптомы порчи молодого поколения Разумовская изобразила смело, не без болезненной фантазии. И Николай Коляда выступил с похожим стремлением открыть глаза на гнилость юных. Его игроки очищаются ложным преступлением, игра в фанты – это игра самого Коляды со зрителем, проверка его доверчивости и готовности к так называемому «трэшу».

Судьбы «петрушевцев» и «колядовщины» различны. Первые рассеялись во времени. Кого-то вовсе нет. Петрушевская существует практически вне театра, не до получив славы театрального писателя.

«Колядовщина» активно живет за счет постановок, за счет ее создателя, который является главой целой школы. А также – за счет «Коляда-Театра», в репертуаре которого превалируют оригинальные пьесы Николая Коляды или его же инсценировки-переделки.

Конечно, новые поколения драматургов появятся, если театр не откажется от литературы (к чему он стремится последние лет триста в режиме качелей – то вместе с литературой, то против нее). Приверженцы «колядовщины» склонны к непосредственному союзу с театром, они существуют буквально в коллективном содружестве с ним (с ними). «Петрушевцы» с театром встречаются редко – в основном, когда их пьесы всерьез кого-то затронут. Зато для Людмилы Петрушевской и «петрушевцев» такими двигателями в живой театр были Роман Виктюк, Марк Захаров, Сергей Арцибашев, Роман Козак, Евгений Марчелли, Сергей Афанасьев, Лев Додин...



Ученик Товстоногова Геннадий Тростянецкий рассказывал об одном красноречивом эпизоде с драматургией Петрушевской. Ее одноактовки для студенческой работы ему порекомендовал Анатолий Васильев. Тростянецкий дал на пробу почитать Аркадию Кацману, педагогу, ассистенту Товстоногова. Приговор был однозначен: сплошная белиберда, одна говорильня. Тростянецкий признается, что тогда, в семидесятые, с Кацманом согласился.

Не вполне уверенно поставил «Московский хор» Олег Ефремов; только прикоснулся к этой драматургии Юрий Любимов. Все понимали (или чувствовали), что появилось нечто неоприходованное никакой традицией, но как это ставить, где поместить среди бесконечных Чеховых, Шекспиров, Шатровых, Галиных и Гельманов, никто не знал. Во всяком случае, понимающие толк в драматургии мастера признавались, что не знают.

Среди режиссеров среднего поколения Петрушевскую признал сразу же безоговорочно и понял, что с нею можно сделать, Роман Виктюк. Его «Уроки музыки» в театре МГУ стали событием не университетского масштаба. (Поэтому спектакль и запретили, но благодаря ему состоялось открытие драматурга для сцены.) Он же много позднее, в 1986-м, поставил один из лучших спектаклей «Современника» – «Квартиру Коломбины» с Лией Ахеджаковой, Авангардом Леонтьевым и Александром Бердой. Тут уж не надо было никакой цензуры – публика на ленинградских гастролях сама уходила из зала, потому что ничего не понимала, а ведь ни нецензурной лексики, ни откровенных эротических сцен там не было. Парадокс, некогда подмеченный Александром Ивановичем Куприным – публика бывает душой. Виктюк «надел» маски и костюмы персонажей комедии дель арте на советских представителей богемы – получилось остро и остроумно.

Впрочем, Виктюк с тем же энтузиазмом ставил и Коляду – «Рогатку» и «Полонез Огинского». «Рогатка» тоже наделала много шума, но совершенно другой природы – Эрос с выпадением в Космос оказался для публики слишком сильным откровением. Однако для Виктюка выбор пьесы вовсе не означает оценки ее, у

него в запасе всегда есть что-то вроде готовой фанерной формы, в которой оставлено место для лица (актера или актрисы), снаружи украшенного вакхически-декадентским орнаментом. Его постановки Петрушевской – везение для театра, поскольку в них еще отсутствовала фанера с дыркой, и эстетизм (в «Квартире Коломбины») был абсолютно ироническим, совмещенным с ироническим же правдоподобием. Арлекин в традиционном костюме дзанны тащил домой сетку-авоську с апельсинами и квашеной капустой. Коломбина, тюзовская травести в критическом возрасте, бесстыдно кокетничала с глупым и хитрым Пьеро. Это была сатира, «облаченная» в изящные одежды театрального традиционализма.

«Московский хор» Олега Ефремова, «Темная комната» Розы Сироты (за которую Петрушевская ее назвала «мой режиссер»), «Три девушки в голубом» Марка Захарова – тоже везение, ибо язык Петрушевской продолжали осваивать первоклассные актеры. Зазвучала речь – незнакомая и знакомая. Подтвердилось давно известное правило: большая литература – это язык, речь; прочая литература – в лучшем случае стиль, то есть шлифовка.

Несколько лет мучимый началом спектакля «Ленкома», не имея серьезных с точки зрения власти причин быть запрещенным, вызывал опасения именно этим странным, как будто совершенно нешлифованным языком, чем-то как будто зашифрованным в банальной истории о даче, которую не удается ни разделить толком, ни заселить.

Еще большее везение – питерский «Московский хор», сработанный Игорем Коняевым, учеником Льва Додина, и отредактированный самим Додиным. В МДТ у Додина после «Московского хора» поставлена эпическая «Жизнь и судьба». Так вот, в смысле масштаба – и театрального, и исторического – «Московский хор» оставлял далеко позади себя «Жизнь и судьбу».

Потоп, землетрясение, пожар – какие еще катастрофы не вызвал к жизни Коляда? Его герои заявляют о себе сразу и прямо. Не возражишь: бывают вульгарные женщины, спившиеся, неудовлетворенные жизнью и мужчинами,



без семьи, с неперменной бутылкой на столе, как в «Мурлин Мурло». Ее неудовлетворенность кричит о себе, жажда добра и счастья выливается с воплями и литрами слез, которые необходимо пролить актрисе, чтобы разжалобить зал. Правдиво и то, что приличные с виду люди оказываются эгоистами и мерзавцами.

У Петрушевской тот же ход: любовник Иры в «Трех девушках» – мастер на все руки (деталь – это он соорудил для «любимой» индивидуальный дачный туалет!), но при ближайшем рассмотрении – блудливый кот под каблуком у жены.

Бывают пожары, потопаы, землетрясения – это подтвержденные действительностью факты. Ожидание конца света – характерный симптом современности. Дешевый кумиризм (от кумиров) – распространен широко. Коляда видит многое, хватает с лету сюжет и обрабатывает его по своим рецептам. Он моралист и мечтатель, верит в очищающий огонь любви. Он коллекционирует типажи, он сверяется со временем и все что оно вскрывает, он тут же заносит в свой авторский гроссбух.

Петрушевская в тех же границах (всеобщего несчастья, эпидемии шизофрении) умудряется видеть не театральные, а реальные размеры людских бедствий. В «Сырой ноге» героиня – молодая женщина, алкоголичка. Но об этом несчастье, об этом ужасе узнается в последних эпизодах, ибо стыд все еще заставляет скрывать болезнь от окружающих. Она выглядит прелестной молодой матерью (именно так, замечательно и убедительно, играла Светлана Смирнова в спектакле Кирилла Датешидзе). Дело в «приличиях» и «обществе» – они давно ни на что не похожи, стали натуральным домостроем, но все-таки крепко держат людей за руки, иногда выворачивая их. То, чем извращение морали грозит душе, жизни, разворачивается постепенно и как будто где-то за кулисами, без фактов видимого насилия и без насилия над правдой.

У Петрушевской правило – не пугать, все происходит донельзя правдоподобно, т. е. не рывками, а случайностями быта. Стоит девочка Нина на улице, пробегает только что демобилизовавшийся Коля, перебрасываются парой

реплик. Коля упустил свою девушку, обиженную на родных, а Нина ушла из дома. А почему бы их не поженить, решают отец и мать Коли? Почти женят. Все трое – Надя, Нина, Коля – жертвы этого простого решения. В «Уроках музыки» мораль «удобства» – ничто иное как аморализм старшего поколения и гены цинизма для потомков.

У Петрушевской немало непонятных людей, на их «материале» созданы отличные роли, (хотя автор актерским опытом похвастаться не может), и среди них – особо примечательные старухи. Болтливые, вредные, зажившиеся, обидчивые; то злые, то вдруг добросердечные – как Васильевна в тех же «Уроках музыки».

В первой пьесе Коляды возникает старуха однозначно безумная в своей жадности, зависти, ненависти. Это она поджигает дом вместе с дочерью, ее хахалем, постояльцем и неверующим священником. Васильевна привлекательна в житейской неоднозначности, в парадоксе бормотаний, героиня Коляды – откровенно скучна и неуместна, как резонер в водевиле.

Сопоставлять пьесы Петрушевской и Коляды – невыгодно, потому что разница познается в материи пьесы, в ее ходах, приемах, в ее языке, в ее поэтике. И еще в ощущении подлинности и вторичности. До сих пор удачи постановок Петрушевской, Зуева, Шипенко (у нас в городе, давний спектакль «Ла фюнф ин дер люфт» Александра Галибина в Молодежном театре) – единичны, потому что эта драматургия остается целиной и загадкой.

Берите – там же превосходные характеры, все для актеров, все для актрис! Там судьба народная, судьба человеческая! Наша очевидность и неочевидность. Не покупается.

Николай Коляда не ждет никаких торгов, он сам – коробейник.

Ирина ЛЫЧАГИНА

ТЕАТР: УСЛУГА ИЛИ СЛУЖЕНИЕ?

Время диктует свои законы. Меняются скорости, переоцениваются ценности, пересматриваются критерии. В сухом остатке – стремление к моментальному успеху любой ценой, желание добиться всего и сразу, не затрачивая усилий. Если возможна мгновенная «сериальная» слава, к чему тратить годы и массу усилий на овладение профессией? Достаточно просто «засветиться». И пока все «светятся», исчезает ремесло, а вместе с ним – мастерство, та вершина, которая формируется при достаточном количестве грамотных профессионалов.

Выпадение «среднего звена» разрушительно для любой сферы деятельности. Для искусства оно губительно. Недавно один знакомый, владелец строительной фирмы, рассказал, что кровельщиков вынужден привозить из Германии, так как в России нет рабочих нужной квалификации. Найти знающего завпоста, бригадира монтировщиков, механика сцены, гримера, костюмера – такая же проблема. А ведь именно на совместно выполняемой, качественной работе держится жизнь театрального коллектива.

Хочется, чтобы люди отвечали за качество продукта, который продают зрителям. Находясь внутри ситуации, я прекрасно понимаю сложности производственного процесса, называемого «выпуск спектакля». Но они – результат бытующего в последние два десятилетия последовательного разрушения культуры в целом и театра, как института, в частности. Приход «эффективных менеджеров» в театр, может, и поднимает сборы, но приводит к потере мастерства. Потому что для людей качество выполняемой работы перестает быть главным. На первый план выходят сроки, стоимость, посещаемость, эффективность – категории не первостепенные для искусства. Уж сколько говорено о тендерах: выбирая дешевицу, нельзя рассчитывать на качество изготовления. Зачем заказывать дешево неизвестно где, если потом



приходится тратить силы, средства, время и деньги, приводя все (костюмы, декорации) в божеский вид?

Пока «эффективные менеджеры» не поймут, что они в театре – прилагательное, а существительное – творческий коллектив, ничего не изменится. Пока господа управленцы не поймут, что без административного аппарата театр существует, а без актеров, режиссеров, без творческой идеи – нет – настоящего театра не будет. Он превратится в изготовителя посредственных, похожих друг на друга, спектаклей.

Театр – это служение, а не место получения зарплаты, алтарь, на который люди приносят свою жизнь. Театр – трудное, неблагодарное дело. Таким несовременным выглядит он на фоне «нанотехнологий». Так отчего же мы, окруженные массой разнообразных развлечений, тратим свое драгоценное время, чтобы провести его среди мало знакомых нам людей и в не очень удобных залах? Наверное, потому что театр остается последним плацдармом реальности в виртуальном мире.



Это самый честный вид искусства, обмен живой энергией. Недостаток адреналина, поиски его суррогатов могут завести нас в области небезопасные, вот мы и ищем спасения в сопереживании, проживаем с героями спектаклей разные ситуации, освобождаемся от отрицательных эмоций и восполняем недостающие положительные, пополняем свои энергетические ресурсы.

Идеальный театр – это союз единомышленников, воодушевленных общей художественной идеей, и СЛУЖЕНИЕ. Работа в театре требует огромной затраты сил (физических и душевных) и нервов, большой смелости, концентрации и мгновенного выплеска энергии. Все это возможно, если затраты компенсируются отдачей зрительного зала. Тогда тяжкий труд превращается в счастье творчества. Если зритель в зале не готов трудиться, не участвует в спектакле как его полноправный создатель, ничего подобного не произойдет. Прекрасный зритель, который еще двадцать лет назад постоянно ходил в театр, был приучен понимать не только сюжет, но и сложные смысловые конструкции, исчезает. Новые поколения не приходят ему на смену. Формирование «грамотных потребителей» разрушает культуру, а без зрителя театра не бывает.

Конечно, никакого «среднестатистического зрителя» нет. Нельзя думать о некоей «тетке у телевизора» и «мужике с пивом», которые все равно ничего не поймут, как это делают продюсеры многочисленных плохо сделанных сериалов. Лучше думать, как сделать спектакль, который, хотя бы по касательной, заденет каждого, и на полградуса повернет в другую сторону. Театры должны создавать своего зрителя. Дети, которых научили любить театр, приведут в него своих детей. Это процесс долгий, но благодарный. Интернет даст возможность привлечь людей, у которых нет возможности посещать театр. Нужно транслировать спектакли, устраивать их обсуждения, держать зрителя в курсе новейших тенденций, рассказывать о традициях.

Очень неплохим опытом оказалось проведение экскурсий по театру в дни школьных каникул. Когда зритель получает хоть небольшое

представление о том, как создается спектакль, он становится «причастным» к жизни театра. Можно увеличить число таких экскурсий, сделать часть из них платными, а вырученные деньги пустить на организацию специального интернет-канала. Не помешал бы и специальный телеканал, посвященный театру и музыке, похожий, например, на французский *Mezzo* (канал «Культура» имеет более широкий профиль и с этой задачей не справится). Конечно, теле- и интернет-трансляция никогда не сравнится с живым спектаклем, но большее знакомство с предметом может увеличить количество желающих посетить театр реальный, а не виртуальную его версию. Да и мы, в результате, получим зрителя более подготовленного. Его сложнее будет взять нахрапом, одурачить, обвинить в «некомпетентности». Тогда и нам придется предпринять дополнительные усилия по саморазвитию, пройти на шагок дальше, копнуть глубже... Общими усилиями мы и продвинем немного вперед.

Театр не может быть безыдейным – вот что очевидно. Но одной идеи, какой бы злободневной и актуальной она ни была, недостаточно. Иначе, чем он будет отличаться от митинга? Желание изо всех сил быть «современным» приводит в последнее время к повсеместной «актуализации». Пусть герои Шекспира расхаживают в серых приталенных пиджаках, лишь бы это «переодевание» не становилось общим местом и единственным признаком современности. Для меня новый театр – новый взгляд на известную проблему, изменение угла зрения. Современность не столько в своевременности, сколько в масштабе рассматриваемого явления и в таланте автора.

Конечно, на театре важно, чтобы тебя заметили. Часто желание «поразить» преобладает, достигает крайней формы – «лишь бы не как у всех». В результате мы имеем полчища «революционэров» и почти нет профессионалов. Как и во всяком «революционном движении» возникают правые и левые уклонисты. «Левые» становятся апологетами «новой драмы», «правые» меняют до неузнаваемости классическую драматургию. Выходит, что, если ты умудрился выразить мысль в пределах заданного текста,



не скрещивая пьесу со всей мировой литературой, ты уже и не творец, а пошлый ремесленник. К любителям «перелицовки» простой вопрос: так ли необходима именно эта пьеса, отчего не обратиться к другой, более точно выражающей твою мысль, или не написать новую? А что касается «левых» – поиск новых форм следует приветствовать, если он не переходит в свою противоположность. Фанатичная приверженность какой-либо форме приводит, как известно из всемирной истории искусств, к ее окостенению, опустошению и замене другой, более живой формой.

Пусть существуют все виды и типы театров, только пусть они будут о людях и для людей. Не для того, чтобы эпатировать публику, сделать «не как у всех». Это не может быть целью спектакля. Как не может быть его целью – указать на мерзости нашего существования и ткнуть зрителя носом в грязь. Подвиг Геракла состоял не в том, что он показал всем, сколько навоза накопилось в конюшнях Авгия, а в том, что герой их вычистил.

Какой театр нужнее – репертуарный или контрактный, старый психологический или новый документальный? На эту тему спорят жарко, иступленно. В доколумбову эпоху индейцы Перу сжигали свои, построенные с огромным трудом в горах, города, если считали их оскверненными. Сжигали дотла и уходили на новое место, чтобы начать строительство заново. Но в очередной раз им уже не удалось ничего построить – силы закончились, и исчезла целая цивилизация. Как бы и нам не остаться среди головешек.

Многие люди к театрам не приписаны. Каковы их возможности? Есть антрепризы, где приходится выполнять требования продюсера, есть проект «Открытая сцена», которого не хватит на всех, и еще пара небольших площадок, куда, возможно, удастся втиснуться. И все. Для тех, кто входит в театральную профессию, должен быть плацдарм. Для осуществления экспериментов должна существовать система разнообразных грантов, а также «пустые пространства», где любая творческая группа может репетировать в порядке «общей» очереди. Приходить на эти площадки стоит, когда

режиссер и артисты уже вчерне собрали спектакль. Приглашать на просмотры зрителей за минимальную плату, которая пойдет на частичное содержание помещения. Тогда жизнеспособность будущих спектаклей будет очевидной. И тогда уже давать деньги на выпуск. Такой метод более эффективный, чем распределение денег на «котов в мешках».

Критика – важнейшая составляющая театрального процесса, но ее роль не должна быть деструктивной. Профессия – не в бойкости пера, а в точном анализе происходящего, в умении сделать выводы, указать не только недостатки, но и пути к их устранению. Возрастает число статей, написанных в не очень уважительном, а, порой, в презрительном тоне. Хочется сказать: «Может, не стоит презирать тех, за чей счет живешь? У нас не все гладко, но и вы безупречны». Страдает от наших обид не только самолюбие, а общее дело. Раньше существовала практика выступления критика на труппе. Нужно вернуть эту форму работы, и разбирать не премьерные, а рядовые спектакли. Практикам важно знать, как развивается спектакль, им важен строгий, но дружеский взгляд. Можно возразить, что во времена, когда П.А. Марков не гнушался посещать рядовые спектакли, их было значительно меньше. Согласна. Но для студентов-театроведов и историков театра это не будет излишним. Почему бы им не познакомиться с театром ближе, изнутри? Может, тогда, сознавая, сколько труда вложено в каждый спектакль, будущие профессионалы не смогут позволить себе неуважительный тон?

Театр, о котором мы мечтаем, государству без надобности. Он ему противопоказан. Потому что для государства театр – «сфера услуг», и находимся мы в ней в самом конце списка, после парикмахерских и бюро ритуальных услуг. И пока государство считает театр «услугой», а мы – «служением», нам не договориться. Путь спасения и сохранения искусства, культуры и себя самих один – предельная честность и высокие критерии. Вкус, мастерство и ежедневный труд.

Людмила БАКШИ

ЭПОХА ПЕРЕМЕН

МЫСЛИ ПО ПОВОДУ

В нынешнее время споры о развитии театра резко обострились. Кажется, однако, что ясного проекта светлого будущего ни у кого нет. Проблема в том, что на явления современного искусства мы накладываем кальку века XX, смело пользуясь терминами «авангард» и «традиция». Возникает очень простая схема, при которой вечной традиции противостоит вечный авангард. Концепция эта вполне мифологическая, потому что авангард, отнюдь не вечное явление. Он связан с определенными историческими событиями, развивался в конкретный промежуток времени, и в последнее двадцатилетие прошлого века исчерпал свой потенциал. К новациям в сегодняшнем театре, авангард как правило, отношения не имеет. Мы смело пользуемся понятием «актуальность», подразумевая под ним всего лишь злободневность, требуя от театра немедленного отклика на события дня. Между тем вопрос об актуальности совсем не так прост. Театр находится в эпицентре грандиозного архитектурного сдвига всей западной культуры – и процесс только разворачивается.

На поле сегодняшнего театрального поиска конфликтуют две тенденции. Одна связана с так называемым постдраматическим театром. Здесь слово не имеет определяющей роли – оно лишь один из компонентов театральной выразительности. С другой стороны, новая драма и все явления к ней примыкающие, где слово довлеет. Его роль нередко подчеркивается почти полным отсутствием других театральных средств. Сам факт борьбы этих тенденций показателен. По сути, это борьба за место литературы в театре. Классический театр предполагает главенство слова. И жесткую иерархичность средств. Все остальное находится в прямом соответствии с ним: сценическое действие, изобразительный ряд, музыка, свет. Постдраматический театр эту модель



отвергает. Там действуют другие законы. Он опирается не на литературу, а на мифологию любого происхождения, в том числе и литературного. В этом случае известные произведения и авторы трактуются как мифологические. Кардинальным образом меняются отношения слова, действия, сценографии и музыки. Этот театр ищет иных основ для строительства драматургии. Принцип соответствия слову всех составляющих спектакля, на котором основывается эстетика классического искусства, здесь окончательно утрачивает свою силу. Время активного проявления тенденции – конец XX – начало XXI столетия.

По внешним признакам постдраматический театр часто принимают за авангард. Но так ли это? Присмотримся к явлению поближе. Этот род театра органически вырос из режиссерского интерпретационного, который развивался большую часть XX в. Именно здесь все средства театральной выразительности, направленные на интерпретацию слова, породили возможность его неоднозначной трактовки. Один и тот же хорошо знакомый текст провоцировал появление разных по содержанию спектаклей. Текст мог переосмысливаться с помощью мизансцены, действия, интонации, зрелищного



ряда, музыки. В некоторых случаях эти средства действовали просто поперек литературы, противореча ей. Интерпретационный театр предполагал игру с текстом и с культурными и смысловыми кодами. Классика воспринималась как точка отталкивания, откуда можно было начинать путешествие в сегодняшний день, высказываться с помощью классиков на актуальные темы. То есть, в режиссерском театре возникла тенденция, которая противоречит логике, например, шекспировских пьес.

Шекспир брал бродячие сюжеты и превращал их в литературу. Современный театр берет классику и превращает ее в бродячий сюжет, отсекая как бы «лишние» подробности. Шекспир в этом плане удобная фигура, поскольку связан с переводом. Его пересказывают в разных странах на разных языках, все дальше и дальше уходя от оригинала. Но такая же судьба и у Гоголя, и у Чехова и многих других классиков. А там где пересказ, там и мифология. Яркий пример последнего времени спектакль «Вишневый сад» фламандского режиссера Люка Персеваля, о котором пишут, что он одним из первых стал переводить классические пьесы на язык современных улиц. Чеховский «Вишневый сад» становится вспомогательным сюжетом в разыгрываемой истории – прощение группы людей с пожилой усталой хозяйкой дома. Причина прощания не столь важна: уйдет ли она в дом престарелых, уедет за границу или же умрет. Эти персонажи разыгрывают чеховскую пьесу для «хозяйки» (или в ее воображении). Поэтому и возможны отсебятина в тексте и явное несоответствие типажей героев чеховским персонажам. Но вот парадокс: чем дальше уходит спектакль от оригинального текста, тем больше он приближается к Чехову. Потому что дело не в знакомых с детства словах, а в том, что составляет суть этой истории – в боли прощания с уходящей жизнью.

К концу XX в. фигура режиссера заслонила драматурга. С развитием тенденции движения от литературы к мифу роль автора неизбежно ослаблялась. И рядом с автором-режиссером в 1960-е годы возникла фигура соавтора-художника. Место декоратора занял сценограф. Он предлагал концепт спектакля, его метафору,

смысловые ходы и т.д. В русском театре их имена широко известны: Д. Боровский, С. Бархин, Э. Кочергин, В. Левенталь, И. Попов... Театр на Таганке уже трудно назвать только любимовским. Это театр Любимова–Боровского. Также как Школа драматического искусства – театр А. Васильева и И. Попова. Такие тандемы и в России, и за рубежом хорошо известны: Гинкас–Бархин, Могучий–Шишкин, Доннеллан–Ормерод, Марталер–Виброк... Постепенно к голосам сценографов в качестве соавторов добавлялись голоса художников по костюму, по свету, хореографа. Театр становится все более и более соавторским, многоголосным. И режиссер – уже не единоличный автор спектакля, а модератор и организатор этой композиции.

Зрелищность выходит на первый план, начинает доминировать над словом. Причин вероятно, множество. На человека свалился такой гигантский объем информации, что усвоить его с помощью слова уже не представляется возможным. Именно в XX в. расцвели комиксы, где содержание излагалось с помощью картинок. В массовом искусстве активно развивался клип с его приоритетом зрелищного. В современных компьютерных технологиях особое место уделяется дизайну. Дизайн – это не украшение, а способ свести гигантский объем информации в интуитивно понятный интерфейс. За простой компьютерной пиктограммой был скрыт целый мир информации: земной шар – интернет, конверт – электронная связь со всем миром, лаконичная *f* – социальная сеть. В быту появление новой техники сопровождалось бесконечными инструкциями, которые прочитать было просто невозможно. Для удобства пользователей инструкции переводились в картинки. То есть, процесс визуализации становился всеобщим: и в искусстве, и в науке, и в технике, и в быту.

Тенденция свертывания информации в знак, в картинку не могла не повлиять на природу театра. В зрелищных жанрах информационно емкая картинка стала предьявлять права на главенство в строительстве драматургии целого. Но драматургия – искусство временное. А картинка – пространственное. По своей природе картинка не может взять на себя эту



функцию. На помощь приходит другое временное искусство – музыка.

Интерпретационный театр казался частью классической традиции до тех пор, пока литература окончательно не отступила под напором зрелища. И пока музыка не взяла на себя функции драматургии. Конечно, это особая драматургия, далекая от нарративности. Именно в этот момент и возникло ощущение абсолютной новизны постдраматического театра.

В последнее десятилетие XX в. появляются спектакли, где на равных существуют драма, музыка, цирк, пластика, балет, мультимедиа. Французский театр «Зингаро» Бартабаса покоряет мир необычными представлениями, в которых сочетаются искусство конной выездки, акробатика, современный танец, пантомима, музыка. В театре Пины Бауш танец соседствует с драматической игрой, а танцовщица поет. Х. Геббельс называет то, что он делает, театром меняющихся иерархий. Это значит, что в его спектаклях в разные отрезки времени на первый план выходят музыка, драма, инсталляция, инструментальный театр, свет. Начав свой самостоятельный творческий путь как композитор, Хайнер Геббельс стал одним из значимых режиссеров европейского масштаба. За свои новаторские опусы он получил премию «Новая театральная реальность». И в этом еще одна примета времени. Как констатировал Геббельс, сегодня уже невозможно развиваться в рамках одной профессии.

В России на драматической сцене в 1990-е годы примерно в одно и то же время появляются жанровые гибриды, соединяющие искусство драматического и музыкального театра – «Сидур-мистерия», «Нумер в гостинице города NN», «Превращение», созданные в соавторстве режиссера Валерия Фокина и композитора Александра Бакши. В «Плаче Иеремии» режиссера Анатолия Васильева и композитора Владимира Мартынова объединяются хоровой театр и драматическое действие. Ал. Бакши так определил специфику этого явления: «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. 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». (Бакши А. *Постдраматический театр – панацея или болезнь? // Вопросы театра: Prosaenium. М., 2011, № 1–2. С. 120–123.*)

Сейчас такой театр уже повсеместен. Новое поколение постановщиков активно развивает эту линию. Ни один зарубежный, а теперь уже и наш театральный фестиваль, не обходится без спектаклей такого рода. Термин «постдраматический театр», который сочинил немецкий ученый Ханс-Тис Леман и который по настоящее время вызывает оживленные дискуссии, можно расширить и сказать – постоперный.

В театре намечается поворот в противоположную от привычной нам эволюционной картины, связанной с автономным развитием жанров и видов искусства. Он движется теперь в сторону синкретизма.

Развитие театра в этом направлении обусловило и особые требования к исполнителям. Артисты должны уметь не только играть драматические роли, но и владеть своим телом как танцоры, летать под куполом и работать на трапеции или кубе как цирковые артисты. Они должны музицировать на разных инструментах, уметь петь и кататься на коньках. Новое время требует универсального исполнителя, широкого объема знаний и громадного мастерства. Если еще лет десять назад такой исполнитель был редкостью, то сейчас я все чаще вижу на сценических подмостках молодых актеров, музыкантов, танцоров, артистов цирка, способных одновременно выполнять самые разные задачи. С такими лицедеями новой формации мне недавно случилось работать в Америке в театре *Double Edge*. В «Гранд Параде», сочиненном режиссером Стейси Кляйн, композитором Ал. Бакши и сценическим ансамблем молодых актеров и музыкантов, исполнители играют драматические роли, поют, блестяще танцуют, музицируют на самых разнообразных инструментах от тубы и рояля вплоть до пилы

Новый театр, старая сцена

и айпада, порхают на трапеции, летают под куполом, управляют куклами.

Изменение иерархии выразительных средств на театре зафиксировало изменение установок художественного мышления. На наших глазах исчез определяющий принцип европейского классического искусства – соответствия, согласованности всех компонентов целого. Принцип «вижу одно, – слышу другое» разрушает монологическую авторскую модель, основанную на соподчинении всех элементов спектакля. Она меняется на соавторскую. Драматургия превращается в область диалога или контрапункта разных голосов и разных языковых систем. Многоголосие сменяет монодию. Стираются границы жанров. Автономное существование разных видов искусства оказывается под вопросом. Последствия этого глобальны.

Нам известна одна такого рода революция, которая произошла в европейской истории более 400 лет тому назад, когда появилась опера и возникло автономное искусство музыки. Рождение оперы зафиксировало принципиально новую парадигму европейской культуры.

Предыдущее тысячелетие музыкальное искусство развивалась в недрах церкви. Язык, которым говорила профессиональная музыка, был полифоническим: равенство голосов символизировало равенство верующих перед Богом. Опера принесла не только принципиально другой язык – мелодию и аккомпанемент, но и переместила силовое поле из храма в театр. Развитая мелодия должна была воплощать душевный мир человека. А взаимоотношения с аккомпанементом – отношения человека и его окружения, человека и мира.

Вместе с этим в культуре возникло принципиально другое пространство – эстетическое. Оно пришло на смену пространству погружения в ритуал. Эстетическое пространство предполагает отделенность публики от объекта искусства. Выход музыки на сцену был ее освобождением от связи с культом, светским раутом, балом. В церкви человек окружен звуком. Хор и орган невидимы. Прихожанин – не слушатель. Он – участник богослужения. Светская музыка на балу или рауте – фон для общения или аккомпанемент к танцам. Музыка,

попав в рамку сцены, стала эстетическим объектом. В пространстве сцены знакомые интонации и жанры потеряли свое первоначальное значение. Под хорал не нужно молиться или подпевать, под марш ходить, а под менуэт или жигу – танцевать. Попав на сцену, музыка мгновенно утратила свою прикладную функцию. Все действия и события, с которыми она была связана, перенесли в сферу воображения. Она как бы рисует, символизирует или изображает их. Так возник невидимый театр симфоний, концертов, квартетов, сонат; музыка превращается в самостоятельное искусство.

На протяжении 400 лет основные каноны классического искусства при всех резких поворотах развития, оставались неизменными. Автор – создатель уникального художественного мира, а искусство – эстетический объект, заключенный в рамку и повествующий о человеке. Эти установки действуют и в музыке, и в театре, и в живописи. Принцип соответствия в классическом театре обусловлен ведущей ролью автора. Если речь идет о драматическом театре, все подчиняется слову. В опере – музыке. В балете – хореографии. Авангард совсем не противостоял ни идее авторства, ни идее эстетического пространства. Он лишь доводил до предела требования к индивидуальности высказывания.

Происходящее в культуре сегодня никакого отношения к авангарду не имеет именно потому, что разрушаются сами основы, на которых держалось классическое искусство эпохи Гуманизма. Сейчас ищутся новые модели его развития.

Это совсем не означает, что искусство отворачивается от человека. Создаваемое людьми, оно ни о чем другом говорить не может. Речь о конкретной идее – человек как мера всех вещей. Потенциал этой идеи, начинавшейся с искусства титанов, исчерпался к концу XX в. окончательно. И это связано не только с появлением оружия массового поражения, когда жертвы войны стали считать – миллионами и человеческая личность в этой кровавой каше окончательно утратила свою неповторимую единичность. Логика развития и культуры, и цивилизации постепенно превращала универсального



человека в специалиста. Можно увидеть, как менялся образ творца на протяжении столетий. Символ эпохи Возрождения – Леонардо да Винчи, поэт, ваятель, художник, ученый, изобретатель, архитектор... Символ эпохи XVIII в. – гениальный Моцарт – композитор и исполнитель. Все знаковые фигуры XIX в. (от Байрона до Чайковского) не выходят за рамки одной профессии: поэты, актеры, музыканты. В начале XX в. Гилберт Кийт Честертон сетовал на то, что «идеалы универсализма давным-давно поблекли и потускнели. Они растаяли в жарких лучах честолюбивых устремлений и одержимости техникой. Человек давно стал носителем одной идеи, потому что он владеет каким-то одним оружием. <...> Если вы стали первой скрипкой, то теперь вы на всю жизнь прикованы к ней и не смеете даже вспомнить о том, что вы, между прочим, кроме того, и отменная четвертая волынка, неплохой пятнадцатый кий, вполне сносная рапира, рука (в висте), перо, пистолет, а также образ и подобие создателя». (Честертон Г.К. Эссе «Универсальная палка». // Писатель в газете. М.: Прогресс, 1984. С. 122) Одно из ярчайших высказываний на эту тему – фильм Ф. Феллини «Репетиция оркестра». Оставим в стороне лежащий на поверхности политический подтекст: выбор между диктатурой и свободой. Присмотримся к персонажам фильма. Эти люди – придатки своих инструментов: второй кларнет, первая скрипка, барабанщик и т.д. У них нет имен и вся их самость ограничена умением играть на инструменте. Вот жуткие последствия узкой специализации. Оркестр без дирижера не в состоянии сыграть тарантеллу – этот итальянский аналог кавказской лезгинки. Убийственная ирония.

Автор в XX в. все больше и больше культивировал индивидуальность своего «я», настаивал на своей уникальности, необычности видения окружающей действительности. А философов тревожат мысли о кризисе Гуманизма и восстании масс (см. работы Ортеги-и-Гассета, Элиаса Канетти). И все столетие проходит под знаком борьбы искусства с массовой культурой. В этот период искусство стало восприниматься как высокое, элитарное. В массовой культуре ничего кроме коммерческой составляющей не

замечали. А между тем именно здесь вызревали черты нового художественного мышления. Ирония истории заключалась в том, что будущее отказывалось быть воплощением проекта интеллектуалов и вектор нового созревал не в творчестве великих мастеров, а именно в массовой культуре – пошлой и примитивной. Парадигмы складываются не усилиями человеческого ума, а в коллективном бессознательном, отражением которого массовая культура всегда и была. Именно здесь родилось клиповое мышление, а эстетическое пространство искусства уступило место пространству погружения. Этот процесс начался еще в 1960-е годы с появлением рок-музыки, когда преувеличенная громкость исполнения сносила воображаемую четвертую стену и вызывала инстинктивное желание публики слиться с исполнителями. Присутствие сил безопасности на концертах – неотъемлемая часть рок-культуры. Эта стена разрушалась и в кино с помощью гигантских экранов, технологий 3D и звука, окружающего зрителя со всех сторон (*Surround Sound*).

Идея коллективного творчества также зародилась не в высокой культуре, а в массовой. В 1960-е годы расцвели рок-группы: *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *Pink Floyd*...

Эти изменения художественного мышления гораздо более кардинальны, чем все авангардные революции XX в., потому что затрагивают принципиальные базовые установки. Эстетическое пространство предполагает, что автор – другой. Он дает свой взгляд на мир, который может нас удивить, поразить, заразить, а может оставить равнодушным или даже оттолкнуть. Пространство погружения – это «мы» – не разделенные на исполнителей и публику. Это – пространство ритуала служения мифу: некоему универсуму, в который все участники верят и по законам которого живут. Как пел Вячеслав Бутусов: «скованные одной цепью, связанные одной целью».

Массовая культура интуитивно реагировала на изменения ценностных установок в западном обществе. А они в XX в. явно смещались в дохристианские времена: культ спорта и человеческого тела (олимпиады, чемпионаты мира по футболу как главные культурные события),

Новый театр, старая сцена

культ вечной молодости, культ золотого тельца. Список можно продолжать.

Вопрос: поворот ли это вспять? Деградация? Или новый этап развития западной цивилизации?

Вероятно, и то, и другое. Одно несомненно: на наших глазах происходит огромный цивилизационный сдвиг. И может быть, самое яркое его свидетельство – движение к новому универсализму.

В 1970-е годы Стив Джобс и Стив Возняк создают первые модели персональных компьютеров. Они сразу же получают широкое распространение и в течение 20 лет становятся всеобщим достоянием. Само появление компьютера – знак поворота к новой цивилизации: от узкой специализации к универсализму. Потребительское свойство компьютера – быть равно пригодным для врача и ученого, математика и музыканта, полицейского и геолога, пенсионера и ребенка. Выяснилось, что с помощью компьютера можно не только решать математические задачи, но работать со звуком, набирать партитуры, редактировать тексты, измерять давление и сердечный пульс, пользоваться навигацией... Впервые после многовекового исторического опыта развития цивилизации в сторону специализации был изобретен универсальный предмет. Он стал феноменом нового времени. Как в свое время колесо и рычаг – первые универсальные предметы, определившие направление развития цивилизации. Сейчас происходит аналогичный цивилизационный сдвиг. Компьютер вошел в нашу жизнь без излишнего пафоса и принес с собой и новый язык, и новый способ общения.

На рубеже XX–XXI столетий выяснилось, что развитие науки движется в эту же сторону. Некогда обособленное становление наук меняется движением к синтезу: химия, физика, биология, математика, медицина объединяются в самые неожиданные миксты. Тенденция межвидового междисциплинарного развития науки нарастает. Появление и массовое использование компьютеров и всевозможных гаджетов – не просто мода. На протяжении XX в. человек обрастал вещами. Вспомните квартиру среднего советского интеллигента, заставленную полками с книгами, пластинками, альбомами,

магнитофонами, пленками, кассетами, проигрывателями... И вдруг мы получаем в руки маленькую коробочку, в которой есть и книги и картины, и фото, и видео, и универсальные справочники. Это – абсолютно другой уровень мобильности. Все свое ношу с собой.

Но изменилась не только среда обитания, но и человеческий психотип. Современный человек в состоянии одновременно воспринимать разнонаправленные потоки информации. Никого не удивит такая обычная бытовая картинка: студент готовится к сессии, работает беззвучно телевизор, в котором мелькают картинки новостей, в ушах наушники, он слушает музыку, читает конспекты и одновременно посылает друзьям эсэмэски и электронные письма. Ситуация, которая предлагает ему сконцентрироваться на чем-то одном уже вызывает раздражение. Театр вынужден учитывать это восприятие современного зрителя.

Итак, новые парадигмы активно заявляют о себе в культуре. Невозможно пока сформулировать все этические и эстетические закономерности этого мышления, но общие принципы уже видны. Мы оказались на разломе, когда распалась связь времен. И в наших сегодняшних театральных спорах о будущем не нужно забывать о трагичности этой ситуации. Кажется, что новое время откинет старую культуру и над всем прошедшим напишет: *Nihil*. Я так не думаю. Культура – как дерево – растет напластованием колец. Ничто не исчезает. Во всех новых гаджетах, которые мы будем носить с собой, окажутся и Библия, и Пушкин, и Достоевский, и фильмы Феллини, Бертолуччи, Тарковского, музыка Баха и Чайковского.

Неизвестно, какая театральная форма или какой жанр будет востребован завтра. В любом случае театр останется, как сказал Лев Додин, единственным местом, где человек встречается с человеком в соразмерном себе виде, не увеличенный экраном, без усиления голоса. Однако очевидно, что вечных на все времена театральных жанров и форм не существует. Искусство держится волей и творческим воображением не только создателей, но и каждого, кто сидит в зале.

Вадим ЩЕРБАКОВ

ВЗГЛЯД НА ОБСУЖДАЕМУЮ ПРОБЛЕМУ И НЕЧТО ИСТОРИЧЕСКОЕ ПО ЭТОМУ ПОВОДУ

Точные дефиниции – самый, пожалуй, устойчивый дефицит в нашем театральном обиходе. Термины тут существуют либо в виде привычных ярлычков, которые привешивают к аморфным понятиям для удобства письменной и устной речи, либо в качестве метафор, охватывающих широчайший круг явлений. Употребляя их, каждый говорит и думает о чем-то своем. Может быть, по этой причине наши дискуссии больше напоминают застольные «беседы», где личность участника оказывается важнее аргументов. Ибо именно она – во всем объеме творческого ее опыта, политической и моральной позиции – определяет содержание и границы терминов.



Понятие «русский репертуарный театр», вокруг которого сегодня ломается столько копий, появилось относительно недавно. Это словосочетание поначалу стало использоваться как антитеза организационной модели постсоветской антрепризы. Тогда отечественная общественность частенько воспринимала новый для нас опыт театрального предпринимательства как возвращение забытого, громко приветствовала – или ругала – «возрождение» частной инициативы, которая предоставляет немислимую для грузного стационарного театра гибкость и мобильность. Мало кто обратил внимание

на то, что под ярлыком «антреприза» в обиход вошла западная модель проектного театра, а вовсе не реинкарнация российской традиции «держат» город или сценическую площадку.

Дореволюционный отечественный театр во всех известных ему формах организационного существования не мог не быть репертуарным! И объясняется это – как и многое другое в нашей истории – преимущественно географией. Здесь нельзя за день пешком добраться от одного города, в котором есть театральная публика, готовая платить за билеты, до такого же другого. Тут надобно на каждом месте осесть надолго, а значит – иметь способность каждый вечер показывать что-то новое. Поэтому русский антрепренер мыслил сезонами и соответственно с этой производственной необходимостью набирал труппу, способную играть огромный и разнообразный репертуар.

Конечно, существовали антрепренеры культурные, с программой и просветительской миссией – готовые, как язвил Влас Дорошевич, вести против публики боевые действия, загоня палкой в рай просвещения и личностного развития. Однако даже они вынуждены были подчиняться требованиям кассы. Не стоит забывать, что театр тогда (за редчайшим исключением) являлся коммерческим предприятием и в качестве такового оказывался очень зависим от потребителя его «продукта». Скажу

В спорах о репертуарном театре

более – временами взмывая на вершины подлинного искусства, театр был органической частью массовой культуры. Более или менее образованной и платежеспособной публике он предлагал развлечение, способ препровождения свободного времени и постоянно обновляемый набор новостей – предмет и темы для разговоров. Располагаясь на верхних этажах индустрии досуга, театр все равно подчинялся фундаментальным законам шоу-бизнеса. Антрепренерам приходилось заманивать к себе знаменитости общероссийские, но и предлагать местной публике новые лица, зажигать в каждом сезоне свежие «звездочки». О стабильности труппы, ансамблевой сыгранности актеров, о возможностях их закономерного роста в профессии речи практически быть не могло.

Трудно, на мой взгляд, найти убедительные аргументы в пользу применения такой исторической модели русского антрепренерского репертуарного театра сегодня. А что же опыт казенной, императорской сцены?

Здесь, казалось бы, царила относительная стабильность в существовании труппы. Высокие оклады, государственные пенсии (о чем не приходилось и мечтать «свободным художникам» частной антрепризы), оседлый основательный быт. А также – возможность пройти путь от слуги Петрушки до князя Тугоуховского, в живом актерском партнерстве воспринимая национальную традицию сценического творчества от старших корифеев, а затем передавая ее недавним выпускникам школы.

И в то же время, императорские театры являли собой громадные неповоротливые дредноуты, пропитанные казенным духом государственного «установления». Они оказывались абсолютно неспособны принимать даже назревшие реформы. Пользуясь связями в «сферах», увенчанные лаврами корифеи саботировали всякие изменения. Ими правила привычка к приносящему славу и деньги ритуалу отправления своего творческого служения, мертвящая все привычка, которую наравне с блестящими живой традиции исправно воспроизводила державная институция.

О замусоренности, бессистемности и анекдотической нелепости формирования

репертуара казенной сцены не писали только самые ленивые (или уставшие повторять одно и то же) критики. Ни о какой сколько-нибудь последовательной и осознанной политике в этой области говорить не приходится.

Впервые в России модель долгосрочно развивающегося, стабильного и творческого репертуарного театра была предъявлена основателями МХТ. Молодая труппа, сформированная не по принципу коллекционирования «обаяний» или «темпераментов» (и уж тем менее – звездной известности), сплотилась вокруг программной идеи. Довольно скоро обнаружилось, что почти каждый из вчерашних студентов и не шибко опытных любителей умеет вносить в спектакли свою индивидуальность, манкую для публики. А главное – способен развиваться, актерски расти в тех условиях работы, которые предлагали режиссура и репертуарная политика.

Ни в одном театре мира не было тогда столь качественного репертуара (редкие исключения скорее подтверждают это, чем ставят под сомнение). Пьесы классиков и новейших драматургов не просто соседствовали друг с другом. Они вели осознанный руководителями театра разговор, вступали в какие-то очевидные отношения, заражая публику азартом их разгадки и истолкования. Художественная логика построения репертуара раннего МХТ была так красива, что позволила И.Н. Соловьевой очень убедительно (и как всегда талантливо!) применить к звучанию каждого сезона музыкальные характеристики – *Allegro, Lento lugubre*.

Этот театр создали русские интеллигенты для подобной себе публики с очень высокими запросами в области искусства и чрезвычайно развитой способностью к чувствованию и пониманию сложных сценических текстов. По счастью для бюджета МХТ – публики вполне обеспеченной, способной платить немалые деньги за самые дорогие в стране театральные билеты.

И все-таки его финансовое благополучие оказалось бы невозможным без помощи Морозова, затем Тарасова и многочисленных богатых «вкладчиков» из буржуазной (преимущественно) и аристократической среды.



Миллион, которым с гордостью «ворочал» Немирович-Данченко в предреволюционные годы, в существенной части состоял из частных дотаций. Москва тогда гордилась своим умением обеспечивать благотворительные и культурные инициативы без участия чиновного Петербурга, открывать музеи и больницы не на царские деньги, а на свои. Правду сказать, и руководители художественных институций умели убеждать. Уж на что малопевучий инструмент русский купец, острил не любивший этот класс Дорошевич, а возьмет на нем директор Консерватории пару аккордов и, глядишь, – появится в концертном зале мраморная лестница!

Сообщив эти очевидности, всем в отечественном театральном мире известные, хочу перейти к столь же распространенным заблуждениям. Некоторая часть спикеров российского актуального искусства предпочитает рассматривать модель раннего Художественного театра отдельно от опыта его огосударствления и насильственного распространения такового на весь российский театр, известного под именем «омхачивания». Оно и провозглашается истоком советского (чаще говорится – советского) репертуарного театра, театра-дома. Провозглашается также неременная связь этой модели с «психологическим» направлением в сценическом искусстве.

Про термин «психологический театр» стоило бы поговорить особо. Он тоже принадлежит к разряду то ли ярлыков, то ли метафор. Неужели игровой театр, подчеркнуто условный театр, театр поэтический, наконец, – не имеют дела с человеческой душой? Помнится, К.И. Чуковский еще в 1926 г., посмотрев мейерхольдовского «Ревизора», поражался тому обилию знания потаенных деталей жизни Сквозник-Дмухановских, Земляники и Ляпкина-Тяпкина, которое сервировал на «блюдечках» фурок-экиклем сильно сведущий в человековедении автор этого спектакля. Театр масок, конечно, радикально отличается от театра характеров – но стоит ли ему отказывать в знании (и умении ею владеть!) психологии? Возражения насчет непрерывности органической жизни в роли и психологической цельности образа в «театре

переживания» мне ведомы, но не убеждают в законности (и главное – в точности) оспариваемой терминологической бирки.

А между тем (возвращаюсь к главному предмету статьи), модель Художественного театра берется на вооружение представителями самых разных направлений. В свое Товарищество новой драмы ее переносит Мейерхольд. Он же пытается подчинить ей театр на Офицерской, приведя с собой целый отряд преданных учеников и выдвинув осознанную репертуарную программу. Отпечаток этой модели легко различим и в устройстве Камерного театра Таирова. Та же матрица узнается в деятельности Ф.Ф. Комиссаржевского, когда он создает в Москве театр имени своей великой сестры.

Модель МХТ принимается почти каждым театром, воодушевленным некой (любой по эстетической направленности) идеей живого искусства, который намерен сказать свое «новое слово». Стационарная площадка, постоянная труппа, репертуарный план, в идеальной перспективе – школа или студия для воспроизводства творческого состава – вот необходимые условия для того, чтобы такое слово было услышано, понято и получило возможность развития.

Стоит обратить внимание читателя на одно обстоятельство. В период создания этой модели ее существенным свойством оказывалось то, что она возникала на «пустом месте» – т. е. вне организационных рамок существующих институций. Ни в одном из действующих в России профессиональных театров ни Станиславский, ни Немирович-Данченко, ни кто-либо другой не имели возможности запустить исполнение такой программы. Режиссерское искусство сделало в нашем отечестве невиданный даже по мировым меркам рывок в своем развитии именно потому, что само сотворило для себя театр. Печальный дореволюционный опыт Мейерхольда, которому пришлось входить со своими художественными идеями в чужое «дело» (частное у Комиссаржевской или казенные императорские театры), скорее подтверждает это правило, чем опровергает его. Да, у режиссера были на этих поприщах очевидные успехи, он ухитрялся продолжать

В спорах о репертуарном театре

эксперименты (и весьма радикальные!), но в одном случае история закончилась скандальным изгнанием, в другом – лишь события 1917 г. избавили его от назревавшего кризиса в отношениях с Теляковским. Впоследствии, уже в Москве, Мейерхольду удастся создать свой репертуарный театр, который будет целиком послушен его художественной воле. Там состоятся важнейшие спектакли Мастера.

XX век окончательно связал модель русского репертуарного театра с режиссерским лидерством. Вслед за окончательным провалом попыток оспорить право постановщика на авторство спектакля именно за ним закрепилась прерогатива формирования эстетики того или иного коллектива. Режиссер – со своим театропониманием и видением места искусства в жизни общества – сделался законным владыкой, ответственным за все.

Эта перемена взгляда на иерархию художественных ценностей под крышей театра-дома обеспечила новые возможности для развития созданной МХТ модели. Ушла необходимость всегда начинать с нуля, на пустом месте. Живое искусство смогло въезжать в старые стены по ордеру на подселение. И не замедлило воспользоваться этой возможностью. Так в столицах громко загрохотали новой жизнью товстоноговский БДТ и любимовская Таганка. Работала эта модель и в провинции, в больших, малых и даже малюсеньких городах: вспомню хотя бы советскую Литву с Мильтинисом в Паневежисе или советскую Польшу с Гротовским в Ополе. Мало кто сейчас вспоминает, что Гротовский сполна воспользовался возможностями, которые предоставлял для свободного эксперимента крошечный сколок модели русского репертуарного театра, принятой польскими коммунистами в качестве матрицы для функционирования сценического искусства.

Кстати, К. Осиньска рассказывала мне такой анекдот про взаимоотношения Гротовского с ПОРП. Будущий гуру, приехав в Ополе, инициировал вступление в правящую партию нескольких своих актеров и создал в «13 рядах» первичную парторганизацию. Когда же его, спустя некоторое время, стали прорабатывать

в горькое и грозить закрытием, он остроумно нашелся. «Хорошо, – сказал Гротовский, – допустим, что мой театр и впрямь вредный, что его следует закрыть, но как же мы поступим с первичной ячейкой партии? Тоже распустим?» На городских функционеров этот довод произвел сильнейшее впечатление – замахнуть на «первичку» они не решились. Театр был спасен.

Оглядка на реалии сегодняшнего дня вынуждает, однако, подчеркнуть: в прошлом столетии «подселенцы» никогда не покушались на разрушение полученного дома. Они обживали его, наполняли новыми людьми, но отдавали себе отчет в плодотворности модели. Большинству театральных компаний отпущен недолгий срок. Дух искусства в свое время отлетает даже от успешных. Он обретает новых паладинов и кнехтов. Но этим свежим ревнителям как-то не приходило в голову до недавнего времени, что матрица репертуарного театра несовместима с жизнью...

Я сильно забежал вперед. Стоит вернуться к началу истории большевистского огосударствления театра. После полной победы в России советской власти и окончательной национализации «театрального дела» сложилась небывалая ранее ситуация. Старые театры и новые задиристые «вольные мастерские», молодежные студии, перестали зависеть от кассы (не утратив необходимости завоевывать и удерживать своего зрителя). Формально – единственным заказчиком становится государство. Фактически, однако, таковым является общество, люди. Значит – множество жизненных позиций, житейских опытов, разнообразие идеалов и верований.

Успех или провал спектакля в очень небольшой степени зависел от того, с какой резолюцией его принимал Репертком. Не были они и прямо обусловлены количеством выделенных на постановку материальных средств. Отношение к спектаклю складывалось из усилий зрителей попасть на него, определялось их упрямым нежеланием смотреть многие «датские» зрелища.

Театр и публика всегда воспитывали друг друга, повышали или ухудшали качество

Pro настоящее



Т. Роулэндсон.
«Публика, смотрящая
пьесу в Дрюри Лейн»,
1785

искусства и уровень развития души, ума, всего аппарата чувствования и понимания смыслов. Зрители могли иногда ошибаться, но чаще всего поддавались обучению. Побывавший в 1935 г. в Москве американский режиссер Норрис Хьютон завершил свою книгу о советском театре «*The Moscow Rehearsals*» замечательным пассажем. Он задает читателю риторический вопрос: почему великий театр есть в Москве и отсутствует в Нью-Йорке? Потому, отвечает Хьютон, что в Америке нет публики для такого театра, зато она есть в России.

Скученные в коммуналках, придавленные невыносимым бытом, лишенные многих естественных для западного человека прав, советские зрители находили театральному спектаклю многообразнейшие применения. А театр не желал обманывать их ожидания. Он точно знал, кто его подлинные заказчики – соотечественники, люди, которые воспользуются любой возможностью объединяться и размежеваться по отношению к спектаклю, выражая этим свою свободную волю. Такие права предоставляло гражданам СССР искусство, предоставляло в любые эпохи, даже в самые мрачные и несвободные.

Но при всех навязанных государством степенях несвободы модель репертуарного театра практически никем не относилась к числу препон, не ставилась в один ряд с цензурой и

проч. Наоборот – она давала ощущение дома, который можно раскрасить и обставить по своему, завести в нем особый уклад; и он поспособствует жильцам его делать искусство, а гостей-зрителей направит в нужное русло восприятия такового. Театр-дом генерировал хрупкую, но плодотворную иллюзию защищенности от тупости и пошлости начальственного произвола. Все знали, конечно, что избушка эта лубяная, но от каких-то напастей укрыть она определенно могла.

Театр советской интеллигенции (во всем многообразии ее страт – от про- до анти) существовал в рамках этой модели. Она вмещала в себя и «Современник», и Таганку, и Товстоногова, и Эфроса, и Захарова и всех всех великих и маленьких актеров.

Сегодня на общественное поприще пришла новая прослойка. Принадлежащие к ней люди чураются слова «интеллигент», не желают ассоциировать его с собой. Сначала они предпочитали быть интеллектуалами, затем стали «креативным классом» или на худой конец «образованными горожанами». Само собой разумеется, что новые зрители должны сформировать и новые культурные институты. Будем ожидать, какой театр вырастет на этой почве...

РЕПЛИКИ С МЕСТА



Валерий ФОКИН

*Художественный руководитель
Александринского театра и
Центра имени Мейерхольда*

Есть целый ряд свойств, которые определяют понятие «репертуарный театр». Прежде всего, это постоянная труппа, которая (в идеальном варианте) существует с лидером, с человеком, который ведет эту труппу, и они ведут его, и самое главное – это постоянное обучение. Обучение, профессиональное обучение, желание именно с этим театром прожить жизнь и, так сказать, делать его духовным институтом. Потому что никакая, даже блестящая сборная команда добиться серьезных духовных результатов не может.

Можно сделать яркий спектакль, с блестящими работами, но вот это невозможно, потому что это такая последовательная работа, когда молодые перенимают от стариков законы. Старики, пока могут, продолжают работать. Тут масса опасностей, мы запустили «болезнь». У нас масса таких «пенсионных» и мертвых театров, но в идеале, как когда-то было, конечно, это единственная великая и правильная модель.

Александр ЧЕПУРОВ

И.о. ректора Санкт-Петербургской Академии театрального искусства

Репертуарный театр репертуарному театру рознь. Дело все

в том, что иногда репертуарный театр представляет собой совершенно чудовищное зрелище. И он хуже любой антрепризы. А иногда это творческий коллектив, который имеет свои традиции, который имеет свою историю, определенную стабильную труппу, хотя понятие репертуарный театр и стабильность труппы это тоже ведь не само собой подразумевающие друг друга понятия. Потому что труппа должна и может сочетать в себе и какую-то постоянную основу, и обновляющуюся основу, и актеров-гастролеров (в репертуарном театре такое тоже было). Я бы не абсолютизировал само понятие репертуарный театр. И вообще оно возникло как бы в оппозиции нашей и западной моделей театра. Это вообще не наше понятие. Репертуарный театр – английское понятие. И оно, как я сказал, не вполне выражает ситуацию, которая традиционно сложилась в России. Поэтому, если говорить о репертуарном театре, как о некоем стационарном театре (в 1930-е годы происходило «стационарирование» театров, когда все под одну гребенку, когда театр превращался в государственное учреждение), вот такой театр, как форма, как такой стереотип, как модель, когда не служат театру,

а работают в театре, он, может быть, сейчас и не нужен. Я бы сказал, он не нужен вообще, для театра вреден. Потому что театру служат, а не в театре работают. Как раз сейчас, когда возникают всякие размышления по поводу модели театра, какая из них лучше, какая хуже, важно другое: чтоб этот театр не превратился, извините, в госучреждение, даже в той модели, в которой есть государственная поддержка театра, когда это некая государством субсидируемая организация. Или просто в бюджетное учреждение. Вот сейчас все идет к тому, чтобы театры превратить в еще одну разновидность бюджетных учреждений. Или, наоборот, их вытолкнуть из системы государственной поддержки и пустить в свободное плавание, что тоже плохо. Вопрос не о репертуарном или нерепертуарном театре, вопрос о формах существования театра. Кстати сказать, мы забываем свое прошлое: например, когда в 1918 г. принимали решение о национализации театров, то этот закон, этот проект, который сначала предполагал все театры чешать под одну гребенку, закончился декретом об объединении театрального дела, где предусматривались разные модели театров. Так вот, я бы рекомендовал вернуться к декрету об объединении театрального дела. Ленинскому декрету об объединении театрального дела, где предусматривалась творческая свобода театров.

(См.: Совет Народных Комиссаров РСФСР. Декрет от 26 августа 1919 года. Об объединении театрального дела.

http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_481.htm.)

Иосиф РАЙХЕЛЬГАУЗ

Народный артист России, художественный руководитель театра «Школа современной пьесы», профессор кафедры режиссуры РУТИ (ГИТИС)

Еще раз о репертуарном театре

Как активизировалась московская театральная жизнь! Говорю именно «московская», потому что знаю по собственному опыту: театральная жизнь в провинции слишком зависит от личных установок и предпочтений губернатора. Впрочем, и в столице позиция мэра города, как оказывается, имеет огромное значение. Мэр, при котором театры открывались, сменился мэром, который в них не очень нуждается. И именно на этом (в целом не благоприятном) «политическом» фоне развернулись колоссальные споры на тему жизнеспособности репертуарного театра и преимущества театра проектного. На щит поднимаются театры (вернее, проекты), которые с шумом демонстрируют свою продукцию на европейских фестивалях, при этом в Москве с ними знакомы единицы. А театры, собирающие полные залы, пренебрежительно объявляются прогнившим болотом.

Хочется вернуться немного назад, чтобы на расстоянии



увидеть и оценить то, что мы имеем в нашем театральном запасе. А заодно все-таки попытаться сформулировать, что есть сегодня репертуарный театр.

Как-то незаметно произошла подмена понятий. Если сегодня произнести вслух слово «антреприза», то большинство театральных деятелей поймет: речь идет о группе узнаваемых артистов, собранных ловким театральным администратором для выезда в провинцию с минимальными затратами и получения максимальной (чаще всего «черной») прибыли. На самом деле, замечательное явление «антрепризы» означало в свое время реформирование российских театров, и было первым шагом на пути становления репертуарного театра. Это были труппы, формировавшиеся на сезон. Ежегодно труппа обновлялась. Антрепренер собирал «команду» по списку действующих лиц комедии Грибоедова «Горе от ума», в которой есть полный набор классических актерских ампул: героиня, простушка, резонер, характерная старуха и т.д.

В спорах о репертуарном театре

Существовали знаменитые антрепризы в Москве – Корша, Незлобина. Были и в провинции – в Ярославле, Нижнем Новгороде. Все это отражено в пьесах Островского: провинциальные труппы передвигались «из Керчи в Вологду».

Чем силен репертуарный театр? То есть постоянно или в течение длительного времени функционирующая труппа? Ансамблем, прежде всего. Еще не было Станиславского, еще режиссер не стал главным действующим лицом в театре, а лидером был антрепренер – директор, продюсер – который выстраивал репертуар. Репертуар должен был обновляться каждую пятницу – т.е. премьеры в неделю. Критерий – желания публики как широкой, покупающей билеты, так и узкой – меценатов, финансирующих не только искусство, но и конкретных актеров и актрис.

Станиславский и Немирович-Данченко, считающиеся создателями русского репертуарного театра, не придумали, а сохранили от предшествующей театральной практики такое явление как постоянная труппа. И создавая репертуарный театр в его современной форме, говорили о том, что они «коллекционируют» труппу. Тогда и появилось ключевое слово – ансамбль. Мы хорошо знаем, что есть прекрасные музыканты-солисты, но если они механически соединятся, то не факт, что получится гармоничный дуэт, квартет, оркестр. Великие музыкальные оркестры – такие, в

которые многие годы складывался сыгранный коллектив. Аналог – труппа репертуарного театра.

Разумеется, это не отменяет проектных спектаклей. Не отменяет театра режиссера или театра художника – от Гордона Крэга до Дмитрия Крымова. Это не отменяет любых форм театрального действия, молодежных программ-лабораторий, экспериментов, «платформ» и «территорий». Мало того, время от времени, театр нуждается в ниспровержении, поиске, отрицании того, что сделано до нас. Занимаясь со студентами ГИТИСа, постоянно вижу, как первокурсникам прежде всего хочется поспорить, разрушить, противопоставить. И это нормально. В свое время, придя студентом 5 курса работать в «Современник» (который в то время был в очень интересном творческом состоянии!), я репетировал свой первый спектакль параллельно с Анджеем Вайдой, Георгием Товстоноговым и Галиной Волчек, ставившей «Восхождение на Фудзияму». Могу сегодня (со стыдом) признаться, что все это тогда казалось безнадежно старомодным. Отрицание предыдущих поколений – библейский сюжет. Мы помним, как Хам смотрел на Ноя. Мы понимаем, что это типично. Но и учитываем, что этимология современного слова «хам» восходит к библейскому мифу.

Те, кто сегодня отказывают репертуарному театру в праве на жизнь, считая, что он агонизирует и даже «пованивает»,

отрицают главное его свойство – ансамбль. В этом смысле – компания, ансамбль, команда, группа людей, сговорившихся о художественных и смысловых принципах своей работы, о программе. Когда Мейерхольд в творческой полемике со своими великими учителями создал свой театр, он тут же стал договариваться с единомышленниками о новом ансамбле, технологии, новом языке. То же с Вахтанговым. Они шли своим путем, но все равно по модели репертуарного театра.

Один из важнейших аргументов ниспровергателей – критерий «современно – несовременно». Можно много спорить на тему, что это такое. Но достаточно учесть следующее: не все современное – ново, не все новое – хорошо, не все старое – не современно. Можно иронизировать, что в Малом театре ставят спектакли так, как сто лет назад. Можно этому радоваться. Потому что нужен театр, в котором русскую классику понимают так, как ее понимали сто лет назад. И доказательством тому – полные залы Малого театра.

Репертуарный театр – одно из немногих достижений русской культуры, которое может быть предъявлено миру. Когда называющие себя молодыми критики, которым уже почти 50, зовут нас в новый европейский театр при помощи слова *NET*, хочется сказать им: ДА. Европейский театр тоже не однозначен. Часто приходится общаться в Европе и Америке с коллегами, завидующими



нам и восхищающимися нашим традиционным театром. И видеть талантливые спектакли, сделанные не «вне системы», а «по системе».

Не ставлю задачи апологии репертуарного театра, хотя понимаю, что пришло время, когда он в этом нуждается. Тем не менее, понятно: реформа, тщательный анализ и контроль, улучшение, полная открытость бюджетирования – необходимы. Есть замечательная традиция, школа, литература, есть много грамотных критиков, режиссеров, которыми можно гордиться. Театральное «разобщенное сообщество» я бы собрал и предложил начальству, которое так активно реформирует московские театры, провести широкую открытую дискуссию.

Деятели театра, которым уже хорошо за 40, напрасно думаю, что новое поколение, которое уже пришло, не скажет: то, что вы делаете – безнадежно устарело. И они в чем-то будут правы. Но это не повод, чтобы каждый раз разрушать кем-то построенный дом и строить его заново.

Мы обладаем фантастическим богатством, которое называется русским репертуарным драматическим театром. Конечно, есть ошибки, состояние застоя, затхлость репертуара, несменяемость труппы, несовременные административные методы. Но есть и традиция, технология, практика этого театра. Именно поэтому его нужно не уничтожать, а привести в порядок и оставить тем, кто придет после

нас. Проекты не остаются. А труппы и ансамбли остаются.

И еще...

С темой репертуарного театра тесно связана система аттракционного образования. Она тоже сегодня имеет свои проколы, недостатки. Есть замечательные мастерские, а есть слабые. В любом случае она работает продуктивнее, чем где-либо. Рим гордится своей киноакадемией. Преподавая там, услышал, что они счастливы, когда приезжают преподаватели из ГИТИСа. Плохо, что наряду с классическими театральными вузами в Москве (да и по всей стране) открылась куча коммерческих вузов, которые клепают сотни непрофессиональных артистов за деньги. Но это не значит, что все вузы, в том числе и ГИТИС, надо закрыть: не закрывают же хороший ресторан только потому, что рядом открылась палатка фаст-фуда.

И еще, и еще...

Богатейшая театральная литература создана в России – от классических учебников Станиславского и Немировича-Данченко, от заботливо собранных в середине прошлого века записей лекций и репетиций Мейерхольда до книг Эфроса, Товстоногова, Попова, Кнебель. И сегодня изложение театрального метода Анатолия Васильева, то, что остается на бумаге от опытов Някрошюса или Фоменко – это наше достояние, принадлежащее русскому репертуарному театру, важная черта которого – преемственность. Вся кафедра

режиссуры ГИТИСа – выпускники ГИТИСа, связанные с великими основоположниками через не слишком длинный ряд рукопожатий.

И еще, и еще, и еще...

К сожалению, спор о репертуарном театре не носит чисто академического характера. Как говорил Достоевский, «здесь не то, здесь совсем другое», а именно – вопрос денег. Решение о закрытии репертуарных театров, о реформировании их в проектные театральные центры означает изменение структуры бюджетного финансирования. Разумеется, репертуарный театр не выживет без государственной дотации. Как, кстати, не выдержит и проектный, если не выберет в качестве эстетической программы откровенную развлекаловку и попсу. Поэтому очень важно, чтобы финансирование и забота государства о театре была мотивирована, прозрачна и объективна. И, конечно, чтобы определяя культурные приоритеты, государство и его институты сами демонстрировали некий уровень культуры, позволяющий различать истинные ценности от профанных.

И еще, и еще, и еще, и еще...

Владимир РЕЦЕПТЕР

Художественный руководитель «Пушкинского центра» и «Пушкинской школы» Петербурга, Всероссийского Пушкинского театрального фестиваля.

Свой театр я считаю репертуарным. У нас – пять

В спорах о репертуарном театре



пушкинских названий: «Горе от ума» Грибоедова, «Недоросль» Фонвизина (две великие русские комедии), один Шекспир, один Мольер. «Горе от ума» в Петербурге в других театрах не идет, «Сцены из рыцарских времен» вообще нигде больше не идут. Я хочу, чтобы у нас был репертуарный пушкинский театр, театр Пушкина. И БДТ, в котором я работал, был репертурным театром. Товстоногов был мудрец. Из сегодняшнего дня видно, как он строил театр по законам старой антрепризы и по законам художественной идеи Константина Сергеевича. Мне кажется, что тут есть две идеи. Одна связана с тем, что издревле труппу набирали по пьесе «Горе от ума». То есть учитывали законы антрепризы и зрительского интереса. Другая идея связана с тем, что нужно делать то, что тебе самому интересно. Между этими двумя идеями нет противоречия, если их сложить, то получится репертуарный театр. Полно театров, которые хотят зрителей привлечь, а я

не хочу, я хочу, чтобы он сам привлекся.

Что такое был Московский художественный общедоступный театр? Это была попытка создать лабораторию и в то же время сделать ее общедоступной. Речь ведь шла об «истине страстей» и о «правдоподобии чувствований». Не виноват Константин Сергеевич в том, что это все выродилось в имперский, окостеневший, формальный театр, каким он стал в сталинские времена. Опыт был живой, и то, как Станиславский собрал артистов, и то, как они кинулись за ним в этот момент, воодушевленные художественной идеей. Репертуарный театр, наверное, связан с понятием художественной идеи. А где, назовите мне, на сегодня (за редким исключением) есть художественная идея? Театр существует потому, что нельзя не существовать, надо себя поддерживать как институту, как учреждению, но художественная идея воодушевляет очень малое количество театральных деятелей. И сейчас, если что-то хочется сделать, то вернуться к самим себе.

Николай КОЛЯДА

Художественный руководитель «Коляда-театра» (Екатеринбург), драматург, актер, режиссер

Я думаю, конечно, дурных репертуарных театров по Москве очень много, и по России тоже очень много. Но в дни празднования 150-летия со дня рождения Станиславского

Константина Сергеевича, меня спросили журналисты: «А что такое система Станиславского?». А он перед смертью сказал, Станиславский: «Да нет никакой системы». И помер, сказав так. Все индивидуально. Но главное в «системе» Станиславского, в том учении, которое он предлагал российскому, русскому театру, мне кажется, – живое и мертвое. Пусть это будет репертуарный театр, если он живой.

А когда мы «семья – семья, мы такие, мы все вместе, мы пляшем и танцуем», и все такое прочее, а на сцену смотреть невозможно, потому что это мертвечина, ну, не надо тогда такого театра. Надо выполнять заветы Станиславского. Живое или мертвое. Вот и все. В этом заключается система Станиславского, а не в чем-то там: вопрос, ответ, петелька, крючочек, отстройка, пристройка, «отойди, здесь у меня оценка». Да нет, глупость все это, чушь.





Ольга ФЕДЯНИНА

ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ ФОРМЫ И СТРУКТУРА СОВРЕМЕННОГО НЕМЕЦКОГО ТЕАТРА

Театры Германии делятся на частные и те, которые существуют на государственную субсидию. Частные – живут за счет собственных средств (в основном это продажа билетов и спонсорство). Государственное финансирование выделяется на разных уровнях – федеральном, земельном, городском.

Бывают разные маргиналии, но они единичны, известны и доступны ограниченному кругу людей. Так один немецкий промышленник раз в год в собственном имени проводит трехдневный музыкальный фестиваль, посвященный современной немецкой и австрийской музыке. Он выстроил частный концертный зал, сам пишет каждому посетителю приглашение, селит гостей у себя дома, встречается с ними за завтраком, и т. д. То есть, это даже не частный фестиваль, а прямо-таки приватный, ни в какой статистике, естественно, не упоминаемый, хотя – мероприятие очень важное для развития современной музыки.

Вот цифры последних лет (данные, главным образом за 2010 год, изменения к 2013, конечно, есть, но они не слишком велики): в Германии 280 частных театров и 145 – на государственном финансировании.

Частные – показывают антрепризные, музыкально-детективно-развлекательные спектакли, аналоги, условно говоря, бродвейских постановок. В них зачастую играют прекрасные актеры. И они – хорошая коммерция.

Однако, когда мы говорим о немецком театре, который нам интересен, который мы видим на международных и российских фестивалях, на гастролях, то на все 100 процентов мы имеем в виду дотационные коллективы, будь то гамбургская «Талия», берлинские Фольксбюне и Шаубюне, Берлинер-ансамбль или драмтеатр города Халле.

Бюджет их утверждается на год. Оговариваем особо – в Германии, если бюджет утвержден, театры его гарантированно получают. Но большая часть бюджета уходит не на постановочные, а на фиксированные расходы, т. е. на содержание здания, мастерских, техники, на зарплаты персонала и так далее. У театров есть возможность привлечения дополнительных денег. Постоянный источник дополнительного финансирования – фестивали. Например, если у театра в сезоне три крупные постановки (на больших сценах, со сложными декорациями, с приглашенными звездами, и т. д.), то, как минимум, одна из них сделана в копродукции с фестивалем или даже с несколькими. Например, в постановке «Севера» Франка Касторфа, участвовали три фестиваля: Авиньонский, Венский и, кажется, Афинский. А его же «Трех сестер» выпускали при содействии Московского международного чеховского фестиваля.

Помимо фестивалей, дополнительное средства можно получать через систему грантов, фондов или просить у спонсоров. Хороший директор использует все эти возможности по максимуму. Смотрит на бюджет, на репертуарный план и принимает решение, какой источник дополнительного финансирования привлечь для той или иной постановки.

Все сказанное относится только к «дотационным» театрам.

ТРУППА

Если вы следите за работами конкретного режиссера в определенном театре, то у вас складывается впечатление, что вы имеете дело с постоянной труппой – актерские составы выглядят достаточно устоявшимися, люди долгу играют на одной и той же сцене, их имена ассоциируются с целым рядом спектаклей. На самом деле, это не совсем так.

В спорах о репертуарном театре



Немецкий национальный театр в Веймаре

Потому что даже тот артист, который долго работает на одном месте, необязательно является штатной единицей труппы.

Пребывание в штате дает ему массу прав, но и связывает по рукам и ногам. Он не имеет права отказаться от распределения на роль, обязан быть в постоянной готовности, не может сорваться на съемки. При зачислении в штат он подписывает подробный договор плюс уставные документы профсоюза работников сцены, в которых подробно изложены его права и обязанности. Оказавшись в штате, актер становится кем-то наподобие медицинского работника, которому не позволено отключать телефон даже ночью, во время сна.

А между тем, актеры хотят сниматься в кино и на телевидении, играть в других театрах или участвовать в фестивальных проектах. Поэтому они, как правило, в штат и не рвутся, предпочитая сезонные договоры или договоры на роль в конкретной постановке (Если постановка софинансируется фестивалем, то гонорар исполнителя могут оплатить из «фестивальной корзинки».) В 2007 г. в Фольксбюне, например, актерский состав был очень многочисленный, но в штате оставались считанные единицы, меньше десятка актеров. У остальных были краткосрочные договоры.

Сколько зарабатывают актеры, сказать нельзя, потому что такая оплата строго индивидуальна и зависит от многих факторов.

Сумму своего контракта никто не называет из-за сложной системы исчисления налогов. Проставленная на бумаге, она ничего не говорит о том, сколько человек получает на самом деле, «чистыми».

Большая часть и актеров, и сотрудников театра, включая административную часть, работает на основании сезонного договора. Он заключается с августа по август. Если за три месяца до истечения срока человека не предупредили о том, что контракт будет расторгнут, значит, он автоматически продлевается на следующий сезон. Еще год никто не имеет права уволить сотрудника. А вот у директора театра и у художественного руководителя договор заключен не с театром, а с муниципалитетом. Директор назначается департаментом культуры на три года, а художественный руководитель – на разные сроки, это зависит от ситуации в театре, от личности и творческого масштаба худрука, от его взаимоотношений с актерами. Такой договор может быть и на год, и на пять и даже на семь лет.

Иными словами, труппа состоит из людей, формальная связь которых с конкретным театром очень разнообразна. Они не составляют единую неизменную группу. Кто-то постоянно работает с данным режиссером, кого-то пригласили участвовать в одном единственном спектакле, кто-то состоит в штате и играет у любого режиссера, который его займет.

Pro настоящее



Театр «Шаубюне».
Берлин



РЕПЕРТУАР

Афиша обычного немецкого театра похожа на афишу репертуарного театра в нашем понимании – каждый вечер идет другой спектакль. Но здесь нужны уточнения. Спектакли редко сохраняются в репертуаре надолго. Это связано не только с посещаемостью, но и с «практикабельностью» спектакля. (Прошу прощения за несуществующее слово.) Все, что связано с сохранением спектакля, в первую очередь – декораций, – стоит дорого. Тем более, что по нормам европейского трудового и производственного законодательства нельзя оставить за кулисами тряпки и доски, прислонив их к стене (как это часто бывает у нас). Декорации, костюмы, реквизит – большая статья расходов. Если при этом вы не можете играть спектакль

регулярно, потому что у вас, к примеру, исполнитель главной роли много снимается, – то спектакль просуществует недолго, хотя на него каждый раз будет собираться полный зал.

В общем, если сегодня вам захочется посмотреть постановку трехлетней давности, у вас мало шансов увидеть ее.

Конечно, есть исключения. Из знакомых российскому зрителю можно назвать легендарный спектакль «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» в Берлинер ансамбле. Постановка Хайнера Мюллера с Мартином Вуттке в главной роли появилась в 1995 г. – и остается в репертуаре театра до сих пор. Быть может, потому что Артуро Уи – любимая роль Вуттке, а сам спектакль – чуть ли не талисман театра «На Шиффбауэрдамм».

А некоторым выдающимся спектаклям Франка Касторф в Фольксбюне, в которых Вуттке тоже играл, повезло куда меньше. После их большого успеха карьера актеров – участников резко пошла в гору. Они начали много сниматься, им стали предлагать интересные роли в других театрах. В результате «Идиот» и «Forever Young» (на мой субъективный вкус, лучшие у Касторфа) стало невозможно «собрать». И однажды заведующий актерским бюро понял, что в ближайшие 2 года не сможет свести всех этих актеров в один вечер и на одной сцене, потому что их расписания в обозримом будущем не

Театр «Фольксбюне».
Берлин

В спорах о репертуарном театре



Театр «Берлинер Ансамбль». Берлин

Театр «Талия». Гамбург

совпадут. (Нужно сказать, что Касторф, как и многие его немецкие коллеги, не допускает вводов на главные роли.) Названные спектакли были прекрасны, собирали полные залы, но с репертуара пришлось их снять (хоть и со слезами на глазах). Содержать их и ждать когда сверхвостребованные актеры освободятся, стало невозможно.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РУКОВОДСТВО

В отличие от того, к чему привыкли мы в России, в немецком театре нет главного режиссера. «Самая верхняя» верхушка театра, как правило, состоит из двух человек – директора и интенданта (очень редко две должности совмещает один человек). Немецкий театр следовало бы назвать «интендантским». Интендантом может быть актер, администратор, автор-драматург, но чаще всего – режиссер. Это примерно то же самое, что в России – художественный руководитель. Иногда руководящую функцию принимает на себя коллегия (в 1990-е годы Берлинер ансамблем управляла коллегия из шести человек). Интендант-режиссер определяет художественную линию, вектор развития каждого сезона или нескольких сезонов, производственные принципы. Но он редко пытается собрать команду исключительно под себя, это непрактично и невыгодно, связано с риском оказаться перед необходимостью выпускать

слишком много премьер самому. Так что интендант и директор театра обычно тратят много времени и энергии, чтобы в соответствии с линией театра и его финансовым состоянием собрать разных режиссеров, пригласить их в свой «дом» и обеспечить возможность деятельности.

Одни выпускают спектакль и уезжают, другие работают как «постоянно приглашенные», но нет режиссеров (отчасти кроме самих интендантов), которые были бы привязаны к единственному театру. Даже те, кто стали интендантами, редко «прописываются» в одном месте и навеки. Люк Персеваль сейчас руководит гамбургской «Талией», но всем понятно, что это не первый и не последний его «дом». Люка Бонди сложно приписать не только к определенному театру, но и к определенной стране – он швейцарец по происхождению, но человек, сильнее всего повлиявший на австрийскую сцену и всегда желанный гость в Германии. Клаус Пайманн был символом австрийского театра, но уже много лет руководит Берлинер ансамблем, средоточием немецкой театральной традиции. Димитара Гочева или Кристофа Марталера считают «своими» в разных концах Европы. Томас Остермайер оказался очень хорошим интендантом, но мне кажется, что Шаубюне – не последний его приют. Интенданты остаются надолго, но почти



никогда не «врастают» в стены одного театра навсегда.

Как правило, режиссеры работают со своими командами, в связке: «режиссер-сценограф» и «режиссер-драматург». Что касается сценографа, тут все более или менее ясно, а вот должность драматурга – предмет многочисленных недоразумений. Можно сказать, что в Германии – это помощник режиссера по литературной части, завлит. На самом деле, обязанности у него разнообразные. Драматург есть у каждой постановки. И это, конечно же, повод для неизбежного чисто языкового недоразумения: русские зрители всегда начинают волноваться, прочитав в программке, что драматургом спектакля «Гамлет», на который они пришли, является не Шекспир, а никому не известная дама. Некоторые режиссеры предпочитают работать с одним драматургом, другие берут нового на каждую постановку – так как он должен присутствовать на репетициях и быть безотказным поставщиком необходимых людей для всего творческого коллектива – от сценографа до изготовителей буклета. Таким образом, так называемая «драматургия» (как бы литчасть) – одно из самых оживленных мест в театре, помимо столовой и репетиционного зала. Роль драматурга часто очень велика. Потому что он подчас – даже в большей степени, чем режиссер, – является идеологом постановки. Он же отвечает и за связи с профессиональным сообществом. Хороший драматург в состоянии сформулировать концепцию спектакля и озвучить его контекстуальность в разных культурных средах. Кроме того, он часто отвечает и за идеологию направлений в одном театре – или даже всего театра в целом. В новейшей истории было несколько фигур, без которых совсем по-другому сложились бы судьбы некоторых режиссеров. Это бесспорно драматург Кристофа Марталера Стефания Карп и бывший драматург Франка Касторфа, а потом Кристофа Шлингензифа – Мартин Хегеман. Кроме того, именно в Германии появился и прекрасно себя чувствует первый успешный «театр драматургов» – я имею в виду международный проект «Римини-протокол».

Исторически эта должность развилась из двух источников. Источник первый – Брехт – и наследовавшая ему традиция. Основоположник «эпического театра» хотел, чтобы его спектакли были зафиксированы на бумаге, для этого нужна была разработка языка для профессиональной фиксации репетиций и спектаклей. Кроме того, его потребность в «научных» методах работы требовала освоения и систематизации огромной массы разнообразного материала, что не могло быть ни работой актера, ни работой режиссера.

Источник второй – более традиционный. Немецкая публика не очень любит смотреть «чужие» истории, чистого перевода ей зачастую недостаточно. Поэтому существует огромная немецкая традиция переделок. То есть изначально драматург – штатный автор, который сидит в театре и адаптирует чужие пьесы, исходя из знания «духа времени» и «своей» публики. Такими драматургами в свое время были и Хайнер Мюллер (у которого «на совести» практически весь Шекспир), и Петер Хакс, и кто только не был! В этом смысле, кстати, Люк Персеваль, который поручает Феридоуну Заимоглу переделку «Отелло», действует вовсе не как авангардист, а как кондовый немецкий традиционалист.

МЕЛОЧИ И ПОДРОБНОСТИ

Европейские производственные сроки короткие. Обычный постановочный цикл в драматическом театре – 28 репетиционных дней (репетиции не каждый день, поэтому на выпуск уходит примерно два с половиной месяца). Возможны исключения: тот же Касторф иногда получал 40 репетиционных дней (для своего интенданта театр идет на уступки).

В Германии сильная традиция автономии искусства. Если бюджет на сезон подписан, никто не спросит, почему деньги потрачены тем или иным образом. Муниципалитет может не продлить договор с интендантом, но бессилён вмешаться в судьбу конкретного спектакля. Это не значит, что театр не реагирует на внешние обстоятельства. Но вот один очень показательный пример. В разгар скандала с карикатурами на пророка Мухаммеда



в Берлинской опере вышел «Идоменей, царь Критский» Моцарта в постановке режиссера Ганса Нойенфельса. Там в финале Пророку отрубили голову. Спектакль сначала сняли с репертуара, потом вернули, но с измененным финалом. Ситуация была довольно напряженная, однако никто не обращался к театру с соответствующими пожеланиями, в СМИ не было высказываний облеченных властью персон. Более того, представитель городской полиции выступил с заявлением о том, что его ведомство оценивает риск как приемлемый, и готово усиленно охранять спектакль. Тем не менее, интендант театра принял решение изменить одну сцену, объяснив, что провокация такого рода в планы постановщика не входит.

Зависимость существует, но совершенно другого рода.

К примеру, если у вас в спектакле на сцене есть животные, вам обеспечено пристальное внимание Общества защиты животных. Если в спектакле заняты дети, то вы постоянно имеете дело со множеством государственных и частных организаций, которые охраняют их права, физическое и душевное здоровье. При этом важно заметить, что никто не может вмешаться в содержание спектакля на основании того, что на сцене дети. Критерии контроля строго регламентированы: важно, что видит ребенок, участвующий в спектакле. Что бы ни происходило, если ребенок, к примеру, стоит при этом лицом к стене, – никаких претензий к театру быть не может. (Вообще же любое участие детей в постановке – дело крайне формализованное и трудоемкое, дети не могут работать больше четырех часов, в театре должен быть отдельный человек, который занимается только детьми, чтобы они за кулисами, не дай Бог, не причинили себе вреда, не потерялись, не испугались, и т. д.)

Еще один пример: многие режиссеры любят, чтобы в спектакле что-то взрывалось, грохотало и стреляло. В этом случае (если измерения показывают определенное количество децибел), в фойе должны висеть объявления, предупреждающие, что спектакль – шумный, а билеты выдают на входе беруши.

ТЕАТР КАК МУЛЬТИПЛЕКС

Одним из главных критериев для оценки деятельности дотационных театров является количество посещений. Если пересчитать суммы дотаций на число проданных билетов (более или менее стабильно из года в год), то получается, что каждый билет субсидируется государством в размере 95 евро. То есть, проще говоря, если бы все театры Германии были частными, и мы платили бы полную стоимость, то наш стандартный билет обошелся бы не в 25 евро, а в 120. Последствия, я думаю, очевидны.

Само по себе то, что театр остается высоко дотируемой институцией, есть результат общественного договора. Смысл его когда-то очень коротко сформулировал великий австриец Карл Краус: «Искусство обязано быть». Здесь нужно понять, во-первых, что имеется в виду именно искусство. То есть условно говоря никакой «Театр детектива» (а такие есть) или прекраснейшее кабаре «Жареная утка» никогда не сможет получить госдотацию, даже если директор этого театра ближайший друг мэра того города, в котором он находится. Во-вторых, слово «обязано» в данном случае указывает на взаимные обязательства театра и государства. Государство берет на себя обязательство выделять такую дотацию, которая делает реальной приобретение билетов большинством жителей страны. Театр берет на себя обязательство решать творческие задачи на уровне времени.

В этой конструкции самое важное то, что в ней не упоминается напрямую. А именно, зрители. Государство платит театрам за то, чтобы в них ходили. Это важнее, чем количество собранных денег. Количество зрителей – главная цифра театральной отчетности в Германии, именно она предьявляется при утверждении годового бюджета и при продлении договоров художественного руководства. Поэтому, кстати, даже люди, являющиеся штатными сотрудниками театра, не заходят на спектакль «просто так», без билета. Получи в кассе служебный билет – и иди себе, а тебя «подсчитают» в годовой отчетности.

Политика, которая учитывает посещаемость как главный критерий, привела к тому,

что за последние 20 лет все немецкие театры (мы говорим по-прежнему только про дотационные) искали и находили возможность расширения своего предложения. Не репертуара, а именно предложения. То есть задача заключалась в том, чтобы найти возможность привлекать все новую и новую публику, которой нужны новые формы взаимодействия с театром. Что это значит?

Готовясь к лекции на тему, которая вынесена в заголовок этой статьи, я распечатала данные на все дотационные театры Германии – и увидела то, что и ждала увидеть. Среди них нет ни одного театра, который работал бы только на одной площадке. Это связано не с необходимостью увеличить количество мест в зале, а с необходимостью оставаться интересными и привлекательными для разных групп зрителей. Поэтому современный немецкий театр, как правило (в крупных городах – всегда) использует следующие возможности:

- имеет малую сцену, где идут экспериментальные постановки, рассчитанные на узкоспециализированную аудиторию;
- использует фойе или какие-то другие пространства для литературных чтений – с участием артистов театра;
- содержит в штате людей, которые работают с детьми и подростками, ведут нечто вроде современной театральной студии;
- использует малую сцену или еще какое-то сценическое помещение специально для «молодежных» спектаклей – ярких, броских, шумных, недлинных, с последующими обсуждениями;
- использует один из залов для организации кинопремьер – речь идет о некоммерческом кино;
- использует большую сцену для музыкальных мероприятий.

Иными словами, театры стали превращаться в культурные центры, мультиплексы, проектные и фестивальные площадки. Билеты же на все эти мероприятия входят в общую статистику посещаемости. Но, помимо посещаемости, все это способствует тому, что театры превращаются в удобные производственные площадки, легко трансформируемые

и технически приспособленные для самых разнообразных замыслов и пожеланий постановщиков или организаторов фестивалей. Это, собственно, объясняет, почему режиссеры очень любят работать в Германии: здесь комфортно и Марталеру, и Саше Вальцу, и Кети Митчелл, и Люку Бонди, и Алвису Херманису. Кстати, очень похожие процессы в это же время произошли в немецком кинопроизводстве, но это выходит за рамки нашей темы.

ДВА СЛОВА О ПУБЛИКЕ...

...Ради которой все это, собственно, и делается. У немецкой публики есть одно важное свойство: она по сути своей довольно консервативна, но ее консерватизм прекрасно сочетается с интересом к современному искусству. Просто эта публика хочет видеть все самое новое – так же, как она хочет регулярно покупать самую новую модель мерседеса или опеля. Людям, которые ходят в театр, доставляет удовлетворение то обстоятельство, что они имеют возможность увидеть все новейшие достижения сценического искусства, какими бы экстравагантными с точки зрения публики они ни были. И пока этот принцип, назовем его «принцип мерседеса», работает, можно быть уверенным в том, что на немецкой сцене найдется место не только Марталеру, Вальцу, Персевалю и Митчелл, но и тем, кто придет им на смену.

Алексей БАРТОШЕВИЧ

КАК ЭТО ДЕЛАЕТСЯ В БРИТАНИИ

В мире существуют разные формы репертуарного театра, о которых его противники в нашем отечестве даже не подозревают. Приведу несколько примеров. Театр *Old Vic* в Англии в течение долгих лет был в забвении. В нем играла то одна труппа, то другая, – в общем, это была обыкновенная прокатная площадка, до тех пор, пока во главе этого театра не встал американский актер Кевин Спейси. Никакой труппы там нет, но репертуар есть. Это репертуарный театр, если под определением понимать существование репертуарной политики. Спейси приглашает лучших режиссеров Англии и постановщиков из других стран, зрелых и молодых. Ставится лучшая классическая драматургия: Шекспир, Уайльд... Каждый очередной постановщик зовет в спектакль своих актеров. (Средняя цифра актерской безработицы в Англии – 90%, т.е. в каждый отдельный момент не работают 9 из 10 артистов). Я видел много спектаклей в *Old Vic* – один другого лучше. Очень умный и интеллигентный театр, в который ходят не только пожилые господа, но и молодежь.

Другой вид репертуарного театра – шекспировский в Стратфорде. Там долго искали принцип организации. Одним из первых руководителей стал Фрэнк Бенсон. Он набрал университетских выпускников, сверх интеллигентную молодежь, что для того времени (конец XIX – начало XX века), было весьма необычно. Постоянная труппа играла то здесь, то там, включая Стратфорд. Постоянная в том смысле, в каком понимаем ее мы. На одного режиссера – человек тридцать. Это 1910–1920-е годы. Денег никогда не хватало. Потом они поняли, что такую труппу им не потянуть и без репертуара обойтись нельзя. Был найден принцип, которому следуют до сих пор. Существует художественный руководитель, с ним заключается договор на приличный срок – на пять–семь лет. Иногда срок продлевается. Художественный



руководитель приглашает несколько режиссеров, и каждому полагается своя репертуарная «линия» (например, поздние пьесы Шекспира). Актеры набираются по контракту на три года. Заранее объявлен репертуар. Сначала спектакли играют в Стратфорде, потом – в Лондоне. Бывают, что договор перезаключают, но случается когда из сезона в сезон переходят одни и те же исполнители – редки. Актеров около 60 человек, довольно много и не так уж много, если учесть, что в театре три площадки и четвертая в Лондоне, постоянные гастроли, обязательства играть спектакли на Севере Англии, например, в маленьких шахтерских городках. Еще есть специальная маленькая труппа, которая показывает спектакли в школах, есть школы-студии для «своих» и посторонних, приезжающих из разных стран.

Существует тип театра, когда при руководителе-идеологе состоит труппа, ядро которой – человек 10–12. Это преимущественно сильные провинциальные театры.

В Шотландии, в Глазго, есть театр *Citizens* (что на русский переводится как «Граждане»), принципиально считавший себя не английским, а шотландским, которому немецкий

Pro настоящее



Королевский шекспировский театр (Royal Shakespeare Theatre).
Стратфорд-на-Эйвоне

Театр «Citizens».
Глазго

Театр «Old Vic».
Лондон



репертуар, немецкий режиссерский стиль, был ближе отечественного; финансируемый властями, с билетами то ли бесплатными, то ли символически копеечными. Во главе его стояли три человека и в нем работала постоянная труппа. В 1960–1980-х он был очень известен, его считали уникальным.

Старшее и младшее поколения в России ведут бесконечные споры о судьбе психологического театра, оконченности, чуждости его зрителю сегодняшнего времени или о живом его потенциале.

Я был в Вене на Венском фестивале и видел последний спектакль Люка Бонди по пьесе Петера Хандке «Старые добрые времена в Аранхуэсе», рассчитанной на двух актеров, мужчину и женщину, которые рассказывают о своей жизни. Я как будто видел стопроцентный МХАТ, тончайший психологический театр, кристально чистое психологическое

искусство. Я в Москве такого театра по уровню человечности и глубине проникновения не знаю.

Я говорю это к тому, что традиционный психологический театр спокойно переключивается в европейский театр и возникает там. Венский фестиваль – один из самых серьезных. Он традиционен. Спектакли Арианы Мнушкиной, Люка Бонди, поляков – высшая точка традиции. Фестивали в Эдинбурге или Авиньоне – лаборатории нового театрального языка. Требовать, чтобы этот язык мгновенно был спроецирован и перенесен на сцену театра для большинства людей, кажется мне неосмотрительным. Процесс должен происходить естественным образом, сам собой. В противном случае ничего хорошего не получится.

Беатрис ПИКОН-ВАЛЛЕН

ВЫ ГОВОРИТЕ – УСТАРЕЛИ?

Фантастическая (несомненно, уникальная) сеть репертуарных театров России – плод громадной работы, осуществляемой с 1922 года на всей советской территории. Долгой и трудной работы, зависящей от поворотов идеологии, наличия либо отсутствия крупных художников, от деятельности молодых смельчаков, призванных заложить первые камни. Глубокое изучение бурной, полной приключений истории, в результате которой сложилась эта сеть, еще впереди.

Кому-то сегодня кажется, что эта театральная система более не отвечает художественным запросам современности, что она устарела, закоснела и от нее следует избавиться.

Между тем, разрушив эту систему, наверняка никогда уже не удастся возродить ни ее, ни другую, столь же мощную. А ведь некоторые страны, где ее не существует (например, Франция), мечтают о постоянных труппах... По всему миру так или иначе культура оказывается в ситуации, когда может возникнуть некий вакуум. В этой пустоте актеры, режиссеры, театральные специалисты будут блуждать в бесплодных поисках контрактов. В таком случае, дабы защитить художников (поскольку даже великие, лучшие из них периодически будут сталкиваться с проблемой безработицы), понадобится создать систему поддержки – ею в настоящее время обладает одна только Франция, – так называемую систему простоев (См.: www.intermittent-spectacle.fr; www.culture-communication.gouv.fr), специфическую страховку, которая, начиная с определенного количества отработанных часов, обеспечивает фиксированную оплату времени вынужденного простоя. Возможно и иное решение – как, скажем, в Бразилии: когда профессиональные актеры овладевают другой специальностью (случай *Teatro Vertigem* Антонио Араухо).

Русские артисты хотят двигаться в этом направлении? Тогда речь должна идти о юридической и финансовой подготовке перехода к иной системе, что (из-за дороговизны) периодически становится предметом споров и



сомнений во Франции. При этом французский актер, оказавшийся в ситуации «перебоя в спектаклях», обнаруживает, что получает работу от случая к случаю, тогда как назначение актера – прежде всего играть, желательно, каждый вечер, как это возможно в труппах, подобных парижской *Comédie Française* или берлинскому *Schaubühne*.

Деятельность *Schaubühne* или других немецких репертуарных театров полностью



противоречит утверждению о том, что система репертуарных театров устарела. Среди самых знаменитых европейских новаций – спектакли Томаса Остермайера, Люка Персеваля и других (таких, например, как Иво ван Хов). А ведь они созданы именно в условиях репертуарного театра.

Конечно, есть репертуарные театры, погрязшие в рутине, где серьезные реформы необходимы для возрождения духа труппы, «души театра», в котором «нужно, чтобы пахло серой», как говорит Треплев в чеховской «Чайке». Под эгидой таких театров надлежит создать студии в новом духе. Станиславский хорошо понимал: чтобы Художественный театр оставался живым театром, необходимо «разгрузить» труппу, создать новые, более или менее зависимые от метрополии, с иным дыханием, иными желаниями! Можно вспомнить и о модели «колоний» античных греческих государств, которые в периоды процветания и демографических взрывов основывали поселения вне границ материнских городов. Нужно устраивать лаборатории, где мятежные, ищущие новых путей, нашли бы место для коллективных экспериментов. Нужно предоставлять *cartes blanches* актерам, чтобы занять безработных, побудить их выразить то, что в них накопилось, убедить поделиться опытом. Способствовать организации чтений (театральных и не только), серьезных мастер-классов на важные темы, где разные поколения могли бы встречаться, общаться, организуя не публичный, но продолжительный и плодотворный диалог. Короче говоря, необходимо все то, что могут обеспечить только стабильные институции.

В рамках короткой статьи я не стану перечислять все существующие возможности оживить угасший интерес к жизни театра. Не стану говорить обо всем том, что можно предпринять, чтобы вдохнуть новую жизнь в театр, слегка пропавший пылью. Если в потемках на сценах репертуарных театров еще горит дежурный свет, эта крошечная лампочка хранит уникальную алхимию и магию места, где (не будем об этом забывать) и публика играет свою роль. Если же лампочка больше не горит?.. Есть инфраструктура, ценные инструменты, в

которых кто-то очень нуждается. Их всего-то нужно починить, восстановить, вернуть к работе или усовершенствовать. В наши дни существуют модели, к которым необходимо обратиться. В Берлине, к примеру, репертуарные театры являются центрами общественной жизни. И если думать о множестве бездомных актеров по всему миру, то русские, без сомнения, в высшей степени ответственно относятся к своим театральным институциям. Театр – это страна, континент, который выходит за национальные границы. В Театральной стране у репертуарных театров свое место. Можно вовлечь публику, население одного квартала в разработку театрального проекта, можно прибегнуть к коллективному опыту этой потенциальной публики, можно также вовлечь и более удаленную, путешествующую публику в проекты-побратимы или другие виды «искусственного оплодотворения», какие только возможно изобрести... Фестивали – не лучшее место для творчества. Это основная витрина, но это лишь начало театральных историй.

Необходимо, вне всякого сомнения, принять законы, установить новые правила для репертуарных театров. Но разработаны эти правила должны быть с осторожностью и пониманием. Поскольку театр – штука хрупкая, эфемерная и зиждется главным образом на доверии между артистами и зрителями.

Театра не существует без скандала, говорил Ю. Любимов вслед за Н. Эрдманом, ближайшим соратником Вс. Мейерхольда. Но скандал, о котором они говорили, из тех, что обращены к зрителю, а не из тех, что понапрасну обижают артистов за рамками творческой работы. Создать новые условия для подлинно творческих «скандалов» внутри репертуарного театра, вне бессмысленных и пустых провокаций, это, быть может, то, над чем стоит подумать в Российской Федерации.



Александр А. ВИСЛОВ

ПЕРИФЕРИЙНОЕ УСТРОЙСТВО-2

В прошлый раз¹ мы закончили на том, что театру российской провинции отчаянно недостает «участия прессы». У кого-то могло создать впечатление, что это едва ли не основная проблема, что вот сейчас центральные СМИ начнут писать в запуски о периферии и все чудесным образом наладится и преобразится. Это, конечно же, далеко не так.

Проблем куда более серьезных у театров вне Москвы и Петербурга хватает. Кадровых, финансовых, организационно-административных, творческих – в первую очередь.

Однако на бескрайних российских просторах много достойных спектаклей. Есть среди них и более чем достойные. Случаются порой и замечательные.

Среди премьер, ежемесячно выпускаемых в стране, которая все же не оскудела сценическими талантами, иногда случаются и события. Но в последнее время нас настойчиво уверяют в обратном. Сколько раз приходилось слышать, что конкурс «Золотой маски» (например) нужно разделить на два отдельных состязания: одно – для Москвы и Петербурга и другое – для остальной страны. Негоже, дескать, сходиться в открытом бою соперникам столь разных уровней и «классов», унижать этим одних и неминуемо подставлять других...

Не станем вступать в рассуждения о том, насколько обесценится и потускнеет в этом случае блеск «золота» для каждой из сторон. Избежим также высоких слов о «едином театральном

пространстве» большой страны и очевидного умозаключения: результаты всякого соревнования в сфере искусства с итоговой «раздачей слонов» (будь то Каннский международный кинофестиваль или смотр художественной самодеятельности N-ского района) априори глубоко субъективны, зачастую несправедливы. Сама практика публичного чествования и награждения, дележа на первых, вторых, третьих, – в каком-то смысле порочна... Но именно это привносит в процесс важный элемент игрового начала и интриги, отсутствие которых сделало бы фестивальным праздником куда менее увлекательным и для зрителей, и для самих творцов.

По мнению некоторых представителей нашего театрального сообщества, все, что появляется на сценах за пределами двух больших дорог – Московской окружной и Петербургской кольцевой, – не конкурентоспособно. Потому-де, что в периферийных труппах меньше больших актеров и практически нет артистов-звезд. И потому, что в провинции не отыщешь спектакля, поставленного нынешними большими мастерами – Львом Додиным, Валерием Фокиным, Камой Гинкасом, Сергеем Женовачем. И еще потому, что в центре власть придерживающие помогают театру более качественно и денежно-щедро. Каждая из этих позиций вызывает сомнение.

При современной нашей вконец обесценившейся «звездности» – скоротечные медийные и

¹ См.: Вопросы театра, 2012. №3–4. С. 111–124.

Pro настоящее

кинознаменитости, «актеры-звезды» на сегодняшней сцене все чаще являются не столько «плюс-», сколько «минус-факторами». Востребованность экраном и телевидением ныне воспринимается как минимум амбивалентно, далеко не всегда свидетельствуя о возможностях и мастерстве «персоны». Сомнительно также, что лицедейскими талантами обе наши столицы богаче провинции, что они забирают все лучшее, что есть в российской актерской громаде. Ведь никто по сию пору не доказал, что «удельный вес» исполнительского мастерства в Москве и Петербурге существенно больше, чем на периферии. Следует также спросить: «А является ли простая арифметическая сумма актерских дарований определяющей для театра XXI века?»

Парадоксально, но именно те, кто проповедует сегодня безусловный московско-петербургский приоритет, призывают пересмотреть бывшие представления о главенствующей роли артиста в театральном процессе. Вслед за немцем – режиссером

Хайнером Геббельсом – теперь и наш российский Дмитрий Волкострелов утверждает, что сцена и спектакль могут вовсе обойтись без актеров, а без чего не могут, так это без режиссуры.

Взглянем на ситуацию и под этим углом зрения, благо театр наш пока еще имеет основания именоваться режиссерским, как бы ни был могуч директорско-продюсерский напор и в организационном, и в сущностном смысле. Это факт несомненный. Но с другой стороны, нельзя не заметить, что за последние годы те молодые или не первой молодости постановщики, с именами которых связаны надежды на обновление, ставят на периферии много и в охотку, да и фамилии знатных режиссеров-иностранцев теперь все чаще можно встретить не только на столичных афишах.

Если говорить о помощи и поддержке властей в области культуры, то первостепенную важность ее в нынешней России никто не отменял ни в центре, ни на местах, тем более – в таком затратно-убыточном деле, как театральное.



С. Ребрий – Старбак.
«Продавец дождя».
Норильский
Заполярный театр
драмы



С. Ребрий – Старбак,
А. Ксенюк – Отец,
Р. Кагарманов – Джим,
С. Мамойкин – Ной,
Ю. Новикова – Лиззи.
«Продавец дождя».
Норильский Заполярный театр драмы.
Фото А. Харитонова

Театральная провинция

Но ведь и здесь столицу – особенно Москву в свете последних событий (назначений, перемещений, увольнений согласно приказам новых руководителей Департамента культуры) – вряд ли поставишь в пример. Опека сверху «на местах» зачастую осуществляется куда более толковым, осмысленным и действенным образом.

Так что же еще может обеспечить преимущество одних российских театров над другими, коллективов «из центра» над всеми прочими, в котором нас так настойчиво пытаются уверить (и, нужно признать, в этом преуспевают²).

Казалось бы, самое время прибегнуть к удобной и примиряюще-красивой фразе – провинция-де «понятие не географическое» и... поставить финальную точку. Это было бы заманчиво, но неправильно. Театральная провинция в России – понятие, в значительной мере, а, может быть, и в первую очередь, именно географическое. И как бы мы не пытались убедить всех (себя в том числе) в абсолютном равенстве театров, представляющих субъекты Российской Федерации, перед лицом общей матери – Мельпомены, – есть объективная реальность. И дело, разумеется, вовсе не в количестве «Золотых масок», полученных за годы тем или иным региональным коллективом, а в такой, например, сфере общественных отношений, как товарно-денежные.

Не секрет, что билеты на любую гастроль далеко не первоклассных артистов «из центра» в провинции будут стоить в три, пять, а то и десять раз дороже, чем на самый популярный спектакль местного театра. Столичная антреприза «по ту сторону добра и зла», кто бы

что о ней ни говорил, по-прежнему собирает по Руси ежесезонную обильную жатву. Удручающий уровень привозной театральной «продукции», ее неизменная востребованность на местах лишь подчеркивают качественный уровень провинциального зрительского восприятия.

Зритель – вот оно, ключевое понятие, благодаря которому театр в стране делится на две неравные по объему и значимости части. «Публика образует драматические таланты»³ – обронил некогда один молодой гений. Фраза эта, из так и не законченных, заброшенных зимою 1820 г. пушкинских заметок («Мои замечания о русском театре») была механически усвоена и вызубрена наизусть многими поколениями выпускников театроведческого факультета. В истинности ее сомневаться не принято. Однако эта максима Александра Сергеевича с позиций дня сегодняшнего, нуждается в некоем переосмыслении.

В каком смысле «образует»? Талант, в том числе и драматический, всегда рождается сам по себе, повинуюсь исключительно таинственным силам и непознанным стихиям. (Иное дело, что в дальнейшем публике должно его привечать и лелеять, способствовать его росту и процветанию.) А вот сказать, что наш зритель нашего артиста в значительной мере образовывает (т.е. занимается его образованием, мироощущением, самооценкой) будет, наверное, более правильно. Особенно на настоящем историческом этапе России. И особенно – в провинции.

Сколько раз в разговорах с российскими актерами, будь то публичные обсуждения спектаклей или частные беседы по душам,

² Вот, как, к примеру, определяет главную проблему той же «Золотой маски» один из столичных глянце-вых журналов: «Ахиллесова пята» фестиваля – провинция, которую нужно поддержать, но которой в большинстве случаев далеко до уровня двух столиц. И если уж потратили много денег и привезли спектакль с Урала или даже из Сибири, то не дать ему ничего – тоже неправильно. Но бывало и так, что провинцию награждали по принципу «Так не доставайся же ты никому» (<http://www.timeout.ru/journal/feature/2290>). Система доказательств здесь, мягко говоря, хромает. Во-первых, сколько спектаклей, привезенных «с Урала или даже из Сибири», возвращались домой безо всяких «Масок»? Таковых за историю Национальной театральной премии можно насчитать в разы больше, нежели провинциальных «масконосцев». Во-вторых, если обратиться к опыту престижнейших мировых киносмотров, то все главные призы Венеции и Берлина завоевывали не признанные фавориты, а «темные лошадки».

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978, т. VII. С. 7.

Pro настоящее

высказываясь нелестно об их участии в какой-нибудь откровенно коммерческой поделке, доводилось ловить на себе взгляды, может быть, и смущенные, но с заметным оттенком иронии и недоверия. «Тебе-то хорошо, – словно укоряли они. – Ты тут побряцал словесами, побил себя кулаками в грудь, призывая к верности святому искусству, и назавтра уехал... А нам – оставаться и снова выходить на сцену, к людям, которые в большинстве своем вовсе не желают смотреть нечто излишне волнительное, тягостное, или сложное, непонятное. Они сегодня желают радоваться и веселиться, и уходить из театра домой в отличном настроении. Вот и весь сказ».

Похоже, что умных, думающих артистов в провинции сегодня немало. Среди молодых, начинающих, их стало заметно больше особенно в последние годы. (Интернет ли тому причиной? Открывшиеся европейские границы? Или активное взаимодействие с новой режиссурой?) Но даже и они, сознательные и наиболее культурные, трезво оценивая невзыскательность «своего дорогого» зрителя, никогда не бросят в него камень (даже бутафорский). Ведь это люди – зрители, платят артисту горячей взаимностью; «обеспечивают заполняемость» залов; на финальных поклонах благодарят исполнителей бурными аплодисментами, подымаются и долго не уходят. (Традиция по окончании спектакля приветствовать актеров стоя сохранилась во многих регионах и неизменно радует глаз.)

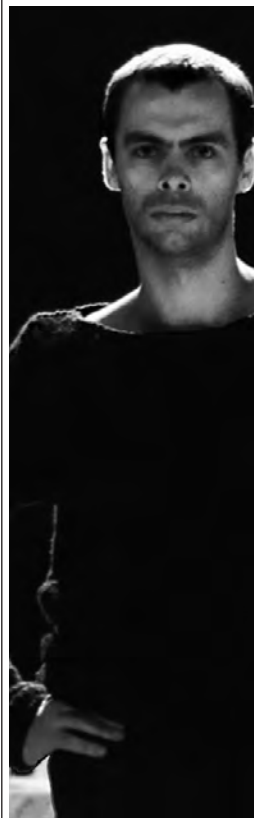
Бранить публику – не слишком благовидное занятие. Какая бы она ни была, благодаря ей живет, а порой и находит в себе мужество

продолжать жизнь русский современный театр.

Это в Москве постоянная (или подлинная, лучшая) театральная публика стремительно «вымывается» из обихода, уничтожается «как класс». Ее подменяют «гости столицы» (числом в один или даже два миллиона); театральные критики, которых сегодня развелось во множестве; случайно, «одноразово» забредшие «на огонек» индивидуумы. (На некоторых столичных премьерах тебя не покидает стойкое ощущение, что этими тремя разрядами состав партера и бельэтажа и исчерпывается). Периферии же без «своей публики», в самом строгом понимании этого слова, уж никак не обойтись. И он, «свой зритель», порой бывает примечателен и заслуживает отдельного описания.

В предыдущей, первой части наших заметок о «периферийном устройстве» я уже говорил о «самом северном в мире» Норильском Заполярном театре драмы им. Вл. Маяковского (и это не грех было бы возвести в традицию). Теперь – о норильской публике. Где еще в наши дни можно обнаружить женскую ее половину исключительно в вечерних платьях и не в уличной (на меху, соответственно зимним морозам), а в тонкой, дорогой, изящной, на высоких каблуках обуви? Можно объяснить подобную торжественность особенностями местного климата. Но необходимо сказать и о «климате» самого Театра, об атмосфере тепла, света и тепла, о праздничности и уюте театрального Дома среди полярной ночи, в котором неловко не выглядеть *comme il faut*. Логично вспомнить и о традициях. Заполярные старожилы уверяют, что вечерние наряды дам и строгие мужские костюмы

Д. Ганин – Зилов.
«Утиная охота».
Норильский Заполярный театр драмы



Театральная провинция

в прежние (еще советские) годы были возведены в норильском зале едва ли не в статус дресс-кода. Недаром отнюдь не восторженный Олег Николаевич Ефремов, некогда побывавший здесь на гастролях, сказал что сравнение с норильской публикой выдержат лишь зрители единственного театра в мире – миланского *La Scala*.

Кто бы спорил, но внешняя «оболочка» в театральном деле важна, как мало в каком другом. Однако в Норильске еще и по-особому смотрят, воспринимают театральное зрелище. Когда в финале спектакля «Человек дождя», поставленного Александром Зыковым, который два десятилетия возглавлял коллектив, – вполне добротном спектакле, без особых претензий и откровений, (в нем «классно» играет премьер труппы Сергей Ребрий, артист умный, точный и харизматичный), – когда перед самым концом действия на сцену проливается нежданно, феерический дождь, счастливо разрешающий все мелодраматические коллизии хорошо сделанной пьесы Р. Нэша, зал приветствует его даже не с восторгом – с ликованием. Причем не скажешь, что для достижения эффекта были задействованы особые технологические ухищрения. Зеркало сцены заполнялось водяной радужной пленкой, которая мерцала в свете прожекторов под умело подобранную музыку... Но зрители даже не кричали, – они ревели. А некоторые из юных, особо потрясенных увиденным даже подпрыгивали, выходя из зала с блаженной улыбкой, приговаривали: «Как мне понравилось!.. Как понравилось!».

Конечно, Норильск – город особый, специфический, «экзотический».

Но подобные впечатления, которые забыть невозможно, поневоле заставляют скорректировать свои вроде бы, устоявшиеся взгляды на театральное искусство, на его назначение в обществе. Если ты (пишущий о театре) не пребываешь в самодовольной уверенности, что он существует исключительно для критиков, а – «для людей», как сказал знаменитый Джорджо Стреллер.

Стоит подчеркнуть: норильских зрителей никак не упрекнешь в том, что они падки исключительно на постановочные аттракционы. Вот в спектакле «Утиная охота», поставленном здесь в прошлом сезоне новым главным режиссером Егором Чернышовым, на сцене уже не просто дождь, а самый натуральный «тропический ливень», настоящая водная феерия. Как-то футуристические инженерные конструкции, воздвигнутые художником Николаем Слободянником, с хорошей периодичностью обрушиваются на подмостки стену воды, которая постепенно заполняет немалых размеров резервуар. А в конце перед нами обнаруживается... озеро. То самое – утиное, по глади которого отправляется в свое плавание Зилов, которое, по версии театра не сулит ему ничего хорошего и не предполагает благополучного возвращения. В спектакле это вовсе не озеро, чьи берега богаты дичью, а холодные, безжизненные воды Стикса, по которым уплывет от нас главный герой пьесы, словно бы повторяя судьбу автора, утонувшего в Байкале...

В норильском театре драма Александра Вампилова переведена в регистр трагедии. События 1970-х годов в отечественном городе N-ске перемещены во вневременное



Д. Ганин – Зилов,
Г. Савина – Галина.
«Утиная охота».
Норильский Заполярный театр драмы.
Фото А. Харитонова

безжизненное экзистенциальное пространство. Все – в черно-белых тонах, без малейших примет советского быта. История Зилова прочитана как печальная история честолюбивого и несостоявшегося поэта. (То ли дар его невелик, то ли нет у него воли, чтобы осуществить свое призвание.) Именно оттого мучается, изводит людей, съедает себя заживо норильский Зилов. Так играет его Денис Ганин, выдерживая «многопудовую» «добавочную» нагрузку этой, более чем непростой для молодого еще артиста, роли. (В пьесе Зилов – рядовой советский инженер.)

К сожалению, партнеры Ганина не выглядят столь же убедительно. То ли постановщик не увлек их своим неожиданным радикальным замыслом, не добился от них нового, необходимого в вампиловских пьесах способа существования. То ли сработал известный со стародавних времен актерский консерватизм. (Тут в пору вспомнить бессмертное и смешное обращение – приказ великого традиционалиста Варламова к режиссеру-новатору: «Мейерхольд, стилизуй меня!»)

Большинство актеров играет в «Утиной охоте» по старинке, по привычному шаблону. А тот исключительно благожелательный, открытый и отзывчивый норильский зритель, «патриотично» настроенный к своему театру, на прежних премьерах готовно принимавший малые и большие театральные «чудеса», на этот раз выглядит обескураженным, мучительно не понимает того, что совершается перед ним на сцене.

Слушать дыхание публики порой не менее интересно, чем смотреть спектакль. И вот ты сидишь в



прекрасном уютном зале норильского театра и буквально ощущаешь, как тяжело ворочаются мозги людей вокруг тебя. Как усиленно, с горячим желанием стараются они постичь происходящее перед ними, включиться в предложенную режиссером «систему координат», заявленную с самого начала, и, минутно задавая себе вопросы, не могут найти на них ответ.

Менее всего я желал бы, как говорится, «свою образованность показать» и уж тем более, используя реплику из другой великой комедии, «посмеяться над провинциальными». Но нужно ясно осознавать: сегодняшняя почти тотальная неготовность нашей периферийной публики воспринимать сколько-нибудь сложный, в особенности, метафорический театральный язык, это никоим образом не вина ее, а исключительно – беда. Вина же за сложившееся положение лежит, в первую очередь, на самом российском театре. Однажды в одночасье он обнаружил себя полностью свободным от идеологического «гнета» и пустился

Сцена из спектакля «У Ковчега в восемь». Норильский Заполярный театр драмы. Фото А. Харитонова

Театральная провинция

во все тяжкие упрощенчества и бездумного примитивного «развлекалова», руководствуясь исключительно соображениями пресловутой «кассовости» (для театрального дела, когда она возводится в абсолют, – губительной).

На наших глазах свершилась повсеместная «кунизация» отечественной сцены. Ничего не имею против самого Рэя Куни, чья скромная известность в его родном туманном Альбионе не может идти ни в какое сравнение с тем положением «первого драматурга», какое он, вполне умелый и профессиональный поставщик прейбойких, не лишенных юмора комедий, вдруг обрел у «этих странных русских». И такое может быть... Но когда все театры огромной страны словно разделились на те, в репертуаре которых имеется «один Куни»; те, где имеются два спектакля по пьесам названного автора, и где их три и более, – это, пожалуй, уже ненормально. Столь часто мелькающая на сегодняшних афишах фамилия английского автора для огромного количества нашей публики стала своего рода «фактором предпочтения». Такое состояние искусства не может не внушать самых печальных и пессимистических мыслей.

Изрядная доля вины, конечно же, и на тех деятелях столичной сцены, которые вот уже двадцать с лишним лет усиленно кормят периферию антрепризными поделками, «бессмысленными и беспощадными», руководствуясь при этом соображениями личной выгоды, а также кошмарной, по сути своей, установкой: «Для провинции все сойдет!»

Откуда сегодня взяться «просвещенным театрам» (еще недавно

категории множественной, многотысячной, влиятельной) в стране с таким телевидением, с такой культурной политикой? И на каких примерах будущим «продвинутым» зрителям прикажете изучать азбуку современного театрального языка?

Вы спросите: «А как же современный авторский кинематограф? Новая литература? Или тот же самый Интернет?». Но представьте себе реальную афишу среднестатистического мультиплекса в среднестатистическом российском городе (в том, где заведение подобного рода имеется). Подсчитайте ничтожную долю серьезных фильмов в общем «селевом» потоке голливудских или еще более страшных, наших родимых, «под Голливуд» в спешке сварганенных опусов!.. А давно ли вам случалось захаживать в книжный магазин «далеко от Москвы»? Там уныло однообразные полки до отказа забиты дамскими романами в пестрых переплетах, нехитрыми сочинениями в жанре фэнтэзи, пустым «криминальным чтивом», которые «в ассортименте» и представляют современную прозу.

Что до Всемирной паутины, то, не преминув подчеркнуть ту важную роль, которую она играет сегодня в отношении информационного и коммуникативного продвижения людей «по ту сторону рампы», замечу: для того, чтобы стать широкой площадкой, которая «образует» (не в пушкинском, а в нашем, скорректированном понимании слова) театральную публику, этот ресурс пока не слишком пригоден. В силу самых разных его особенностей, и в частности, сугубой пока что бедности театрального контента в общем глобальном масштабе.

С. Мамошкин – Первый пингвин,
Р. Лесик – Второй пингвин,
Н. Каверин – Третий пингвин.
«У Ковчег в восемь».
Норильский Заполярный театр драмы.
Фото А. Харитонов



Pro настоящее

Так что, благородную и насущную задачу воспитания и перевоспитания зрителя должны принять на себя сегодня сами театры. Больше никому. И отдельные примеры осознания перво-степенной важности этой миссии, попеременно возникающие то в одной географической точке, то в другой, дают надежду. В том же Норильске (с которым мы все никак не можем расстаться), новый, недавний главный, Егор Чернышов, один из ярких представителей летучего «партизанского отряда» тридцати-тридцатипятилетних, которые постепенно приходят сегодня к руководству и с которыми лично я связываю перспективы радикального обновления драматической сцены в провинции, – затеял строительство своего оригинального современного театра на крепко вросших в вечную мерзлоту семидесятилетних сваях, с пониманием специфики здешней аудитории, сформированной временем и местом, и одновременно в стремлении устоявшиеся зрительские вкусы и предпочтения расширить.

Последняя, перед тем, как отправиться в более южные широты, зарисовка с натуры, сделанная в Норильском Заполярном, просто напросто не может не быть приведена в контексте наших рассуждений о театре и зрителе. Детская пьеса немца Ульриха Хуба «У ковчега в восемь» очень востребована на территории РФ. Симпатичная и остроумная, но не более того, притча, без назиданий перелагает для самого юного зрителя известную библейскую историю, попутно знакомя его с базовыми принципами европейской толерантности и прочими сугубо важными для современного сознания понятиями.

Постановщик Егор Чернышев пошел к этой детской, хотя и с серьезным бэкграундом, сказочке с инструментарием, достойным по меньшей мере байроновского «Каина». Здесь тебе и мистериального размаха сценография талантливого Фемистокла Атадзаса (который порядком попутешествовав по стране, оформив много заметных спектаклей, почел за лучшее принять пост главного художника в Норильске). Здесь и обильные пластико-хореографические «вторжения», для которых со стороны специально была приглашена танцевальная группа... Прямо-таки эпический размах! Выдерживает ли незатейливое сочинение Хуба про пингвинов (которые проникли на Ноев ковчег в количестве трех особей, тогда как каждой твари было положено лишь по два посадочных места) подобную режиссерскую «нагрузку»? На мой взгляд, не вполне. Однако в высшей степени интересен зрительский контингент спектакля. Как правило, «Ковчег» идет три раза в день, в 12, 15 и 18 часов. Но если на самом раннем представлении зал заполняют дети, по малости лет сопровождаемые родителями, то на втором сеансе аудитория смешанная – подростки-школьники и взрослые, пришедшие на спектакль независимо друг от друга. А на вечернем показе наблюдается абсолютная возрастная категория «18+». Солидные семейные пары и молодые парочки, старшие школьники, рабочие, студенты, с интересом, хоть и не без удивления, следят за веселыми пингвиньими приключениями на борту Ноева ковчега. (Все-таки, нельзя не отметить, что у Норильска какие-то особые

А. Харенко – Гамлет.
«Гамлет».
Краснодарский театр
драмы



Театральная провинция

отношения с темой воды и всем, что с нею связано.)

У каждого Дома-Театра в России своя судьба, крепко связанная с корнями и перипетиями его истории. Биография норильского театра уникальна и ведет отсчет с «бывшей столовой 2-го лаготделения» Норильлага, где страшной зимой 1941/42 гг. были показаны первые спектакли местной труппы. Шесть–семь десятков лет назад в этих местах «одним из страшных наказаний для осужденных было лишение возможности посещать театр»⁴. Попробуй-ка, отбери сегодня у города эту его «священную собственность», как предлагают некоторые горячие головы, в нынешней репертуарной театральной системе видящие основное зло и тормоз грезящегося им «нового, дивного» сценического процесса и прогресса. Что мы получим взамен кроме «звездных» столичных гастролеров, которые неминуемо заполнят собой образовавшееся пустое (отнюдь не в питербрукском понимании) пространство? Что обретаем, кроме пожирающей все окрест себя черной дыры?!

Впрочем, «у каждой избушки свои погремушки», как пронизательно заметил в одном из своих газетных интервью тот же Чернышов. И, справедливости ради, заметим, что в некоторых наших избушках разворачиваются сказки куда менее благостные, чем в Норильске, иногда абсурдные, иногда пугающие или безысходно печальные...

Вот, к примеру, пару лет назад в славном и теплом городе Краснодаре, столице гостеприимной Кубани, заступил на пост главного режиссера местной «академии» – Театра драмы им. М. Горького Александр Огарев.

Художник с именем, биографией, хорошим знанием специфики российской провинции. Он довольно много работал по стране, сперва в качестве артиста, затем – приглашенного постановщика, в эти же годы учился и окончил курс в Мастерской Анатолия Васильева в ГИТИСе. Со шлейфом многих успешных работ, в том числе на прославленных московских сценах, лауреат «Золотой маски», он приехал в Краснодар, как казалось, всерьез и надолго, с идеями, с видением того, «как нам реорганизовать Рабкрин», т.е. один из старейших сценических коллективов юга России, который незадолго до его приезда хотели едва ли не ликвидировать вовсе, превратив помещение в «арендованную площадку для столичных артистов»⁵. И начал Огарев «программно» – ни много ни мало с «Гамлета».

Я смотрел этот спектакль только в видеозаписи, посему особенно распространяться о нем не буду, однако замечу, что прочтение получилось, хотя и не без противоречий, смелое, даже дерзкое, привнесло в «священный текст» некое новое ощущение, ноту современного звучания.

Потом была хорошо известная в 1980-х, старая добрая «Панночка» Н. Садур – не самый, на мой взгляд, точный выбор с точки зрения сегодняшнего дня, хотя вполне приемлемый. Потом – целых три спектакля по пьесам Ярославы Пулинович (одну из них поставила сама автор). Может быть, и многовато, при всем моем к одному из самых звучных и чистых голосов молодой российской драматургии. А еще была «Кошка на раскаленной крыше» Теннесси Уильямса.

Художественный уровень названных был разным, но в любом случае,

⁴ Самый северный: к 70-летию Норильского Заполярного театра драмы им. Вл. Маяковского (1941–2011) / Авт.-сост. Л.О. Шебеко. Норильск, 2011. С. 23.

⁵ Безунов В. Театр драмы в Краснодаре могут закрыть // Комсомольская правда в Краснодаре, 08.06.2010 <http://kuban.kp.ru/daily/24503/655980/>

Е. Крыжановская – Офелия. «Гамлет». Краснодарский театр драмы



все они имели не в пример большее отношение к искусству, чем такие опробованные временем «хиты» Краснодарского драмтеатра как «№13» (премьера – 30 апреля 2004 г.), «Ночной Таксист» того же автора (премьера – 10 июня 2005) или «Пизанская башня» Надежды Птушкиной (идущая здесь с 5 марта 2000).

О Краснодарском театре, руководимом Огаревым, стали говорить в Москве, в него зачастили столичные критики, забрезжили и начали претворяться в реальность фестивальные перспективы. Жить бы и жить, да радоваться... Но вдруг пошла информация о конфликтах, скандалах, ссорах главного режиссера буквально со всеми. С отдельными членами труппы, с директором, с местными критиками, которых Огарев лично «не пушал» на сдачу спектаклей и которые отвечали ему взаимностью, публично заявляя: «такой режиссер <...> не нужен Краснодару»⁶; к сожалению, и с распространителями билетов...

Это момент важный, может быть, даже ключевой. Многие ли знают о том, что в великом множестве российских театров профессия распространителя билетов (или как она еще по советской старинке кое-где именуется – сотрудника БОРЗа, т.е. Бюро по организации зрителя) является уважаемой и влиятельной, от которой зависит многое. Как ни странно, эти люди могут обеспечить спектаклю долгую счастливую жизнь или сделать так, чтобы руководитель коллектива стал думать о снятии названия с репертуара после трех-четырех премьерных показов. Ссориться с распространителями билетов опасно. Сегодня они не столько



формируют вкусы публики (хотя при желании могли бы), сколько выступают индикаторами ее эстетических предпочтений. Об этом в краснодарском случае свидетельствует форум сайта Театра им. М. Горького. Там немало «постов» от зрителей благожелательных, мыслящих, которые пытаются понять новое направление, заданное Огаревым. Но преобладающее «общее мнение» города, насколько я могу судить, сполна выражено в следующем сообщении, посвященном «Кошке на раскаленной крыше». Привожу его с сохранением авторской «орфографии» и особенностей письма приславшей текст дамы: «спектакль – нудный. как и многое из того, что ставится в последнее время. муж не любит театр, ходит только из-за меня, но скоро и у меня не будет смысла задерживать его после антракта. пора уже устроить пикет у здания театра и просить об отставке новомодного режиссера»⁷. Пикет, похоже, не понадобится. В середине марта 2013 г. Александр Огарев заявил, что может покинуть Краснодар до истечения срока контракта, хотя ему и «хочется закончить свои проекты»⁸. Последней каплей в

Сцена из спектакля «Мнимый больной». Краснодарский театр драмы

⁶ Театральный критик Елена Петрова: такой режиссер, как Александр Огарев, не нужен Краснодару // Афиша Краснодара <http://www.kublog.ru/blog/drama/127.html>

⁷ <http://www.dram-teatr.ru/forum/viewtopic.php?id=1133&p=2>

⁸ Главный режиссер краснодарского драмтеатра заявил о готовности покинуть пост до окончания контракта // Юга.ру – портал Южного региона <http://www.yuga.ru/news/289904/>

Театральная провинция

непростых взаимоотношениях режиссера и города стала, судя по всему, премьера спектакля «Мнимый больной», на постановку которого был приглашен «молодой авангардист из Питера Иван Осипов», который, как подробно поведал сам Огарев в своем Фейсбуке, «так адаптировал пьесу, что переписал весь текст, одел актеров в одежду советского времени 1970-х, удвоил каждого персонажа, назвал их взамен французских имен Викторами Петровичами и Светланами Дмитриевнами, ввел героя, который носит рога, пустил по сцене катающиеся грибы и перенес место действия в желудок»⁹. «Вследствие чего», – продолжает не без мазохистского удовольствия пока еще главный режиссер театра, – «к концу 2-го действия в изначально аншлаговом зале наблюдалась только четверть заполненных кресел», а некоторые зрители, вроде бы, даже «пообещали обратиться в прокуратуру с иском о нарушении прав потребителей»¹⁰.

Возникает сразу несколько вопросов. Вот первый. Что станет дальше с краснодарской «академией»? В паническом стремлении изжить вирус «огаревщины» не пустится ли она во все тяжкие решительного отступления на прежние позиции? Не превратится ли в театр, где «три и более Куни», а «новой драмы» чтобы и духу не бывало? Это – обидно, ибо на юге нашей страны коллективов, которым не нужно ничего, кроме процента заполняемости, куда больше, чем театров со «своим лицом», а этих – гораздо меньше, чем в уральско-сибирском регионе, например. Устранить диспропорцию было бы очень желательно.

Второй вопрос. Как сложится дальнейшая судьба Александра

Огарева после Краснодара? А то, что режиссер здесь «не жилец», – ясно? Захочет ли он испытать прелести руководства еще в одном из провинциальных театров, или начнет более спокойную и, кажется, обеспеченную жизнь московского мэтра, выезжающего на постановки в регионы?

А если Огарев решится еще раз попробовать себя в должности «главного», то пригласит ли его к себе на «княжение» даже крайне нуждающийся в этом провинциальный коллектив? Ведь известно, что люди, определяющие культурную политику «на местах», с подозрением относятся к персонам «конфликтным». (Периферийных или столичных начальников можно понять.) Но коли карьера Огарева, как руководителя «областного масштаба» в Краснодаре завершится, – это будет, как мне кажется, потерей для нашей сцены в целом. Не так уж много у нас способных профессионалов в расцвете сил, имеющих желание «поднять» театр «далеко от Москвы».

Наконец, вопрос третий, и, наверное, самый важный. Может быть, не стоило Огареву свое видение театра, свою позицию, идею проводить в жизнь с такой ригористичной неуступчивостью, поспешностью, радикализмом? Нужно ли было в довольно-таки консервативный по эстетическим вкусам город немедленно звать «молодого авангардиста», который (судя по выше приведенному описанию), задан целью превзойти самого Константина Богомолова¹¹, а не приветить для начала кого-то, настроенного не столь решительно – «р-р-революционно»?

У меня, впрочем, нет ясных и однозначных ответов. Кто знает, как правильнее двигаться:

⁹ Цит. по: Краснодарская публика восприняла «Мнимого больного» в штыхы // Информационный интернет-портал Югополис <http://www.yugopolis.ru/news/culture/2013/03/09/49456/teatr-spektakli-krasnodarskii-teatr-dramy-aleksandr-ogarev-ivan-osipov>

¹⁰ Там же.

¹¹ Здесь, вероятно, самое время принести свои извинения всем сотрудникам Краснодарского театра драмы им. М. Горького и, в первую очередь, А. Огареву за столь развернутое изложение перипетий их «несчастливого по-своему» романа, которое базируется не на личных зрительских впечатлениях от спектаклей (что было бы куда как более правильно), а на основе нескольких просмотренных видеозаписей, «перелопаченных», хотя и довольно тщательным образом, интернет-страниц, имеющих отношение к предмету разговора, а также отдельных бесед с коллегами. Такой подход, разумеется, не вполне правилен и даже ущербен, но, с другой стороны, очень трудно было удержаться от искушения ввести краснодарский сюжет, имеющий самое прямое отношение к контексту нашего разговора, в его ткань. И еще: очень бы, конечно, хотелось увидеть скандального «Мнимого больного» И. Осипова своими глазами, но шансы на это, судя по всему, не так велики: как сообщает все тот же портал «Югополис», шансы на то, что его «уберут из репертуара» после первого и, возможно, единственного показа весьма велики <http://www.yugopolis.ru/news/culture/2013/03/11/49506/skandaly-spektakli-premery-krasnodarskii-teatr-dramy>

Pro настоящее

осторожными шагами, семь раз отмерив и просчитав каждое последующее движение, либо методом лихого кавалерийского наскока? Но двигаться в любом случае необходимо. (Если, конечно, театр в России не хочет остаться вовсе без зрителя. Публика во многих российских городах стареет, молодых зрителей привлекать в театр все труднее. Сужу об этом на основании собственных странствий по театральной России.)

Однако опыт выдающихся руководителей нашего театра, не только Георгия Товстоногова или Андрея Гончарова в Ленинграде и Москве, но и Фирса Шишигина в Ярославле, Сергея Монастырского в Самаре, Наума Орлова в Челябинске, Артура Хайкина в Омске, в куда более трудные и опасные для художника, былые времена, учит постепенности, продуманности преобразований и, конечно же, искусству дипломатии, необходимой и поныне.

Если у театра есть воля и желание оставаться Театром, он обязан заниматься воспитанием и формированием своего зрителя.

Идея эта озвучивается, ставится на обсуждение, но воплощается лишь от случая к случаю. «Серьезные спектакли – для вас, критиков, для “продвинутой” аудитории, для “фестивалей”, а – вот наш “черный хлеб”, Куни и его младший итальянский собрат Марко Камолетти (еще один, с некоторых пор чрезвычайно востребованный в России бойкий борзописец – **А.В.**), нужно же деньги зарабатывать. Что тут поделаешь!» – суждения подобного рода нередко приходится слышать из уст российских театральных «капитанов», не без смущения демонстрирующих месячную афишу своих коллективов.

Действительно, что тут поделаешь?! Но при всем этом соблюдение меры, строгой соотнесенности, «процентной нормы» художественного и коммерческого репертуара необходимо и обязательно.

Примеров «правильной жизни» театрального организма в провинции сегодня, увы, немного, но они есть. Для того, чтобы познакомиться с одним из них, переместимся с сурового Севера и благословенного Юга на российский Дальний Восток, о котором, если говорить по совести, в столицах теперь мало что знают. Разве что фамилии двух женщин на слуху. Одна – режиссер Татьяна Фролова, которая создала и вот уже почти 20 лет в городе Комсомольске-на-Амуре возглавляет театр КНАМ, возможно, – самый бескомпромиссный, убежденно авангардный театр России, маленький и гордый, известный за пределами страны куда больше, чем внутри ее. Другая – Лариса Белоброва, актриса Приморского академического краевого драматического театра им. М. Горького во Владивостоке (в репертуаре два Куни + Камолетти) и супруга экс-губернатора Приморского края Сергея Дарькина, если не самая богатая женщина России, то уж точно самая богатая заслуженная артистка РФ.

Но на дальних рубежах нашей Родины имеется и кое-что не менее примечательное, хотя и не могущее похвастаться особой «конвертируемостью» на международном рынке или выдающимися финансовыми успехами. В городе Хабаровске, неподалеку от «высоких берегов Амура», на центральной улице, которая носит имя Муравьева-Амурского, есть Краевой Театр юного зрителя.

Театральная провинция

Он занимает три рядом стоящих здания, в одном из них, прекрасном особняке начала прошлого века (где прежде располагалось Общественное собрание) находится, собственно, сцена. Сама атмосфера старинных домов под стать театру – благородная, «нездешняя». Мною давно подмечено: чтобы определить, насколько благополучно обстоят дела в коллективе, насколько благотворен там «микроклимат», иногда достаточно перешагнуть порог здания.

В хабаровском ТЮЗе работает крепко спаянный «художественно-руководящий состав». Худрук Константин Кучикин, директор Анна Якунина, завлит Анна Шавгарова, замдиректора Виктор Фирсов – почти все они – бывшие однокашники, вместе учились на одном курсе Хабаровского института искусств и культуры и сумели сохранить атмосферу студенческого братства.

Здесь крепкая и спаянная, преимущественно молодая труппа (Есть и «ветераны», но и они «молоды телом и душой»). Звание тюзовца обязывает.) В зрительской части и

в закулисной части бережно обжит каждый сантиметр «полезной площади». Но самое главное – здесь не простая арифметическая сумма кое-как подобранных друг к другу спектаклей (сегодня типичная и превалирующая в театральной России), но внятно и продуманно выстроенная репертуарная политика, позволяющая уподобить Хабаровский ТЮЗ своего рода Университету, где, перемещаясь из класса в класс, юный зритель с удовольствием постигает прекрасную и радостную «науку».

Спектакль начальной «стадии обучения» называется «Про Кота в сапогах». Название вызывает и беспокойство, и опасения: уж сколько было интерпретаций и переделок сказочных сюжетов, даже в «профильных» детских театрах сделанных кое-как, спустя рукава, по принципу «любимая книжица детворы сама по себе все вытянет». Но амурский драматург Иван Чернышев (недавно и преждевременно из жизни ушедший) и постановщик Константин Кучикин придумали для старой сказки остроумную «рамочную историю».

А. Катков – Виталий Аркадьевич,
Н. Арсентьева – Жанна.
«Double Пулинович.
„Жанна“».
Краснодарский театр драмы



Pro настоящее

Двое странствующих гистрионов, забредшие на ночлег в трактир, перед хозяйкой заведения и ее работником принимаются разыгрывать старинную и добрую историю о хитроумном Коте, используя все имеющиеся предметы трактирного обихода, вовлекая в игру зрителей по обе стороны рамп. Премьера состоялась в 2007 г., однако квартет исполнителей: Александр Молчанов, Александр Пилипенко, Александр Фарзуллаев и Ирина Покутняя, – существует на сцене свежо, непосредственно, самозабвенно погружаясь в стихию игры, как будто бы премьера состоялась не пять лет назад, а вчера. Не без удивления, ты начинаешь внимательно следить за перипетиями действия, хотя сюжет известен тебе уж лет эдак сорок с гаком.

Похоже, что из этих тюзовских стен изгнана банальность (которая, что греха таить, пустила крепкие корни именно в театрах для детей и юношества). Из небытия, из полузабвения худрук извлекает пьесу Александра Червинского «Крестики-нолики». (В начале перестройки она шла на сцене тогда еще Центрального Детского театра в Москве.) С ее темой подростковых суицидальных настроений, лирико-драматической мелодией прощания с детством, поданная в легкой (но не легковесной) форме, в тотально игровой (даже с перебором) манере, в стремлении «развлекая, просвещать», – пьеса звучит сегодня не просто актуально – архиважно.

Было бы преувеличением сказать, что в Хабаровском ТЮЗе все замечательно, и один спектакль лучше другого. «Изобретательная влюбленная», на мой взгляд, совсем

не задалась, стала не более чем эффектным костюмным дефиле с претензией на «актуализацию классики» и некую концептуальность.

Без разнообразного поиска, без проб и ошибок в Хабаровске, наверное, никогда не появился бы такой спектакль как «Малыш», поставленной Кучикиным по сложной, казалось бы, «герметически литовской», рассчитанной на сугубо прибалтийское «применение» пьесе Мариуса Ивашквичуса – одного из лучших европейских драматургов современности (в Восточной Европе – лучшего).

В этой работе с завидной легкостью, «играючи» стираются границы между культурами и языками, на которых слово «малыш», оказывается, звучит одинаково; между сценой и залом (актеры играют посреди публики), между географическими и временными пространствами. Действие развертывается попеременно – симулированно – в трагической соотнесенности человеческих судеб в Сибири и Литве первой половины прошлого века. Но имеет отзвук и это в нашем времени, когда драматические страницы в истории взаимоотношений двух соседних народов переживаются с особой эмоциональной силой.

Удивительно, но из своего дальневосточного далека Хабаровский ТЮЗ смог прочувствовать эту парадоксальную пьесу, изживающую национальные травмы «оккупации» и депортации. Для сложного метафорического текста, изобилующего словесной и стилистической игрой, в спектакле найден максимально адекватный первоисточнику сценический язык.

«Малыш» был номинирован на «Золотую маску», но не слишком



И. Покутняя – Настя.
«Малыш».
Хабаровский ТЮЗ

Театральная провинция

удачно в Москве показался. Почему? Тут целый комплекс причин.

Сказалось вполне понятное волнение актеров, державших «ответственный экзамен». Некоторые из них не то что никогда не играли в Москве, но вообще впервые в жизни приехали в столицу. И в новом непривычном пространстве замечательно придуманная сценография художника Андрея Непомнящего поместилась с ощутимыми потерями.

Дело, конечно, не в премиях и не в участии в «Золотой маске», пока еще не разделенной на «столичную» и «провинциальную». А в том, повторю еще раз, климате, который царит в Хабаровском ТЮЗе, как и в немногих других России, осознающих свое предназначение. Самые сильные для меня впечатления от дальневосточной поездки связаны даже не с увиденным на сцене, а с той абсолютной,

обезоруживающей искренностью, с которой худрук Кучикин говорил о принципах театральной этики, а его товарищи из «художественно-руководящего состава» с чувством праведного возмущения высказывались о том, что некоторые родители отправляют своих питомцев смотреть спектакль, а сами предпочитают коротать время в фойе. В театре для семейного просмотра, театре-школе, театре-университете это выглядит вызывающе невозможным.

В прекрасный день, когда неприемлемость подобного осознают не только актеры и режиссеры, но и подавляющее число зрителей, – именно тогда можно будет сказать, что театр в масштабе всей нашей страны чувствует себя хорошо и еще не одно столетие сможет жить плодотворной и живой жизнью.

А. Молчанов – Кот,
А. Пилипенко – Жак,
И. Покутняя –
Трактирщица.
«Про Кота в сапогах».
Хабаровский ТЮЗ





Владимир СПЕШКОВ

БОЛЬШЕ И МЕНЬШЕ, ЧЕМ ТЕАТР

ЧЕЛЯБИНСКАЯ СЦЕНА ДО И ПОСЛЕ ПАДЕНИЯ МЕТЕОРИТА

... Как там говорил Фирс в чеховском «Вишневом саде»? «Живу давно». Много помню. Помню, как в пространстве одного сезона в Челябинске сходились премьеры Наума Орлова в драме, Тенгиза Махарадзе в ТЮЗе, Валерия Вольховского в Театре кукол, Анатолия Морозова в «Манекене». В этот же контекст попадало то, что делали в магнитогорском театре «Буратино» режиссер Виктор Шрайман и художник Марк Борштейн, Михаил Поляков в Златоустовской драме, Николай Воложанин в драмтеатре закрытого атомного города Озерска. Не знаю, много ли говорят все эти имена театрам, живущим вдали от Уральских гор, но на пространстве Челябинской области, равной если и не четырем Франциям, то четырем Швейцариям, эти режиссеры в 1970-1980-е (а отчасти и в 1990-е) формировали достаточно содержательный и разнообразный театральный процесс, ревностно и заинтересованно относясь к искусству друг друга, споря на сцене, но, если того требовали обстоятельства, объединяясь в противостоянии косной идеологии и партийной бюрократии. «Маленькие трагедии» и «Самоубийца» Орлова, «Карьера Артура Уи» и «Мертвые души» Вольховского, «Маугли» и «Дракон» Шраймана, «Три сестры» Полякова – спектакли совсем не местного звучания, они, полагаю, останутся в истории российской сцены. Иных уж нет, а те далече...

Как чувствует себя южноуральская сцена сегодня, как пережила нулевые (не только в календарном смысле) годы, появились ли новые имена, лидеры, театральные «места силы», каковы перспективы? Вот тема этих заметок.

ТЕАТР ОРЛОВА И ТЕАТР ИМЕНИ ОРЛОВА

Народный артист России Наум Юрьевич Орлов умер летом 2003 г., немного не дожив до двух юбилеев: собственного 80-летия и 30-летия работы на посту сначала главного режиссера, а потом художественного руководителя Челябинской драмы. Буквально через несколько дней после кончины худрука его имя было присвоено театру (от имени челябинского революционера Цвиллинга драма избавилась несколькими годами ранее). Жест благородный и абсолютно справедливый, – это давно был театр Орлова, где все определялось его волей и художественными пристрастиями: репертуар, труппа, смена поколений, имена приглашенных режиссеров, взаимоотношения с городом и миром.

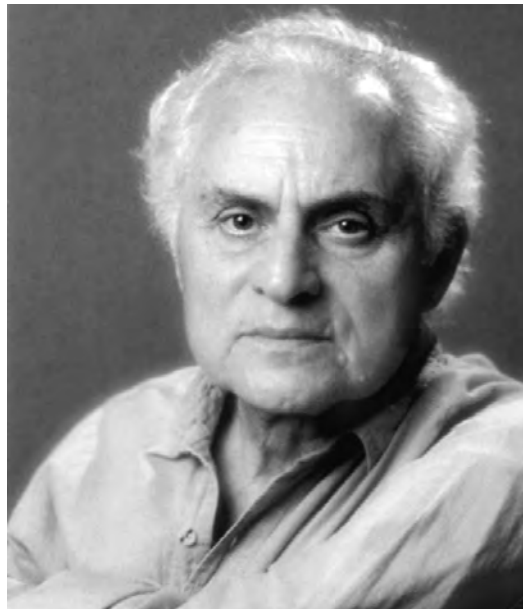
Орлов приехал в Челябинск вполне зрелым и сформировавшимся художником, после многолетней работы на Украине и в Казани.

Но именно с Челябинском и его театром драмы у него была особая, корневая связь. В юности, в годы Отечественной войны, он был в Челябинске в эвакуации (на культурную жизнь и атмосферу города огромное влияние оказали два эвакуационных потока: из Харькова и из Ленинграда). В 1943 г. Наум Орлов поступил в театральную студию при Челябинской драме, но не закончив ее, вернулся на Украину, где продолжил образование. Тогда же он видел на челябинской сцене «Три сестры» режиссера Эммануила Краснянского, созданные, если верить описаниям и воспоминаниям, под влиянием «Трех сестер» Немировича-Данченко (что называется, «по мизансценам Художественного театра»). Роль Маши играла Анастасия Спиридоновна Лескова – главная легенда челябинской сцены, ее первая народная артистка. Когда Орлов в начале 1970-х вернулся в Челябинск, она уже не выходила

на сцену, но еще очень долго, до конца 1980-х, жила в доме, примыкающем к старому зданию драмы на площади Революции, все и всех знала и многое определяла в нравственной атмосфере театра, его этике.

Орлов не поработал с Лесковой (хотя постоянно общался с ней), но сделал немало спектаклей с другим легендарным «стариком» этой сцены, «челябинским Игорем Ильинским», грандиозным комиком Петром Ивановичем Кулешовым. В первом же челябинском спектакле Орлова «Иосиф Швейк против Франца Иосифа» тот играл уморительного фельдкуратора Каца, потом – Аркашку Счастливецва в «Лесе» и множество других ролей. Главреж вообще очень бережно отнесся к доставшейся ему труппе, и многие из ее зрелых талантов полноценно реализовались именно при нем, к примеру, настоящий русский трагик Леонард Варфоломеев (Несчастливцев в «Лесе» и Петр I в «Антихристе» Мережковского). Но Орлов искал и новые актерские дарования. Тогда их еще можно было «экспортировать» из Москвы. Выпускники Щепкинского училища Наталья Кутасова и Александр Мезенцев с середины 1980-х до середины 1990-х были лидерами Челябинской драмы. Мезенцев – редкий (особенно для провинции) тип героя-неврастеника, буквально созданный для роли Гамлета, принца Датского (которого, увы, так и не сыграл), но его Подсекальников в «Самоубийце», царевич Алексей в «Антихристе» и некоторые другие оказались персонажами вполне гамлетовского свойства. Кутасова была страстной и горькой Лаурой в «Маленьких трагедиях», трагической Нилой Снижко в «Барабанщице», ее роскошные героини были созданы для любви, увы, безответной, руки, распахнутые для объятий обнимали ... пустоту.

Сам Орлов называл себя и свой коллектив приверженцами реалистического направления, но был терпим, внимателен и к другим. (Поставленные им «Маленькие трагедии» принадлежали поэтическому театру, а «Иосиф Швейк...» был безусловной буффонадой.) В 1980-е в качестве очередного главреж пригласил создателя «Манекена» Анатолия Морозова, и тот осуществил в Челябинской драме



Н. Орлов

значительные спектакли – «Чайку», «Виндзорских насмешниц», «Я женщина», «Священных чудовищ». А раньше, в 1970-е, Орлов решился на еще более дерзкий по тем временам поступок. Приглашенный польский режиссер Ежи Яроцкий поставил в Челябинске «Бал манекенов» Бруно Ясенского, где «разоблачение язв капитализма» совершалось в невиданной для того времени эротической атмосфере и в такой острой театральной форме, что спектакль буквально взорвал границы дозволенного и стал абсолютным хитом. Игравшие премьеру актеры Валентина Качурина и Юрий Цапник много лет спустя приехали в Варшаву на юбилей Яроцкого и услышали от мэтра: «Если бы у меня в Польше была такая труппа, как тогда у Орлова...».

Тем временем наступили «лихие девяностые». Орлов, умевший вполне элегантно обходить идеологические препоны былых времен (как абсолютно антисоветскую, поставил, например, «Любовь Яровую»), оказался не очень готов к вызовам нового времени. В частности, – к миграции в столицы своих ведущих актеров. Наталья Кутасова уехала в Санкт-Петербург

Pro настоящее



Н. Кутасова – Лаура
(в центре).
«Маленькие трагедии»

В. Качурина –
Анжелика Арно,
Ю. Цапник –
Поль Рибандель.
«Бал манекенов»

(ныне она ведущая актриса Театра Сатиры на Васильевском острове), Александр Мезенцев после некоторых скитаний остановился на московском Театре имени Гоголя. (Знать бы ему, что случится с коллективом в наши дни!..) Еще сильнее ранило то, что и лучшие из юных учеников мастера (а профессор Наум Орлов выпустил несколько актерских курсов в Челябинской академии культуры), многообещающе вступив на сцену Челябинской драмы, стремительно покидали ее ради столичных подмостков (Степан Морозов и Рамиля Искандер, к примеру, ныне актеры – лидеры РАМТа).

Менялась публика, театралы старого поколения и старых интеллигентных вкусов уезжали или умирали; чего хочет новый зритель, было не очень понятно. В последних спектаклях Орлова («Вишневый сад» на малой сцене и горьковские «Последние» на большой) чувствовалась щемящая растерянность режиссера перед жизнью, прощание с ней. Вместе с тем это были создания большого Мастера, который до последнего дня удерживал на плаву свой театр. Собственно, только личным авторитетом и волей харизматичных творческих лидеров и сохраняется сегодня российский театр-дом. Сохраняется лишь там, где такой лидер *есть* или – что куда реже, – *снова есть*.



Там, где нет художественного вождя, театр идет в разнос. Наблюдая 15 февраля после метеоритного дождя, обрушившегося на город, фасад Челябинской академической драмы, где ударная волна выбила почти сотню окон, нельзя было отогнать от себя мысль (хотя и пытался), что космическая стихия явила внешнюю картинку того разрушительного процесса, что уже почти десятилетие идет за этими окнами. Чем руководствовались «культурные» (кавычки здесь уместны) власти области, приглашая к рулю художественного руководства Челябинского театра имени Наума Орлова сначала Владимира Гурфинкеля, а потом Линаса Зайкаускаса? Неужели нельзя было, что называется, навести справки на предыдущих местах



работы? И у того, и у другого ранее были удачные создания (да и в Челябинске они начинали неплохо), но постановка одного или даже нескольких спектаклей и художественное руководство большим театральным коллективом да еще в период, когда все перевернулось и неизвестно чем станет, занятия принципиально разные, требующие личностей иного масштаба (не только творческого, но и человеческого). Обстоятельства ухода Гурфинкеля и Зайкаускаса из Челябинской драмы были малоприятными. Первого «попросило» областное министерство культуры (тогдашний министр Владимир Макаров при Орлове был замечательным директором театра и лично переживал, что каждый новый спектакль нового худрука хуже предыдущего, в делах царит хаос, а публика покидает драму). Зайкаускаса «ушла» труппа, проводившая многочасовые собрания, где звучали удивительные претензии к худруку. К примеру: «Делает замечания в резкой форме опытным и даже заслуженным артистам». Или: «Мы русский психологический театр, зачем нам ставить Брехта?» («Кавказский меловой круг» Зайкаускаса, кстати, был совсем не плох). Разруха на сцене и в головах множилась, творческая дисциплина падала, актеры теряли форму, играя второсортную драматургию в постановках случайных приглашенных. И когда в начале нынешнего сезона (уже после изгнания Зайкаускаса) Георгий Цхвирава выпустил на большой сцене спектакль «Август. Округ Осейдж» по хорошей пьесе современного американского драматурга Трейси Леттса, стало очевидно: такой сложный материал вне возможностей сегодняшней Челябинской драмы. Растерянное старшее актерское поколение, посредственное среднее, непонятно какое младшее... Слишком многое надо создавать заново.

Это «заново» новый главный режиссер театра Марина Глуховская планирует начать с премьеры горьковской «Вассы Железновой». Вслед за ней на малой сцене должна появиться постановка по пьесе челябинского драматурга Егора Черлака (Геннадия Григорьева) «Ипотека и Вера, мать ее». Премьеры скоро. Правда, сначала надо вставить стекла, выбитые метеоритом.

ТЕАТР ВОЛЬХОВСКОГО И ТЕАТР ИМЕНИ ВОЛЬХОВСКОГО

Можно спорить: кто был более харизматичным театральным лидером в Челябинске 1970–1980-х – «хозяин» большой драмы Наум Орлов или маленького театра кукол Валерий Вольховский? Но спорить нет смысла: равновеликие мастера дополняли друг друга. Вольховский был, быть может, самым ярким героем того уникального явления, что названо «уральской кукольной зоной». Что совершили он и его коллеги-режиссеры Виктор Шрайман, Роман Виндерман, Михаил Хусид, Анатолий Тучков (все они были участниками лаборатории искусствоведа и художника Ирины Павловны Уваровой)? Привели на сцену театра кукол по-настоящему большую, мировую драматургию. Вывели актера-кукольника из-за ширмы, расширив комплекс выразительных средств и возможностей кукольного театра (тот же Вольховский талантливо использовал эстетику трагического карнавала в «Карьере Артуро Уи», скоморошью игру в «Соломенном жаворонке»). Эти открытия новых смыслов, эксперименты с формой в застойное время звучали оппозиционно, будоражили гражданское и эстетическое чувство людей, раздражали начальство, привлекали в зрительный зал интеллигенцию и молодежь. (Больше всех других раздражал, пожалуй, Шрайман своими спектаклями по Шварцу и Сухово-Кобылину в магнитогорском «Буратино».) И вот что важно: рядом с мастерами-режиссерами всегда работали уникальные художники-кукольники: рядом с Вольховским – Елена Луценко, со Шрайманом – Марк Борнштейн.

Валерий Вольховский ушел из жизни вскоре после Наума Орлова, в том же 2003-м. Умер в Воронеже, куда перебрался из Челябинска во второй половине 1980-х вместе с Еленой Луценко и несколькими ведущими актерами, где восстанавливал старый («челябинский») репертуар и поставил немало замечательных спектаклей. Однако, ни один из них, на мой субъективный взгляд, не был таким открытием и откровением, как «Карьера Артуро Уи», «Соломенный жаворонок», «Аистенок и пугало», «Мертвые души» в Челябинске. Мастер не

Pro настоящее



В. Вольховский

А. Борок в спектакле
В. Вольховского
«Аистенок и пугало»

«Удивительное путешествие кролика Эдварда»

изменился, но изменилось время, потребовавшее от театра кукол иных, новых смыслов и форм.

Челябинский театр кукол, ныне носящий имя Валерия Вольховского (как, кстати, и воронежский), два с лишним десятилетия пытался осознать, в чем состоит эта новизна.

Иногда совсем отказывались от куклы (был здесь по-своему замечательный спектакль Сергея Плотова и Александра Борока «История любви», почти народный мюзикл, где актрисы театра рассказывали, точнее, пропевали историю страны и жизни своих матерей). Иногда бросались в неведомый авангард (режиссер Михаил Хусид и художник Юрий Соболев «колдовали» над «Фаустом»). Иногда и надолго «проваливались» в безвременье рутинных спектаклей про «Бобика в гостях у Барбоса».

Безвременье имеет свойство длиться десятилетиями. Из него вывел театр Александр Борок, начинавший актером при Вольховском, ставший постановщиком, уехавший в Екатеринбург и несколько лет назад вернувшийся в Челябинск. В самой существенной его работе – «Удивительное путешествие кролика Эдварда» по сказке современной американской писательницы Кейт Ди Камилло, есть все

то, что особенно важно сегодняшнему главному режиссеру кукольного театра: возвращение куклы как главного действующего лица; обращение не только к ребенку, но также и к родителям, серьезность диалога с ними; фантастические визуальные эффекты, законная магия кукольного представления и сердечность интонации. Постановщик Александр Борок и художник спектакля Захар Давыдов стали лауреатами фестиваля «Золотая маска–2012».

МЕЖДУ ДРАМОЙ И КУКЛАМИ

В челябинском городском пространстве между белоснежным зданием на холме за площадью Революции, где сейчас пребывает театр драмы, и теремком в начале улицы Кирова, принадлежащем театру кукол, обитают еще несколько театров, каждый со своей историей. Челябинский ТЮЗ (совсем недавно он за чем-то переименовался в молодежный театр) живет в старом здании драмы, где нынешний главный режиссер Михаил Филимонов много лет был очередным. Театралы со стажем совсем недавно перестали называть ТЮЗ театром Махарадзе. Тенгиз Александрович проработал здесь три десятилетия (с конца 1960-х до конца 1990-х), достаточно последовательно воплощая на сцене свою программу – явить юному

Театральная провинция



зрителю сокровища мирового театра – испанского («Кровавая свадьба»), японского («Журавлиные перья»), итальянского, («Король-олень»), Чехова и Брехта, Островского и Шекспира... Что и было осуществлено, хотя представления обо всем этом у маститого режиссера были довольно умозрительными. Новое время, открыв границы, предоставив возможность знакомства с европейской и американской сценой в оригинале (пусть даже в записи), поставило под сомнения необходимость самой программы Махарадзе, который мучился несколько лет, ушел из своего театра и остаток жизни (он умер в 2008 г.) посвятил педагогике и становлению нового муниципального коллектива «Вымысел» в городе Верхний Уфалей.

В конце 1990-х и в «нулевые» годы в Челябинском ТЮЗе на посту руководителей сменяли друг друга Борис Цейтлин, Олег Хапов, Александр Каневский, Владимир Оренков... У каждого были интересные спектакли (особенно когда в них играла Ольга Телякова, лучшая, на мой взгляд, драматическая актриса челябинской сцены), но каждый как-то быстро разочаровывал и труппу, и всевластного директора Розу Орлову. Ни у кого не имело внятной художественной идеи, как нет ее и сегодня. Нынешнее состояние театра уместно охарактеризовать словом «растерянность». Выход ищут в новой драматургии и молодой режиссуре, проводят, как и многие коллективы, лаборатории. Премьеры этого сезона («Собаки якудза» по пьесе Юрия Клавдиева в постановке Михаила Филимонова и «Дневник двенадцатилетнего. Пиранья» по тексту двенадцатилетнего автора Андрея Руденко в постановке ученицы Сергея Женовача Веры Поповой) внушают некую надежду (в первом случае выбором пьесы, во втором – выбором режиссера), но надежда эта слишком неопределенна.

А в старом здании ТЮЗа по улице Кирова живет Камерный театр. Ему чуть больше двадцати лет. Его создатели, бывшие актеры ТЮЗа Евгений Фалевич и Людмила Барад уехали в Израиль еще в начале 1990-х, и нелегкую ношу худрука приняла режиссер Виктория Мещанинова. То, как она ведет по театральным

маршрутам свой коллектив, не может не вызывать уважения и интереса. По-моему, это самый живой театр Челябинска, наиболее чуткий к новым формам и смыслам, к новой драматургии в диапазоне от Ольги Мухиной и братьев Пресняковых до Николая Коляды и Александра Архипова. Абсолютно авторский (большинство актеров сегодня – вчерашние студенты Виктории Мещаниновой), он тем не менее открыт для режиссерских исканий разного толка. Здесь выпускал свои громкие (в буквальном смысле) экспериментальные постановки Алексей Янковский («Чайка» и «Играем преступление»), здесь в прошлом сезоне композитор Александр Пантыкин и режиссер-хореограф Лариса Александрова сделали из блоковского «Балаганчика» действие в духе современной оперы (драматические актеры полтора часа поют очень непростую музыку) и современного танца. Здесь проводят бесконечные читки новых пьес и после досадного перерыва в несколько лет собираются в текущем году возродить свой фирменный фестиваль «Камерата». Здесь от роли к роли растут молодые актеры. Назову лишь двоих: Петра Артемьева и Марину Гез, замечательно сыгравших в последней премьере Мещаниновой – «Ромео и Жанетта» Ануа.

А вот для театра «Манекен» переезд из подвала на улице Сони Кривой (была такая челябинская революционерка) в «памятник архитектуры» с колоннами по улице Пушкина не способствовал творческому успеху. Отнюдь. Студийная энергия и социальный протест ушли (да и были бы нелепы в новое время и в новых стенах), а профессия как-то не возникла... Анатолий Морозов к этому времени покинул Челябинск, а новый худрук «Манекена» Юрий Бобков – режиссер другого класса. Какое-то время театр вызывал интерес из-за своего фестиваля «Театральные опыты» (сошедшего на нет в нулевые годы), а потом случилась «история»... Ушел в отставку челябинский мэр – покровитель «Манекена», новая власть решила, что городу накладно столько тратить на содержание театра (судя по всему, кто-то очень хотел прибрать к рукам его роскошное здание). Нависла реальная угроза уничтожения «Манекена», и

Pro настоящее



М. Гез – Жанетта,
П. Артемьев –
Фредерик.
«Ромео и Жанетта».
Камерный театр.
Челябинск.
Фото А. Кондратюка

Сцена из спектакля
«Балаганчик».
Камерный театр.
Челябинск

на защиту его поднялось вся театральная (и не только театральная) общественность России. Коллектив отстояли, а протестные акции на какое-то время возбудили повышенный зрительский интерес к нему. Увы, не поддержанный достойными премьерами.

Сейчас у «Манекена» нищенский бюджет (власть не простила поражения и «отыгралась» на финансировании), любительский уровень и невнятные перспективы. Правда, в подвале на той же улице Сони Кривой интересно живет молодежная студия «Манекена» под руководством Владимира Филонова.

В том же географическом, а в некотором смысле и эстетическом, пространстве между драмой и куклами в частной квартире в доме на площади Революции на рубеже 1990-х и «нулевых» обитал авторский и абсолютно уникальный театр художника Виктора Плотникова, известного прежде всего как сценограф «Снежного шоу» Славы Полунина (преьера спектакля, кстати, была сыграна осенью 1993 г. в Челябинске). Но Плотников еще и замечательный художник-кукольник, актер-кукловод, режиссер, певец, в общем, человек-театр. Его маленькие виртуозные спектакли («Кармен»,

«Балаганчик», «Волшебная флейта», «Женские песни») объездили полмира, от Тайваня до Америки, и имели преданную (но крошечную) аудиторию поклонников в Челябинске, не вызывая ни малейшего интереса ни у «культурной» власти, ни у руководителей государственных театров. Плотников долго бравировал своей независимостью («Спектакль идет пятнадцать минут, спонсоров нет и не надо» – так было написано в программке его «Кармен»), но в конце концов устал отапливать космос, и его магический театр «Белый козел» ушел в легенду.

Судьба новейших театральных инициатив в Челябинске вообще складывается, мягко говоря, непросто. Хорошо, когда у их авторов есть такая бронированная энергия, как у Елены Калужских, создательницы и худрука мастерской новой пьесы – «Бабы». Талантливые девушки уже и на сцене лондонского «Роял корта» поиграли, и пару десятков фестивалей в России и Европе покорили, а челябинский театральный истеблишмент все никак не желал их замечать: «Какие-то "Бабы"...». После десятилетия титанических усилий у мастерской появился некий статус: прописка в академии культуры, где профессорствует Елена Калужских,



В. Плотников.
Фото Б. Каулина

и регулярные спектакли на малой сцене драмы. Однако жизнь подобной театральной идеи, на мой взгляд, рассчитана не более, чем на десятилетие, и вот парадокс: статус появился, а идея не вполне жива.

МЕСТА ТЕАТРАЛЬНОЙ СИЛЫ

Их в данный момент имеет смысл искать не столько в самом Челябинске, сколько поблизости. Радует своими премьерами Магнитогорская драма. Театр, переживший в 1990 г. непростую процедуру закрытия и реформирования, затем стал «школой для эмигрантов»: режиссер Валерий Ахадов перевез сюда свой душанбинский театр-беженец «Полуостров». Известный не столько театральными, сколько киноработами (в его фильме «Руфь» главную роль играла Анни Жирардо), режиссер видел и утверждал свой театр частью большого и открытого мира. Сюда за ним отправились актеры, режиссеры и хореографы со всего света (французы, американцы). Здесь возник фестиваль «Театр без границ» и кинофестиваль «Хрустальная слеза» (президентом последнего была Анни Жирардо, много раз прилетавшая в далекую Магнитку). Спектакли самого Ахадова (прежде всего чеховские «Чайка» и «Вишневый сад») объездили множество фестивалей. Разумеется, Ахадов не собирался до конца дней жить в Магнитогорске, он уехал в

Москву, вернулся в кинематограф. За ним стали уезжать актеры из душанбинской команды (последними, и тоже в столицу, перебрались Фарида Муминова и Сайдо Курбанов). Но Ахадов воспитал настоящего директора (может быть, здесь уместнее употребить слово «продюсер»). Владимир Досаев умел и режиссеров выбирать (здесь ставили Евгений Марчелли, Михаил Скоморохов, Виктор Шрайман, Сергей Пускепалис, Владимир Туманов, Марина Глуховская, Григорий Козлов, Тимур Насиров, Лев Эренбург, чья магнитогорская «Гроза» в 2008 г. получила «Золотую маску» как лучший драматический спектакль малой формы), и свой фестиваль «Театр без границ» поддерживать на высоком уровне, и возить магнитогорские спектакли по всему миру, от Южной Кореи до Южной Америки. Пару лет назад Досаев стал директором Челябинской оперы. Творческий тонус театра поддерживают сейчас главный режиссер Максим Кальсин и главный художник Алексей Вотяков. Последняя премьера театра – «Время женщин» по роману Елены Чижовой – абсолютно авторская работа Алексея Вотякова (его дебют как режиссера, к тому же он и автор инсценировки, и сценарист), вполне сравнимая со знаменитой «Грозой». Надежда Лаврова, которая в «Грозе» была Кабанихой, во «Времени женщин» не менее мощно играет Евдокию.

Н. Лаврова – Евдокия.
«Время женщин». Магнитогорская драма. Фото И. Пятинина





Живой театр драмы и комедии «Наш дом» работает в Озерске. Здесь сейчас нет главного режиссера, но зато есть чрезвычайно креативный директор Владимир Кулик, автор множества театральных инициатив: от «Ночи в театре» до постановок по пьесам Алесандра Молчанова и Ярославы Пулинович, которые поручаются молодым режиссерам.

По-хорошему удивил верхнеуфалейский театр «Вымысел». Его последняя премьера по несколько заигранной пьесе Олега Богаева «Марьино поле» (режиссер Елена Янышева) обладает настоящей мистической атмосферой и визуальной стильностью, что в театрах маленьких городов – редкость. У «Вымысла» есть и свой фестиваль «Новый взгляд».

Если же вернуться в Челябинск и отправиться, как Диоген с фонарем, искать живой театр, то придется конечно в Камерный. А еще в относительно молодой муниципальный Новый художественный театр. Его главный режиссер Евгений Гельфонд, участник лабораторий Анатолия Васильева и Льва Додина, строит свое дело по классической модели театра-дома. Кажется, что его актеры и живут в театре, ставя перед собой все более сложные задачи. Не все пока получается. Но театральный марафон по «Бесам» Достоевского (три спектакля, которые иногда играют в один день) не только урок вдумчивого и медленного чтения, но и зрелище, в лучшие мгновения являющее образцы властной и чистой энергии театральности. В этом году челябинский НХТ планирует собрать свой первый фестиваль «СНЕЛОБЕК ТЕАТРА».

Нет ничего удивительного, что именно два самых живых коллектива Челябинска – Камерный и Новый художественный – оказались задействованы в проектах созданного два года назад Челябинского центра современной драматургии (читки, драматургические марафоны, фестиваль новой драмы) Инициатором начинания стал режиссер Евгений Ланцов, а озерский «Наш дом» и Магнитогорская драма принимали в проектах активное участие.

Некоторые театральные надежды (пока достаточно неопределенные) связаны с центром современного искусства, который в Челябинске планируют открыть осенью 2013 г. в помещении

бывшего троллейбусного депо № 1. Его взяла в аренду фирма «Новатэк», куратором проекта будет режиссер Кирилл Серебренников. То есть это инициатива абсолютно внешняя, отличная. Но ее авторы утверждают, что в центре найдется место и челябинским театральным «резидентам». Хорошо, если бы среди них оказался Театр современного танца Ольги Пона, коллектив прославленный (две «Золотые маски») и – бездомный.

БОЛЬШЕ, МЕНЬШЕ И ПРОСТО ТЕАТР

Давно и не мною замечено, что в недавнее советское время театр многим заменял церковь. То есть был больше, чем театр. Не только для зрителя, но и для присматривающей за театральным делом власти. Наум Юрьевич Орлов при мне однажды почти ностальгически вспоминал, как яростно воспитывал его какой-то обкомовский секретарь по идеологии. В этих воспоминаниях сквозила тоска по неравнодушию: давили и запрещали, но ведь как кровно были заинтересованы в том, что происходит на сцене. В Челябинске это длилось долго, губернатор Петр Сумин был человеком советской эпохи, твердо впитавшим убеждение, что театр должен быть, а власть обязана о нем заботиться. Нового Михаила Юрьевича (до прихода во власть он был крупным бизнесменом) я не видел ни на одной театральной премьере. И никакие обязательства перед театральным искусством для него и его команды, полагаю, не, существенны, другое дело – хоккей или дзюдо.

А театр, как женщина, вянет в отсутствии внимания, начинает ощущать себя чем-то меньшим, чем театр, комплексовать и скандалить. Где выход, сразу не скажешь, особенно когда дело касается больших коллективов с разнонаправленными интересами. Но, думается, спасение исключительно в сосредоточенности на своем деле, профессии, высоте сценических задач. Быть не больше и не меньше, а просто театром. Тогда на сцену вернется достоинство, а в зрительный зал неслучайная публика. Вместе они и образуют Театр.



Валентина ФЕДОРОВА

НАЗАД К ОСТРОВСКОМУ

НА СПЕКТАКЛЯХ X ФЕСТИВАЛЯ «ОСТРОВСКИЙ В ДОМЕ ОСТРОВСКОГО»

Фестиваль «Островский в Доме Островского» отметил свой первый «круглый» юбилей, в нынешнем году он прошел в десятый раз.

Это биеннале спектаклей по пьесам главного нашего драматурга появилось на свет в 1993-м – в то время, когда, казалось, сам театр перестал быть нужным. Какие там «Волки и овцы», какие «Без вины виноватые», когда страна тяжело и мучительно переживала свое перерождение!

В ту пору – я вспоминаю – люди боялись ходить вечером по темным неосвещенным улицам. Мой приятель даже придумал слоган на злобу дня: «В гости надо прийти засветло, чтобы уйти заживо». К походам в театр этот невеселый парадокс имел самое прямое отношение. Возникало ощущение, что на театр ни у кого нет и не будет больше ни сил, ни денег. Но с другой стороны, как тут было не вспомнить призыв наркома просвещения А. Луначарского, который в начале 1920-х, в такое же странное и страшное переломное время, столь мало располагавшее к классике, провозгласил знаменитое: «Назад, к Островскому!»

Ровно семь десятилетий спустя в роли «коллективного Луначарского» выступил Малый театр. Вместе с Министерством культуры России они решились на то, что могло тогда показаться настоящей авантюрой, – придумали фестиваль, который был призван сохранить и упрочить национальное достояние – драматургию Александра Островского, традиции русского психологического театра, школу национального исполнительского искусства.

В эпоху «первоначального накопления капитала», повального обнищания театров, уничтожения ежегодных (плановых в советское время) гастролей и смотров-отчетов периферийных коллективов в столице, – «Островский в доме Островского» для театров российской

провинции и для многих зрителей-москвичей стал едва ли не лучом свете в темном царстве. Его создатели не гнались за модными иностранцами, ставшими в одночасье главными нашими фестивальными ньюсмейкерами. Впрочем, сделать это было непросто: произведения автора «Грозы», как известно, не слишком-то востребованы на зарубежных подмостках. А позже, словно младшие братья, возникнут родственные смотры: Щепкинский фестиваль в Белгороде, фестиваль «Русская комедия» в Ростове-на-Дону, фестивали чеховской драматургии...

Концепция фестиваля была проста: показать лучшие провинциальные спектакли по пьесам Островского; всемерно поддержать современное и живое их прочтение при максимальной верности и духу, и букве автора – гения.

20 лет и 10 фестивалей позади – это уже целая театральная эпоха! Чего только не случилось за это время! Мы видели спектакли выдающиеся и средние, старо и новомодные, исторически точные и «опрокинутые» в наши дни. И чаще всего успех ждал не тех, кто настырно и механистически осовременивал классика, а тех, кто стремился проникнуть в глубокий смысл и художественную уникальность драм и комедий, написанных в позапрошлом веке, однако, и сегодня звучащих поразительно современно.

Занимаясь анализом статистических сводок ГИВЦА (Главного вычислительного центра Минкультуры России), я обнаружила, что самым востребованным в России драматургом – классиком у нас остается – Островский А.Н., на протяжении многих десятилетий упрямо занимает первые строчки статистических сводок. Это лидерство особенно упрочилось именно в послеперестроечное время.

Ничего странного: ведь герои Островского зачастую оказываются точным слепком с



многочисленных современных персонажей российской действительности, похожими выглядят и ситуации. Другое дело, что Островский, показавший «новых русских» своего века, казался на фоне диких девяностых века нашего самым настоящим добрым сказочником и патриархальным мечтателем. В пьесах «Колумба Замоскворечья» можно встретить немало по-настоящему предприимчивых, но и порядочных людей, которые и не мыслили нарушать «честное купеческое слово», дабы не потерять навсегда бесценный кредит доверия. Однако коллизии, взаимоотношения, конфликты в пьесах Островского словно бы подсмотрены на улицах и в офисах сегодняшней Москвы.

Впрочем, почему только Москвы? Сегодня, когда мы наблюдаем взывающую у регионов страны «собственную капиталистическую гордость», «сужение ареала» уж точно не грозит драматургии Островского. На пресс-конференции, посвященной открытию X фестиваля, Юрий Соломин сообщил, что в 2013 г. Малый театр предоставляет свои подмостки коллективам больших театральных городов – Омску, Рязани, Оренбургу, русскому театру из Минска, которые прежде никогда на смотр не приезжали.

Примечательно, что в нынешнюю фестивальную афишу оказались включены сразу два спектакля по одной пьесе – «Бешеные деньги». Это и понятно. Само название звучит жгуче современно, а сюжет словно бы позаимствован со свежих страниц светской хроники.

Две работы продемонстрировали возможности разного подхода к наследию драматурга, два полюса, между которыми располагаются сегодня поиски прочтения классических текстов.

Спектакль Оренбургского государственного областного драматического театра им. М Горького в постановке художественного руководителя Абхазского драматического театра им. С. Чанбы Валерия Кове – пронизан современными ритмами.

Стремительный, напористый, он укрупняет, вычленяет главную тему – появления людей новой формации, предпринимателей, цель которых «делать деньги» во имя российского развития и прогресса, но, конечно же, и

самореализации, и личного обогащения. Эти люди не будут бездумно тратить деньги, из бюджета не выйдут, хотя и не лишены известной сентиментальности, и способны откликнуться на порывы своего все еще нежного сердца.

Возможно, сложности материального положения сегодняшнего абхазского театра, специфика восприятия сухумской публики выработали у режиссера особый лаконичный, стиль постановок, не предполагающий ни пышных декораций, ни дотошной обстоятельности.

Поставленный по изрядно сокращенной пьесе, спектакль, в котором четко прочерчивается основная сюжетная линия, движется вперед в ритме зажигательного южного танца.

Его внутренняя динамика, «электрификация» действия, – органические свойства режиссуры Кове. Тогда как внешнее осовременивание, не поддержанное дальнейшим существованием персонажей, – лишь виньетка, своеобразный «оживляж», ничего не добавляющий спектаклю, действие которого начинается... в метро. Покачиваясь в такт перестуку колес, стоят современно одетые люди; слышен шум движения, хлопки закрывающихся дверей; машинист выкликает остановки... Вдруг откуда-то с высоты падают листы бумаги, пассажиры в «вагоне» их подбирают, разглядывают, читают. А затем выкатываются вешалки, и на наших глазах люди начинают переодеваться. Мужчины меняют современные пальто и пиджаки на исторические, женщины надевают шляпки и накидки позапрошлого века... Действие начинается. Повторяю, что подобное начало и сходный актуализированный финал мало что добавляют к текстам Островского. И без указующего режиссерского перста понятно и бесспорно, что они и поныне не только вечные, но и живые.

Очевидно стремление постановщика и художника Тана Еникеева уйти от привычных условно-исторических интерьеров. Декорациями становятся не слишком выразительные – металлические, рифленые, серые – стены-выгородки. Нечто нейтрально производственное. По сути, сценографии нет вовсе – просто фон.

Манипулируя с воображаемыми предметами, сами актеры обозначают место действия,

легко существуют в воображаемой среде. Открываются невидимые двери. Щетка-швабра в какой-то момент станет лошастью, на которой «верхом» за букетами и конфетами для красавицы Лидии отправится один из персонажей. При этом на сцену могут вынести белую, старинную (вполне «островскую») конторку. Мать и дочь Чебоксаровы переедут в «домик-крошечку», а потом вернуться назад, в свой особняк с грудой самых настоящих (даже поцарапанных) чемоданов и баулов. Логика сценографического решения нарушена. А избранный прием хорош лишь тогда, когда он доведен до конца.

К счастью внимание зрителя концентрируется не на мебели и аксессуарах, а на актерам, и тут можно говорить о несомненной удаче спектакля.

Яркие реакции, отменное умение выдерживать темп, четко прорисованные характеры за полтора века практически не изменившихся.

Режиссер не ставит перед актерами задачи разоблачить и осудить, напротив, вместе с ними стремится внимательно рассмотреть и понять персонажей Островского.

Васильков Сергея Тыщенко сдержан, деловит и ... сердечен. Вслед за автором актер дает удивительное соединение жесткости дельца и душевности русского человека. Посему и метания его Саввы Генадьевича трогательны и забавны: русский купец – европеец и провинциал бывает смешон, но вызывает уважение. Артист, сумевший показать сложность, «многосоставность» характера этого «нового» в «старой» России человека, убедителен и интересен.

Лидия Марии Губановой – расчетливая, умная, лишенная сентиментальности барышня, которая, тем не менее, имеет представление о порядочности. Она знает силу своих чар, умеет играть с влюбленными мужчинами, но умеет и достойно проигрывать. Неплохая, в сущности, молодая женщина испорчена воспитанием и средой. И как к ней ни относиться, за кокетливой, своенравной героиней любопытно наблюдать.

Обаятельна и мила маменька Надежда Антоновна. В духе лучших традиций Малого театра, на сцене которого так достойно показались оренбуржцы, талантливая и яркая актриса – мастер Зинаида Карпович рисует образ



М. Мясникова – Лидия,
Л. Коршунова –
Чебоксарова.
«Бешенные деньги».
Рязанский театр драмы



С. Тыщенко –
Васильков,
М. Губанова – Лидия.
«Бешенные деньги».
Оренбургский
драматический театр
им. М. Горького

недалекой и смешной, не поспевающей за жизнью дамы. Чебоксарова – старшая претендует на роль наставницы, растерявшейся перед лицом новой реальности. Лишь природный здравый смысл и женская осторожность позволяют ей сориентироваться в ситуации. Маменька забавна, наивна и по-своему трогательна.

Весьма ярко представлены в спектакле и три поклонника Лидии – Глумов, Телятев и Кучумов. Андрей Лещенко играет Кучумова достаточно традиционно, но убедительно. Глумов у Николая Журавлева – злой и желчный приспособленец. У Телятева (Сергей Шахмуть) в карманах «залежались» прихваченные в чужих домах ложки и пепельницы. (Не для того ли, чтобы была понятна степень его цинизма, а также бедности



и безответственности?) В одной из самых выигрышных ролей пьесы актер изящен, пронзлив, в меру развязан и, разумеется, обаятелен и легок. (Той уходящей легкостью, на смену которой идут основательность и расчет Васильковых.)

А в спектакле оренбуржцев – ироничном, лишенном дидактизма, легкость непреходящая. Любимый в своем городе, награжденный в свое время на фестивале «Дни Островского» в Костроме, спектакль и в Доме Островского прозвучал свежо и живо.

«Бешеные деньги» Рязанского государственного областного театра драмы (режиссер Жанна Виноградова) в сравнении с оренбургским прочтением кажется излишне манерным.

Эмансипе Лидия в вызывающем брючном костюме несколько меняет акценты пьесы. В исполнении Марины Мясниковой она хороша собой, пикантна, вся – в резких переходах от разочарования к надежде. Возникает очень современный образ молодой женщины, ослепленной блеском бешеных денег, которая хочет всего и сразу. Эта Лидия – коварная сумасбродка, раба собственных прихотей и извращенных понятий, отвергающая «нравственный закон», невольно ломает судьбы любящих ее людей, да и свою собственную тоже.

Хорош рязанский Савва Васильков в исполнении Александра Зайцева. В нем – неброское мужское обаяние, уверенная сила и сохранившееся в глубинах души задорно мальчишеское. Васильков – Зайцев существенно старше героя Островского, однако он искренен и азартен, поэтому веришь не только в серьезность его намерений, но в неожиданные порывы и увлечения «делового человека».

А вот представшие в спектакле слишком «в возрасте» Телятев и Глумов создают, на мой взгляд, некий дополнительный смысл. Такой яркой Лидии впору быть окруженной не этими пожилыми и не слишком привлекательными мужчинами, а блестящими поклонниками. В результате на их фоне Васильков самый импозантный из кавалеров. Претензия не к актерам – работают и Вл. Приз и Ю. Борисов достойно. Дело в неверных назначениях на роли. (А, может быть, в нынешней постаревшей

рязанской труппе не оказалось нужных исполнителей, и логика пьесы была нарушена.)

Противоречия есть и в декорационном решении художника К. Розанова. На сцене – ажурные беседки, крутые лестничные переходы, условно театральная среда... В идиллической беседке (а не в гостиной, не в кабинете) просматривает Васильков счета Лидии, а рядом громоздятся солидные старомодные (правдоподобные, «бытовые») диваны, отчего возникает ощущение эклектики. И пронзительно яркие, разноцветные огоньки парка служат лишь обозначением среднестатистического «места действия» и несколько «не работают» на визуальный образ спектакля.

Любопытно, что на X фестивале нам были продемонстрированы диаметрально различные подходы театров к решению проблемы сценической среды Островского. От почти пустой площадки оренбургского спектакля до исторически достоверных «старых добрых» павильонов Малого театра (хозяйева фестиваля сыграли «Волки и овцы», оформленные художником Александром Глазуновым); от клишированно необязательного пространства рязанских «Бешеных денег» до эффектной, театрально-стилизованной, эмоционально выразительной сценографии в минском спектакле «Правда хорошо, а счастье лучше».

Белорусскому Национальному академическому драматическому театру им. М. Горького была предоставлена честь открытия фестиваля.

Этот коллектив, хотя бы в силу своего «русскоязычия», тесно связан с традициями российской исполнительской школы. В привезенном спектакле русский «акцент» был усилен еще и тем, что его поставил известный наш режиссер Аркадий Кац.

Московские зрители уже имели удовольствие видеть вариант данной сценической версии пьесы на одном из предыдущих фестивалей Островского в исполнении актеров Ульяновского театра. В Минске постановщик, в целом повторив общий рисунок, нашел особый колорит, новые краски.

Гигантское, под самые колосники, раскидистое дерево почти заслоняет задник сцены. Яблоня-мутант с яблоками – диковинными плодами. Удивительно красивое дерево и некий

символ дома, сада, семейственного клана богачей Барабошевых. Действующие лица располагаются на длинных скамьях с закругленными спинками. Чудесно и благостно звучит музыка Валерия Гаврилина. Только вот под сенью цветущего и плодоносящего чудо – дерева живут, тиранствуют, обманывают друг друга людишки вороватые и подлые.

Режиссер вместе с актерами не жалеют резких, кричащих красок для персонажей пьесы. (Недаром на пресс-конференции перед фестивалем Кац предупредил: «Я хочу, чтобы вы не ждали от нас каких-то положительных героев. Их нет у Островского»). Впрочем, предсказуемость, «отрицательность» некоторых из них не мешает живости исполнения и свежести интонаций. Барабошев Андрея Захаревича, вечно полупьяный прожигатель жизни, соединяет барскую небрежность и спесь с трусоватостью и заискиванием перед маменькой. Мухояров Александра Ждановича – душа и зачинатель всех пакостей, впечатляюще подл и изворотлив.

Фелицата Ольги Клебанович – фигура необычайно колоритная. В эпизодах притворства, обмана, мистификаций, к которым приучили ее быт и дом хозяев Барабошевых, актриса не боится даже «наигрыша». В моменты вынужденного лицедейства она эффектна и артистична, но и органична, жизненно естественна.

Платон Зыбкин – Василий Гречухин в соответствии с решением режиссера далеко не идеальный герой. Его правдолюбие и принципиальность вызывают уважение, но сугубая «правильность» наивна и поверхностна. И финал, так неожиданно и счастливо завершившейся для героя, в минском спектакле закономерно оставляют открытым. Кто знает, какие еще испытания и искушения выпадут на долю обличителя из Замоскворечья?

Да и Поликсена – Вероника Пляшкевич менее всего голубая трепетная барышня. Она своенравна и с поклонником своим не очень-то церемонится, возможно, что бабушка-деспот со временем станет для нее примером для подражания.

Самая живописная из всех – пара немолодых героев, Мавра Тарасовна и Грознов.



Р. Янковский – Грознов,
Б. Масумян – Барабошева.
«Правда – хорошо, а счастье лучше».
Белорусский Национальный
драматический театр им. М. Горького

Мавра Барабошева в исполнении Белы Масумян не дородная купчиха, а весьма привлекательная, немолодая, строгая женщина, которая руководит и приводит в трепет, не повышая голоса, не выходя из себя, одними лишь модуляциями красивых, богато интонированных звучаний. Поднятая бровь, вскользь брошенный взгляд, пауза – и уже ясно, кто хозяин в доме, кого тут осуждают, а кого поощряют.

Тем более впечатляет момент встречи такой Мавры с ее давней любовью. В надменной хозяйке обнаруживается сердце, умеющее любить, простые человеческие чувства и желания. Этот контраст живого и выработанного с годами истуканьего, мертвенного трогает и увлекает.

И, конечно, центром спектакля становится Сила Ерофеич Грознов в замечательном исполнении народного артиста СССР Ростислава Янковского, сыгравшего, как следует из буклета, за 55 лет работы в театре более 170 ролей. В их числе те три спектакля по Островскому, в которых артист занят сегодня и которые, как уверил он на московской пресс-конференции: «У нас в Минске идут на “ура”».



Янковский демонстрирует тот класс актерской игры, который и составлял всегда силу русского психологического театра. Соединение тончайшей проработки характера, внимание к нюансировке фраз; широта и размахистость жеста; многообразие интонаций, умение мгновенно преобразоваться, сочетая откровенную театральность и безупречную правду внутреннего состояния. То он побряхтывает, прихрамывает, тяжело опирается на палку, норовит стать меньше и незаметней; то вдруг выпрямит спину, грудь колесом, голова гордо закинута, – ни дать ни взять бравый солдат...

Он весь – словно шкатулка с секретом, в которой не одно дно. Видно, что жизнь терла и била этого человека, но не утратил он ни лукавства, ни сердечности, ни веры в справедливость, ни силы духа.

Да, в этот вечер на сцене Малого театра царил Актер с большой буквы, доказывая силу и мощь живой традиции. Подлинно прекрасное, как известно, не требует доказательств – чуткое сердце всегда отличит его.

К сожалению, сегодня не часто приходится встречаться с коллегами из республик, некогда входивших в состав СССР. Тем интереснее была встреча с белорусским коллективом, который возглавляет главный режиссер – молодой, способный Сергей Ковальчик. Как следует из буклета, сегодняшний репертуар театра включает 29 названий, среди которых белорусская, русская и мировая классика, а также современные зарубежные и отечественные авторы. И почетное место среди них занимают произведения А.Н. Островского.

Омский государственный академический театр драмы давно удерживает звание одного из лучших театров Российской провинции.

И то, что он принял участие в юбилейном фестивале, явление знаменательное. Омск в последние годы особенно активно приглашает к себе самых разных постановщиков. Спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» выпустил известный режиссер и театральный педагог Александр Кузин.

В работе с великолепной труппой была найдена некая золотая середина между традицией

и современными ритмами, особой внутренней энергетикой существования.

Действие развивается чрезвычайно быстро, реакции героев мгновенны, изощренная, дерзкая интрига рождается на глазах, а внутреннее напряжение героев сродни азарту игроков за зеленым сукном (анализ, риск, умение блефовать с невинным выражением лица, пойти ва-банк). Не комедией в пяти действиях, как у Островского, омского «Мудреца» впору назвать «игрой в пяти ставках».

Нужно ли говорить, что одно из неоспоримых достоинств драматурга блестяще написанные роли для артистов всех возрастов. И в «Мудреце», в этой блистательной комедии, представлена потрясающая галерея своеобразнейших и вечных типов: вневременная «человеческая комедия», в которой карьеры и жизни выстраиваются и рушатся на глазах. Почти воплощенная американская мечта – *selfmademan* – вот кто такой Глумов. Эту роль, как правило, играют актеры среднего поколения, но в омском спектакле Глумов непривычно юн и мил. Хотя, если верить буклету фестиваля, Сергей Сизых в театре уже почти десять лет, значит ему чуть за тридцать.

Однако выглядит он совсем молодым, отсюда и неожиданные акценты в прочтении пьесы. Наредкость совершенно и узнаваемо это вхождение в жизнь пронырливого юнца. От того, что омский Глумов имеет внешность «отличника», пай-мальчика, задуманное выглядит еще циничнее. Его грозное покрякивание на маменьку, его льстивость при разговорах с Мамаевым, его скрытая издевка при общении с Крутицким, его презрение при встрече с Курчаевым и брезгливость при выяснении отношений с Голутвиным, его тонко рассчитанное почтение с Городулиным, его повадки соблазнителя с Мамаевой поражают разнообразием оттенков. Мгновенная мимикрия и не может не восхищать, свидетельствуя о мастерстве молодого актера.

Впрочем, ему есть у кого поучиться. Омская драма всегда славилась своими мастерами, и в этот раз истинное наслаждение театралам доставили его «старики», гордость коллектива – народные артисты России Валерия Прокоп,

Театральная провинция

Валерий Алексеев и Евгений Смирнов. Ради таких совершенных актерских созданий, ради таких минут и существует искусство театра

В. Прокоп в роли Турусиной играет очаровательную состарившуюся шалунью, которая с трудом носит маску благочестия. Для нее это еще одна забавная роль в замечательном спектакле, имя которому – жизнь. Она – само обаяние, лукавство, ее потупленные глазки, набожность и ужимки девочки, которые так контрастируют с ее обликом «милой старушки»: точнее – немолодой дамы со следами былой, но не увядшей красоты, неподражаемы.

Крутицкий Е. Смирнова под стать своей старой подруге Турусиной. В нем то же неизжитое озорство и остатки мужской удалы, ощущение своей значимости и ребячья наивность перед напором нагло издевающегося Глумова. Мамаев В. Алексеева – солидный фанфарон, зануда, но не без игривости. Вообще, ребячливость – их отличительная черта, которая становится залогом жизнестойкости. Они словно не видят тех изменений, которые несет им жизнь, потому что ощущают незыблемость, пусть уже эфемерную, своего положения.

Кузин так выстраивает спектакль, что создает череду живых картин-мизансцен, эффектно смотрящихся на фоне лаконичного, но выразительного оформления Александра Орлова. Зеркальные стены составлены из поворачивающихся панелей. Кругом лакеи в livреях, люстры и светильники; блеск, отражения, мерцания... Мир призрачных фигур, которые множатся, теряют четкость очертаний, и никто не является тем, за кого себя выдает. Многолик Глумов. Неприступная светская дама Мамаева оказывается взбалмошной и требовательной любовницей. Актриса Татьяна Филоненко не боится разоблачить и пожалеть свою героиню – интриганку и влюбленную жертву циничного мальчишки, обманутую и обманывающую. Прелестна Машенька – Наталья Рыбьякова в меру трогательная, в меру трезвомыслящая – родная сестра Лидии Чебоксаровой, в чью хорошенькую головку давно проник дух стяжания и выгоды.

Пожалуй, на мой вкус, есть одна неожиданность – Манефа Татьяны Прокопьевой



С. Сизых – Глумов,
В. Алексеев – Мамаев.
«На всякого мудреца довольно простоты».
Омский театр драмы

какая-то уж очень развязная, нарочито беспардонная, даже гадкая, хотя, исходя из общей концепции, она также откровенно играет и издевается над всеми этими «турусиными», зная им цену.

Спектакль у омичей получился отличный, упрочил неофициальный титул «одного из лучших» театров в России.

Рядом со знаменитыми в X фестивале участвовал и не известный пока Москве коллектив «Откровение», существующий с 2002 г., но только в 2009 г. получивший статус профессионального драматического. Спектакль «Гроза», поставленный и оформленный художественным руководителем театра Алексеем Казаковым, был показан на Малой сцене филиала Малого. Юрий Соломин счел важным привлечение небольшого театра к участию в таком серьезном и престижном фестивале.

Сегодня «Гроза» – не самая популярная пьеса Островского. Тем более важно, что молодым актерам, в большинстве – выпускникам Щепкинского училища, удалось создать спектакль цельный, ясный, строгий. По мнению критика Александра Иняхина («Страстной бульвар, 10», № 10–150/2012), его «обликом схожая с библейскими женами-мироносицами, Катерина (И. Березина – **В.Ф.**), кажется, давно готова ко всему, что случится на ее веку...»

Завершался фестиваль спектаклем Малого театра «Волки и овцы», поставленным Виталием Ивановым почти двадцать лет назад. Кто-то укорил театр за включение в афишу старого спектакля, мне же представляется, что в данном выборе есть свой смысл.

Так сложилось, что вся наша критика нацелена исключительно на премьеры. А ведь премьера – это только начало жизни спектакля, который может оказаться и прекрасной бабочкой-однодневкой, а может пуститься в долгое театральное плавание – на два и три десятилетия. Спектакли Малого театра, как правило, сработаны добротнo, на долгую жизнь. «Волки и овцы», виденные мною неоднократно, – пример творческого долголетия. Впервые на фестивале «Островский в Доме Островского» спектакль был показан в 1996 году, и с тех пор неоднократно включался в афишу. Менялись исполнители, но оставался пафос разоблачения жестоких «волков» и беспомощных «овец», сатирический заряд и великолепный юмор. Внятно и по-театральному неотразимо выстроенные отношения, гнев, насмешка, ирония, изящная шутка – все грани комического соединились в зрелище, изобличающее человеческие пороки, которые, увы, и спустя два столетия остаются прежними.

А мастерство прославленных актеров Малого театра как всегда, безупречно.

Завершился десятый фестиваль, но кое-что оказалось утерянным. В этот раз не состоялось обсуждения и не было «круглого стола», на котором критики, режиссеры, театральные деятели подвели бы итоги смотра. Фестиваль словно растворился на необъятных театральных столичных просторах.

Между тем именно осмысление увиденного, определение путей дальнейшего развития нашего театра сегодня особенно важно, потому что агрессивный авангард и все, кто рядится в одежды ультранового искусства, ведут массивное наступление на психологический театр, объявляя его «вчерашним». И дискуссия, основанная на анализе увиденного, возможно, с привлечением представителей иной точки зрения, могла бы обогатить не только участников фестиваля – но и проанализировать современный театральный процесс.

Уверена, руководство Малого театра и оргкомитет учтут эти замечания и исправят досадную недоработку к следующему фестивалю «Островский в Доме Островского», который не преминет состояться через два года. А как иначе – он ведь необходим для дальнейшего развития русского театра.



Сцена из спектакля
«Гроза».
Театр-студия
«Откровение». Москва

Илья СМИРНОВ

ТЕ ЖЕ – И ГЕРОЙ

Концерт под фонограмму, колбаса без мяса, факультет несуществующей науки, театр без героя.

Вроде бы, очевидно, что ничего такого быть не должно, и недобитые профессионалы пытаются взывать к здравому смыслу коллег: *«Не трехкопеечные режиссерские фокусы важны в театре (тут снег пошел, там веревочки трясут, здесь палочки таскают, в общем, как говаривал Товстоногов, “видна рэжиссура”), а герой».* (Москвина Т. Извините, на сцену вышел герой // Аргументы Недели, 2013, 28 марта, № 12. <http://argumenti.ru/culture/n382/242526>).

«В искусстве герои должны быть. Должны быть в любом времени – люди, которые принимают на себя ответственность. Люди, делающие выбор, который не принесет им никаких дивидендов, никакой прибыли, одну только решительную убыль! Люди, у которых есть представление о чести. О долге». (Тимашева М. Ищу героя. // РАМТограф, 2010, янв. Выпуск № 4. <http://www.ramtograf.ru/january2010/tema.html>).

Но творческие цеха ориентированы на другую продукцию. На сцене, на экране, на страницах «серьезной» литературы – сплошной поток серой мути, в которой бессмысленно копошатся носители разнообразных комплексов, перверсий и патологий. А сверху, вместо солнца – универсальная авторская позиция: *«кривенькая ухмылка»*, она же *«стёб»*. Под этот стандарт подводится теоретическая база. Дескать, и не должно быть в искусстве ничего красивого. Красивое и возвышенное – тоталитарный отстой, а постсовременному европейцу интереснее маргиналы. В идеале – в суперпродвинутом *«Disabled Theater»* – вам выведут на сцену пациентов из отделения для психохроников, чтобы *«необычные артисты»* вели себя максимально естественным для себя образом, а зрители любовались. (См. Давыдова М. Про даунов. <http://www.colta.ru/docs/1331>).

Увы, желающих любоваться немного, так что главным источником финансирования



Эскин Ю.М.
Дмитрий Михайлович
Пожарский.
М.: Квадрига; ЗебраЕ,
2013

становится бюджет, т.е. налоги, изымаемые чиновниками у благодарного населения, причем не маргинального, а нормального.

Российский извод этой идеологии имеет еще специфический оттенок – привет от лакея Яши: может, в *«цивилизованных странах»* и есть шанс успокоить сердце чем-то таким, над чем ухмыляться и стебаться не положено (ювенальной юстицией, однополым браком, да тем же *«Disabled Theater»*). Но только не в «тоталитарной Рашке», которая вся, от начала и до конца, *«страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно»*.

А сейчас, стряхнув идеологический мусор, я хотел бы представить настоящего героя русской истории. В этом году вышла в свет долгожданная научная биография Дмитрия Михайловича Пожарского. Можно на основе ее писать пьесы и сценарии. Можно о герое книги рассказывать школьникам под девизом *«Делать жизнь с кого»*, не скашивая в сторону глаза и не мучаясь мучительно над проблемой, как отвлечь внимание от неприглядных эпизодов биографии.

Итак.

Смутное время воспитало определенный человеческий тип. Одна и та же толпа, проклиная Годуновых, возводила на престол чудесно воскресшего «царя Дмитрия», а потом



глумилась уже над его трупом. С позором прогоняли Василия Шуйского, но не за реальные преступления, а за то, что старый интриган оказался «несчастен на царстве». Присягали королевичу Владиславу и радушно принимали в столице польско-литовское войско Жолкевского – т.е., тех самых «еретиков», которых с воодушевлением резали в мае 1606 г. Престолюдины в этом смысле мало отличались от аристократов, «намеренно державших одних членов семьи в Тушине, а других в Москве (иногда и третьих – в лагере Сигизмунда) и везде выпрашивавших чины и владения» (с. 43). Для таких мастеров появился даже специальный термин: «перелеты».

1611 год. Низшая точка общественного падения: от междоусобия – к прямой иностранной оккупации, в столице гарнизон «наиаснейшего великого государя Жигимонта, короля польского» (с. 49), по стране «хаос и ужас» от «воровских казачьих и наемничьих отрядов» (с. 46). Как справедливо отмечает современный нижегородский историк Б.М. Пудалов, тогдашняя «вертикаль власти» ... оказалась неспособна противостоять распаду». Большую политику – «дела королей» – против всех феодальных правил взяла в свои руки «земская изба – орган хозяйственного самоуправления тяглого населения». (Пудалов Б.М. *Смутное время и Нижегородское Поволжье в 1606–1612 годах. Н.Новгород, 2011. С. 69*).

Вопрос. Почему именно князя Пожарского нижегородцы в критический момент Смуты просили возглавить ополчение?

Дело в том, что Дмитрий Михайлович, кроме храбрости и государственного ума, обладал и другими качествами, крайне редкими и оттого особенно ценными в Смуту – он оказался «человеком чести во время бесчестное, гуманным во время жестокое» (с. 219). Наперекор всем обстоятельствам, правилам игры и даже «мнению народному», хранил верность данному слову, будь то присяга царю или договор с неприятелем.

Отдельный боевик можно снимать о его правлении в качестве воеводы в «стратегически важном городе» Зарайске, где народ немедленно поднял против Пожарского бунт, «приидоша на него всем градом, чтоб поцеловати

крест вору» (с. 41), а князь заперся в Кремле и навел пушки на деревянный посад. «Оказалось, не они ставят воеводе ультиматум, а он им». Но «вскоре жители поняли, что князь не жаждет их крови», и согласились на том, что «будет на Московском государстве по-старому царь Василий, ему и служить». Попытка запорожцев захватить и разграбить город тоже не увенчалась успехом: тот же Пожарский, «выйде из города с невеликими людьми, и черкас из острога выбиша вон, и их побиша» (с. 48). Так «Божией милостью и помощью великого чудотворца Николы Заразской город устоял», а горожане получили наглядный урок: с честным воеводой жить лучше, чем с продажными «перелетами», потому что честный не предаст ни царя, ни своих подопечных людей. Так же и казаки сначала отнюдь не симпатизировали Пожарскому, распознав в нем угрозу для вольностей (включая свободу грабить и право продавать свои воинские услуги тому, кто больше заплатит). Пройдет время, и они же объявят на кругу, что «ждут к себе боярина князя Дмитрея Михайловича Пожарского, а как де он к ним будет, и они на государевой службе с ним же быть хотят» (с. 139)

Интересно, что юные годы героя не отмечены особыми подвигами. Недоброжелатели могли бы даже назвать его «маменькиным сынком», поскольку есть основания полагать, что придворными чинами он был обязан влиянию матери: «энергичная вдова, княгиня Пожарская, видимо, понравилась царю Борису, который назначил ее верховной боярыней при царевне Ксении» (с. 24). Впрочем, одно достоинство проявилось в князе Дмитрие с самого детства – любовь к книжному знанию. Первый известный автограф оставил в 10-летнем возрасте, и это не школьные упражнения, а серьезный официальный документ. «Яз, князь Дмитрей Пожарской, вотчинную свою деревну Три Дворища по приказу отца своего князя Михайла Федоровича Пожарскова в Суздоле в Спаской Еуфимев монастыр дал и потписал своею рукою». Когда подрос, расписывался при получении оклада за восьмерых сослуживцев, неграмотных аристократов. А после победы в войне, когда он стал влиятельным



вельможей, «при князем дворе находили приют первые русские актеры – скоморохи». Вряд ли мы сможем воспроизвести их представления, что поделаешь – сценическое искусство эфемерно, но в архиве сохранилась челобитная. Один из скоморохов князя Пожарского, по имени Федька Степанов сын Чечотка обвиняет «приказного» Крюкова в том, что тот незаконно изъял у него 20 рублей (с. 199). Огромная по тем временам сумма: породистый конь обошелся самому князю в 12 рублей. Так что театральные деятели под княжеским покровительством жили совсем неплохо. Из книги Ю.М. Эскина мы узнаем и другие интересные подробности: Пожарский причастен к зарождению художественных промыслов в селе Холуй (с. 203), он владел хорошей библиотекой и, видимо, сам сочинял стихи – о чем можно судить по ответному стихотворному посланию князя Шаховского (с. 206).

Почему же один из стольников царя Бориса Годунова оказался так не похож на других? Видимо, Смута раскрывает людей по-разному. В ком-то проявляется худшее. А в ком-то, наоборот (и вопреки) – лучшие человеческие качества.

Осенью 1612 г. именно Пожарский спас от расправы бояр, сидевших в Кремле вместе с неприятельским гарнизоном. Дескать, не по доброй воле пошли на службу к оккупантам, а сами находились под стражей. Лукавство, но в нем проявилась принципиальная позиция: насколько возможно, избегать сведения счетов. Никаких «люстраций» и «проскрипций». Именно в этом состоял залог жизненно необходимой стабильности. Пленных спасал тоже Пожарский. Кто из королевского гарнизона оказался под охраной его людей – те остались живы. Кого «взяша в полк ко князю Дмитрею Тимофеевичу Трубецкому», казаки тут же начали резать, невзирая на все клятвы. Пример не только подлости, но клинической глупости, учитывая, какое количество русских пленных находилось тогда в Речи Посполитой. Вот из таких эпизодов складывалось к финалу Смуты «коллективное сознательное»: уважение и доверие к строгому консерватору Пожарскому (как писал в донесении Исаак Масса, «ему

предан весь народ») (с. 158) – и прямо противоположное, опасно-брезгливое отношение к тем, кто, вроде бы, должен быть социально ближе простому тружущему человеку. А оказался врагом даже для самого себя.

Люди, смертельно уставшие от разрухи, безвластия и бандитизма, стремились к восстановлению порядка любой ценой. Лозунгом дня, таким же неоспоримым, как в 1917 году «Мир народам, земля крестьянам!» становится: «Чтоб было как при прежних государях!».

Теперь несколько слов о том, кем, где и как создавалась научная биография князя Пожарского. Юрий Моисеевич Эскин уже много лет работает в Архиве древних актов. Учреждение тоже по-своему уникальное. В последнюю российскую смуту его сотрудники продолжали заниматься конкретными исследованиями, а не «дискурсами» и, в нарушение всех, якобы объективных, законов экономики, сохранили вверенные им сокровища – при убийственном соотношении своих зарплат с рыночными ценами на старину и при фактической безнаказанности казнокрадства. При отключенном, электричестве и охране, которую пресловутая «невидимая рука рынка» снимала за какие-то мистические «долги» одних государственных организаций перед другими, тоже государственным.

Само исследование о князе Пожарском академически достоверное. Оно не расцвечено экстрасенсорно-психологическими домыслами и поверхностными ассоциациями на злобу дня. Что, между прочим, открывает широкий простор для драматурга или романиста, который взялся бы создавать на основе научной биографии художественную.

«Неизвестны временные рамки обоих его браков и даты рождения его детей; неясно, из какой семьи была первая жена Дмитрия Михайловича; не разгадано его участие в двух интригах годуновского времени; неясны его роль и политическая позиция на ранних этапах Смуты...» (с. 7). И даже тогда, когда герой книги стал очень влиятелен и знаменит, в его биографии зияют загадочные прорехи: неизвестно, куда и почему он исчез «почти на полтора года после декабра 1613-го» (с. 8).



По всем этим вопросам современные Дюма или Шекспир, если бы таковые отыскались, могли бы изложить собственные версии, не вступая в противоречия с теми объективными знаниями, которыми располагает наука.

А в научной книге строгий стиль – не прихоть автора. Источники, по которым мы можем реконструировать биографию героя – это, в основном, официальные документы, отражающие «государеву службу» или имущественные отношения. «Приватная жизнь» в то время почти не фиксировалась, более того: «не сохранилось не только портретов Д.М. Пожарского, но и словесных описаний его внешности» (с. 7) Почти четверть книги – 70 страниц – занимает «Биохроника», т.е. перечень практически всех известных по источникам фактов в хронологическом порядке.

При этом авторская позиция и отношение к герою – более чем внятные. Начиная прямо с эпиграфа:

«Мнози бо людие дивятся мужественному твоему храбрству,

И радуются, что Бог послал тебя к великому государству...»

Его «сабля за время Смуты ни разу не обнажалась против собственной совести», и весь жизненный путь «указывал на один железный принцип – единожды приняв решение, быть ему верным» (с. 143).

Вроде бы, апологетика. Только книга безмерно далека (и стилистически, и содержательно) от «ростопчинских афишек», которыми украшают наш новый праздник 4 ноября. Вообще-то сама идея – отметить красной цифрой в календаре главный подвиг Минина и Пожарского, освобождение Китай-города и Кремля от оккупантов – можно только приветствовать. Но суетливая поспешность при учреждении нового государственного праздника наводила на размышления, нелестные для чиновников и депутатов: что вдохновляла их не столько память героических предков, сколько стремление на что-нибудь заменить ненавистное 7 ноября. Все равно, на что, только поскорее. Потому-то и запутались в арифметике при переводе дат с юлианских в григорианские. Подлинную хронологию этих событий можно

восстановить по книге: выход из крепости под охрану князя Дмитрия сначала боярских семей («в том числе юного Михаила Романова с матерью»), потом освобождение Китай-города и взятие под защиту тем же Пожарским боярского «правительства» и, наконец, окончательная капитуляция королевского гарнизона 27 октября (с. 99–100). Что хотелось бы подчеркнуть. Герой книги изначально вовсе не был сторонником Романовых. Да и вряд ли мог им быть, учитывая позицию (точнее, позиции) этой семьи в Смуту. Он ориентировался скорее на кандидатуру «королевича князя Карло Филипп Карловича». Мотив примерно тот же, что и в былинные времена призвания Рюрика. Стабильность. Во избежание новых склок между влиятельными семьями и группировками разумнее было бы передать верховную власть «прирожденному государскому сыну» (с. 74) со стороны. При условии – подчеркиваю! – лояльности иноземного принца русскому государству, свидетельством чего в XVII столетии могло стать только принятие государственной религии. «А как королевич придет в Новгород и будет в нашей православной вере греческого закона, и мы тотчас ото всего Российского государства с радостию выберем честных людей, которые к этому великому делу будут годны, и дадим им полный наказ...» (с. 75). Однако этот вариант уперся в непреодолимые препятствия, прежде всего, с шведской стороны. Собственной кандидатуры в цари Пожарский не выдвигал. Вообще держался скромно: будучи самым могущественным из военачальников, не присваивал себе громких титулов, подписывался просто «стольников» – это был последний чин, который он получил от стопроцентно законного правительства: «Стольник и воевода и князь Дмитрий Михайлович Пожарского Стародубсково» (с. 79).

А после того, как Земский Собор сделал выбор в пользу юного Миши Романова (потому что «молод, разумом еще не дошел и нам будет поваден»), князь верой и правдой служил новому царю. Профессор В.Б. Кобрин назовет Смуту временем утраченных возможностей. (См. Кобрин В.Б. *Смутное время – утраченные возможности // История Отечества: люди, идеи, решения. Очерки*



истории России IX–начала XX века. М.: Политиздат, 1991. http://scepis.net/library/id_2584.html).

Наверное, последнее из этих печальных упущений – то, что случилось с победителями после победы 1612 года: «*новые люди сформировали правительство... родственники матери Михаила Федоровича и члены "проромановского" круга... А героям ополчения было указано на их место – нет, далеко не позорное, не опальное, а именно "свое" – точно определенное "по старине", по восстановленным иерархическим нормам...*» (с. 113–114). И важное уточнение: «*собственно, за возвращение этой... "старинных" герои ополчения и боролись*» (с. 110).

Как видите, рассказанная нам история очень непростая. Это не ода, а драма. Продолжением достоинств князя Пожарского – скромности, верности и законопослушания – стали пороки того государственного порядка, который он героически восстановил. Жизненно важная работа по созданию в России современной промышленности, науки, армии и флота оказалась отложена до конца столетия, так что Петру пришлось проводить ее в ускоренном темпе и такими методами, о которых лучше на ночь не вспоминать.

А «*новая династия не особенно нуждалась в памяти о неоднозначных перипетиях своего прихода к власти и тем более в необходимости возвышать в этой связи кого-либо из подданных... Согласно официальной традиции, оглашенной в "Большой Государственной книге" 1672 г., просто свершилась воля Божья: "Все яко единими усты молиша от благородных и в чести величества превозходяща царского сродника Михайла Феодоровича Романова, яко да той царствует ими"*» (с. 216), «*150 лет о Пожарском и Минине вспоминали только знатоки и любители истории*» (с. 217), более того: «*даже могила князя исчезает в середине XVIII в., когда невежественный настоятель Спасо-Евфимьева монастыря разоромил склеп прежних благодетелей своей обители..., употребив доски с их надгробий на починку стен и ступеней*» (с. 7).

(Кстати, о невиданном на Святой Руси варварстве, которое продемонстрировали злые большевики, разрушая святыни).

Как это ни удивительно, справедливость по отношению к Д.М. Пожарскому была восстановлена только в конце «века Просвещения».

А в наш век «постмодернистской» гнили отдельно взятая честная книга про честного человека вряд ли всерьез повлияет на деятелей искусства: они пишут, как дышат – «*про самих себя*» и свою референтную группу, так что даже если в руки им попадет романтическая и героическая история, первое побуждение (уже безотчетное, на автопилоте) – сыграть и с этим материалом на понижение. «*Алые паруса*», модернизированные таким образом, чтобы «*Ассоль встретила Грея в борделе*». (Нечаев А. Премьера «Алых парусов» в РАМТе: Ассоль встретила Грея в... борделе // Комсомольская правда, 2010 янв. <http://www.kp.ru/daily/24433/600955/>).

Производители и распространители упорно перекалдывают вину на потребителя. Дескать, не виноватая я, он сам пришел. Народ желает видеть бордель, помойку, оперного Дон Жуана в виде алкаша, а вместо града Китежа бомжатник, и если его народные мечты не воплотятся, он билетов в театр или кино покупать не станет. Боюсь, что эта версия соответствует действительности с точностью до наоборот. В нашу эпоху, как и во все предыдущие, зрителей привлекают истории про благородных рыцарей и прекрасных дам. Именно в этом, а не только в технических эффектах, секрет громадной популярности голливудского кинематографа по всему миру, включая Россию. Если люди предпочитают «Аватар» серой слякоти «авторского кино» и подзаборному косноязычию «новой драматургии», то не потому, что они глупее так называемых «профессионалов» или неправильно понимают роль художника в обществе. Как раз наоборот. А слякоть им навязывают сверху. За их же налоги, принудительно изъятые в казну.

Трезвое понимание соотношения общественных сил, увы, не располагает к оптимизму.

С другой стороны – согласитесь, князю Дмитрию было потяжелее, чем нам сегодня.

Марина ТОКАРЕВА

«РУГАТЬСЯ УМЕЕТ КАЖДЫЙ ДУРАК...»

Если бы ей сказали, что знаменитую до пошлости цитату из Белинского, начинающуюся вопросом, «любите ли вы театр?», а завершающуюся требованием «...ступайте в театр... и умрите в нем!» – ей было назначено воплотить почти буквально, жизнью, до последнего дня, она б скорее всего усмехнулась – криво, и пошутила б – едко...

Впервые об этой книге было сказано в холодный ноябрьский день последних проводов; в компьютере и в письменном столе Натальи Казьминой остались статьи, рукописи – надо собрать и издать... Мы слушали и не слышали: невозможно было поверить в происходящее: горы цветов, скорбные речи, и только шелковая челка над незнакомым лицом была Наташина...

Через год книга вышла. Наталья Казьмина вернулась как явление театральной прозы и как феномен понимания. Изданную посмертно, книгу назвали «Здравствуй и прощай», как одну из ее статей.

Так устроено в жизни, что мы лишаемся и лишаемся собеседников, и самые важные часто уходят первыми. «Здравствуй и прощай» (Москва, издательство «Навона») – возможность продолжения необходимого диалога. В этой книжке живут мысль, дух и образы автора.

В наших буднях крушения театральных моделей, подмены смыслов, когда пустота манифестируется и объявляется новым словом, профессия критика стала особо ответственной задачей, порою миссией. Казьмина это понимала отчетливо. Театр сегодня сплошь и рядом не площадка безмятежных развлечений, а поле конфликта – идеалистов и циников, исследователей и искажителей, в нем каждый вечер идет спор о том, за кем будущее и кому определять настоящее.

Наталья Казьмина была активным и последовательным субъектом этого процесса.

Ни в одной спорной ситуации современного театра она не страшилась называть новых королей сцены голыми. Но еще важнее – понимала как сложно быть в театре:



Наталья Казьмина.
Здравствуй и прощай.
Театр в портретах и диалогах.
М.: Navona. 2012

актером, режиссером, творящим человеком. Она умела любить и ценить разное и разных, умела быть щедрой и неожиданной, точной и сострадательной.

«Жизнь моя, иль ты приснилась мне! Как страшно, оказывается (и как смешно), жить на сломе эпох, на стыке тысячелетий. Видеть, что все кончается и все начинается снова. Знать, что все уже было, и уговаривать себя, что все еще будет. ...Смотреть новые спектакли и узнавать в них старые, как мир, приемы», – писала Казьмина.



Однажды, в споре о том, чем является критика в наши дни, пишет в предисловии Валерий Семеновский, сферой влияния или сферой обслуживания, Казьмина ответила независимо – сферой впечатления.

И она действительно умела воссоздать свое впечатление от взгляда на сцену объемно и ярко. Художественно.

При этом обладала честностью перед лицом задачи, скромностью перед предметом профессии, верностью самооценки. В разные годы находила силы оставаться критиком с идеальными целями, вне интересов конъюнктуры и выгод. И за недлинную жизнь выработала свой кодекс представлений, который сегодня делает ее книгу посланием умным современникам.

Всю жизнь писала театральные дневники, говорят, сейчас еще рано его публиковать; страстно и полно жила в своем времени, в котором ее порой теснили и приводили в досаду «инакомыслящие», а помнила о времени вне и без нас. Уверена: ее оценкам, «как драгоценным винам, наступит свой черед».

«Здравствуй и прощай» несет посыл профессионального благородства. В нашем цехе это второй случай за последние годы, когда книга критика, ушедшего внезапно и трагически рано, посмертно издана коллегами.

Елена Груева сделала замечательную книгу Марины Зайонц. Александра Заславская собрала, продумала и отредактировала книгу Натальи Казьминой.

...На презентацию в фойе Вахтанговского театра пришло очень много людей – критиков, режиссеров, актеров; случился праздник для людей театра, которых в последний раз собрала Наташа. Говорили о том, что Казьмина умела помнить историю, помнить, что все началось не вчера. Что была посредником «между нами, режиссерами» (Михаил Левитин), что актеров жалела; что писала от своего имени, только от своего, и за себя отвечала, что было в ней что-то такое, вне стаи... (Борис Поюровский); что была очаровательной женщиной, и в каждой статье, в каждом человеке находила, что любить (Генриетта Яновская); и если считать, что профессия журналиста

призвана обслуживать, то Наташа «обслуживала» истину (Василий Лановой)...

И более чем к месту цитировали Немировича-Данченко: «Ругаться умеет каждый дурак! Вы объясните, что вы думаете, и тогда я решу есть ли у вас голос, и имеете ли вы право что-то чирикать!»

Наташа (не частый, и не обязательный, как сплошь и рядом видим, дар для театрального критика) умела думать: и поденный критический труд, неспешный научный анализ, вне соблазнов сиюминутности, и сверкающая кинжальной полемикой рецензия, и интервью, из которого понятно, как герой ценит тонкого собеседника, – все жанры проходят в этой книге, создавая объем просторной мысли о театре, в которой растворяется второстепенное и протупает главное.

...Как-то нас позвали на премьеру. На сцене была куча песка, герои по ходу спектакля просеивали его между пальцами, месили ногами. Сидя в третьем ряду, я думала только о том, какая у меня сейчас начнется аллергия, а Наташа в первом писала и писала в блокнот. В моем тексте, вышедшем после, сквозило раздражение, ее текст сверкал талантом опережающего прочтения. Этой способностью она обладала в полной мере – считать еще не проявленный, не совершенный замысел и, облекая в слова, выводить на свет, помогать рождению. Уважение и деликатность, чаще чем неприятие, вели ее руку. Даже пристрастность становилась у нее силой: «...кого любишь, того и даришь: пониманием, прощением» – обмолвилась она как-то в статье.

...Я очень скучаю по Наташе. По ее хмуроватому взгляду, иронической улыбке, по тем разговорам, которые можно было вести только с ней. И по тем временам, когда театр значил больше, чем театр и его отдельные персонажи. Эти времена внутри Натальи Казьминой длились и не кончались, об этом – «Здравствуй и прощай».



Вера МАКСИМОВА

БОЛЬШОЙ СПЕКТАКЛЬ

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В ТЕАТРЕ им. ЕВГ. ВАХТАНГОВА

Все – или очень многие – знают слова Александра Блока: «...Пушкина убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха». Но мало кто знает, что тем же вечером 14 февраля 1921 года, в том же Петроградском Доме Литераторов речь о Пушкине произнес еще один русский поэт, Владислав Ходасевич, в стихах которого современникам слышалась «музыка отчаянья»; тот, кого называли «бескрылым гением» (В. Вейдле), «Боратынским из подполья» (Дм. Святополк-Мирский), «потомком Пушкина по тютчевской линии» (В. Набоков).

В 1921 г. он говорил о том же, чем мучаемся мы сегодня. О «жгучей тоске», о желании «спрятаться и убежать». Ходасевич говорил о «потребности» прикоснуться к Пушкину, «...еще раз ощутить его близость, потому что мы переживаем последний час этой близости перед разлукой... Мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке». (Цит. по Федякин Сергей. *Сальери // См. Ходасевич Владислав. Перед зеркалом. М. 2002. С.5.*) Предвидевший будущее, он предупреждал, что наступают времена, когда в России Поэта перестанут читать.

Сегодня повторяется «гибельное отчаянье» тех лет. Так, может быть, театр хоть отчасти восполнит нынешнее «не чтение»?..

Пушкинских спектаклей за последние годы немного. (Впрочем, много их не бывает никогда.) Однако Поэта не обходят вниманием крупнейшие из режиссеров времени, и почти каждая из постановок, больших и малых (у Камы Гинкаса или Петра Фоменко) – становится событием. Нужно назвать и лидера – строителя «Сатирикона» – Константина Райкина, который, доверившись молодому постановщику Виктору Рыжакову, предоставил своим ученикам-актерам возможность проявить себя в мастерстве слова, пения, движения; порезвиться, поозорничать с «Маленькими трагедиями»,

а сам дважды вошел в импровизационно-свободный спектакль – Моцартом (из «Моцарта и Сальери») и Священником (из «Пира во время чумы»), чтобы не искаженными, не спародированными текстами вернуть «безответственных» озорников «на землю»; напомнить им о пушкинской гармонии, покое и красоте.

Тринадцать лет назад в 1999-ом в «белой комнате» МТЮЗа Гинкас поставил «Пушкин. Дуль. Смерть» – свой неоспоримый шедевр, где за столом, в разговоре после гибели поэта, в потоке искренних и горестных, обыденных, суетных, тщеславных слов; в наплывах и прерываниях интонаций, в стремлении людей обыкновенных приблизиться к великой тени – с сокрушительной очевидностью вставала громада утраты гения.

Десять лет спустя – в 2009 г. Петр Фоменко показал «Триптих» (по «Графу Нулину», «Каменному гостю» и «Сцене из Фауста»), прочитав авторские «ходы» к театральности, удивил проникновением в таинственный пушкинский сценизм. В спектакле был Пушкин в его «всеотзывности», иронии, неге и скуке. Не было ничего, кроме Пушкина, которого режиссер «пробовал» богатствами мирового театра, обилием жанров, включая и самые неожиданные (кроме законных – оперы, балета и пантомимы, там были и балаган, и эксцентрический бурлеск).

Теперь, в 2013-м «литовский гость» Римас Туминас, «укоренившийся» и (надеемся) надолго поселившийся в Москве, в необъяснимо короткий срок вернувшись усталым от долгих неудач вахтанговцам радость совместного художественного труда и продолжение судьбы, поставил «Евгения Онегина». Как его «Дядя Ваня» и прошлогодняя «Пристань», так нынешний, сопровождавшийся сомнениями и тревогами «Евгений Онегин» (недоступность которого драматической сцене казалась неоспоримой) стал главным событием театрального года.



Но если Гинкас осуществил «Пушкин. Дуэль. Смерть», когда Поэта у нас еще читали; если «Триптих» Фоменко, «предзакатный» в великолепной жизни мастера, появился, когда его уже почти не читали, то Туминас показал свой большой спектакль, когда Пушкина не читают и не имеют потребности читать.

Режиссер, родной язык которого литовский, а не русский, вдумчиво и медленно перечитал нашего национального гения, проникся им, вычитал из пушкинского текста пропущенное или позабытое нами, расточительными и небрежными к «наследию» сегодня, как и всегда. (Весь репетиционный период на рабочем столе Туминаса громоздились горы пушкинской и околопушкинской литературы, вплоть до самых редких изданий.) Очевидно также, что это было чтение без посредников, первочтение «наедине с собой», с чистого листа.

Не сразу поймешь, что спектакль, в котором присутствует двойное зрение, неотступный (Онегина или самого Пушкина) взгляд в прошлое – в молодость героя, в юность героини; спектакль с особым сюжетостроением, вольностью перемещений во времени, повторяет свободную (вне канонов) композицию поэмы. Об этом, полшутливо прося прощения у читателей, написал автор в предисловии к первому прижизненному изданию «Евгения Онегина»: «Вот начало большого стихотворения, которое вероятно не будет окончено. <...> Дальновидные критики заметят конечно недостаток плана». (Написание и пунктуация здесь и далее – по факсимильному воспроизведению первого прижизненного издания романа в стихах А.С. Пушкина. – **В.М.** См. А.С. Пушкин. *Евгений Онегин*. СПб. 1825.)

В тумане времени, в прозрачной мгле, заполняющей пространство сцены, вместо задника которой – огромное, чуть наклоненное зеркало, легко, естественно, ожидаемо раздвоится персонажам. Свет размывает четкость контуров; неяркость оттенков – белого, серого, грифельного, палевого – способствует миражному рождению двойников. (Сценография Адомааса Яцовских; художник по свету – Майя Шавдатуашвили.)

В спектакле изобилие красоты. Наклон ли зеркала тому причиной, продуманность и

завершенность композиций или актерское владение искусством поз, силуэтов, жестов, зеркальный повтор не только удваивает фигуры и мизансцены, но подчеркивает их утонченность и гармонию. Кажется, что в сумеречном отражении красоты даже больше, чем на подмостках сцены.

Здесь два Онегина: молодой, «модный тигран», мерно и важно шествующий по сцене – Виктор Добронравов и старший, еще не старый, – Сергей Маковецкий, который в окамененье и молчанье подводит итоги жизни.

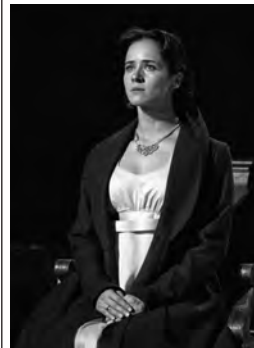
Здесь два Ленских. Один – восторженный, худой и юный, в романтических кудрях (не черных, как в поэме, а светлых), с длинными руками и тонкими «талантливыми» пальцами – Василий Симонов. Другой – Олег Макаров, благородно красивый, успокоенный и полный достоинства, с серебряной уже головой, каким мог бы стать поэт, не погибни он на дуэли.

Сам по себе прием удвоения («множения») персонажей не нов и вовсе употребляется нашей сценой, в том числе и сегодняшней. Помнится, как в далекие театральные времена Юрий Любимов удивил публику и критиков знатоков, выведя на сцену в «Товарищ, верь!..» сразу пятерых Пушкиных. Не слишком веря, что одному исполнителю под силу передать всеобъемность поэта, он разделил между пятью актерами, известными в труппе Таганки особой склонностью к поэзии, пушкинские свойства и черты, распределил между ними и пушкинское время – от молодости к зрелости.

Думается, что у Римаса Туминаса были другие «заботы». Принцип «эхоподобия» – удвоенный, повторений, «окликаний» он провел через весь спектакль, оставаясь верным Пушкину, которого с первых стихотворных опытов привлекало «эхо», как тайна и музыка жизни.

Одни повторения буквальные, зримо реализованы, а другие лишь подразумеваются, чудятся, мнятся... Вот важнейший коллективный образ «девиц-красавиц», подружек Ольги, сверстниц Татьяны – на провинциальной усадебной вечеринке; в танцевальном классе, у балетного «станка», под водительством строгой черной французской дамы-танцмейстера с жезлом – Людмила Максакова.

Pro настоящее



Они же – крепостные дворовые девушки, повязанные платками, с соленьями и вареньями в руках перед путешествием Лариных в Москву. Они же – «богини царственной Невы», лилейно белые дамы на петербургском балу, невесты под вуалями или бледные «девы-виллисы», обитательницы северной столицы. (Как и в предшествующей «Пристани», этот «хоркордебалет» – связующее звено спектакля.)

Есть иное, другое воплощение у Татьяны, которую молодая Ольга Лерман, одна из самых «балетных» в труппе, играет прозрачно и чисто, в поэтической верности характеру и возрасту; играет еще и «скромной сельской Музой», которая однажды явилась Поэту. Но вот в эпизоде сна бесшумно и медленно выходит Дама в синем платье и плаще, в серебряно-розовом парике и, лаская, увлекая, словно добрая сказочница – ребенку, рассказывает (не декламирует, не читает) Татьяне – ее сон. Кто эта дама – виденье, мираж?.. А может быть, сама пушкинская «милая Таня», какой она станет через много лет? Слышим глубокий и мягкий, гортанный голос Борисовой. Видим невероятно молодое, все еще прекрасное лицо. Узнаем грациозный и уверенный шаг. Овации на выходе, овации на уходе актрисы. Ощущение покоя, заслуженно высокого почитания, величия и власти на родной сцене. В мгновения думается о том, какой потрясающей Татьяной была бы Борисова, сыграй она эту роль в молодые годы. И о том, что еще долго в нашем театре не повторится подобная артистическая судьба.

А у Гусара в выцветшем от времени мундире с эполетами, с неизменным бокалом



С. Маковецкий –
Евгений Онегин

В. Добронравов –
Евгений Онегин,
Н. Винокурова – Ольга

О. Макаров – Ленский

О. Лерман – Татьяна

Л. Максакова –
Танцмейстер

в руке – буквального двойника нет. Но есть «эхо»: благословенная пушкинская юность в Царском селе, с друзьями-военными, гениальным «безумцем» Чаадаевым, дружескими пирушками, шампанским и «пуншем огневым»... Гусар-отставник носит очки старинного образца, еле видные в тонкой оправе. Не такие ли, как у старшего пушкинского друга, Петра Вяземского? Или у трагического творца бессмертной комедии Александра Грибоедова? Не помня, не зная об этом, Владимир Вдовиченков вряд ли сыграл бы своего героя (лицо, в поэме отсутствующее) с такой пленительной мужской свободой; насмешливым и умным свидетелем жизни старшего и молодого Онегиных, не комментатором, а человеком с сердцем.

Благодаря окликаниям и «двойникам» спектакль допускает на сцену не только многолюдство и живую заселенность поэмы, но – пушкинский мир и век.

Гусар – Вдовиченков вводит нас в большой и малый круг пушкинского общения.



Хор девушек-сверстниц, «товарок» Татьяны по девичьей судьбе с мечтаниями, гаданиями, ожиданиями суженого-ряженого, – в среду обитания героини; преображаясь, обозначает географию ее жизни – в глуши равнинной провинциальной (у Пушкина – «степной») России, в Москве и Петербурге.

В обратной (ностальгической) перспективе видения, в ритмах, неожиданно медленных для Поэта, главное слово которого было – «Пора!», который весь был порыв и стремление, заметно влияние пушкинских элегий, их меланхолии и печали. (Автор даже опасался, как бы «чувство уныния» не «поглотило все прочия») (См. А.С. Пушкин. Указ. соч.) Но на четырехчасовом представлении – «во снах и грезах» – не скучно. Грусть постоянным «эхом» имеет душевную веселость поэта, его гениальную ребячливость, летучее озорство. Эпизоды поэтические, патетические прерываются забавными и смешными.

На пустой сумеречной сцене выразительны проходы персонажей из дальнего угла, по диагонали – в противоположный, ближний к зрителю, к рампе, на яркий свет, на всеобщее обозрение. И отступления к темному зеркалу – схорониться или в поисках защиты, опоры. Там, в эпизоде именин, словно подстреленная птица, – всматриваясь и не постигая ссоры друзей, мечется Татьяна. Туда, перед тем как послать погибельный вызов Онегину, в запредельную могильную мглу отступает Ленский, потрясенный вероломством любимой и предательством друга. Гротеска (как приема наивысшей емкости и концентрации) в спектакле нет. Есть гротескное обострение



«Девицы-красавицы»

В. Симонов – Ленский,
М. Волкова – Ольга



В. Вдовиченков – Гусар
в отставке

типов, гротескный ход – монтаж противоположностей (изысканного, утонченного и жизненного, прозаического, житейского). В этом – отблеск великой пушкинской простоты.

В переаншлаговом зале люди хорошо смеются – легким, радостным, благодарным смехом. Смех, который столь часто свидетельствует об оуплении нынешних, порядком испорченных зрителей, их девственной неготовности к театру (особенно – молодежи), здесь – лекарство от пошлости и сентимента.

«...Боюсь: брусничная вода / Мне не наделала б вреда», – говорит Онегин Ленскому после первого посещения Лариных. Фраза, брошенная в беглом разговоре, на зимней дороге домой, чуть тронутая ядом насмешки, послужила рождению забавной интермедии. Брусничную воду черпают из жбана и медленно носят в глиняной крынке с одного края сцены на другой; раз, второй и третий потчуют ею столичного гостя. Он пьет невозмутимо, до дна, но на четвертый раз, в точности повторяя

бессловесный «ритуал», настойчиво принимается угощать одного из гостей, пока тот в страхе не убегает за кулисы.

Девичьи-провинциалки на вечеринке у Лариных вместе со стульями ездят из конца в конец сцены вслед за «столичной штучкой» – молодым Онегиным, неотступно глазают на завидного жениха. Едва прибыв в Москву златоглавую, они (Татьяна в их числе) отправляются к «куаферу» и, замирая от робости, дают остричь свои «провинциальные», немодные косы. (В спектакле их отрубают то ли тесаком, то ли саблей, почти так, как Петр Великий рубил топором бороды боярам-консерваторам.)

В спектакле много изящно пародийного, тонкой карикатуры. В ее пределах, не став ни грубым, ни пошлым, не впадая в легко доступное («капустническое») преувеличение играет Виктор Добронравов молодого Онегина – гордеца и позера с запрокинутым бесстрастным лицом, в черном шелковом цилиндре и черном, «траурном» пальто до пят.

Ход «от автора», от пушкинского текста открыто заявлен. (В эпизоде гадания сестры Ларины подвешивают над огнем на шнурке книгу, в ней надеясь прочитать свою судьбу. Во время посещения дома Онегина, Татьяна перелистывает фолианты из его библиотеки, раскладывает их вдоль рампы, а ветер врывается и подымает страницы дыбом, как будто бы тоже «перечитывая» их.)

Авторские подсказки, скрытые «ремарки» режиссер «вычитывает», реализует, досочиняет. Едва старший, усталый, разочарованный Онегин признается: «...Письмо я бережно храню...», как набегают девицы (из прошлого, из его и татьяниной молодости), выхватывают листок, начинают читать, отнимать друг у друга. Нечаянно порвали бумагу и испугались. Виновато, на цыпочках возвращаются к Онегину и по кусочкам отдают ему послание. Гусар-спутник выносит рамку. Онегин бережно складывает под стеклом клочки и бережно, как икону, вешает на стену свидетельство пропущенного счастья...

Усвоившие с «младых ногтей», что «Татьяна – русская душой...», мы не помним, что у Пушкина сказано: «она по-русски плохо знала,



Ю. Борисова – «Сон Татьяны»

/ Журналов наших не читала, / И выражалась с трудом / На языке своем родном...». Мы в свое время это пропустили, а Туминас – нашел и напомнил. Возникло уморительное чтение письма в прозаическом подстрочном переводе с французского на родимый – отечественный.

При укорененности в тексте вольное режиссерское сочинительство переполняет спектакль. Бал на именинах Татьяны – провинциальный, с презентами-подношениями, развернут в обширное представление. Героиня сидит на помосте. У ее ног – домодельная картина с изображением романтической дубравы. Вместо танцев – пение. Девичьи-гости выходят и по очереди исполняют каждая свой романс: «Стонет сизый голубочек», «О, не целуй меня», «Первый раз тебя увидел...», «Старый муж, грозный муж...», и, конечно же, дуэт с тенором-партнером «Мой миленький дружок, любезный пастушок...». Одна из девушек выскакивает без очереди, чтобы низким контральто, со страстью прокричать: «О, не целуй меня, твои лобзанья...», но ее тотчас утаскивают назад, в гущу гостей. Получается что-то вроде домашнего концерта. Романсов – трогательных, сентиментальных, наивно чувственных; старинных, русских, французских, спетых нарочито по-любительски, старательно и неумело, (хотя среди нынешней

Дневник театра

вахтанговской молодежи есть отличные певцы и певицы), пожалуй, и многовато. Но большой балльный эпизод так прелестен, так легко отсылает к давним музыкальным сентиментальным временам и именам – Нелединскому-Мелецкому, Верстовскому, Виельгорскому, что можно слушать и смотреть без конца.

Очевидна метафорическая емкость простых, даже простодушных сценок и сцен. Они содержательны и «атмосферны», рожают множество ассоциаций, в том числе и сложных. В них не единственный, утилитарный (без оттеночный) смысл, что Пушкину противопоказано, а многие смыслы, которые наплывают, ширятся, например, в эпизоде с вареньем на балу.

В белом платье-тунике, с бриллиантовой ниткой в волосах, бесстрашием и мраморностью напоминая античную богиню, выходит Татьяна – уже новая, столичная, а не провинциальная. Садится на скамью у кулисы, осторожно оглядывается, протягивает руку и вынимает загодя спрятанную банку с вареньем и деревянную ложку. С ребяческим удовольствием начинает есть, на мгновения становясь прежней, «деревенской», усадебной Таней. В глубине сцены появляется пожилой господин во фраке – Князь – Юрий Шлыков. Наблюдает, подходит, садится рядом. Он и она посмотрели друг на друга. Помедлив, Татьяна извлекает из «укрытия» вторую ложку. Теперь они оба едят варенье. Потом он бережно, с ложки принимается угощать юную, странную, новую знакомую. Полакомившись, они возвращают банку на место. Татьяна берет Князя под руку. Они уходят. И это – начало его любви к ней. А для нее – наступление новой жизни.

В странных, невероятных фантазиях режиссера все (или почти все) связано между собой. Даже игрушечный медведь – подарок Ленского имениннице Татьяне, потом – Медведь ее сна – повторяется в финале. «Навечно верная» и навечно потерявшая любовь она закружит по сцене с большим чучелом Мишки. Так бывает лишь у мастеров, а Туминас – Мастер. Но дивись не этому, а тому, что при всей своей «иноземности», он обладает даром улавливать смыслы (подробности, черты), особенно дорогие для нас, русских.

От одних только валенок-чесанок, которые под кисейные платья, перед балом, второпях натягивают на ножки девицы-красавицы, рождается ощущение провинциальной глупинки, русской зимы, старины, нашей истории. (Российские императрицы – Елизавета, дочь Петра, тоже носила валенки под кринолином. Потому что понизу, из-под дверей, по дворцовым наборным паркетам, в жарко натопленные залы шел холод.) И снова «эхо» в спектакле множится и окликает.

Вот крепко сколоченный, низкий возок, в котором в Москву на «ярмарку невест» поедет Татьяна. Тускло светят по его углам старинные, прямоугольные фонари. Возница щелкает кнутом. Возок чуть перекошен, словно поставлен на ухабы (пушкинское – «Теперь у нас дороги плохи...»), и через мгновение двинется по заснеженной российской равнине, по дороге длиною в «семь суток». Дворовые девушки залезут внутрь его, встанут тесно; дверь (деревянная стенка) закроется, раздастся стук молотка. (Политизированному критику привиделся «ГУЛАГ». Мне – тень и отзвук чеховского «Вишневого сада», так же покидаемого навек, «предаваемого» хозяевами...) А может быть, это вовсе и не возок, а крытые зимние санки, в которых молодой, двадцатичетырехлетний Пушкин, в пору своей «северной» ссылки в Михайловское «летал» и несся по зимним холмам над Соротью вместе с юными соседками из Тригорского? Или это киргизская степная кибитка из «Капитанской дочки»? А может быть та, из которой Поэту привиделись Бесы?

В «Евгении Онегине» бесов нет. Есть озорной ушастый заяц. Он прыгает и бегаёт, его не догнать и не достать из ружья. То ли явь, то ли сон усталого ямщика, то ли «эхо» давней истории, случившейся с Поэтом, который, соскучившись в михайловском заточении, решил бежать в недалёкий Петербург, но по дороге встретил зайца, что считалось дурным знаком. Пушкин повернул назад, а если бы продолжил путешествие, то угодил бы прямо в гущу восстания, к друзьям-декабристам на Сенатскую площадь.

Спектакль – из тех редких на сегодняшней российской сцене, которые хочется

разгадывать и записывать в подробностях для будущих зрителей, которые его уже не увидят, как доказательство того, что во времена воинствующего театрального дилетантизма было возможно противостояние талантливого человека «морovому поветрию» имитаторов и фальсификаторов от театра.

Не каждый имеет право на Пушкина театрального. Боже упаси, подступаться к Гению, в поэме которого – бездна мастерства, современным неумехам-говорунам, «физикам и филологам» от режиссуры.

Замечен некоторый повтор сценографического решения из предыдущей «Пристаней». Снова – минимум аксессуаров. Зеркало в глубине, балетный станок с белой балериной-лебедем (обещание красоты или знак красоты недоступной, божественной, как у Мадонн на старых полотнах, которую почитал и любил Поэт). Чуть виден серый каменный портал. Есть стол и кресло, в котором полулежит, закрывшись воротником до подбородка, старший Онегин. Свою девичью постель Татьяна тащит на сцену сама. Выносят и белую садовую

скамью, возле которой произойдет объяснение героев.

Думается, однако, что это не повтор, а необходимый Туминасу тип павильона, который соответствует сложившемуся, уже узнаваемому типу его спектакля.

Пространство освобождено для света, музыки и претворенных, реализованных ритмов. Они для режиссера имеют значение большее, чем для других и многих, как начала формообразующие, обеспечивающие цельность.

Мы привыкли к мелодическому богатству Фаустаса Латенаса, однако на этот раз композитор присутствует скупко; прежде всего, как организатор ритмов и времени. В программке также названы Чайковский и Шостакович. Но Чайковского совсем мало. Постановщик не скрывает желания освободиться от «нежного гнета» оперы-легенды. Поэтому у него нет Татьяны – элегической «оперной» девы, при свече, с полураспущенной косой склонившейся над письмом к Онегину. Есть «пламя», «шум и

Сцена из спектакля.
«Белые невесты»



блеск в очах», «волшебный яд желаний»; «девочка юная», которая мечется по кровати, колотит кулачком подушку. Музыки на этот раз намного меньше, чем обычно в работах режиссера. Но и тогда, когда ее нет, она ощущается. Как будто бы спектакль рождался под нее, а потом ее убрали.

Пространство открыто для красоты. (Странно, но красивый эпизод на качелях, которые вместе с невестами и вуалями медленно поднимаются в высоту и замирают в неподвижности, вызвал раздражение влиятельного Романа Должанского и его сотоварищей обоих полов, энтузиастов безобразного на сегодняшней российской сцене. Между тем, в почти балетной этой «вставке» – не сладость «красивости» и не любование красотой, но концентрация стиля, петербургской мертвенности, давящей «эстетической формы».)

Пространство пусто потому, что оно освобождено для актера. Туминас успел узнать возможности замечательной на сегодняшний день труппы – в ее старшем (уже немногочисленном), среднем – (множественном) и младшем, обильном на дарования, поколениях. Многие в его спектакле сотворено для актера и актером, которому дышится вольно, которого ничто не теснит, а в камуфляже, в аксессуарных «подпорках» разносторонние умельцы-вахтанговцы (певцы, танцоры, декламаторы, пантомимисты, мастера слова) не нуждаются. Взаимное увлечение постановщика и исполнителей ощутимо, изливается со сцены в зал. В полуразоренном российском театральном ландшафте коллектив являет собой редкий пример счастливого Дома.

В большом спектакле всем есть место. И звонкой, кудрявой, черноволосой (а не белокурой) Ольге – Наталья Винокурова, с ее песенкой «Динь-динь-динь, колокольчик звенит...», с отчаянным воплем «Бедный Ленский!» после гибели поэта; с неожиданным аккордеоном в руках. Его отберут, когда кончится ее беззаботная юность.

И минутному эпизоду Галины Коноваловой – московской княжны Алины – нашлось время и место. После «Пристани» – еще один маленький триумф актрисы. За мгновения рождается образ исчерпывающей полноты. Вся белая – в



Г. Коновалова – московская кузина

муаровых одеждах, с бантом на взбитых волосах, с прямым негнушимся станом, старая княжна возникает живой цитатой аристократизма и вышколенности, столичной спеси и любезности, благоволения к провинциальным родственникам Лариным. Пушкинская фраза-жалоба: «Под старость жизнь такая гадость!», звучит у Коноваловой так по-женски, с досадой и злостью, что зал раздражается смехом и шумными аплодисментами.

Роль Онегина-старшего – Сергей Маковецкий – объемлет, определяет собой спектакль. В ней немного текста (хоть и больше, чем у Онегина-молодого). Актер естественно, живо, умно произносит разреженные паузами и перемещениями строфы и фразы. В согласии с «идеями» постановщика, просвечивает их прозой (так же как и лучшие из исполнителей), в свою очередь отдавая дань пушкинской простоте.

Пространных поэтических монологов-монологитов у Маковецкого, как и в спектакле, мало, они не слишком заметны, а может быть, – не до конца удались. (Есть, однако, впечатляющее



«монологическое вторжение», когда вслед за Борисовой, в радиозаписи, по-иному, чем она, – распевно и пафосно, следуя правилам «классического» исполнения, соблюдая пушкинские ритмы и как бы представительствуя от великой российской культуры, Иннокентий Смоктуновский читает сон Татьяны.)

Но нужно обладать масштабом, магией, мужской аурой Маковецкого, чтобы так существовать в паузах, в неподвижности раздумья, как это делает выдающийся актер, у которого молчание «громче крика», а время «заколдовано» и остановилось. С ним входит в спектакль мелодика истекающей жизни, не состоявшейся судьбы, пропущенной любви. Онегин–Маковецкий чуть ли не вдвое старше пушкинского, и потому подведение итогов у него – безнадежней, беспросветней, тоскливей. Все уже свершилось и ничего поправить нельзя.

Тема смерти органически возникает. Она присутствует в патриархальном эпизоде стариков Лариных. Когда проговорив известную фразу о Татьяне, которая «в семье своей родной казалась девочкой чужой», подозрительно и ревниво взглянув на жену, запоздало усомнившись в ее верности (и вызвав этим веселье в зале); после слов о конце собственной земной жизни, отец – Алексей Кузнецов, «простой и добрый барин», «господний раб и бригадир» поднимается со скамьи, оставляя свою старенькую Бавкиду, бывшую Клариссу, на вечное одиночество, делает несколько неуверенных шагов и недоуменно смотрит на нас. Со страхом и тоской, как всякий человек, который «уходит», спрашивает беззвучно, – что там, за порогом бытия?

Смерть – в танце-топотании ее «равнодушных арбитров», секунданта Ленского. Привычно, с увлечением и не задумываясь о том, что сейчас произойдет, они трамбуют (невидимый) снег перед дуэлью.

Реальность смерти, физическое ее ощущение – в эпизоде гибели Ленского – Василий Симонов. Убитый Поэт не падает, а остается сидеть, отвернувшись от нас, опершись рукой о помост, опустив кудрявую голову на грудь, похожий на свое надгробие. Его раздевают до пояса. Метельный вихрь выбрасывает снежные

охапки. Поэт медленно застывает под метелью. Не слишком бережно его взваливают на санки и увозят (уволакивают) прочь со сцены – сиротливого, одинокого, беззащитного (как и убитого на дуэли Пушкина – в ночи, в гробу, на санях, на рогоже, тайно отправленного из Петербурга в Михайловское).

Не смерть, а мертвенность, прижизненное омертвление – в Онегине–Маковецком. В нем – кульминация, но не безнадежность, не финал, а незавершенность, открытость вечной темы. Ее владычества в спектакле нет. Тем более, что через давно известный (бесценный для многих поколений) пушкинский сюжет она дана в нераздельности с жизнью, любовью, весельем; способностью человека терпеть и надеяться. Каждый волен толковать ее по-своему.

Замечания и пожелания спектаклю подобного класса вроде бы и неуместны, хотя можно сказать о некоторой режиссерской переизбыточности его. Зачем, к примеру, лохматая женщина-девочка с домрой? (Кстати, и не действующая, а лишь приходящая и уходящая.) Зачем пританцовывающая старушка в чепце, которую путаешь с няней Татьяны? Необходим ли парень-танцор, хоть он и прыгает хорошо?

Людмила Максакова – первоклассная мастерица, – забавно играет няньку, которая «востра» и курит папиросы. И ее танцмейстерша – не до конца состарившаяся Пиковая дама, с жестким, жестяным голосом и стокаттированной французской речью, – тоже хороша. Но зачем еще и дама-секундант, третья в спектакле, кроме двух мужчин, которая выносит ящик с пистолетами? И совсем лишняя – дама-смерть, которая ложится на лавку посреди сцены и лежит, отбросив палку, пугая мертвым телом чуть ли не половину акта. Стихи Пушкина Максаковой тоже читать необязательно. Тем более, что до нее – и прелестно – это сделали Борисова и Смоктуновский.

Однако, вне зависимости от названных и не названных сокращений, которые сделать легко, спектакль Римаса Туминаса останется первым, главным и радостным событием года.

Фото из архива театра

Вадим ЩЕРБАКОВ

КРИК И ШЕПОТ ВОПРОШАНИЯ

Брехт – драматург ясных ответов, во всяком случае в области общественно-политической. Ужасы и нелепости практических опытов воплощения коммунистической мечты в жизнь, кажется, существенно поубавили число приверженцев таких идей. Особенно среди публики театральных премьер. Но вопросы и констатации Брехта ничуть не устарели. Их яростная энергия питает спектакль Юрия Бутусова «Добрый человек из Сезуана», поставленный в московском Театре им. А.С. Пушкина. Энергия эта очевидна, ее могучий поток бьет наотмашь. А под нею можно различить и попытку собственного ответа автора спектакля Брехту.

Из глубины полностью раскрытой сцены к ее переднему краю деловой походкой выходит невысокий курчавый крепыш с бутылью питьевой воды. Такие шоферы-грузчики доставляют заказанную влагу «горных родников» и прочих привлекательных для потребителей уголков «девственной природы» ко многим московским дверям. Рехнулись мы что ли – пить из крана? Лучше заплатить производителю чистой воды, чем доктору. Тоже, ведь, неизвестно какой квалификации...

Крепыш тем временем старательно растилает на авансцене белые простыни – будто брачное ложе готовит. Рассыпает по ним песок из оцинкованных ведерок. Ставит с краю корзинку с дурацкими искусственными цветами. Делает работу Бога, устраивает нам с вами Землю, с далеким Эдемом у горизонта. Потому и не кажется странным, что именно ему отведена реплика брехтовских богов, определяющая условия предлагаемой игры: «В постановлении сказано – мир может оставаться таким, как он есть, если найдется на земле хоть один добрый человек». Цитирую по памяти, поскольку пьеса переведена заново г. Перегудовым для этого спектакля и посмотреть текст негде.

А человек в черных штанах и майке-безрукавке тем временем представляется публике. Он будет – водонос Ванг. Затем происходит первое преобразование в спектакле. Вместе с потрепанной шубейкой актер «надевает» на себя пластику и интонацию инвалида детства, крутую смесь из симптомов синдрома Дауна и детского церебрального паралича.

Скрюченные пальцы, перекошенный рот, из которого толчками вырываются добрые речи. Он, городской дурачок, – единственный в Сезуане способен видеть Высшие Силы. Ванг стоит на окраине, высоко подняв идиотскую корзинку с бумажными цветами (ту, что изображала Рай), и выскидывает в прохожих Бога.

Знакомым с пьесой или видевшим легендарный спектакль, положивший начало великой Таганке, стоит сообщить, что у г. Бутусова нет брехтовской пародийной троицы, явленной некогда Любимовым граду и миру в виде трех помятых бюрократов. Тут вместо них приходит одинокая молодая женщина – персонаж, почти лишенный данного ему Брехтом текста. Она идет, высоко поднимая ступни, – будто по облаку. Да видно даже воздух в этом Сезуане умеет наносить раны.

А. Матросов – водонос Ванг





А. Урсуляк – Шен Те

Бог устал; Ванг снимает с женщины тяжелые ботинки, разматывает портянки с бурыми пятнами крови, щедро оmyвает ее ноги своей, предназначенной на продажу водой. Богу надо найти ночлег – таков первый шаг к сохранению этого мира в целости. Дурачок Ванг стучится в двери состоятельных горожан, везде получая отлуп. Актер Александр Матросов замечательно работает маску водоноса. Практически не сходя с места, лишь обозначая воображаемых партнеров, он показывает настоящее отчаяние оттого, что его сограждане настолько немилосердны и напрочь утратили страх Божий. Он виноват, он плохо искал, поэтому мир вот-вот рухнет. Остается последняя надежда – проститутка Шен Те, она никому не отказывает.

Первый выход доброй Шен Те сделан ярко. Черный парик, потекшие черные круги вокруг глаз, колом топорщится дешевый блестящий плащ, драные чулки, туфли на толстой подошве и здоровенных каблуках. Ходит с «выключенными», неподвижными коленками на несмыкающихся ногах; говорит грубо, голосом с хрипотцой. Маска дешевой

шлюхи – ничего эротического, только бизнес, да и то самый копеечный. Глядя в лицо этой маске, видишь в ее неумении отказывать нечто профессиональное.

И снова удача – Александра Урсуляк играет Шен Те отлично! Все здорово придумано в этой маске и показано на ять!

По мере развертывания действия становится понятно, что масочный принцип существования актера в спектакле г. Бутусова выбран не только по эстетическим причинам. В представлении заняты 12 человек; в пьесе около 30 ролей, не считая прохожих. Все играют всех, за исключением г-жи Урсуляк, на долю которой и так выпало изображать две стороны одного персонажа. Да еще надо как-то разобраться с пресловутым брехтовским «очуждением»! Лицедей в спектакле становится «носителем масок» – подход скорее мейерхольдовский, нежели предложенный автором «эпического театра». Публике предъявляются быстрые зарисовки; две-три пластические и речевые

Дневник театра

краски, закрепленные за персонажем. Иногда эти масочки сделаны блистательно, в лучших традициях «эксцентрической школы». Такова Старуха, торговка шальями и коврами, в исполнении Анны Бегуновой.

Подбородок вперед, сжатые губы, округлившиеся глаза; запрокинутый затылок сливается с горбом так, что получается единая линия – человек-полочка, хоть ковры раскладывай, хоть слоников расставляй. Сжатые кулачки синхронно отмахивают двухтактовый ритм поступательного движения; им вторят вытянутые носки ступней, котильонно печатающих шаг. Фигура в манере Калло – сказал бы, надо полагать довольный, Мастер.

Или домовладелица Ми Цзю, представленная г-жой Петровой. Красное платье; передвигается боком; развернутые ступни ставятся в перекрест. И все время колышется! Режиссер и актриса дали персонажу широкие круговые движения бедер и плеч при малоподвижных, сложенных на животе руках. Голова жеманно повернута в сторону и вниз. Круги и поперечные линии, усиленные резкими визгливыми интонациями, постоянно задирающимися вверх – это уже почти Пикассо!

Две проститутки в парке сделаны в духе модной клубной заставки, эдакого *back vocal'a*, который вылез на первый план. Актрисы в темных очках стоят по обеим сторонам авансцены и лениво пропевают в микрофоны текст, уложенный наподобие рэпа в тягучий музыкальный ритм. А с белого интермедийного занавеса, за которым происходит перемена декорации, на них смотрят-слушают с огромной проекции две маленькие девочки в наушниках.

Тут надо бы отвлечься от актеров и их масок. Сценографическое решение Александра Шишкина не отнесешь к числу самых выразительных его работ. В нем, однако, замечательно найдены эти детские лица, пыливо взирающие с огромных фотографий на жестокий мир, который готовят им в наследство взрослые. Они смотрят на лицедеев и на публику, впитывая глазами грязный опыт, как впитывало его тельце маленькой Шен Те, когда приемная мать купала девочку в сточной канаве.

И шепот их молчаливого вопрошания умеет встать вровень с криками актеров.

Не хочется привлекать внимание к просчетам и неудачам этого значительного спектакля, но вдруг мои замечания кому-нибудь что-то важное подскажут. Некогда Кугель пытался объяснить режиссерам роль критика: для дела, полагал он, важно, что рецензент приходит смотреть результат работы, глаз у него не замылен процессом репетиций, а потому ему проще констатировать – удалось или нет реализовать замысел.

Далеко не все роли-маски оказались сделаны интересно или доведены актерами до описанных выше кондиций. Особенно это обидно в случае с персонажем г. Арсентьева. В его безработном летчике Янг Суне я, к сожалению, не смог разглядеть ни техники, ни искренности, ни памфлетной энергии. Хотя актеру и даны занятно придуманные трюки. Например, танец с красным шариком на свадьбе – он уподоблен тут метафорическому семени, зародышу новой жизни. Жених катает его по телу переодетой женщины-Бога (зачатия ведь и впрямь совершаются на небесах!); оба при этом не перестают ловко подергиваться в битовом ритме. Есть на что посмотреть, есть о чем подумать! Однако, в целом роль Янга, стоит признать, сыграна скорее партнерами, музыкой и мизансценами, нежели исполнителем.

Нередко становится скучновато, особенно в первом акте. Там, где театр показывает недоделанные маски, или в те тягучие моменты, когда уходит музыка, а лицедеи без нее теряют ритм. В задумке, как кажется, было заложено чередование кусков, изображающих рутину жизни, ее гипнотическую монотонность, со взрывами протеста, с криками ярости и воплями скорби. Эти последние, на мой взгляд, удались почти сплошь, а в первых – гипноз не всегда срабатывает и внимание ослабевает.

В то же время, представление изобилует интереснейшими примерами реализации «эпического театра», пускай и не совсем такого, который придумал некогда Брехт. Я веду речь об эпизодах, лишенных внешнего действия, о сценах-рассказах. О длинных диалогах и даже монологах, воспринимаемых на одном дыхании.



В пьесе рассказ матери Янга о карьерном росте ее сына на табачной фабрике разбит сценами-иллюстрациями, в которых действует уйма народу. Режиссер перемонтировал текст так, что у Веры Воронковой, исполняющей эту роль, получился огромный монолог. Актриса стоит на авансцене и говорит, говорит правильные, нужные для выживания слова про то, как ее сын убил в себе мечту, как начал карабкаться по головам других бедняков и стал надсмотрщиком за рабочими. Мать Суна устала от нищеты, она хочет гордиться сыном – ее речь об этом, она улыбается правильными словами, а душа почему-то бьется о них и плачет. Г-жа Воронкова ведет рассказ на сдерживаемом темпераменте, роняя слезы, но не позволяя им изменить маску радости на лице. Механизм «торможения» страсти (когда-то замечательно описанный Мейерхольдом) увеличивает напряжение, готовит энергетический выброс. Таковым становится зонг про восьмого слона, исполняемый полным составом занятых в спектакле актеров. Во всю мощь акустической установки, со всей силой ярости комедианты поют про семь слонов, корчующих лес. Слоны в порошок стирают свои бивни, они не могут больше работать. Но у восьмого, которого любит султан, бивни целехоньки, чтобы в кровь бить ими семерых, заставляя корчевать пни.

Очень просто быть полезным членом общества – задуши мечту о небе, вернись на грешную землю. Тут ведь так много дела! Вот только человек без мечты легко становится вертухаем...

Песня про восьмого слона – эпизод явно важный для режиссера. Здесь энергия крика полна сарказма. В концертной мизансцене (вся труппа спектакля стоит у микрофонов вдоль переднего края площадки, а бывший летчик время от времени высовывается из-за их спин, чтобы проорать неслышимые команды) дана кульминация действия, его поворотный пункт. Затем маски будут сброшены – обнаружатся новые правила актерского существования – зрелище выйдет на финальную прямую.

В спектакле актеры поют зонги по-немецки; почти все они сделаны как прямое обращение от микрофона в зал. Думается, выбор языка

тут обусловлен не только эстетическими соображениями – пусть поэзия звучит во всей яркости своей фонетической мелодики, пусть слова работают в резких диссонансных соответствиях с той музыкой, которая специально для них написана Паулем Дессау. Нет, это решение содержит еще и важный смысловой посыл. Режиссеру важно подчеркнуть, полагаю, что прямое обращение мало кем из зрителей может быть понято. Он ставит публику в не очень удобное положение, заставляя вытягивать шею и читать красные буквы перевода высоко над сценой. Создатели спектакля не шибко уверены в способности посетителей театра выслушивать всю правду в глаза – вот и прибегают к обходным маневрам.

Музыка – одно из действующих лиц этого представления. Звучит сия констатация как трюизм по нынешним временам, когда в драматическом театре нередко музыка не затихает ни на мгновение, когда ей передается и подтекст, и чувства героев, и комментарии разной степени ироничности. На сцене справа размещен маленький ансамбль солистов «Чистая Музыка» под управлением г. Горского (клавиши, скрипка, кларнет, ударные). Он дышит вместе с актерами, поддерживает, ловит на слове, жарит, жжет и хлещет зонгами, превращает отдельные реплики в непредусмотренные Брехтом песни. Спектакль просто нашпигован россыпью маленьких вокальных номеров. Таких, например, как неожиданное превращение ответа полицейского на экзистенциальный вопрос «как выжить?» в песню «А я без понятия!».

Мир этого спектакля вроде бы и не Божий вовсе. Он специально ограничен, чтобы все участники действия сосредоточились на главном вопросе. В нем нет солнца, красоты, он почти лишен юмора и даже любви – лишь маленькая толика нежности. Ее законным продолжением оказывается самый атмосферный эпизод спектакля. Раннее утро в парке. Высокие осенние деревья без листвы, кончился дождь, жители Сезуана крутят педали по своим рабочим надобностям. Из бокового «кармана» сцены в задний и наоборот движутся по площадке велосипедисты. Кажется, что пахнуло сырой

землей, вкусным запахом утреннего хлеба. Впервые в представлении китайской пьесы Брехта вдруг вошел образ Поднебесной – тот, который возникал давным-давно из съемок советских корреспондентов, показанных в черно-белом телевизоре.

Вообще-то г. Бутусову очевидно была не нужна никакая китайщина. Не играют в его «Добром человеке» и важную для Брехта буквальную нищету. Попрошайки, занявшие лавочку, которую купила Шен Те на божеские деньги, одеты в одинаковые офисные костюмы. Придя за рисом для голодающих детей, они демонстративно разбрасывают его сухие зерна по сцене – риса у них полны карманы. Эти гладкие клерки поднимаются на сцену из зрительного зала, из публики. Их единство с разместившимися в мягких креслах москвичами заявлено режиссером решительно и недвусмысленно. В своем блоге критик Элла Михалева прямо назвала их управленческим планктоном, но таким, каждая единица которого при первой возможности готова превратиться в акулу и урвать свою часть пирога (См.: <http://ellmikhaleova.livejournal.com/566763.html>).

Зачем играть для сегодняшних москвичей спектакль о нищих китайцах? Это не про них. Китайцам они, скорее всего, готовы посочувствовать часок-другой после представления – и забыть про них как о страшном сне, которому нет шансов проникнуть в сытую реальность московской жизни. А режиссеру хочется максимально сократить дистанцию между показываемыми на сцене и сидящими в зале. Ему надо заставить офисных людей понять, что на сцене явлен именно их мир, в котором они столь комфортно разместились. И мир этот ужасен.

Актеры одеты г. Шишкиным в единую прозодежду. Она, конечно, не столь лаконична, как конструктивистские рабочие спецовки «Рогоносца» или фраки «Турандот». Художнику и режиссеру понадобились несколько черных комплектов – безликие строгие костюмы, приталенные платья без рукавов, длинные пальто, серые широкополые шляпы мягкого фетра (как знак достигнутого материального благополучия). Все остальное лишь детали, подчеркивающие свойства маски. Красное



И. Петрова – домовладелица Ми Цзю,
А. Урсуляк – Шуи Та

платье домовладелицы и белое невесты Шен Те – одного покроя и той же материи, что и черные платья других женщин. В сцене финального суда сверху спускается штанкет, на котором висят полсотни таких же унифицированных облачений. Похоже, режиссер и художник реализовали древнюю остроту: «Оставь одежду всяк сюда входящий», желая показать, что десять платьев в гроб не наденешь.

Только главная героиня весь спектакль прыгает из одного наряда в другой. Не случайно и, конечно же, не по женской слабости. Это видимый знак поиска формы для себя, внутреннего движения персонажа, способности к изменению, наконец. Неизменным атрибутом во всех переодеваниях остаются шлюшьи дранные колготки в сеточку. Героиня не носит их, а несет как родимое пятно, как печать нищеты, как дурную карму.

Роль Шен Те из тех, что делают биографию. Александра Урсуляк оказалась на высоте всех многосложных задач, предложенных режиссером. За то и слава ей как выдающейся артистке!

Дар небес, табачная лавка в предместьях Сезуана превратилась в источник добра. Источник получился крошечный, всех жаждущих не напоить. Слишком длинна очередь – кому тепла, кому крова, а кто (их большинство)

остро нуждается в халяве. Родник замутнен и грозит задохнуться под гнетом притязаний. И тогда на сцену является эффективный менеджер – придуманный двоюродный брат хозяйки по имени Шуи Та.

Актриса переодевается в глубине площадки и предъявляет зрителям свою вторую маску немного робко, конфузясь и опасаясь разоблачений. Лишенная каблуков, она заметно уменьшается в размерах. Брючный костюм, надвинутый на глаза котелок, приклеенные к вискам черные глянцевые бачки и такие же усики из двух половинок на верхней губе делают ее весьма условным мужчиной. Однако остальным персонажам вовсе и не требуется убедительность – им важна функция делового человека.

Смена масок играется г-жой Урсуляк не через оппозицию добрый-злой. Ее Шуи Та вовсе не зол (особенно с распространенной ныне точки зрения). Он даже социально добродетелен: сдать вора полиции, указать органам на лиц, живущих, допустим, без регистрации, выторговать четыре пятых от просимого ремесленником – это все доблести сего дня. Бизнесмен Шуи Та действует по правилам

реального мира, на вызовы он реагирует адекватно, ведь своя рубашка ближе к телу.

Г-жа Урсуляк играет его так, как бродяжка Чарли Чаплина изображает миллионера. С азартом перевоплощения и весьма ограниченным набором подробностей, со страхом провала и удалью прыжка в прорубь. Главное качество тут – собранность. Если Шен Те может позволить себе быть растрепанной халдой и пленницей чувств, то Шуи Та подчинен рассудку, оформлен коммерческим интересом.

Так и происходит коловращение жизни. Одна маска раздает, другая собирает. Она позволяет себе продиктованные сердцем беспечные поступки, он вынужден с умом решать вопросы выживания. Беда, однако, не в том, что сердце доброе, а ум злой. Настоящая катастрофа – в отсутствии радости. Ни тот, ни другой способ жизни не дают простого человеческого счастья, не обеспечивают даже удовлетворения. Так устроен мир спектакля, дьявольски похожий на данную нам действительность.

Бог этого мира напоминает ангелов, обитающих у Вима Вендерса в берлинском небе.

А. Урсуляк – Шен Те



Дневник театра

Он/она умеют сострадать, а значит – спускаться на землю и мучиться вместе с людьми. В пьесе Брехт (без видимой логики, кстати) превращает бывшую владелицу лавки попрошайку Шин в поверенную сокровенных тайн Шен Те. Реплики этой «наперсницы» (впорхнувшей в драму XX века будто из классицистской трагедии) г. Бутусов передает женщине-Богу. Сначала она ведет диалог с Шен Те в облике ее придуманного брата, затем является на подмостки как буквальное удвоение, как отражение – недаром с колосников спускают зеркало! – беременной протагонистки. К миракль, к Деве Марии, заменившей грешную Беатрису, этот ход имеет, однако, отношение косвенное. Бог трудится, чтобы помочь Шен Те – а с нею и зрителям – понять очень важную истину про устройство мира и человека.

В сценах с Вангом женщина-Бог от раза к разу слабеет, теряет силы. Эпизод, в подоплеке которого лежит текст последней «божественной» интермедии Брехта, начинается с того, что водонос за шкуру выволакивает бездвижное тело Бога. Разбинтовывает ее из окровавленного тряпья, приводит в чувство, попутно произнося монолог о чрезмерной строгости Заповедей. Первосущество изморожено и покалечено злой волей людей, их упорным нежеланием понять меру своей ответственности за мир. Жалея несчастную добрую Шен Те, Ванг наоборот – черпает в сочувствии силы, крепчает и обретает внутреннее право требовать. Все чаще г. Матросов играет своего персонажа, отбросив маску больного телом и интеллектом. Это не выход из образа, не хрестоматийно реализованный принцип «остранения». Актер играет по-прежнему водоноса Ванга, но не тело его, а дух и мысль. Именно они, перемахнув через барьер инвалидности, просят Бога понизить планку, позволить считаться добрым тому, кто сведет любовь к простой благосклонности, справедливость – к снисходительности, а честь – к порядочности.

Игра с масками оборачивается игрой в жизнь. Маски – жизненные стратегии, каждая из которых ограничена и не способна привести к полноте. А только таковая чревата счастьем. Тут содержится истинный замысел

Творца (насколько он вообще доступен нашему пониманию).

После зонга про восьмого слона режиссер дает г-же Урсуляк чаплинский эксцентрический номер – не танец, а танчик, клоунскую репризу. Вроде бы все идет отлично – производство налажено, вот-вот откроется сеть магазинов по сбыту «доброта табака», доходы растут. Шуи Та бодро топает по своим делам и вдруг замечает, что каждый его шаг сопровождает музыка, что он пойман ее ритмом, пленен ее дыханием. И начинается стремительный каскад движений успешного человека, который производит жуткое впечатление танца марионетки, дергающейся в нитях паучихи-судьбы. Самый же ужас зрелища состоит в том, что в эту паутину человек загнал себя сам, следуя логике успеха.

После своего танчика героиня перестает перевоплощаться из сестры в брата и наоборот. Ее усталость от смены масок, от жизненных стратегий, каждая из которых лишь опустошает, ее неспособность вновь оживить, опять наполнить источник добра изматывает Шен Те. Актриса больше не убирает кудри под шляпу, не стирает с лица женский грим, забывает отклеить усы и бакенбарды. Ужасное существо с хриплым голосом и огромным животом подает реплики то за Шен Те, то за Шуи Та. Окружающим нет до этого дела – они не видят того, что является зрителям. Как и в случае с Вангом, из-под одной маски вылезает другая, имя которой (перефразируя Пастернака) – душа. Израненная и кровоточащая душа женщины, вынужденной выполнять слишком много грязной работы.

Меж тем действие движется к финалу. Блаженный дурачок-водонос, заваривший всю кашу, требует правосудия. Он подозревает, что злой эксплуататор Шуи Та убил свою добрую сестру. Директор табачной фабрики арестован и доставлен в суд.

У Брехта в пьесе целый эпизод посвящен толкам народа о несправедности местного суда и показу обстоятельств подмены его богами. В спектакле г. Бутусова Ванг просто выносит на руках – как тряпочку – женщину, похожую на ангела из фильма Вендерса, и сажает ее за столлик посреди авансцены. Водонос-прокурор, быстро отбросив инвалидную характерность



(здесь ведь не людской суд, но Божий!), бросает в лицо Шуй Та обвинения. Орет он яростно, со всей истовостью пророка. Героиня г-жи Урсуляк не в силах более скрывать правду. Она признается, что была все это время обоими – и доброй, и злым, и рохлей, и деловым; что поступала то повинуюсь чувствам, то подчиняюсь рассудку.

С каждым следующим витком действия эмоциональный накал увеличивается. Уж, кажется, выше некуда, предел, а энергия крика все нарастает и нарастает. Скинув пальто, актриса вопит по-русски зонг о безысходности:

«Ваш единодушный приказ

Быть хорошей и, однако, жить,

Как молния рассек меня на две половины.

Не знаю почему, но я не могла

Быть одновременно доброй к себе и другим.

Помогать и себе, и другим было слишком трудно.

Ваш мир жесток! Слишком много нужды.

Слишком много отчаяния!

Протягиваешь руку бедняку, а он вырывает ее!

Помогаешь пропащему человеку – и пропадаешь сам!»

Затем г-жа Урсуляк повторяет его по-немецки с еще большим напором. Нарисованные под ее глазами помадой две условные вертикальные полосы действительно превращаются в кровавые слезы. Мужские штаны постепенно сползают с беременного живота, открывая дырявые колготки в сеточку. Нелепая, страшная ее фигура преобразуется в такой силы знак отчаяния и беспомощности, что остаться равнодушным невозможно. Облик и голос актрисы продирают твой защитный панцирь до мякоти чувств. В ушах начинается звон – это вибрируют твои собственные натянутые нервы, на которых играет образ-маска-душа-естество г-жи Урсуляк.

«Meinen Geliebten zu lieben und

Meinen kleinen Sohn vor dem Mangel zu retten.

Für eure großen Pläne, ihr Götter

War ich armer Mensch zu klein».

Одновременно ты видишь, как лицо женщины-Бога озаряется улыбкой. К ней возвращаются силы, она наполняется радостью. Шен Те наконец прозрела, приблизилась к сути Замысла. Мир прекрасно создан Творцом.

В ад крошечный его превратили люди. В них есть и добро, и зло. Им предоставлена свобода выбора. Конечно, чаще всего человек сворачивает в ту сторону, куда влекут его жадность и тщеславие. Но ведь он может пойти и в другом направлении!

Бог не находит нужным осуждать Шен Те. Женщина с лицом ангела из берлинского неба и Божий человек Ванг уходят в глубину сцены, не оглядываясь, не откликаясь на мольбы героини. И тогда г-жа Урсуляк оборачивается к залу, смотрит на нас и говорит почти шепотом: «Помогите»...

Тут хочется остановить мгновение, чтобы осмыслить удар. Еще раз: Шен Те прокричала, что общество устроено ужасно. Это доказано спектаклем вполне убедительно. Боги дали ей все, что могли. И теперь она обращается за помощью к зрителям. Ведь только от них – нас, меня – зависит, чем мы наполним этот мир. Режиссер вычеркивает последний зонг про возможность устроить жизнь вовсе без богов и про финал, который «должен, должен, должен быть хорошим». Рациональное назидание Брехта отринуто, а послание сохранено. Скорбный, растерянный, но требовательный шепот Шен Те горит пощечиной на лице и зовет к ответу.

Свет стремительно гаснет. Прежде, чем он зажжется вновь и зал взорвется аплодисментами, в крошечной тьме мне почудился маленький, мерцающий лучик надежды. Никаких оснований для его появления спектакль вроде бы не давал. Наоборот – он кричал об отсутствии самой возможности счастливого исхода. Стоит ли рассчитывать на добрую волю людей? Да и сколько их, пришедших на спектакль? Капля в океане! А все же – лучик привиделся. Каждый человек наделен знанием о нем и способностью его видеть. Стоит попробовать следовать за этим лучом, по возможности не часто сворачивая в сторону.

Элла МИХАЛЕВА

«ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖ»

В ФОРМАТЕ СОЦСЕТИ

«Вообще, сами ожидания зрителей от похода в театр, то, как они входят в зал, смотрят на сцену, что хотят увидеть, зачастую довольно идиотичны, и, конечно, грех над этим не посмеяться. Я играю и с этим восприятием в том числе, с этим клиническим проявлением, потому что изначально в театре нет никаких правил, никаких границ. И постоянное нарушение этих границ представляет для меня наибольший интерес».

К. Богомолов

«Сноб» 03 (56) март 2013

Так тому и быть. Художник имеет полное право (и должен в идеале) быть судимым по тем законам, которые установил для себя сам.

Примем за отправную точку мысль, что у театра нет никаких границ. Деликатно опустим факт, что какие-то границы видимо существуют, раз режиссер по его же признанию их нарушает, и это представляет для него наибольший профессиональный интерес. И представим себе некоего идеального зрителя: не обремененного собственными художественными ожиданиями и индивидуальными пожеланиями, не испорченного штампами восприятия. Вообразим его эдаким человеком рассеянным, примчавшимся в кассу покупать бутылку квасу и готовым впитать в полном объеме и с максимальной доверчивостью «авторское высказывание» (Богомолов) в виде спектакля «Идеальный муж. Комедия», сочинение К. Богомолова по произведениям Оскара Уайльда (режиссер К. Богомолов).

Заодно выясним, нужен ли такой податливый и восприимчивый зритель режиссеру на самом деле.

«Идеальный муж» набрал обширную прессу. Рецензенты – как принявшие, так и отвергнувшие спектакль – отметили, что «от текста Уайльда там не осталось практически ничего». Однако упрекать Константина Богомолова в непочтительности к авторскому слову не совсем справедливо. При всем внешнем радикализме режиссерского прочтения, постановщик к автору прислушался, хотя и своеобразно.

Первая смысловая ремарка пьесы выполнена режиссером с максимальным тщанием. Сразу за списком действующих лиц и размашистым, не сосредоточенным на деталях, обозначением места действия у Уайльда написано: «Время действия – наши дни».

В одном из театральных обзоров в польских СМИ не так давно мне встретилось следующее сетование критика: современный театр по каким-то неведомым причинам боится исторической среды – костюма и интерьера. Поэтому, как только тот или иной режиссер берется за постановку классической пьесы, костюмеры бегут в магазин за джинсами из последней коллекции и новейшими моделями мобильных телефонов. В случае с «Идеальным мужем» это (почти бесспорное) наблюдение не совсем корректно. Оскар Уайльд – невольно и даже несколько опрометчиво – дал формальный повод к обновлению и актуализации своей пьесы: словосочетание «наши дни» при желании можно толковать литерально.

В многочисленных рецензиях, вышедших после премьеры «Идеального мужа. Комедии», часто встречается термин «монтаж» – старый добрый драматургический способ организации спектакля. Им характеризовали текстовое решение спектакля. В нашем сравнительно недавнем прошлом есть пример театрального монтажа. Пример чрезвычайно наглядный, хрестоматийный, давно классический, но еще не окончательно покрывшийся архивной пылью. Это спектакль 1965 г., продержавшийся

на сцене почти три десятка лет, «Десять дней, которые потрясли мир» в постановке Юрия Любимова. «Представление с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой», где от стартового авторского текста американского писателя Джона Рида тоже остались лишь некоторые «избранные» мотивы. Спектакль, собранный из разно-стилевых и разно-жанровых сценических фрагментов и микро-сюжетов. Но при том – постановка сознательной, жесткой структурной организации, выверенная по пропорциям всех составных частей. Сочетавшая без малейшего пиетета перед театральными «правилами», как заявленные в афише «пантомиму и стрельбу», так и жанровые сценки, театр маски, живого актера, зонги, проекцию, приемы театра теней, песенку А. Вертинского... И увлекательнейшую театральную игру со светом и пространством (представление начиналось на улице, продолжалось в фойе и только потом немного «угоманивалось» и входило в берега сценической коробки).

При всей пестроте и абсолютной всеядности в использовании жанров, стилей и приемов

(в «Десяти днях...» не нашлось места разве что психологическому, «переживальческому» театру) это был спектакль мощной организующей концепции и энергичного, целеустремленного «сквозного действия». «Калейдоскопическая», «лоскутная» структура зрелища жестко подчинялась законам монтажных «столкновений» и «сцеплений». И одновременно следовала классической литературной схеме: завязка, кульминация и развязка находились на своем месте, а внутренняя интрига и прекрасно отлаженный ритм «гнали действия ход, быстрее за эпизодом эпизод».

«Идеальный муж» К. Богомолова далек от традиционного толкования принципа монтажности в той же мере, в какой он ушел от линейно выстроенного сюжета. Текстовая ткань постановки организована совершенно иначе. Если искать способ идентификации, то, наверное, не в области театра или кинематографа. Спектакль выстроен, скорее, по принципу, пришедшему из другой области – из Интернета.

Сцена из спектакля



Система соединения многочисленных текстовых компонентов напоминает структуру «стены» в профиле социальной сети, где «статусы» пользователя не должны и не могут быть пронизаны «сквозным действием» и где информационные фрагменты стихийно и самостоятельно формируются в модули разной продолжительности. Конструктивная спонтанность «стены» уравнивает в правах личное вербальное высказывание с «высказыванием» в виде готовой – «утащенной» – из Сети картинкой чужого авторства или ссылкой на некий ресурс аудио или видео. Прямая речь владельца профиля бесконфликтно перемежается с потерявшим авторизованность «копипастом».

Никакой специальной требовательности или целеустремленных усилий к гармонизации материала – разнородного, часто совершенно случайного, появившегося на «стене» под влиянием сиюминутного настроения, – не существует и существовать в этом пространстве не может. Облик «стены» формируется и живет по законам хаотичного информационного потока, подчиненного единственной объективной данности – ходу времени.

Если не подходить к «Идеальному мужу» с мерками, которые к нему неприменимы (в частности, не опираться на лекало «монтажа»), исчезают вопросы, на которые сам спектакль должен дать ответы. Однако вопросов много. Почему именно чеховские «Три сестры» оказались лейтмотивом, прошедшим сквозь все сценическое действие этого «Идеального мужа»? И почему несомненно более близкий базовому произведению «Портрет Дориана Грея» лейтмотивом не стал, зато «отхватил» целиком второй акт, разломив спектакль пополам? Почему именно стихи Веры Полозковой, а не иного автора, оказались столь необходимой режиссеру добавкой к пьесе? Почему так несоразмерно и избыточно много времени и внимания уделено первой сцене спектакля – выступлению в «Кремле» бывшего уайльдовского лорда Горинга? В наши дни и на нашей почве он превратился в исполнителя шансона Лорда. Для убедительной экспликации персонажа и предъявления зрителю его «портрета» совершенно не требовалось включать в

спектакль несколько шансонных шлягеров разной степени свежести. Почему «Фауст»? Почему сцена на балконе из «Ромео и Джульетты» и письмо Татьяны к Онегину? Почему так назойливо, многократно, до утомительного перебора повторен сюжет с майонезом «Курочка Ряба» и так подробно продемонстрирован зрителю М. Пореченков, а не иной телевизионный «спам» с другими артистами МХТ им. Чехова (или любого другого театра), которые, как и Пореченков, снимаются в рекламных роликах?

Ответ напрашивается грубовато-детский и рационально не аргументированный: а потому. Потому что такова версия информационного потока, собранная режиссером с тем же своеволием выбора, что и статусы в фейсбуке. Эта версия и подается со сцены в согласии с его, режиссера, внутренним ритмом усвоения информации и его же сугубо частными предпочтениями. Вкусовые пристрастия, которыми столь многое определено в этой постановке, требуют от зрителя вкусовых же совпадений. Тот случай, когда «на цвет» предполагается найти «товарища».

Отбирая и формируя дополнительные тексты для спектакля, щедро добавляя к фрагментам литературных произведений и к авторам – от Гете до Мисимы – тексты собственные, режиссер предъявляет к аудитории вполне определенные требования. Эта аудитория обязана как минимум распознать многочисленные цитаты различной протяженности, из которых сложился текст. А раз так, то это совсем не та восхитительная *tabula rasa*, готовая некритично до покорности воспринять чье бы то ни было авторское высказывание. Спектакль Константина Богомолова вполне консервативно, как принято в театрах всех эпох и географических широт, обращается не к некоему особенному и может быть еще не воспитанному сценической практикой типу зрителя, о котором режиссер говорит в интервью. Постановка ищет взаимопонимания с хорошо подготовленной, «своей в доску» публикой – хватающей месседж режиссера на лету и понимающей его с полуслова.

Гипотетическая аудитория спектакля, которая обязана быть искушенной в литературно-театральных вопросах и сценических



интерпретациях классических пьес, сужается дополнительным «требованием»: ее осведомленность должна распространяться на предметы совсем уж специальные. Например, на твердое знание топографии крохотного сегмента центра столицы, который тянется от «кафе на Малой Бронной» до «Театра». Или о том, что «снег» – это одно из сленговых названий кокаина. А почти вскользь оброненные реплики, вроде «Магазин “Вера Максимова и подруги”» и вовсе требует от зрителя интимного и скрупулезно-детального знания московской театральной жизни и тонкостей взаимоотношений в столичной театральной среде.

Однако общих культурных кодов мало. Константин Богомолов ведет диалог с публикой, готовой принять единственную избранную режиссером интонацию спектакля – интонацию пародии и стеба. В зрительном зале должен сидеть интеллект, скептически и даже несколько высокомерно настроенный по отношению к институту театра. Либо тот, кто не встречал в драматическом театре сильных впечатлений и, не имея позитивного зрительского опыта, ждет от искусства драмы отдыха и развлечения.

Неверие в театр, ощущение его ремесленной и социальной исчерпанности – одно из главных объяснений того, что режиссер самозабвенно травестирует – до передразнивания – цитаты и действующих лиц литературных произведений разных авторов и эпох. Других способов своего взаимодействия со сценой он, вероятно, просто не видит. И потому чеховский барон Тузенбах говорит с акцентом жителя кавказского региона, а Федотик и Родэ получают звания «шестёр». Гетевский Мефистофель саркастически, но упрощенно, рифмуется с одним из сквозных персонажей спектакля – священником отцом Артемием. Шаржировано представленный эпизод из «Ромео и Джульетты» сопровождается ироничными титрами: «Трагедию Шекспира играют на сцене больше 400 лет» (что должно усилить впечатление безнадежной мертвенности драматического театра, достойного в наши дни разве что насмешки).

«Сетевые» стилистика и язык постановки приносят во взаимоотношения театра и зрителя

нюанс, заслуживающий отдельного внимания: спектакль не нацелен на эффект неожиданного, на эффект открытия и изумления, заложенные в природе искусства. Напротив, зрелище весьма прагматично рассчитывает на результат противоположного знака и смысла – эффект узнавания и подтверждения уже сформулированного, хорошо усвоенного и готового. К узнаванию сетевой «маски», к повторению утвердившегося стереотипа, «баяна», мема, которые сделались столь же неотъемлемыми правилами сетевой коммуникации, как «интернет-язык».

При транспонировании пьесы и персонажей Уайльда в московские реалии февраля 2013 года (это дата премьеры и одновременно датировка событий спектакля, данная режиссером) приняты во внимание наши «местные» предлагаемые обстоятельства: в современной Москве нет аристократии, но есть элита, нет высокородия происхождения – их, как сумел, компенсировал гламур.

Сценическая реальность смоделирована режиссером по принципу «фотожабы» (фото-монтажа с помощью программы *PhotoShop*) оригинальных героев Уайльда. Их возможные проекции в нашу жизнь сформулированы постановщиком в виде карикатуры – раз для них не нашлось языка театрального, то почему бы не использовать язык Интернета? Так, товарищ министра иностранных дел сэр Роберт Чилтерн «реинкарнирован» на сцене в образе министра «резиновой хрени» Роберта Тернова (его играет Алексей Кравченко), а леди Чилтерн превратилась в Гертруду Тернову (Дарья Мороз). Лорд Горинг стал ныне певцом, а в прошлом киллером Лордом (Игорь Миркурбанов), миссис Чивли преобразилась в Миссию Чивли (Марина Зудина). И так далее.

К главным сюжетным поворотам прибавилось изрядное количество «офтопов»: от песен «Любэ» до стриптиза, появления на сцене «последнего русского интеллигента», Сочинской олимпиады, пародии на ленкомовскую «Юнону и Авось» и многого другого.

Плюсуясь, множась «статусы» на условной «стене» «Идеального мужа», уплотнили и продлили во времени (спектакль идет 4 с половиной часа) льющийся со сцены информационный

Дневник театра



А. Кравченко – Роберт Тернов

Н. Борисова – Маша (из Гжели),
Я. Осипова – Ирина (из Минска),
С. Колпакова – Ольга (из Ростова)

М. Зудина – Миссия Чивли



поток, увеличили дробность и фрагментарность действия. И без сомнения ...прибавили радости «узнавания» тем, кто узнавания ждал, но отнюдь не придали зрелищу эпического размаха и смыслового масштаба.

«Идеальный муж. Комедия» не становится собственно театральным экспериментом. Несмотря на то, что сам режиссер нередко настаивает в интервью на реформаторстве и новизне своих работ.

В сценическом отношении К. Богомолов «статуса» февраля 2013 г. гораздо скромнее и сдержаннее Ю. Любимова образца года 1965-го, которого вместе с его «Десятью днями...» я взяла в качестве наглядного примера для



сопоставления. Никакого цирка, трюков, масок, теней, разрушения жанровых границ, изменения взаимоотношений актера и публики и т.д. на сцене нет и в помине. Не сделано и малейшей попытки уйти из пространства сценической коробки. Три рассаженных в партере в первом акте персонажа – папа Лорда, его друг и подруга – столь незначительная погрешность против исправно работающей «четвертой стены», что стоят упоминания разве лишь ради абсолютной фактологической точности.

Театральное, сугубо режиссерское бунтарство Константина Богомолова не привлекло. Он сосредоточился не столько на сценической и образной составляющих спектакля – сколько на проблемах филологических. На нарушении «границ» пьесы, которое (еще раз это подчеркну) в данном случае формально «спровоцировал» сам автор.

Сценический эксперимент и новаторство начинаются тогда, когда затронуты две принципиальные и коренные театральные проблемы – проблема пространства и проблема актера. Попытка «вырваться» из ограничений, которые задает бытующая театральная архитектура, и поиск нового типа актерской игры приводят к обновлению и приведению в соответствие с требованиями века коммуникативных связей между произведением театрального искусства и зрителем. Попыток проделать что-либо подобное в «Идеальном муже» Богомолова не заметно. Действие вполне довольствуется сценической коробкой, не стремится за пределы планшета, скромно использует вертикаль (в сцене, где актриса изображает живое распятие, – ее подвешивают над сценой). Артистам не предложено иной формы существования, кроме приемов «бытового театра». Той самой системно и активно критикуемой в последнее время, но ничем и никем не заменяемой, «психологической» «переживальческой» школы. Используемой, правда, чуть более гротескно, чем если бы на сцене благополучно шли «Месяц в деревне» или «Пять вечеров», поставленные в «реалистической» манере.

Художник спектакля Лариса Ломакина (постоянный соавтор Богомолова) выстроила

сценическое пространство одновременно инертное и узнаваемое. На сцене очевидный «репост» (что нравится поклонникам постановки) некоего среднеарифметического «европейского спектакля» – стеклянный павильон, внутри которого размещены двуспальная кровать и санузел, остальное пространство сцены «выбелено» и почти не заполнено (несколько кресел, музыкант возле левой кулисы в глубине сцены). Над зеркалом сцены подвешены две большие «плазмы», транслирующие видеосюжеты.

Время и место действия визуально не обозначены – решение пространства больше похоже на дизайнерское, чем на художественное. Единственная сомнительно европейская деталь – колючая проволока, пущенная по периметру (в верхней части) кирпичной выгородки сцены. Проволока – это крохотное поле для толкований: то ли рифма с шансоном, возвращенном на блатной романтике, то ли намек на генезис нашего бизнеса, то ли на прошлое Лорда, бывшего когда-то киллером, то ли «Дания – тюрьма», то ли робкая метафора нашей псевдоевропейскости – обзаведясь интерьерерами, остались «совками» с гулаговской психологией или несвободными, склонными к рабству азиатами.

Помимо заимствованных «еврорешений» сценического пространства, декорация очевидно напоминает сравнительно недавно гостивший в Москве спектакль Кшиштофа Варликовского «(А)поллония» (Новый театр, Варшава). Там стоял почти такой же стеклянный павильон, только не на авансцене, а возле левой кулисы. И видео транслировалось на экраны на заднике, а не на подвешенные над зеркалом сцены. Скорее всего, «цитирование» польского спектакля не случайно. Во-первых, зритель Богомолова посещает театральные фестивали и постановку Варликовского, получившую мировую известность, безусловно, видел – эффект узнавания соблюден и тут. Во-вторых, одной из магистральных тем «(А)поллонии» – зрелища сложно-сочиненного и основанного на многих текстах, стала тема гомосексуализма, которая превратилась в сквозной сюжет «Идеального мужа. Комедии». С той



разницей, что у Варликовского тема приняла форму драматического раздумья и послужила поводом для углубления в исторические судьбы народов (поляков, евреев, немцев) в период Второй мировой войны, а у Богомолова перешла в ту же трэшевую пародийную тональность, что и все остальные мотивы, сюжеты и микросюжеты спектакля.

Порой нейтральное сценическое пространство дает режиссеру искомую им свободу: одна-две детали и место действия переносятся в сколь угодно отдаленные друг от друга уголки. Зрителю достаточно лаконичного «бытового» намека, чтобы вообразить хоть улицу, хоть любой город на карте, хоть интерьер, хоть эпоху. По сравнению с Оскаром Уайльдом, ограничившим место действия парой-тройкой аристократических помещений, Богомолов вроде бы размахнулся. На сцене и Кремль, и первый зал ГМИИ им. А.С. Пушкина, отснятый для одного из роликов, и кафе на Бронной, и ресторан «Аист», и детский приют, и много чего другого. Включая «малую родину» бывших чеховских трех сестер, а ныне девушек «полусвета» (если бы у нас существовал «свет»), одна из которых из Ростова, вторая из Минска, а третья из Гжели. «Присутствует» в спектакле по Уайльду и едва ли известный драматургу город Елец, упомянутый у Богомолова в одной из предфинальных сцен.

Однако географического охвата многочисленные ссылки на перемену места действия не изменили. Несмотря на все старания, «Идеальный муж. Комедия» первоисточника не переборол – он так и остался камерной пьесой.

Минск, Ростов, Гжель – далекие и ментально чрезвычайно разные города – породили у всех трех сестер одинаковый «говор», некую стилизацию под уничижительную «деревню», посредством которой филологически не чуткий горожанин (совсем не обязательно уроженец столицы) пародирует неправильную региональную речь. Так часто рассказывают «кавказские анекдоты», не различая на слух звучащую в живом подлинном акценте мелодику грузинской, армянской, абхазской или иной речи жителя того региона. В спектакле слышится не «говор» реальной уроженки Гжели или

минчанки, за которым можно было бы рассмотреть индивидуальность географической точки, а некий паллиатив – смешной и малосимпатичный одновременно.

То же произошло и с единожды упомянутым Ельцом, вызывающим ассоциации отнюдь не со старинным населенным пунктом, но с некими опосредованно-литературными представлениями о Ельце. Название города здесь... форма рифмы с небольшой цепочкой культурных отражений. Два из этих «отражений» – сугубо литературные. Первое связано с уезжающей в Елец Ниной Заречной из чеховской «Чайки», другое – разошедшаяся на поговорки сказка Леонида Филатова «Про Федота-стрельца» («я сошлю себя в Воронеж, я сошлю себя в Елец»). Есть и еще как минимум одно «отражение», отсылающее к расхожему интернет-мему – городу Бобруйску, за которым, безусловно, реальный Бобруйск никогда не подразумевается.

Авторское, личное высказывание Богомолова прозвучало, в этом нет никакого сомнения. И, та аудитория, которой оно адресовано, его слышала и приняла. Авторского театрального раздумья в «Идеальном муже» не случилось: режиссер, судя по всему, на него и не нацеливался. Доверчиво принять за раздумье набор гзгов, шуток, пародий, цитат и готовых суждений не получается.

Не представляю, куда отправится Богомолов, если не свернет с избранного пути. На этой стезе, начатой не «Идеальным мужем», а его более ранними спектаклями, идти дальше просто некуда. Можно, конечно, продолжить «разрушение» пьесы – мельчить текстовую «консистенцию» еще больше, трансформировать время, место и события еще активней, «жабить» персонажей еще карикатурнее, попутно присовокупляя к тексту все, что подвернется под руку и придет на ум. Но что это изменит в области драматического театра?



Наталья КАМИНСКАЯ

ЖЕНСКОЕ ЛИЦО ТРАГЕДИИ

«УЧАСТЬ ЭЛЕКТРЫ» ЮДЖИНА О'НИЛА В РАМТе

РАМТ в очередной раз успешно штурмовал, казалось бы, неприступную драматургическую крепость. Позади остался «Берег утопии» Тома Стоппарда, который идет в три вечера, и давние «Отверженные» Виктора Гюго, игравшиеся два вечера подряд. Пьеса Юджина О'Нила «Траур Электре клицу» – трилогия, как и «Берег утопии», но на этот раз режиссер Алексей Бородин решил спрессовать огромный материал в один, обычный по продолжительности, спектакль. Сергей Таск заново перевел текст и осуществил сценическую редакцию пьесы специально для театра, уместив основные события в три акта.

Эту работу по выпариванию чистой трагедии из многословного и многослойного произведения они осуществили вместе с режиссером и сценографом Станиславом Бенедиктовым. Пожертвовали, с одной стороны, философствованиями и умствованиями, а с другой – очевидными социальными контекстами. И то, и другое, актуальное для американцев в пору написания трилогии и выхода ее к зрителю, пошло в РАМТе под нож, а спектакль неожиданным образом вернулся к лежащему в основе пьесы античному мифу.

От социально-психологической драмы Бородин пошел в сторону трагедии. При этом он избрал не Эсхила, не Софокла и не Еврипида, но американского автора XX в., укорененного в общественном сознании и в психологии этого века – притом погруженного еще и в быт, и в менталитет своей страны. Взял текст, спустивший трагедию на грешную землю, чтобы затем над этой землей воспарить. Тот пирует, что совершает режиссер, легко и упруго отталкиваясь от тяжелой почвы, не теряя при этом связи с ней, устремляясь в облака высокого жанра, но не впадая в патетику, удивителен. И здесь, конечно, большую роль сыграл художник спектакля. Плодотворность тандема

Бородин-Бенедиктов давно и хорошо известна, но в «Участи Электры» Бенедиктов как будто взял новое дыхание.

Дом семейства Мэннонов становится главным действующим лицом спектакля. Что-то в этом роде бывало с чеховскими пьесами, когда особняк Раневской с заключенным в нем стариком Фирсом, или дом сестер Прозоровых, ставший для них метафизическим местом невольного тюремного заключения, жили будто одушевленные существа. Дома не выпускали за свои пределы, были невидимой и непреодолимой границей, а то и – могилой. Склеп напоминает и дом Мэннонов в спектакле РАМТа.

На сцене пустынно и много воздуха, но, кажется, что трудно дышать. Вращается поворотный круг, графически расчерченное перегородами и колоннами пространство игры все время меняется, обнаруживая закоулки, а сверху висит равнодушно светило, полная луна. Она напоминает о другой пьесе О'Нила с названием «Луна для пасынков судьбы». Тем более, что герои практически всех его пьес и есть «пасынки судьбы». Обладающие сильными характерами и темпераментами, но при этом награжденные тяжелыми комплексами, они живут в трагических обстоятельствах, из которых практически нет выхода.

В сценографии доминирует пепельный цвет, он намекает на аскетичный стиль семьи потомственных военных, но это и цвет праха. В начале спектакля появляется праздничный букет белой акации, а в финале он становится черно-серебристым, будто обугленным.

Миф об Электре, одержимой желанием отомстить своей матери за убийство отца, лежит в основе пьесы. Когда-то глава рода Мэннонов совершил преступление на почве ревности. Чтобы уничтожить прошлое, он разрушил свой дом и построил новый, но преступление «кодирует» жизнь последующих поколений семьи.

В РАМТе играют именно тему участи Электры, подразумевая под этим понятием не только обстоятельства, ход которых формируют глубоко зарытые в землю семейные грехи, но и рок, нависший над семьей и домом. Стены здесь увешаны фамильными портретами – мужественные лица на них начисто лишены мягкости черт. Предки будто следят за потомками, молчаливо навязывая им правила, которые невозможно нарушить, и, подобно тени отца Гамлета, толкают их в бездну мести.

Бородин и Бенедиктов решительно уходят от быта. Режиссер придает действию форму симфонического сочинения. Виолончельные звуки, более всего, как известно, напоминающие человеческий голос и рвущие душу, заполняют лакуны между эпизодами (музыкальное оформление Натали Плежэ). Персонажи делятся на главных героев и своеобразный хор, который составлен из второстепенных лиц. Группа соседей по городку композиционно отчеркивает основные события в семье Мэннонов. Обсуждая и комментируя их на просцениуме, хор как бы обрамляет очередной этап трагедии.

Эзра Мэннон (Сергей Насибов) возвращается домой с войны и, как античный Агамемнон, погибает от рук неверной жены Кристины (Янина Соколовская). Семья ждет с войны молодого Орина. Изнывая, ждет его мать, и связывающий с ней сына мощный Эдипов комплекс будет затем сыгран весьма откровенно. С нетерпением ожидает своего брата сестра Лавиния (Мария Рыщенко), чтобы рассказать ему страшную правду о смерти отца и заставить его отомстить.

В пространстве, лишенном кислорода, бьются и тонкая, в рыжих кудряшках Лавиния, взвалившая на себя смертельный груз родовой мести, и роскошная, жадная до жизни Кристина – чужая кровь, над которой родовые узы не властны. Невозможно зеленое платье Кристины даже по цвету есть вызов пепельной гамме дома и его обитателей. В финале в такое же платье оденется дочь Лавиния, ставшая удивительно похожей на умершую мать. Но в ней течет кровь Мэннонов, медленно застывающая под сумрачными взглядами фамильных



Я. Соколовская – Кристина

портретов. Родовое проклятье пульсирует в ней самой и оно неумолимо ведет к заранее уготованной развязке.

Бородин намеренно обуздывает актерские эмоции, он задает тональность трагедии, где страсти смертельно высоки и поэтому недопустимы мелодраматические выплески. Женщины здесь сильнее духом, чем мужчины. Собственно, такая пропорция берет начало в мифе, сохраняясь во множестве его драматургических интерпретаций, и трилогия О'Нила не исключение. В РАМТе Мария Рыщенко и Янина Соколовская сильно и глубоко играют женщин, умеющих властвовать собою, чего бы им это ни стоило. Сложнее с мужским «населением» спектакля. Мужчинам, в особенности Алексею Веселкину, играющему бастарда Адама Бранта, любовника Кристины Мэннон, недостает той мрачной ирландской бездны, которую прозревал в своих героях выдающийся американец ирландского происхождения. Они пока что ближе к тональности пьес и героев другого великого американца – Теннесси Уильямса. Исключением оказывается лишь Тарас Епифанцев, замечательно сыгравший в эпизоде портового пьяницу. Особая

статья – Евгений Редько в роли Орина, брата Лавинии, на которого сваливается непосильная ноша мести за убийство отца. Талантливый актер играет человека, измотанного рефлексией, находящегося на грани психического срыва. Только что вернувшийся с войны, его герой уже сломлен увиденным и пережитым, но дома на него наваливаются не менее ужасные обстоятельства и долги. А тут еще глубочайший фрейдистский комплекс, которым наградил его ген почтенного семейства Мэннонов. Редько играет Орина стильно и на одном дыхании, именно он задает спектаклю ноту отчаянного человеческого неблагополучия и размыкает разреженную, стройную трагедию в открытое ветрам реальной жизни пространство. Но одно обстоятельство, все же, снижает силу впечатления – возраст актера. Как бы ни была молода мать героя, Орин здесь в лучшем случае годится Кристине в ровесники, никак не в сыновья.

Эти частности, однако, не могут испортить целого – сильного, глубокого и умного

спектакля. На сцене РАМТа появилась современная трагедия, где вечные вопросы звучат с сегодняшней остротой, хотя никаких специальных усилий по их актуализации театр не предпринимает. Грехи отцов, оставшиеся в наследство детям, проклятье гнилой крови, призрачные горизонты духовной свободы, мертвящее дыхание войны, греза о далеком, теплом острове, и свинцовая, давящая реальность – все это сплетено в тугой драматический узел.

Легкий мазок белилами, и лицо очередной жертвы семейного рока превращается в маску, один за другим представители «славного» рода отправляются на тот свет. Театр сплавляет античную трагедию с Брехтом, а понятие рока – с размышлениями об ответственности и воле.

М. Рыщенкова – Лавиния,
А. Веселкин – Брант.
Фото Е. Сальтевской





Николай ПЕСОЧИНСКИЙ

«МАКБЕТ» И ЮРИЙ БУТУСОВ: ПОСТДРАМАТИЧЕСКОЕ КИНО

Спектакль «Макбет. Кино» в Санкт-Петербургском академическом театре имени Ленсовета был воспринят критикой с некоторым недоумением, независимо от одобрительных или неодобрительных оценок, он был понят по-разному в смысле самого подхода к нему. Зрителям хотелось формулируемого «смысла», а тут «преобладание визуально-звукового над смысловым в соотношении 100 к 1. Провал»¹, раздражалась зрительница, посмотрев только четверть спектакля.

Обычно решительная Марина Дмитриевская, главный редактор «Петербургского театрального журнала», в ответ на поверхностные нападки посетителей блога «ПТЖ» написала: «Впервые за долгое время мне очень захотелось бросить “руководящую работу” в ПТЖ и уйти обратно в критики. Чтобы долго думать, ходить, пересматривать – и попробовать найти инструменты, которыми этот спектакль может быть “взят”. У меня лично таких пока нет, и только в голове стучат слова Бахтина, что рационализированным способом художественный образ не открывается. Это про “Макбета”. Я даже не очень понимаю пока, как описывать этот сценический текст»². А многие коллеги, действительно, тем и занялись, что стали вычерчивать «рационализированным способом» структуры скрытых сюжетов, связывающих шекспировских персонажей.

Мне кажется, в данном случае это неверный путь: по несколько раз пересматривать и записывать для себя спектакль, выстраивать сложную логику соотношения эпизодов и перемен ролей, в которых появляются актеры, рассчитывать, кто в какой момент, с кем, почему

появляется, и как это скоординировано с сюжетными связями пьесы. Схема выстраивается, если допустить использование принципа сна или игры воображения (безумного Макбета, или безумной леди Макбет, или актера, играющего роль Макбета), или идеи двойничества (все тут короли, все убийцы, «неважно кто кого»). Но вот задача! Схемы выстраиваются у всех критиков разные, в зависимости от того логического конструктора, который они применяют. Ведь то, что спектакль есть непременно рассказывание истории – большое упрощение, история и теория театра знают иные варианты. От этого предвзвешенность на «Макбете» нам предлагают отказаться.

Спектакль Бутусова в каком-то смысле гораздо проще, наивнее. Он вообще не предполагает, что зрители последуют за сюжетом, будь то шекспировская «матрица» или история, наложенная на нее режиссером (в спектакле по этой пьесе снимается кино). Сохранена основная фабула трагедии: путь к преступлению, убийство, терзания виновных. А сюжетная конструкция (т.е. определенный способ художественной реализации

¹ <http://ptj.spb.ru/blog/makbet-butusova/> Пост: Екатерина (27.11.2012 в 0:45).

² <http://ptj.spb.ru/blog/makbet-butusova/> Пост: Марина Дмитриевская (26.11.2012 в 1:25).

Pro настоящее

фабулы) изменена, местами разрушена, местами запутана и дополнена. События пьесы, в основном, изложены вариациями, сделанными чисто театральными, образными, не литературными, не вербальными способами. Иллюстративность, как и жизнеподобие, исключается.

Режиссер почувствовал, что сегодня для трагедии органично не линейное, не последовательное, а эпизодное строение, сотканное из театральных ассоциаций, то приближающихся к шекспировской фабуле, то отдаляющихся от нее. Ассоциации возникают из узлов эмоциональной партитуры, растягивают их воплощение, разворачивают их во времени, в пространстве, во внешнем выражении, подыскивают для них наиболее яркую театральную форму.

Смертей не перечить, они повторяются, отменяются, переигрываются заново. Сюжет здесь не линия, не конструкция, а синтез, трехмерная паутина или грибочка, растущая сразу во все стороны: убийство готовится всегда. Время, в котором этот сюжет существует, то движется, то перескакивает зоны пустоты, то возвращается. Нет начала и конца: в первой сцене спектакля уже мучается, бьется о металлические перила балкона, вдали вверху, под самой крышей, леди Макбет, значит, все страшное с ней уже произошло, действие закольцовано. В конце спектакля освободители не приходят, восстановления справедливости не наступает, и также мается леди Макбет, только на авансцене. Время не идет вперед, небесная операционная система зависла.

Вторая половина названия – «Кино» – служит ориентиром для зрителя. Но не в сюжетном смысле

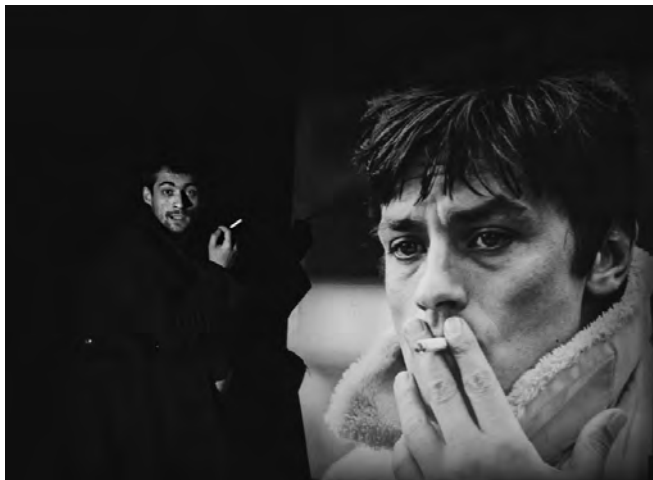
(не потому, что шекспировская фабула вставлена в историю-рамку о том, как снимается кино про Макбета). Здесь вообще нет «реальной» истории, происходящей в какой-то определенной временной точке, в XIX ли веке, в XX или в современности. Здесь реальность – после Шекспира, после кино, после рок-музыки. На всех этих языках выраженная, и поэтому нами воспринятая, осознанная. *Action movie*, боевик, рок-концерт – та атмосфера, которая вобрала агрессию, рефлексию по поводу агрессии, отчуждение. Это общее состояние поколения (в спектакле участвуют только молодые артисты, с единственным исключением – сам режиссер Ю. Бутусов, который в одной сцене беснуется вместе с молодой толпой).

Спектакль Бутусова нельзя считать традиционной режиссерской интерпретацией классической пьесы. Тут отношения с пьесой не как с «литературной основой спектакля». Скорее – как с почвой свободных ассоциаций и импульсов. В истоке могла быть, наверное, другая пьеса. Но «Макбет» подошел, и отношения с этим «импульсом», в итоге, оказались глубокие и содержательные.

Режиссер разрушает линейность повествования, перемешивает события и персонажей, варит зелье, как ведьмы в шекспировском тексте. Действие основано не на развитии сюжета, а на проявлении болезненных состояний, навязчивых фобий человека. Толпа на сцене запачкана кровью. Сама она этого не замечает, шоу продолжается.

Спектакль построен на музыке, ею распредмечены жизнеподобие и литературность, ею опредмечена театральность. В программке

названо 32 автора или исполнителя треков, в основном из области классики хард- и софт-рока, электронной музыки, но также и нео-классики, и музыки барокко. В разных эпизодах музыка находится в разных отношениях с драматическим действием. Если музыка совпадает с «настроением» сцены, обычно в других спектаклях это кажется иллюстративным, и происходит от неумения выразить смысл театральными способами. В этом «Макбете» иногда музыка перехлестывает, преодолевает не только реальную, но и теоретически возможную степень выразительности человека на сцене. Музыкальный план активен, он разрушает повествовательную организацию драмы, делает действие более абстрактным, сохраняет и нагнетает настроение сцены, превращает ее в этюд, в бессюжетное визуальное сопровождение трека. Музыка управляет ощущениями. Она ведет действие трагедии, создает кульминации – например, танца-транса, в который вводит персонажей песня Майкла Джексона. В других случаях музыкальный план использован как в кино, по принципу звукового наполнения кадра, и активно влияет на характер игры. Именно музыка меняет жанры и стили «кино», которое мы смотрим: психологическая драма в сцене чтения леди Макбет письма мужа о предсказаниях ведьм под музыку барокко; экшн – изнуряющий танец под песню Майкла Джексона; комические одноактовки, выходы убийцы нанятого Макбетом (Александр Новиков); сюрреалистический финал: в трех измерениях пространства висят, стоят – живые и мертвые – разрозненные фигуры и элементы



декорации, одна из Ведьм (Мария Синяева) монотонно повторяет четыре ноты на фортепиано, с усиливающимся до оглушительного звуком... Музыка управляет переменной темпов и динамической силы (напряженности) действия. Композиционная основа спектакля создается скорее организующей ритм музыкой, а не литературным текстом.

Режиссер часто подчеркивает, что та «история», которая изображается на сцене, не настоящая, она создается для кино и может существовать только по законам экранной реальности. Мы слышим шум мотора киноаппарата, кинопроектор стоит на авансцене, им из зала управляют артисты, играющие роли в «Макбете»; они наводят его мерцающий луч на фигуры и лица действующих лиц. Пространство напоминает кинопавильон с осветительными установками. В павильоне установлен огромный портрет Алена Делона. Этот «камертон» действует интересно: рядом со спокойным естественным лицом Делона, под его грустным взглядом невозможно притворное изображение искусственно сочиненных

И. Бровин – Макбет

Pro настоящее

событий. Но конфликта не возникает, потому что люди на сцене выглядят настоящими, даже в большей степени самими собой, чем в реалистическом театре.

В начале и в конце спектакля люди в современных костюмах (Григорий Чабан, Роман Кочержевский, потом они появляются в ролях Дункана/Банко и Флинса) сидят за столиком. Они заняты разбором одной из сцен по законам действенного анализа, и потом – репетиция? – внезапное, как в современном боевике, убийство одного из них. В той сцене, где леди Макбет (Лаура Пицхелаури) провоцирует Макбета совершить «мужественное» убийство, она появляется в футболке с изображением Аль Пачино. Жизнь – как кино. Тени людей отражаются на пустых стенах будто на экране. Призраки погибших обильно залиты яркой киношной кровью. Основные эпизоды повторяются полностью от начала до конца, репетируются, по-разному интерпретируются, в них вводятся другие исполнители. Дубль 1, дубль 2. Реальность подвижна и относительна. Игра неразделима со смертью, она подсказывает, провоцирует, отображает убийство. Во всех эпизодах копится напряжение героев перед преступлением, затем – спад, мучения, психическое саморазрушение убийц. Эпизоды растянуты во времени и повторяются по несколько раз. Режиссеру нужно это торможение, нужно нарушение рационального порядка вещей.

Намеки на «кино» все же не определяют природу спектакля – по существу режиссер пользуется исключительно театральными средствами, какими кино не располагает, он испытывает природу театра, его

возможные формы. Вариации тем «Макбета» опираются на живое существование актера (важно его активное физическое присутствие, к тому же исполнители ролей выбегают на сцену через зал), на обыгрывание глубокого пространства (что-то в нем далеко и высоко, что-то близко, пространство постоянно трансформируется), на погружение зрителя в темноту, в яркий свет, в тишину, в оглушительную музыку, в пляску на пределе физических и эмоциональных возможностей.

Это трехмерный, предметный, телесный театр. Фактура кино конкретна, фактура театра – условна. На сцене в этом спектакле все условно. Управляющий невидимыми силами Ветер изображен движением человека (Роман Баранов), который выглядывает из кулисы, в то время как артисты на сцене пластически «сопротивляются» стихии. Сходящая с ума леди Макбет мечется на пустом металлическом балконе вверху под самыми колосниками, бессмысленно нарезает круги на игрушечной упряжке, танцует на площадке, которая кажется ей раскаленной. В картине наступления «Бирнамского леса» – прикрывающегося ветками войска противника – занят всего один артист. Он пронесит по сцене металлическую конструкцию, которая выглядит неприятной и зловещей (как будто с безжизненного сюрреалистического пейзажа Джорджо де Кирико). Пики психологической партитуры выражены в невербальных, абстрактно-театральных сценах.

Макбет – Иван Бровин – проваливается в черную пустоту неопределенного времени и пространства, под непрерывный удручающе



Л. Пицхелаури – леди Макбет

Дневник театра

ровный шум дождя после очередного флэшбека с окровавленным призраком. Исчезли все предметы. Он один, надолго замер. Как в кино, но перед нами живой, реальный, эмоционально мощный актер, и почти незаметный поворот его головы, изменение взгляда в физически ощущаемом нами огромном черном пустом пространстве оказывается впечатляющим театральным действием. Через некоторое время, в другом флэшбеке, другая проекция, другая версия Макбета – Виталий Куликов – попадает в пространство, заполненное бесчисленными зеркалами, и всматривается в них, будто пытается что-то увидеть. Контраст актера (живого, нервного, плотского существа) и зеркальной пустоты тоже из разряда театральных образов. Отражение главного героя возвращается, и Макбет–Бровин после смерти своей жены приходит к гримировальному столику, на котором разложены украшения и другие бесчисленные предметы ее обихода. Одна из Ведьм без выражения читает кусок пьесы с репликами леди, а Макбет,двигающийся как беспомощный старик, в трагифарсовой чаплиновской манере, любовно собирает все эти баночки и коробочки. В этот момент в саундтреке мы слышим хаотический монтаж звуков, обрывки реплик леди Макбет. И персонаж Г. Чабана (убитый Дункан/Банко/Сейтон) увозит платформу со столиком и всеми вещами от совершенно разбитого Макбета...

Для режиссуры поток настроений, чувств и страстей важнее связной истории. В спектакле дано несколько ссылок на «атмосферный» фильм Вонга Карвая «Любовное настроение». Много

раз звучат фрагменты саундтрека этой ленты (протяжная оркестровая тема Юмей и старое танго «*Quizas, quizas, quizas*» в исполнении Ната Кинга Коула), дважды читают финальные титры с перечислением состава съемочной группы, дважды повторяют реплику: «Не плачь, не принимай это всерьез, это только репетиция». Здесь нет сюжетных или смысловых пересечений, но спектакль следует импрессионистической фактуре фильма. В фильме есть авторский комментарий: «Он вспоминает эти ушедшие годы, будто смотрит в плохо вымытое оконное стекло. Вроде что-то и видно, но расплывчато и неясно. Прошлое это нечто, что можно мысленно увидеть, но чего невозможно коснуться». Эти слова имеют прямое отношение к художественной формуле спектакля Бутусова, разрушающего канон классической трагедии ради освобождения ее эмоциональной энергии. В своем фильме Карвай играет со временем, со множественными повторами эпизодов, снимает то ли встречу любовников, то ли коллаж, состоящий из фрагментов их многочисленных свиданий, то ли повторяющийся раз за разом ритуал их общения. То же самое происходит в спектакле «Макбет. Кино».

Композиционную форму с разрушенной поступательностью, множественностью линий и мотивов, со смещенным центром, с относительностью времени, с принципиальной неоднозначностью драматических мотивов, с отражением и умножением действующих лиц, с жанровыми трансформациями, форму, разрушающуюся по ходу своего становления, Бутусов приравнивает к смыслу шекспировской трагедии.

Pro настоящее

В ее зеркале убийства порождают убийства, и мотивы их путаются, теряются. Макбет, сыгранный то Иваном Бровиным, то Виталием Куликовым, то Всеволодом Цурило, это разные отражения одной трагедии, но они параллельны, равноценны. Можно сравнивать жесткого, цельного, волевого героя В. Куликова с рассудительным, ищущим власти по праву, политиком В. Цурило или с персонажем И. Бровина, погруженным в глубокое раскаяние и вызывающим сострадание. Бровин, к тому же, «ведет» любовную линию Макбета, сложную, с мотивами унижения мужских амбиций, подчинения, и трагической потери. Эти три отражения не могут и не должны слиться в одно, для режиссера важна относительность всех версий. (Это понятие – «версия» – имеет прямое касательство к существу школы Ю. Бутусова. Его педагог И.Б. Малочевская на занятиях по режиссуре добивалась от учеников изложения их «версий» драматических событий.) В своем спектакле Ю. Бутусов показывает возможность конфликта разных вариантов развития и осмысления событий внутри одного спектакля.

Режиссер, как уже сказано, избегает линейной композиции (завязка, нарастание действия, разрядка, опять нарастание, взрыв, спад). Он смещает динамические фазы. Завязка повторяется снова и снова, до кульминации действие не возвышается, сбивается на другой вариант первоначального развития, снова движется к кульминации, снова возвращается на исходную позицию. В этой смещенной перспективе все время готовятся смерти: короля Дункана, Банко, семьи Макдуфа, сына Банко...

Окровавленные герои войны (так выглядят Макбет и Банко при первом разговоре с Ведьмами) кажутся двойниками призраков, которые заполняют комнату в пиршественных сценах.

«Энергетические» теории театра обычно неконкретны и редко объясняют специфику театрального метода. В этом спектакле есть некоторое, условно выражаясь, шаманство, разрастание и саморазвитие бессознательных, сверхсознательных напряжений (в каждом исполнителе и в их общности). Зрителей вовлекают в такое драматическое поле, которое свойственно скорее ритуалу или рок-концерту. При этом «рациональные» структуры в какой-то степени преодолеваются. Вообще-то «катарсис» ведь предполагает этот «прыжок» сознания к сверхреальному переживанию. В первую очередь это очевидно, конечно, в сценах танцев, похожих на экзорцизм, на изгнание бесов. Иногда (например, когда леди Макбет танцует прямо на авансцене) кажется, что движение рождается изнутри, помимо воли человека, что его «ломает» какая-то неподвластная сила.

Трагическое напряжение и в других сценах не имеет ясных причин: после пира Ведьмы выносят все предметы, занимавшие сцену, и Макбет–Бровин остается один в пустоте (будто в своем опустошенном сознании). Здесь часть смысла передается музыкой, знаменитой песней Битлз «*Because the world is round it turns me on... Because the wind is high it blows my mind...*» (Земля круглая и крутит меня... Ветер в высоте дует мое сознание...) В «Макбете» Бутусова трагическую энергию посылает стихия (ветер). Идея режиссера о

необъяснимой природе зла, о его беспричинности созвучна идеям философии, литературы и киноискусства нашего времени.

В спектакле создана причудливая система актеры/роли/персонажи. Актеры переходят из одной роли в другую, но они узнаваемы. Леди Макбет почти всегда вместе с ведьмами, такими же молодыми, легкими, стройными, подвижными, как она сама (иногда одна из ведьм перевоплощается в жену Макбета). Все женские персонажи, включая леди Макбет, участвуют в сценах ведьм, а потом появляются в маленьких ролях. Григорий Чабан играет тех, кого убивают, и призраков. Выходит, что соперник неустрашим. Он убит, но появляется вновь и вновь, только под разными именами – Дункана, Банко, Макдуфа. Каждый артист берет на себя, хотя бы на короткое время, роль убийцы. Не-убийц нет.

Смертей в спектакле намного больше, чем в пьесе. Театр добавляет от себя убийство Придворной дамой Доктора, который был свидетелем сомнамбулических признаний леди Макбет, и самоубийство дворян, рассказывающих в конце пьесы о смене власти (Наталья Шамина и Олег Федоров играют их трогательными супругами-стариками, которые уходят из жизни, держась за руки.) Фарсовая интермедия с двумя конкурирующими пианистами (Александр Новиков и Виталий Куликов) тоже заканчивается смертью. Те же актеры играют наемных убийц. Они отправляются убивать Банко, притворившись охотниками, и из автоматов расстреливают все живое – при этом другие актеры мечутся по сцене и издают звуки, похожие на крики птиц.



Расхождение артистов и ролей сделано очевидным для зрителя, и мы должны замечать, что убитый Дункан, а потом убивший его Макбет, а потом убийца Банко, нанятый Макбетом (т.е. палач и жертва) – один и тот же актер, одно и то же лицо (Виталий Куликов). Можно объяснить это логикой производственного процесса: актеры на съемочной площадке пробуются на разные роли. Но можно задуматься и о неопределенности ролей в общем потоке жизни.

Не очевидно различие между живыми и мертвыми как не видна граница перехода из жизни куда-то еще (в видения, в сны, в кино). В разных сценах Макбета, Банко, Дункана можно считать призраками; с какого-то момента становится призраком леди Макбет – в самом конце она выходит с грохочущей повозкой и инвалидной подпоркой для дикого танца на залитой кровавым светом раскаленной площадке, хотя о ее смерти мы давно узнали. «Группа лиц без центра», конечно, не изобретение Бутусова, но он пользуется этой моделью спектакля «неклассического» типа, «театр синтезов» больше подходит шекспировскому тексту, чем «театр типов». Постоянный хор, играющий

И. Бровин – Макбет,
Л. Пицхелаури – леди
Макбет

Pro настоящее

трагедию, вбирает в себя протагонистов, а иногда и зрителей, которые не могут удержаться и вскакивают в проходе, танцуют вместе с актерами.

Способ актерского существования в спектакле можно считать кинематографичным, в духе европейского некоммерческого кино, он лишен и театральной характерности, и психологических мотивировок. Нет нужды «действовать» все время «содержательно». Можно просто быть, органично существовать в эмоциональной партитуре. В отказе от сознательной «сверхзадачи» существования, в акценте на физическую и чувственную жизнь в роли можно увидеть соответствие стилю игры в «новой драме». Ведьмы, злодеи, жертвы, переходя из одной категории персонажей в другую, не имеют специфических свойств. Такая исполнительская манера опирается на этюдный метод, который был основой школы молодых актеров, занятых в «Макбете». В сложные театральные вариации они включаются, минуя «характеры» и «маски», от себя, лично. Жизнеподобия нет, а естественность есть. Психологическое воплощается через ритм и движение.

Это то, о чем говорил Мейерхольд: «Актер выходит на сцену – начинается движение, потому что сценическая игра – не что иное, как ощущение себя или пускание себя в ход в пространство, причем вы любуетесь, как вы это пространство загребаete, любуетесь, как вы постоянно тормозите в этом пространстве, как пускаете себя разнообразными темпами. Самое главное в актерской игре – как вы пускаете время. Ничего больше. Вот в чем состоит актерское искусство»³. Актеры в «Макбете»,

особенно Лаура Пицхелаури (леди Макбет), Виталий Куликов (Макбет), Анастасия Дюкова, Евгения Евстигнеева, Наталья Шамина, Мария Синяева (Ведьмы) существуют именно таким образом.

В спектакле есть программное «самопознание» театра. Указывают на это и надписи мелом на двери («Школа № 1», «Ю.Б. – дурак»), и металлическая конструкция, которую притаскивает в финале один из персонажей (Макбет? Убийца? Призрак Дункана?) и уносит как крест Макбет–Бровин (очень похожая на ту, которая была в знаменитом спектакле Бутусова «В ожидании Годо»). Разомкнутая композиция спектакля дает нам возможность вместе с режиссером исследовать театр – как язык и как материю, особенную творческую ткань, как многосоставной текст. Театр здесь – первая реальность, а все, что он принимает в себя и отражает, – его материал. Это то, что называется «постдраматическим театром».

Разрушается нарративность, театр отказывается от роли рассказчика истории. Из многочисленных слоев категории «сценическое время» определяющим для Бутусова здесь является реальное время спектакля. В паре «актер–роль» абсолютное лидерство получает актер. Сомнению и испытанию подвергается принцип «мимесиса». (Постдрама следует за философскими идеями, которые отвергали признание видимой окружающей жизни как первоначального объекта, воспроизводимого искусством, начиная с пифагорейского учения о подражании вещей числам, платоновских идей о том, что в основе существующего – божественная идея вещей, и сами вещи есть отражения. Платон обозначал

³ Мейерхольд В.Э. Лекция на актерском факультете ГЭЖЕМАСа. 18 января 1929 года // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 53.

изначальную проблему искусства: художественное подражание неполноценно, так как искусство подражает не истине, но изменяющемуся миру становления.) Отменяется зависимость спектакля от литературной первоосновы. Никакая «реальность» не воспринимается как подлинная, любой поток действия вторичен.

Разрушаются границы выразительных средств, которые традиционно признаны театральными, в поле спектакля принимаются фактуры собственно музыкальные, собственно документальные, принадлежащие сфере изобразительных искусств, сфере цифровой коммуникации и т. д. Подвергается сомнению необходимость и переосмысливается сущность традиционных компонентов феномена «драматического»: действия, конфликта, характера, диалогов. Из перечисленных Мейерхольдом первичных элементов театра – маска, жест, движение, интрига⁴, – жест и движение остаются (телесность зрелища приобретает первостепенную важность), а вот обязательность маски (т. е. художественной фигуры не-себя на сцене) отвергается. «Почти никакой другой прием так не типичен для постдраматического театра как повторение <...>, действия повторяются до такой степени, что они не могут больше восприниматься как части театральной архитектоники и организованной структуры, перегруженный зритель воспринимает их как бессмысленные и чрезмерные, как ход действия, кажущийся бесконечным, бессвязным, неуправляемым»⁵. Процесс смыслообразования в отношении «создатели–зрители» открывается для вариаций, а стремление к



Л. Пицхелаури – леди Макбет, В. Куликов – Дункан/Убийца/Макбет

постижению «авторской идеи» воспринимается иронически.

Определенность и последовательность художественного языка не представляется нужной. Законченность и ограниченность поля «произведения» уступает открытому формату проекта. Выяснение отношений с театральной традицией становится одним из слоев представления. Многие из перечисленных принципов существовали, конечно, еще в эпоху неклассической культуры, модернизма, но в постнеклассическую эпоху, в культуре постмодерна изменилась степень их выраженности.

⁴ См.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 213.

⁵ Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jiirs-Munby, L., Routledge, 2006. P. 156.

Pro настоящее

Постдраматический театр встречает сопротивление отечественной художественной культуры с ее ориентацией на системность и традицию. Но он глубоко соответствует русской театральной школе, построенной на принципах этюдности, существовании на сцене актеров «от себя», студийности, коллективности творческого процесса, импровизационности, если эти принципы ничем не ограничивать и не ориентировать на достижение определенной идейной и художественной цели. Творческий процесс, описанный в педагогических книгах К.С. Станиславского, Н.В. Демидова имеет соответствия в постдраматической методологии. В каком-то смысле этюдный метод, доведенный до абсолюта, дает постдраматический театр.

Вариации Бутусова и его актеров на темы «Макбета», конечно, рождались в свободной этюдной практике. Традиционно для русского театра Бутусова волнуют душевные резоны, мучения и страдания персонажей – мотивы совершения злодеяния, момент выбора и принятия решений, реакция на совершенные убийства. Это особенный, оригинальный феномен: постдраматический психологический театр. И он отличается, например, от недавних «Африканских сказок Шекспира» Кшиштофа Варликовского или от «Гамлета-машины» Хайнера Мюллера: там деконструкция захватывала саму возможность изображения душевных мотивов, осмысления действий, реакций, оценок, рефлексии, коммуникации.

В режиссерском опыте Юрия Бутусова новый «Макбет» – шестое обращение к шекспировским текстам – самый радикальный спектакль. Он начинал с игрового

этудного театра, ставил Беккетта, Камю, Бюхнера, Пинтера, Сухово-Кобылина, и в отличие от нынешнего подхода к Шекспиру, наоборот, очеловечивал, психологизировал жесткие тексты гротеска, экспрессионизма и абсурда, искал объем душевной жизни в эксцентрических конструкциях, рассказывал человеческие истории. Да, без игровой составляющей никогда не обходилось, еще в преддипломной работе по «Женитьбе» Гоголя (1995) образ трепетного Подколесина Михаила Трухина имел двойника – живого кролика. В «московское десятилетие» (с 2002 по 2011 год) Бутусов создал уникальный вид театра, в котором исследователи обнаруживали феномен «цирказации»⁶. «Чайка» (2011) в каком-то смысле вела к «Макбету». Самоидентификация театра там преодолевала цельность чеховского сюжета. Уничтожающая степень рефлексии, которую невозможно выразить в драматической форме, оборачивалась исступленной общей пляской.

Возвратившись в петербургский театр, в Театр имени Ленсовета, объединив вокруг себя команду молодых артистов, активно включившись в учебную работу с актерским курсом (будущим поколением труппы), режиссер начинает со взрыва. «Макбет. Кино» – мощный взрыв, который может освободить природу театра.



В. Куликов – Дункан/
Убийца/Макбет,
Л. Пицхелаури –
леди Макбет

⁶ См., например: Горфункель Е. Шапито Бутусова // Театр, 2003. № 1–2. С. 30–34; Смирнова-Несвицкая М. Решенное уравнение // Петербургский театральный журнал, 2008, № 4 (54). С. 28–32; Горфункель Е. Куда ж нам плыть? Портрет Юрия Бутусова на фоне «Чайки» // Вопросы театра, 2011, № 3–4. С. 6–19 (в этой статье слово «цирк» употреблено 22 раза).



Вера СЕНЬКИНА

В ПОИСКАХ НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ

Вокруг спектаклей Кэти Митчелл в театральной среде Англии ведутся активные споры. Одни считают, что она своевольно расправляется с литературным материалом, делая автора заложником своих сомнительных экспериментов. Другие видят в ее работах новые возможности сценического языка. Впрочем, полемика не мешает ей выпускать одну за другой постановки в «Роял Корте». Хотя в последнее время она все чаще работает за рубежом, например, в Германии. Начиная со спектакля «Волны» (по роману Вирджинии Вулф), поставленного Митчелл в «Шаушпиль Кёльн» в 2006 г., проявился ее особый интерес к видео и кино. Немалую роль в этом сыграло сотрудничество Митчелл с видео-дизайнером Лео Варнером. С этого момента в арт-галереях она экспонирует свои видео-инсталляции (например, «Five stages of truth» – вариации на тему смерти Офелии), а на правах главного участника в ее постановки входит видео. Среди них – спектакль «Кристина» берлинского «Шаубюне» по пьесе Августа Стриндберга «Фрекен Жюли», привезенный фестивалем NET, впервые познакомившим московскую публику с творчеством режиссера.

Стриндберг в предисловии к пьесе писал, что современных ему зрителей, зрителей нового времени, всего более интересует психологический процесс, они требуют объяснения его скрытых пружин. Им хочется увидеть ниточки, разглядеть механизм, исследовать двойное дно шкатулки, обнаружить, как «краплены карты». С тех пор публика стала еще взыскательнее, и разобранный на ее глазах машинерия интересует ее ничуть не меньше. Митчелл, максимально приближая к зрителю душевные переживания героя, детально исследуя их посредством крупного плана, обнажает перед ними настоящий киносъёмочный процесс. Режиссер последовательно воссоздает все этапы создания кино (съёмка, озвучка, монтаж). Аналогичный прием использовал когда-то и Робер Лепаж в спектакле «Липсинк». Но Лепаж воспринимал его как единичный эпизод, иллюстрирующий фрагмент фабулы, как эффектный трюк, фокус, разоблачаемый на наших глазах. Для Митчелл же – это главный смыслообразующий прием.

Первое, на что зрители обращают внимание, глядя на сцену, – она подобна съёмочной площадке. Тусклый свет освещает несколько комнат-павильонов (кухню, коридор графского дома). Повсюду, в техническом хаосе, понятном

только создателям спектакля, стоят камеры и софиты, разложены блоки питания и провода. На авансцене – подсвеченные лампами столики с разбросанными на них всевозможными предметами. С началом действия место за столиками займут мастера озвучивания. Листы бумаги, деревянные палки, тарелки, тазики, кувшины с водой – их главные инструменты. Операторы встанут за камеры и прожекторы, в нужный момент они будут передвигать декорации и менять освещение. Действия съёмочной команды расписаны, как по нотам, и выполняются с безупречной точностью. Результатом замысловатой «хореографии» окажется фильм, события которого разворачиваются в Дании XIX века. Этот фильм будут снимать на сцене, на наших глазах, в «прямом эфире», а мы – станем смотреть его на большом экране в реальном времени.

Новаторство Митчелл и особенность ее спектакля заключаются в том, что сценическое действие на театральных подмостках перестает быть первичной и главной реальностью. Для зрителя, смотрящего на сцену, смысл действия остается абсолютно не ясным, его восприятие затруднено: мешает расставленное оборудование, стены и окна павильонов, темный свет,



киносъемки постоянно прерываются, потому что операторы и актеры меняют месторасположение. Мы видим декорации и действия исполнителей лишь частично (вспомним, кроме всего прочего, и указания Стриндберга, настаивающего на «оборванности, характерной для импрессионистской живописи»). Целостное, непрерывное повествование разворачивается поэтому только на экране.

Митчелл провоцирует зрителя постоянно сопоставлять две одновременно существующие реальности (сценическую и экранную). Они неотделимы друг от друга, хотя далеко не тождественны. Снимаемое на сцене действие моментально обрабатывается, монтируется, совмещается с виртуальным изображением и проецируется на экран. Например, лесной опушки и реки, или спальни на подмостках, конечно же, нет, вместо них – половик с искусственными травинками, таз с водой, сундук с подушкой. Иллюзионистский обман создается именно за счет наложения двух различных изображений, нужного освещения, выбранного ракурса. Мы наблюдаем не документальную съемку, но полноценный художественный фильм.

Митчелл, создавая свою сценическую реальность, опирается на современную экранную культуру, связанную с видео, онлайн трансляциями, интерактивностью и режимом реального времени. Сценическое же время получает образное прочтение именно за счет вовлечения зрителя в киносъемочный процесс, который позволяет пережить настоящее время как длящееся мгновение.

Из пространства внешнего (сценического) траектория зрительного маршрута следует в пространство интимного (фильма). Фильм – сон, воспоминание (определяющий для Стриндберга мотив). В пьесе сны видят и Жюли, и Жан. В них воплощены их скрытые страхи и инстинкты, желания и фантазии. Однако чей же сон, наконец, смотрим мы?

Вслед за другим англичанином, любителем интеллектуальных игр, Томом Стоппардом, чье внимание в трагедии Шекспира «Гамлет» привлекли два второстепенных персонажа, Розенкранц и Гильденстерн, Митчелл выводит

на первый план служанку Кристину. Именно ей одной Стриндберг дал в предисловии к пьесе безапелляционную уничтожительную характеристику: лицемерная рабыня, лишенная какой-либо самостоятельности, со свойственной ей тупостью, приобретенной за время долгого стояния у плиты. Для драматурга, по его собственному определению, Кристина – схема, специально не прописанная абстракция. Однако Митчелл восполняет «пробел» и находит в пьесе совсем другую драму. История беспокойной аристократки и честолюбивого лакея разворачивается через воспоминания и переживания служанки, молчаливого свидетеля, в конце концов, невесты, у которой в Иванову ночь хозяйка уводила жениха. Смена угла зрения и перспективы позволяет совсем иначе взглянуть на известную драму, сосредоточить внимание на внутреннем восприятии персонажем событий, вытеснить фабулу на периферию сюжета.

Кристина в исполнении Юле Бёве задумчива, немного дика. По сравнению с утонченной белокожей и рыжеволосой Жюли (Луиза Вольфрам), ее внешность кажется особенно невзрачной: выгоревшие, как солома, волосы, бесцветные глаза, покрытое веснушками осунувшееся лицо. Отрешенность и замкнутость Кристины заставляют вспомнить близких ей скандинавских служанок-колдуний. Похожий тип Андрей Тарковский вывел в образе Марии в «Жертвоприношении», сыгранном Гудрун Гисладоттир. Это ассоциация рождается не случайно. Без сомнения, на Митчелл оказал влияние кинематограф Ингмара Бергмана, Михаэля Ханеке (на их влияние она сама неоднократно указывала). Думается, что и работы Андрея Тарковского имели для нее не меньшее значение. От Тарковского – особое ощущение времени, фактуры изображения. В фильме, показываемом на экране, прошлое равноправно сосуществует с настоящим, воображаемое (в форме наваждения, сна, воспоминания) – с реальным. Время поэтому кажется в нем эластичным, как будто бы «разжиженным». Митчелл сохраняет общую последовательность событий пьесы, хотя ей важна, скорее, форма их течения. Режиссер вычленяет ключевые и переломные моменты (кадры) из жизни персонажа,



развивая их собственными, придуманными деталями.

Кристина живет предчувствиями и предощущениями беды, трагической развязки. Первый кадр, который мы видим на экране, – женские руки (Кристины), срывающие на поляне желтые цветы. В нем – ясность, безмятежность, прозрачность северного света. Это единственный кадр, снятый заранее, существующий в записи, а значит, – принадлежащий прошлому времени (кино). Он нужен как пролог, как контраст, указывающий на то, что все дальнейшие события будут разворачиваться в реальном времени. Желтые цветы не раз затем появятся в кадре: разбросанные на обеденном столе рядом с опрокинутой вазой; на палец служанки упадет капля крови с желтого лепестка.

Мир Кристины на протяжении всего действия ограничен кухней и спальней. Лишь во сне она покидает пространство дома, смотрится в отражение пруда, в котором перед ней, как предостережение, возникает лицо хозяйки. Чаще Кристина наблюдает в окно за танцующими Жаном (в исполнении Тильмана Штрауса) и Жюли, долго вглядывается в собственное отражение в зеркале. Окно и зеркало – те

Юле Бёве – Кристина

устойчивые символические границы, отделяющие ее интимный мир от мира внешнего (окно) и отражающие прошлое в настоящем (зеркало), реальность в сновидении. Митчелл тесно связывает образ Кристины с предметами быта, домашнего обихода. Она укрупняет отдельные фрагменты изображения, заставляя нас подробно рассматривать, как служанка смешивает и варит лечебное зелье, как режет и жарит свиную почку для Жана, как ищет коробок спичек в ящичке, как зажигает свечу в засаленном подсвечнике, как надевает застиранную и накрахмаленную блузку или как осторожно царапает перо по бумаге в ее руках, как скрипят деревянные ступени под ее стоптанными башмаками. Живой звук, создаваемый здесь же, рядом, максимально приближает к нам изображение на экране («звуковой маршрут», следующий вовне), делает его почти осязаемым, натуралистичным. Мастера озвучки своевременно наливают в эмалированный таз воду, звенят ложечкой по стакану, царапают по наждачной бумаге (имитируя, скажем, шорох сбрасываемой щетины).



Митчелл работает растянутыми, зависшими во времени планами, когда за малым, секундным постепенно обнажается вечное и беспредельное. В этой протяженности – «магическая сила изобразительности», втягивающая зрение, как в воронку.

Митчелл завораживает фактура кадра. Утренний свет, заливающий кухню, например, вызвал у многих критиков ассоциации с картинами малых голландцев. Хотя приглушенность, мягкость красок, постоянная игра света и тени гораздо чаще отсылает к полотнам Рембрандта. В Иванову ночь так тепло горят свечи, тихо переливается светло-русый локон Кристины, который она накручивает на раскаленную иглу. В этих кадрах – свойственное художнику и так нужное Митчелл ощущение хрупкости и незащищенности, неустойчивости расплывающихся границ – между явью и сновидением, домом и внешней средой, сценической реальностью и видео. Это ощущение усиливается за счет того, что экранное изображение, уподобленное живописной картине, находится в «оправе» оголенной машинерии съемочной площадки. За окном павильона иллюзия, мираж исчезают.

Может показаться, что фрагментарная – в пределах кадра – игра облегчает задачу

Сцена из спектакля

актерам. Однако в каждом отдельном кадре они психологически и физически подробно переживают конкретную ситуацию. И несмотря на то, что большую часть действия мы наблюдаем на экране, присутствие живого исполнителя на сцене позволяет воспринимать это действие как театральное. В спектакле Митчелл актерам необходимо одинаково свободно действовать в двух реальностях. Ведь они не выпадают из общего стремительного хода съемочного процесса. Когда окончена съемка очередного эпизода, актер сразу же занимает место среди операторов и осветителей. У Юли Бёве, например, есть дублерша. Именно ее руки, спину мы видим на некоторых видеофрагментах. Персонаж «расщепляется» на ряд составляющих (звук, крупный план, актер, действующий на сцене), обеспечивая непрерывность реальной съемки, мгновенную смену эпизодов. Скажем, на экране со спины мы видим, как Кристина (дублерша) поднимается по лестнице в спальню, открывает дверь. В этот самый момент в действие вступает другая камера, снимающая крупным планом Бёве. Она сидит на сундуке, гадает, раскладывая на подушке засушенные травы.

Дневник театра

На экране же видим ее в дрожащем свете от лампы в спальне, сидящую на кровати. Рядом с ней – комод, трюмо, тумбочка с лежащей на ней библией, окно, закрытое занавеской.

Митчелл неоднократно останавливает наше внимание на застывшем, лишенном какой-либо мимики, лице Кристины – в особенности, на ее глазах. Зрители не упускают ни одного ее чувства. Они отчетливо видят, как терпеливо ждет она обещанного Жаном танца, поправляет свой нищий рабочий наряд. Кристина знает о непреодолимой границе между нею и хозяйкой, поэтому беспрекословно принимает, что Жюли в последний момент уводит Жана танцевать. Мы видим, как утомленная Кристина засыпает, примостившись у окна, в то время как за столом Жюли беззаботно воркует с ее женихом, и просыпается в тот момент, когда их губы уже готовы сомкнуться. Мы обращаем внимание, что Кристина не снимает корсет, укладываясь в постель, чтобы внезапно вернувшийся Жан вдруг не заметил ее беременности. Когда Жюли в истерике и в поисках защиты бросается ей на плечо, лицо служанки не выразит ни сочувствия, ни осуждения – лишь приятие судьбы обреченного и страдающего существа. Ее испытывающий и вопрошающий взгляд в этот момент прикован к Жану, к его рукам, к ножу, которым он готов перерезать горло птице. Смерть Жюли словно бы выпадает из сознания служанки и, как следствие, выскальзывает из кадра. Взгляд нервно мечется в пространстве и, в конце концов, упирается в лужу крови, растекающуюся по столу.

Митчелл обращается к сновидению, воспоминаниям, позволяя нам вместе с Кристиной пережить их еще раз как настоящее, как мгновение – трагическое в своей необратимости. И потому Кристина словно заговаривает смерть, останавливает время. В спектакле лейтмотивом звучит стихотворение датской поэтессы Ингер Кристенсен «Алфавит». Митчелл оставляет только несколько диалогов, несколько реплик из пьесы Стриндберга (ведь сон и воспоминания не всегда запечатлены в словах, чаще – в образах). Структура, ритм стихов Кристенсен как раз напоминает форму заговоров, нашептываний, которые останавливают

болезни и скорби, заклиная пустоту, одиночество и утраты. «Есть ранняя осень, есть послевкусие, есть запоздалая мысль, есть уединение и ангелы есть; вдовы есть, есть лоси, каждая частица есть; есть память и воспоминания, есть дубы, есть вязы, есть можжевельник, есть сходство, одиночество есть; утки, пауки и укус есть, и будущее, будущее». Большой мир природы, вечный по отношению к преходящей жизни человека, размыкает границы отдельной человеческой драмы и вовлекает ее в объективный ход времени.

Образ Кристины в спектакле Митчелл оказывается ни много ни мало метафорой театральной, актерской игры. Вспомним, Станиславский говорил о «щупальце глаз», втягивающих предметы внешнего мира, которые затем воспроизводятся мысленно, в воображении, на «экране внутреннего зрения». Экран уподобляется глазу, совмещающему одновременно съемку и проекцию. Образы, однажды запечатленные в воспоминании, способны оживать вопреки прошлому, быть воспроизведенными и вновь пережитыми. Когда Кристина глядится в зеркало, она смотрит в объектив камеры – в этот момент театр видит собственное отражение, и прошлое смыкается с настоящим. Актер на сцене совмещает роль исполнителя и зрителя. Он переживает на сцене мимолетные, ускользающие воспоминания и видения персонажа, явленные на экране, в реальном времени.

Взгляд зрителя, блуждая между сценой и экраном, находится в постоянной погоне за тенью, за призрачным образом. Митчелл воссоздает в спектакле особый опыт переживания настоящего времени с помощью кропотливой фиксации его на наших глазах. И, в сущности, отсылает к известной мысли Шкловского, согласно которой цель искусства – дать ощущение вещи как видения, а его основным приемом является «остранение», прием затрудненной формы, увеличивающий длительность восприятия. Подлинное же искусство есть способ пережить само это деланье вещи.

Марина ТОКАРЕВА

ГЕНАЦИД В БОЛЬШИХ УЩЕРАХ



Сцена из спектакля

На сцене – груда бревен под колосники, плотная, высокая, щелястая.

Справа – кафедра, за ней докладчик: «Тема моей диссертации – “Центростремительная сила хаоса и его мифотворческая логика”». Докладчика сверху накрывает будкой нужника. Бревна и нужник озаряются призрачным голубоватым светом, освещение мифа, притчи. «Современник» в спектакле «ГенАцид» предлагает читать не что-нибудь, а судьбу народную, как она есть и как могла б сложиться, если бы знать...

...Матерясь, по сцене проходит Гришка-плотник, шатаясь под грузом старых обломков. Стол, за ним милиционер. Вдруг над ним, как яркое солнце, восходит знакомый голос.

– Алло, майор? Работаешь?

– Так точно, товарищ полковник!

Полковник интересуется, есть ли в Больших Ущерах интеллигенция. Майор рапортует – «есть»: фельдшер, учительница, библиотекарь – библиотека лучшая в районе, но народ книжек не читает, не любит.

– А придется полюбить! – распоряжается голос.

Начинается социальный эксперимент. Внедряется государственная единая национальная идея – ГенАцид. Ради объединения народа вокруг литературного наследия. Голос диктует список: Толстой, Чехов, Достоевский, Салтыков-Щедрин.

– Служу Родине! – ошалело откликается майор Бузунько (Сергей Шеховцев).

Поверху проезжает ржавая вагонетка. Дно разнимается. На сцену валятся книги.

Авторы – режиссер Кирилл Вытоптов и сценарист Нана Абдрашитова – сделали инсценировку по одноименному роману Всеволода Бенгисена. Спектакль получился поразительно смешным и печальным. Ведь русская литература и поэзия – может быть, то единственное, чем мы можем оправдаться не столько в глазах начальства, сколько высшего начала. Но нет признаков его существования в окружающей беспросветной, безжалостной жизни.

Большие Ущеры, как и вся Россия, живут сумрачно, грубо, трудно, в потасовках, мате, пьянстве. Милиционер собирает доктора Зимина, учительницу Нину и библиотекаря Пахомова. Объясняет суть. Интеллигенция сомневается: а если не поймут? «Поймут, не поймут – заставим!, – разъяряет Бузунько, – За уклонение от государственной идеи – штраф или 15 суток». Всего через три недели должна приехать комиссия. И надо будет отвечать.

Сельчане пытаются роптать, но майор немолчим: выучить и сдать комиссии!

– Ба-ра-тынский, – читает по складам Сергей Сериков, – Евгений Абрамыч, – еврей, что ли?!

– Баратынский – Хератынский! – взъезжается на бытового антисемита Бузунько. – Учить, и все!

И вот уже в руках ущерцев трепещут крыльями, как птицы, книги. И – окрыляют не по-детски. Литература, сказал классик, есть наилучшая система формирования человеческого духа, и спектакль подробно, в деталях фиксирует трудный процесс испытания возвышенным. Эстетика, как известно, мать этики, и от соприкосновения с прекрасным меняются национальные матрицы. Народ, отлученный от своего языка, отлучен от жизни. Но вот язык

проникает в его сознание, и люди начинают жить на полную катушку, к ним возвращаются достоинство, надежда, смысл. Но и душевные муки, маета, морок. Тексты перепахивают людей.

...Комиссия вот-вот прибудет. Репетиция в библиотеке. Громиха (Светлана Коркошко) выходит, словно бы вынося перед собой стихотворение «Аблока». И сотрясают самогонщицу – до костей, до дрожи – чары блоковской «Незнакомки». – «...И медленно пройдя меж пьяными», – хриплой джазовой нотой тянет пропитой голос.

Самоуверенной Тане (Елена Козина) достается «Первый бал Наташи Ростовской», растерянной Кате (Клавдия Коршунова) – монолог Катюши Масловой, уклонисту от брака Мите (Евгений

Ш. Хаматов – Валера,
Д. Смолев – Сергей Сериков,
И. Древнов – Антон Пахомов

Е. Матвеев – Гришка-плотник



Павлов) – «Очарованный странник» Лескова. Таджик Мансур (Рашид Незаметдинов), уже год как получивший российское гражданство, читает нараспев: «Люди, львы, орлы и куропатки». Плотника, которому выпал Бродский, все тянет в одиночество и на высоту.

Особенно трудно приходится как раз тем, у кого стихи. Возникает даже конфликт между защитниками рифмованного слова и приверженцами прозы. Хрестоматийные тексты звучат свежо и мощно. Но литературное наследство не может быть легким – это сельчанам придется испытать на своей шкуре.

Серикову (Дмитрий Смолев), что все искал в Чехове смысл жизни, литература достается до полной гибели всерьез. Мучительные чеховские вопросы наступают на несчастного, а тут приходит роковое письмо от бывшей возлюбленной. Самоубийство пресекает эксперимент. Властям как раз к этому времени открывается страшное: «литература учит людей мыслить самостоятельно»!

Потрясенный происшедшим библиотекарь Антон (Илья Древнов) поджигает библиотеку. По бревнам мечутся огненные буквы, тлеет текст, дымятся классики.

Когда окажется, что сдавать ничего не надо, комиссия не приедет, а эксперимент закрыли, да и был он не в масштабах страны, а только – села, свет русской литературы уже одержит абсолютную победу над тьмой народного сознания, потеснит быт, опровергнет опыт, переродит. Язык способен сотворить нацию. Думающую, детски открытую, романтическую, свободную. (Всея бы России – опыт Больших Ущер.)

Говорят, репетировали долго. В итоге – отличные работы практически у всех; у многоопытных Елены Миллиоти и Светланы Коркошко, у молодых. Весь ансамбль выглядит стройным. Главное качество – не подделанная народность.

В отличие от автора текста, авторы спектакля любят своих персонажей. В воздухе его растворяются нежность и сострадание поистине платоновской силы. Нане Абдрашитовой и Кириллу Вытоптову удалось редчайшее: трагический комизм. Именно он, как выясняется, описывает нас и жизнь нашу всего лучше. Притча про «ГенАцид» в России годится на все времена.

Фото С. Петрова



Вера СЕНЬКИНА

СМЕРТЬ КАК КУНШТЮК

Казалось бы, нет более актуальных текстов для нас сегодня, чем тексты ОБЭРИУ. Пустота, нелепица, провалы во времени, абсолютная несостоятельность рационального понимания происходящего, сюрреалистический кошмар стали в сегодняшних условиях подлинной реальностью. Абсурдистские, парадоксальные сюжеты Александра Введенского и Даниила Хармса представляются как никогда правдоподобными и реалистичными. Однако традиция постановок их произведений на отечественной сцене весьма скудна. Спрашивается, почему? Быть может, потому, что опыты «чинарей» (именно так называли себя поэты Хармс и Введенский, философы Яков Друскин и Леонид Липавский, создавшие свое неофициальное литературно-философское сообщество), направленные на «углубление и очищение» смысла слов, требуют и от режиссера активных экспериментов с театральным языком. Вспоминаются немногие постановки: Михаила Левитина, Юрия Любимова, Александра Пономарева, Олега Рыбкина. Сегодня к творчеству обэриутов обратилось уже совсем молодое поколение, причем сразу два режиссера – Павел Артемьев и Видас Барейкис.

Один – недавний выпускник режиссерского курса Леонида Хейфеца – поставил «Четвероногую ворону» по текстам Хармса на малой сцене МТЮЗа. Другой – литовский режиссер, музыкант и магистрант Центра им. Вс. Мейерхольда – взялся за пьесу Введенского «Елка у Ивановых» в ЦИМе. Режиссеры выбрали два диаметрально противоположных подхода к сценическому воплощению текстов обэриу.

В основу спектакля Павла Артемьева легли разрозненные фрагменты прозы, сценки и наброски, соединенные в довольно цельный и последовательный рассказ о нескольких персонажах Хармса, встретившихся однажды в очереди в магазин. Оказалось, магазин закрыт. На двери висит табличка с коряво нацарапанным словом «учет». Персонажи, подобно беккетовским героям, вынуждены ждать, но отнюдь не Годо, а более прозаичных, земных благ, таких, например, как килька и водка. Среди страждущих – Мужик (именно так, без фамилии и имени), вечно неприкаянный и забитый жизнью русский тип; миловидная и интеллигентная девушка Галя, которая очень любит водку; галантный молодой человек Петя в бабочке и с тростью, явно косящий под иностранца и, наконец, группка киргизов, без конца лузгающих

семечки. Под ногами компании набралась уже изрядная гора трухи – значит, сидят они давно.

Однокурсники режиссера, тоже выпускники Хейфеца – Олег Ребров, Софья Райзман, Александр Паль, Руслан Братов, София Сливина – обнаружили задатки очень незаурядных и умных комедийных актеров. Они играют реалистично, несколько шаржированно, что позволяет узнавать в их героях современные типажи. В Москве, наверное, сложно отыскать второй подобный спектакль, где бы смех (будучи не реакцией на абсурд жизни, а способом его преодоления) с такой силой побеждал всесокрушающую нелепость положений, диалогов и поведения героев.

Прежде всего, конечно, запоминается Олег Ребров. Его Мужик, здоровый и крепкий, явно изъеден, обессилен душевно. Он не знает, на кого излить обиду и раздражение. Уже одним своим присутствием рядом его изводят киргизы, которые объясняются на чужом языке, сопят и шепчут себе под нос непонятные песни. У Мужика вызывает подозрение и зависть странный тип в бабочке, вальяжно усевшийся на трость, как на стул. На этого позера явно положила глаз Галя. Значит, шанс пофлиртовать и выпить водки с этой милой дамочкой упущен.



В Мужике Реброва затаилась злоба, бессильная и тупая, она выражена хрипловатым измученным воплем. Он – воплощение нерастраченной мужской удали, которой негде развернуться в полную силу и задышать, потому в нем столько беспросветной тоски. В герое Реброва ноют и гложут душу не нашедшие выхода страсти. Вовсе неслучайно, что в выпускном спектакле другого ученика Хейфица Антона Маликова – «Лесе» – Ребров сыграл Несчастливцева. В Мужике есть многое от странствующего горемыки трагика.

Артемьев верен психологической фабуле. Он очеловечивает героев Хармса, лишает их абстрактности и превращает в полнокровные образы, и потому персонажи больше напоминают героев, скажем, сатирических произведений Зощенко или Булгакова, нежели абсурдиста Хармса. Психологические мотивировки в спектакле работают именно на то, что герои вызывают в нас понимание и сочувствие, но не растерянность или недоумение

С. Райзман – Галя, А. Паль – Петя.
«Четвероногая ворона».
Фото Е. Лапиной

перед бессмыслицей. У Хармса юмор и ужас неразрывны, именно близость смерти делает жизнь смешной и нелепой. Психологические мотивировки опять же лишают события парадоксальности, свойственной хармсовскому повествованию. Ведь у Хармса парадокс, неординарность события всегда разрушают правдоподобие.

Мы понимаем, отчего Мужик измучен, а Галю, например, так привлекает тип с тросточкой. Мужика загрыз быт. Жена в исполнении Софии Славиной никак не дожидется от него продуктов и вообще какой-либо сносной помощи. Она беспрерывно строчит черное полотно на швейной машинке, быть может, платье на похороны. Для нее, измотанной и озверевшей, Мужик – олух и бестолочь. Избивая его по лицу капустным листом, она так прямо и заявляет, что «он – г...». Жена со сладострастием маньяка

измывается над ним: не берет трубку телефона, когда тот валится на кровать и засыпает, заставляет законопатить дверь, потому что ей «дует ветерок» в спину. Единственный выход для истерзанного Мужика – идти обратно под дверь магазина. Там он и испустит дух.

Девушке Гале излить тоску своей одинокой души обходительному Пете помогает водка. Но кавалера Петю ее печали заботят мало. Пока девушка отфыркивается, в очередной раз хлебнув из бутылки, Петя успевает ощупать и осмотреть спутницу во всех интересующих его подробностях. В игре Александра Паля проглядывает странное, диковато-оцепенелое существо, одновременно реальное и сверхреальное, монструозное, очень близкое персонажам, населяющим мир Хармса. Например, он не целует Галю, но словно старается съесть ее, заглывая губы, нос, глаза девушки.

Герои спектакля Артемьева мыкаются в поисках понимания, тоскуют по общению. Главной частью их нелепого существования остается обреченное бесцельное ожидание, и – что важно – ожидание без надежды. У Артемьева они – порождение и одновременно жертвы абсурдной жизни.

Литовец Видас Барейкис в работе над текстом Введенского пошел совсем по иному пути. Он отмечает какие-либо психологические переживания и моральные трактовки пьесы. Кроме того, главным импульсом к спектаклю изначально послужил вовсе не Введенский. Магистерская работа «Актрисы» родилась под впечатлением от актерского кастинга, на который пришло 130 актрис в поисках новых ролей. По его итогам было отобрано шесть исполнительниц и зародилась главная тема будущей постановки: «каждый умный человек хочет стать актрисой». Именно сквозь эту призму Барейкис и рассматривает сюжет Введенского. Как известно, главные действующие лица «Елки у Ивановых» – дети разных лет, которые вместе ожидают Новый год. В канун праздника няня отрубает голову 32-летней девочке Соне Островой за то, что та неумно хвасталась размером своих гениталий и грозилась показать их всем, когда зажгут елку.

Барейкис неожиданно находит ключ к пьесе Введенского (никогда не поддававшейся логическому разбору), объясняя ее именно через идею театра: он говорит о неистребимой жажде игры, о желании прорваться на сцену, даже если она обернется кровавым эшафотом, о влечении к рампе, т.е. к самому краю двух миров. Это решение кажется еще более удачным и потому, что у Введенского театр всегда служит

О. Ребров – Мужик. «Четвероногая ворона».
Фото Е. Лапиной





неким альтернативным миром, который начинается после смерти. У Барейкиса игра, театр воспринимается как естественная реакция на ее приближение.

Действие пьесы разворачивается в пространстве сверхвремени и сверхбытия. Момент остановки времени, конца мира – точка отсчета театральной игры. На пустой сцене стоят шесть табуреток. На них, как на пьедестал, будут подниматься шесть актрис. Персонажи напоминают кукол, а место действия – балаган. Усланные деревянной паркетной елочкой подмостки словно оторваны от земли и накрепко закрепились. Вокруг сцены – ни мира, ни истории, ни жизни. Чернота, ничто. Только на заднем плане в дверном проеме виднеется пространство сказочных детских снов-кошмаров: лес с картонными елками. Там же будет появляться и здоровенная рука неведомого великана (художник Ольга Никитина, ученица Дмитрия Крымова). Решение художницы ломает привычные масштабы и создает ощущение, что действие разворачивается на самом деле в кукольном театре.

Выход на сцену у Барейкиса всегда оканчивается смертью. Вначале погибает девочка Соня Острова, – ее играет Заруи Антонян, – дождавшись своего долгожданного триумфа. Подбегая к авансцене и кланяясь публике, она получает кровавую метку на шею, а на плечи ей вешают картонный лист, «отделяя» голову от тела. В финале все актрисы-дети заберутся на табуретки и перед смертью, победоносно глядя то в пустоту, то на празднично сверкающие новогодние гирлянды, с восхищением произнесут: «Смотрите на нас, мы все-таки умираем на сцене!».

Конец игры сулит окончательное небытие. Барейкис передает это ощущение неизбежности скорой казни, смерти и в то же время очарованность и восхищенность персонажей ими. Режиссер неоднократно повторяет одну и ту же статуарную мизансцену, когда актрисы застывают на табуретках, раз за разом повторяя один и тот же куплет: «Будет елка или нет, если завтра мы умрем».

Трагичность, реальность кошмара скрашивается в спектакле юмористической

интонацией, насмешкой. Каламбуры, шутовство, балаганная рифмовка используются в игре со словом, его звучанием. Важно, что по первому образованию Барейкис – музыкант (позднее он поступил на актерский курс Гинтараса Варнаса), поэтому главным выразительным средством в спектакле становится голос, пение – музыкальная игра с ритмом слова. У каждого персонажа своя интонация и манера исполнения. «Кровожадная» няня Ольги Цинк с черными губами хрипло распевает меланхолические бардовские песни под гитару. Неповоротливый и грузный секретарь Ольги Мукукеновой, ведя следствие, исполняет веселый каламбур, частушку про Ослова и Козлова. Собачка Вера Анастасии Егоровой около гроба убитой хозяйки читает стихи про погибшую Дульцинею. И в ее исполнении важен рваный ритм и резкое, ожесточенное грассирование. Барейкис ухватывает мелодику поэтической речи, которая приобретает абстрактность, «бестелесность».

Режиссер вводит в свой спектакль ряд литературных реминисценций. Например, использует сцену бури из шекспировского «Короля Лира». Она разыгрывается как цирковая интермедия двумя актрисами – Аллой Данишевской и Олесей Цихоней. Понятно, почему Барейкису понадобился Лир и кувыркающийся и увивающийся за ним Шут. У Введенского клоунада, шутовство всегда разворачиваются на фоне трагических событий, потому что смех позволяет нейтрализовать их. Фиглярство и цирк олицетворяют праздник, веселье, но в них заключены и неприкаянность, экзистенциальное отчаяние. Однако в спектакле Барейкиса эта параллель кажется несколько умозрительной и не привносит в спектакль дополнительных смыслов.

В «Актрисах» есть еще один, очень важный персонаж. Его играет литовская певица Юрги Шейдуките. На протяжении всего действия она стоит перед первым рядом партера, т.е. за пределами сценических подмостков. Шейдуките во фраке и с дирижерской палочкой в руках – и зритель, и дирижер. Она управляет хором актрис, она же и рубит их головы с плеч. Она, как и ее чистейшего звучания сопрано, является



воплощением божественной силы – холодной, равнодушной и беспристрастной.

Спектакли Видаса Барейкиса и Павла Артемьева перекликаются именно в их ощущении смерти. Небытие вступило в свои права. И потому божественное, возвышенное проявиться здесь уже никак не может – только «блистающее пустотой отсутствие». Показательна финальная сцена в спектакле Артемьева: возвращаясь к двери магазина, Мужик из последних сил упирается в нее могучими руками. Дверь медленно опускается, как могильная плита, накрывая его. За дверью обнаруживается железобетонная стена. А за ней – пустота (та пугающая пустота, в которую зачарованно вглядываются и актрисы Барейкиса). В темноте слабо различимы золотистые огоньки. Неожиданно промелькнет мысль, что это алтарь и теплящиеся на нем свечи – торжество бытия (божественного присутствия), спасительного и неприкосновенного, прибежище отмаявшейся души.

Но в следующую секунду, когда вспыхнет свет, догадка быстро развеется: на накрытом

Сцена из спектакля «Актрисы»
Фото М. Бирюкова

красной парчой столе сверкают золотые подносы. Перед нами праздничный стол с дорогими деликатесами и винами – пир души обывателя. Бытовое, земное существование продолжается и после смерти.

У обэриутов трансцендентное, небесное было противопоставлено земному, как залог бессмертия. В спектаклях молодых режиссеров земное и небесное друг от друга неотличимы, и потому ждать «Годо» здесь абсолютно бессмысленно. Смерть лишается пафоса и воспринимается не как событие, мимолетное явление истины, но, скорее, как фокус и незамысловатый кунштюк. Собственно, так же, как и сама жизнь.

Эдуард КОЧЕРГИН

КТО ТЫ ТАКОЙ, БОРИС РАВЕНСКИХ?

Талантливейшее порождение совдепии с замесом всего того, что можно представить: бывший лютый комсомолец, строитель социализма, ряженный в тельник гармонист, дипломированный печник, энтузиаст-трамовец, вынесший многое из этого формалистического полупрофессионального театра рабочей молодежи, студент-режиссер Ленинградского театрального техникума, из которого по везению-хотению попадает в театр великого мастера – Мейерхольда. После трехлетнего прокрута в нем этот дерзкий тип, верующий в божественное начало в человеке, пропартайский атеист, становится единственным режиссером, усвоившим практические методы мастера в этой загадочной профессии.

Оформил я для Бориса Ивановича всего один спектакль «Возвращение на круги своя» замечательного писателя и драматурга Иона Друцэ, но память об этом неординарном человеке осталась со мною на всю жизнь. А повязал он меня с собою случайно, в 1976 году. Будучи в Питере на гастролях, пошел во Дворец искусств обедать. В тамошних залах

в ту пору открылась моя выставка. Он на нее зашел, посмотрел и, как сам потом говорил: «Во мне что-то екнуло: он!». Познакомились, поговорили, причем в середине разговора он, вдруг несколько раздувшись, прервал меня вопросом: «Художник, ты почему со мной так свободно, на равных разговариваешь?». Во, думаю, сразу на вшивость берет. Видать, начальник с тараканами. «А как же с вами по-другому разговаривать? Встать на колени что ли? На коленях говорить не приучен. Шестеркою не стану, а ежели вы хотите во мне иметь партнера – пожалуйста». После этих слов он неожиданно подобрел ко мне. «А ты и вправду меня не боишься?» – «А почему я должен вас бояться? Вы что, букан или цербер, да и церберов я в гробу видел!» – «Смотри, я ведь курский соловей-разбойник!» – «А я воспитанник сибирских разбойников». После такой «фольклорной» перепалки мы с ним сошлись. Он оставил мне пьесу Иона Друцэ.

Русский тип со всеми кандыбасами прищипи нам: стихийный, чрезмерный,

Кадры из телепередачи
«Монолог режиссера»



непредсказуемый, многоликий хитрован, гоняющий чертиков с собственных плеч, с невозможным капризным характером. Вместе с тем человек с повышенной совестливостью и чувством национальной принадлежности и любви к России.

Следующая наша встреча состоялась в Москве. В Малый я ехал уже просвещенным. Разные театральные источники меня просветили – Равенских большой хам, гоняет чертиков, провоцирует. Его кабинет в Малом театре именуется «хатой хама». Эти сведения меня несколько напрягли, но как ни странно, вызвали еще больший интерес к этому режиссеру.

Из его работ я видел только один спектакль. Зато самый знаменитый – «Власть тьмы» Льва Николаевича Толстого. В годы моего студенчества Малый театр привозил его к нам в Питер. Помню, что на него была большая проблема попасть. Спектакль произвел на меня колоссальное впечатление по всем ипостасям. Самая мрачная пьеса русского репертуара была поставлена так, что от спектакля оставалось впечатление светлого простора. Соединение несоединимого – света, распаханного мира, неба – с мрачайшими сторонами жизни – все это потрясало.

Запомнился, конечно, Ильинский, гениально сыгравший Акима – вестника божественной души. Филигранно разработаны были все

актерские роли. Потрясающая сцена покаяния, блестяще сыгранная Дорониным.

И еще по тому времени поражаало, что такой спектакль-покаяние с героем Акимом – носителем христианской истины, был поставлен в самом официозном театре Союза. Шел он там 25 лет. Интересно, что про «Власть тьмы» знатные театроведы утверждали, что ни в одном театре, за всю историю существования пьесы, ни одного хорошего спектакля не получалось.

Остановили меня в гостинице «Метрополь», что против театра. Приехал я, чтобы познакомиться со сценой, заключить договор с театром и, главное, оговорить пьесу с Борисом Ивановичем. «Возвращение на круги своя» мне понравилось. Пьеса была по мне.

Притопал я в Малый. У военизированной охраны встретил меня студент или стажер Равенских, и сложнейшими путями провел в репетиционный зал. В зале перед началом репетиции Борис Иванович, не поздоровавшись, сразу представил меня артистам и вдруг, неожиданно повернувшись ко мне, несколько картинно, сказал: «Вот ты – художник Товстоногова, ты сможешь сделать такую декорацию, в которой мог бы умереть великий русский человек – Лев Николаевич Толстой.

Б. Равенских. 1970-е годы





Я перед всеми тебя спрашиваю. Ну-ка, по-пробуй, художник Товстоногова». Сказал, как ушат с водой на меня опрокинул. Я, конечно, опешил, застыл даже на время. В голове моей прокрутилось всякое-якое – нелепость вроде какая-то – декорация и смерть Толстого. Не в декорации он умирал, а в пространстве. Ежели так, то он, режиссер, задает мне колоссальную задачу – скомпоновать воздух на сцене вокруг умирающего гениального, не просто писателя, а русского человека Льва Толстого.

Все, мне уже ничего не надо говорить, как художнику спектакля. Он, Равенских, уже меня напугал, и я с испугу ответил ему прямо на людях: «Чего нам с вами придумывать, когда сам Толстой все решил, завещая похоронить себя на поляне, окаймленной деревьями. Из его желаний и надо исходить». – «Стоп, стоп, художник, не говори ничего более. Лучше мы с тобой после репетиции побалаяаем».

Славянский шаман с Курской магнитной аномалии, ставший самым аномальным режиссером великой ЭСЭСРиИ. Мятущийся типарь – художник, которого зашкаливало на близких ему коренных идеях.

Человек я интуитивный, людей поначалу чувствую, затем соотноблю про них что-либо. С Борисом Ивановичем сошелся быстро, хотя он провоцировал меня не однажды, как впрочем, многих других. Но я на это не реагировал. Провокаторов я в своей биографии имел настоящих, а он просто пацанил. Главное, что он знает, чего хочет, и владеет неожиданно точной концепцией пьесы и образа Толстого. Поставленная им передо мной задача – замечательная. Она может служить примером, как должен работать режиссер с художником.

С окончанием репетиции меня привели в какую-то небольшую комнатуху, заваленную бумагами, книгами, одеждой. Если память мне не изменяет, то в торцевой стене, за занавескою, находилась раковина. В ту пору он уже не был главным Малого, но остался в нем служить очередным режиссером. Комната эта служила обиталищем Бориса Ивановича в театре. Подойдя к столу, он разгреб его, освободив столешницу от каких-то бумаг, пьес, писаний, вынул затем из кармана брюк платок, протер

стол тщательным образом и пошел мыть руки. Мыл он их долго. Я огляделся – на полу стояло множество бутылок из-под минералки – полезный реквизит, подумал я, за неимением бумаги и карандашей, в суতোлке оставленных мною в гардеробе. Стажер, сдав меня Равенских, смылся, а без него путь в гардероб я, по первости, не найду.

Вернувшись, Борис Иванович сел напротив за стол и упершись глазами в меня спросил: «Ты сам-то видел деревья над могилой Толстого вечером, утром, днем? Они из земли вырастают, а сама Ясная Поляна в землю уходит. Ты про это думал?» – «Да, видел и думал». В дальнейшем разговоре о пространстве Льва Николаевича помогли бутылки. Я поднял их с пола и поставил перед ним на столе полукругом, как бы окантовав поляну, имитируя деревья. В нашем воображении возник округлый храм, напоминающий радиальные церкви времен русского классицизма, в народе именуемые «куличами». Он включился в игру, стал фантазировать, представляя храмовое пространство, объединяющее дом, дворянскую усадьбу, храм, мир, природу. И, успокоившись, согласился, что в таком пространстве можно будет ставить притчу Иона Друцэ о великом русском человеке – Толстом. После чего стал торопить меня, чтобы я быстрее ехал в Питер и срочно лудил эскизы, выгородку, макет и все остальное по этой идее.

Провидение шатануло его на театр и не ошиблось. Этот крестьянский пацан, гармонист, в своем отрочестве – коллекционер самых красивых деревенских петухов, стал режиссером русской народной стихии. Всю жизнь свою искал правду страстей, чаяний, правду человеческой души.

Наша третья встреча опять произошла в Питере. Он приехал, чтобы принять эскизы декорации и тщательно сделанную масштабную выгородку. Окончательно оговорить костюмы с художником по костюмам Инной Габай, моей женой, и решить все проблемы реквизита и обстановки. Приехав к нам, объявил мне с упреком, что первый раз в жизни сам приезжает к художнику. И такого ранее он себе не позволял. «Ты наверное колдун, Эдуард».



До прибытия Равенских мы не разгибаясь работали не только над «Возвращением», но и над очередным спектаклем БДТ. Напряженка была невероятная. Пришлось мало спать. Борис Иванович, естественно, перед тем как попасть к нам в макетную, посетил Георгия Александровича Товстоногова, прекрасно к нему относившегося. Короче, шел он к нам долго, и Инна, не выдержав ожидания, уснула на диване, стоявшем как раз против двери. Борис Иванович, открыв дверь макетной, поначалу опешил от такой встречи знатного

Эскиз к спектаклю «Возвращение на круги своя» по пьесе И. Друцэ.
Художник Э. Кочергин

работодателя, и стал сгонять чертиков с плеч, но, увидев разложенные на верстаках эскизы костюмов и готовый макет, смилоствился, сообразив в чем дело. Мое решение Друцэ в картоне он принял без возражений, оговорив подробно всю немногочисленную обстановку. На подсвеченной выгородке он понял, как интерьерные картины превращаются в экстерьерные.



По окончании работы в макетной мы с ним подружились, и он при мне уже никогда не сгоял чертиков со своих плеч. Уходя, попросил меня обязательно хорошо прорисовать люстру-паникадило, висевшую в выгородке дома-храма на православном кресте. Интересно, что эта идея его, партийного человека, сильно волновала и нравилась.

Сотрясатель устоев, шалый пацан с крестьянским носом. Неприличный в советском истеблишменте народный тип. Бунтовщик, возмутитель спокойствия.

Настал день, когда мы с Инной Габай, с замечательно исполненным моим другом, Михаилом Гавриловичем Николаевым, макетом, с эскизами декораций и костюмов, прибыли в Малый на судилище их Высочайшего Художественного Совета.

В макетной Малого мы смонтировали наше детище и с помощью местных осветителей выставили свет. Борис Иванович несколько раз заглядывал в макетную, видать все-таки беспокоился. Мне было легче, я напрочь не знал закулисных раскладов и повадок академических худсоветовских удавов. Вошли они в макетную почти все разом, как из какого-то отстойника. Я, кроме Игоря Ильинского и Царева, никого из них не знал. Насколько мне было известно, Борис Иванович заранее тщательно готовился к акции – сдаче макета, но снова все внезапно поломал по своей всегдашней непредсказуемости. И в самом начале заседания, в полной тишине, перед народными-разнородными театральными генералами произнес никем нежданную несусветность. Я процитирую свидетеля тех событий, его замечательного ученика Юрия Иоффе. «Дорогие члены художественного совета, я хочу представить вам художника от Товстоногова». Через паузу. «Что сказать вам об этом художнике? Эдуард Кочергин, это такой художник, который (снова пауза), который даже в заднице у верблюда увидит семь радуг». И сел. Орденоносцы растерялись, академизм был разрушен. Никто не знал, как реагировать. Все уперлись в макет, открытый Юрой Иоффе, только Игорь Ильинский хохотал. В результате все скопом решили, под смех Ильинского, что, действительно, Равенских сказал что-то очень

образное. Возражения были, но макет все-таки приняли.

Работа над нашим «Возвращением» длилась два года. Великому Ильинскому было под восемьдесят, и он почти ослеп, но не покидал спектакля. «Шлифовал каждый жест, каждую реплику», – вспоминал Ион Друцэ. А Равенских – этот «бунтовщик, возмутитель спокойствия» поставил великий спектакль как очередной режиссер, снятый с главного, стоптанный царевской камарильей. Оставшись в Малом, снова сделал шедевр на фоне собственной катастрофы. Спектакль-монолог, спектакль-исповедь великого русского человека, спектакль о жизни и смерти, о таинстве человеческой жизни, о необходимости оберегать это таинство. «Стояла ранняя весна. Спектакль был захватывающим. Над Ильинским в роли Толстого висел нимб», – вспоминает И. Друцэ.

Художественный совет, принимавший «Возвращение на круги своя», как заметил тот же Друцэ, «проходил на Страстной неделе в Великую пятницу, в день распятия Спасителя. Шел сначала туго. Вел художественный совет Михаил Иванович Царев, вел заседание осторожно, непредвзято, но те, которым он давал слово, не оставляли камня на камне от нашего детища». «Эмигрантская вылазка, толстовство в чистом виде, попытка христианской проповеди, против которой наша коммунистическая партия» и т.д.

Приняли «Возвращение» чудом, благодаря смелости самого автора – Друцэ, который напрямик спросил царедворца: «Михаил Иванович, а вы-то сами за или против спектакля?» – «Я то... я... конечно... за». «Художник в нем победил дипломата, что случалось крайне редко. Стена за нашей спиной рухнула. Слава Богу, работа наша будет жить».

Спектакль вышел и имел громадный успех. «Такой пронзительной тишины я не помнил. Зал сидел три часа не шелохнувшись». (И. Друцэ) «Надо же, просто чудо какое-то, вошли в театр, а выходим так, как будто побывали на службе в храме». Я снова цитирую И. Друцэ, услышавшего этот отзыв от безымянных зрительниц.

Через день Борис Иванович и его жена, замечательная актриса Малого театра, Галина

Лица



Сцена из спектакля. Г. Кирюшина – Александра,
И. Ильинский – Лев Толстой

Б. Равенских и И. Ильинский на репетиции
спектакля «Возвращение на круги своя»

На поклонах после спектакля





Александровна Кирюшина, пригласили меня с Инной в ресторан. Первый тост, который поднял наш режиссер-потрясователь – тост за спящую в питерской макетной Инну. В его неожиданном тосте был добрый юмор и человеческое тепло.

Равенских, по окончании работы с ним, стал для меня близким человеком. Видимо, и я пришелся ему по душе. Там же, в ресторане, он сказал мне: «Жаль, что мы так поздно встретились». К концу трапезы он опять наступил на меня: «Слушай, Эдуард, а почему я с тобой так много пью? А? Я ведь давно ничего не пил – ты что, опять колдуешь на меня?». – «Нет, Борис Иванович, думаю, что вам покойно со мной, вы раскрепостились после боя за свою житуху в театре. Вы снова победили. За победу, за вашу победу, Борис Иванович!»

«Возвращение на круги своя» – спектакль-реквием, прощание с жизнью не только Л. Толстого, но, к сожалению, и нашего режиссера – Бориса Равенских.

Лев Николаевич в исполнении И. Ильинского в постановке Равенских умирает стоя, с последними словами: «Вот и конец... И ничего... КАК ПРОСТО И КАК ХОРОШО...». Луч на лице, уменьшаясь, постепенно гаснет и Толстой уходит в вечность.

Умер Борис Иванович Равенских через год после премьеры «Возвращения», умер так же, как Толстой в спектакле – стоя на лестничной площадке своего дома, подле лифта. Умер мгновенно, не успев понять, что умирает – упал на руки своего ученика, провожавшего его после занятий в институте, с бумагой в одном кармане куртки, разрешающей ему с учениками открыть свой театр, а в другом кармане находилось «словоблудие» Леонида Брежнева «Целина», над которой режиссер невозможно ломался последнее время, чтобы спастись и отомстить орденоносцам за собственное погружение. Воистину, у нас в России – «судьба индейка, а жизнь копейка».

Когда хоронили Бориса Ивановича на Новодевичьем кладбище, кто-то из присутствующих сказал: «Мизансцена, увиденная первоначально в спектакле, повторяется наяву». Над могилой Равенских, из стен кладбищенской ограды, вырастали голые, черные

ветки деревьев, точно так же, как в декорации «Возвращения на круги своя».

Прямо какая-то мистика.

Р.С. Я написал о Борисе Равенских в своей книге «Записки планшетной крысы», так как он, колыхатель «планшетных основ», при кажущемся совдепийстве был настоящим художником, не работавшим только на систему, а служившим истине и искусству. Упрекать его в делании спектаклей на государство – чистоплюйство и грех. А Завадский, Эфрос, Товстоногов, Охлопков, наконец сам Мейерхольд, что работали под диван, а не на государство? В те времена все работали на государство. Нонконформизм мог быть в живописи. Выставки можно делать и по квартирам, а спектакли – попробуйте!

Все гораздо проще – есть вещи подлинные, левые, есть вещи настоящие, правые, а есть не подлинные и не настоящие, ни те, ни другие.

Такие спектакли, как «Власть тьмы», «Возвращение на круги своя» – подлинное явление в русской культуре, а левые они или правые – какая разница перед жизнью и смертью.

Марина ДМИТРЕВСКАЯ

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РЕЗО ГАБРИАДЗЕ

BACKGROUND

Театр Резо Габриадзе существует в мировой культуре последние три десятилетия как некоторый феномен. Единственным и абсолютным его Автором-создателем (драматургом, режиссером, художником, скульптором, дизайнером интерьера и даже музыкальным оформителем) является один человек, отличающийся ренессансной одаренностью. «Он сливает воедино слова, жесты, цвета, предметы и музыку, создавая спектакль, полный нежности и сострадания. И к этому спектаклю зритель не может остаться равнодушным. Он действительно настоящий создатель Великой Оригинальности. Он придает театру ту поэтичность и тот реализм, которым, я знаю, нет эквивалента», – писал Питер Брук¹, подтверждая вполне общепринятую мысль о театре Габриадзе не просто как о проявлении авторского театра, к которому искусство Габриадзе несомненно относится, а как об абсолютном эстетическом феномене.

Театр Габриадзе – это живой много-населенный мир, имеющий собственные, ему одному присущие законы, как эстетические, так и этические, философские, композиционные и пр. Персонажи, темы, идеи, фабульные ходы, сквозные мотивы, перетекающие сюжеты, герои, горизонты смыслов и даже словесные образы живут в этом целостном, законченном, имманентном, давно имеющем свое независимое духовное пространство мире по законам органической жизни. Они живут, объединенные личностью их создателя, переносящего излюбленные образы с живописных полотен в пьесы и сценарии, а из рассказов и повестей – на сцену театра и в графические листы. Один и тот же образ оказывается тем самым воплощен одновременно в разных видах искусства, но одним человеком, и это отдельная тема. «Никогда не знаешь, чем обернется та или иная жизненная ситуация:



превратится в книжку, фарфорового зайчика или развернется в комедийный киносценарий. Этот путь от замысла к воплощению художник называет “моя тайная жизнь”. Но поскольку человек он общительный, щедрый, тайны остаются скрытыми от людских глаз недолго:

¹ Цит. по: Голдовский Б.П. Резо Габриадзе // Голдовский Б.П. Кукла. Энциклопедия. М., 2004. С. 107.

Мальчик.
Рисунок Р. Габриадзе

Pro настоящее

их узнают не только читатели, зрители, посетители вернисажей, но и случайные попутчики, продавщицы газет или чистильщики сапог. И здесь круговорот искусства в природе (и природы в искусстве) не прекращается: потом когда-нибудь мы встретим ту продавщицу или того сапожника в кукольном спектакле или фильме», – отмечала критик Е. Алексеева².

Тбилисский театр марионеток родился в 1981 году. Резо Габриадзе создал свой театр, уже будучи Автором художественного мира: с географией и топографией, стилистикой, драматургией, героями, эстетическими принципами.

«Его мир ему принадлежал – и он существовал в нем и узнавал его вокруг себя. И когда Резо появлялся в своем мире, то и все обнаруживали вокруг себя именно этот, его мир, потому как мир этот и на самом деле существовал и его можно было увидеть; и все начинали видеть мир таким, каким видел его он, и радоваться, улыбаться и приветствовать этот мир, и радостно следовать ему как своему, как внезапно и счастливо обретенному – “наконец-то!” и “господи! нашел!..” Вот она, правда, вот она, реальность! И как легко, как светло, как просто, как невзначай и ни с того ни с сего можно попасть в этот мир, прекрасный, справедливый, бедный и живой мир, где рождаются и умирают, трудятся под солнцем и пьют, и нет другой заботы, чем та, что ты – частица великой и вечной жизни, которая проходит в тебе, с тобой, вместе с тобой, и всегда – помимо тебя и поверх!..». Так писал о «дотеатральном» Резо Андрей Битов еще в 1972 г³.

Слово «мир» фигурирует у самых разных авторов. «Он захотел сам

сотворить мир. И создал Тбилисский театр марионеток, где его пьесы в его же режиссуре разыгрывали созданные им же персонажи. Ибо он был и художником своих спектаклей. А что может быть более авторским, чем театр кукол, где художник предлагает актеру-кукловоду нафантазированные и вылепленные им Лица, Облики, Характеры написанной им пьесы?», – писала А. Михайлова⁴. С самого начала Габриадзе строил авторский театр художника, визуальным задачам которого подчинено все (термин «авторский театр» пришел в наш театр гораздо позднее, на рубеже 2000-х и более всего в связи с театром Д. Крымова, который несомненно продолжает многие принципы театра Р. Габриадзе, а сам Габриадзе давно именуется свое искусство «театром визуальной поэзии»). «Вообще жаль, что я назвал свой театр театром марионеток. На самом деле это просто театр. В спектаклях я, и как драматург, и как режиссер, пытался решать общие театральные задачи»⁵, – говорил Габриадзе, принципиально не вписываясь в контекст общего движения советского (и постсоветского) театра кукол, поэтому привлечение к анализу его творчества спектаклей современных ему кукольников мало что дает.

Как же формировался этот мир? С чего начинался? Каков его *background*?

Исследователь театра кукол Б. Голдовский считает, что габриадзевский «художественный мир – своеобразный сплав грузинской и русской культуры, где основу все же, видимо, составляет культура русская, а колорит и очарование – грузинские»⁶. Не могу разделить это утверждение. Да,

² Алексеева Е.С. *Маленький большой человек // Экран и сцена, 1996, № 25, 27 июня. С. 5.*

³ Битов А.Г. *Художник и власть // Битов А.Г. Книга путешествий по Империи. М., 2000. С. 350–351.*

⁴ Михайлова А.А. *Рукотворное // Экран и сцена, 1997, № 51–52, 26 дек. С. 17.*

⁵ Цит. по: Дмитриевская М.Ю. *Театр Резо Габриадзе. СПб., 2005. С. 55.*

⁶ Голдовский Б.П. *Указ. соч. С. 107.*

Лица




Резо Габриадзе
в детстве

формирование художественной личности Габриадзе происходило под влиянием сразу нескольких социокультурных составляющих, мир, в котором он формировался, изначально был многослоен – и дальнейшая многосоставность искусства Резо имеет основой те эстетические впечатления, которые идут из детства и юности, но почвой, основой, родиной этого художественного мира, вне всяких сомнений, была страна Грузия. При всей космополитичности Габриадзе, при всей его преданности России, он всегда ощущает себя грузинским художником.

Попробуем определить составляющие того мира, который впоследствии обретет черты художественного, начертить схему с «рекой» и «притоками», заметив при этом в скобках, что «все хорошее делается из воздуха», как говорит Габриадзе, а не из схем. Пользуясь образом И. Соловьевой, писавшей о том, что, «привив» разрозненные и, казалось бы, чужие друг другу элементы к одному

«стволу», Габриадзе покрывает их собой (как кроной), создавая из несомненной эклектики искусство безукоризненного художественного вкуса, виртуозного ритма, чистого звука»⁷, – попробуем определить, что же это за «ствол», что является почвой этого мира, и какие «ветви» создавали в итоге «дерево Габриадзе».

«БОЛЬШАЯ ГРУЗИЯ»

Грузия для России всегда была не Востоком и не Западом, а пограничьем и территорией свободы. Здесь русские художники выясняли свои взаимоотношения с миром. Грузинская культура два века питала русскую особой энергией «глагольного» языка, полного горячих, гортанных согласных, горловых «кх», которые каким-то особым образом действовали на российское сознание, существующее в мелодии растянутых гласных, живущее именами существительными и прилагательными... «Когда наши поэты прошлого столетия касаются Грузии, голос их приобретает

⁷ Соловьева И.Н. Почему Трапезунд // Экран и сцена, 1990, № 40, 4 окт. С. 5.

Pro настоящее

особенную женственную мягкость и самый стих как бы погружается в мягкую влажную атмосферу», – писал Осип Манделъштам⁸. Всем известны классические стихи Николаоза Бараташвили «Цвет небесный, синий цвет...». Император Арчил в «Дочери императора Трапезунда» говорит: «моя бирюзовая Грузия», и сам Габриадзе довольно часто ассоциирует Грузию с бирюзой. Поверим двум поэтам, воспринимавшим свою страну в близком колорите – от синего до бирюзового, тем более, что в пожилом возрасте Резо даже записал аудиофайл, где он читает именно это стихотворение Бараташвили. Символика синего исходит из очевидного физического факта – синевы неба, которое в мифологическом сознании всегда было обиталищем богов, духов предков, ангелов; отсюда главный символ синего – божественность («В детстве он мне означал//Синеву иных начал...»), синие – одежда первосвященника в Скинии; одежды Иисуса и Богородицы в иконописи. У Габриадзе синяя божественная православная Грузия смягчена до лирического бирюзового. Заметим: фраза «моя бирюзовая Грузия» была вложена в уста средневекового императора Арчила, в чьих жилах текла голубая кровь и который совершал рыцарские подвиги в честь великой любви, а в средневековой Европе синий был цветом костюма рыцаря, желающего продемонстрировать своей даме верность в любви. (Романтическая бирюзовая Грузия в этом смысле страна тотального рыцарства).

Театр Габриадзе имеет разные контексты бытования, но в первую очередь он располагается в классических пределах грузинской

культуры, которая, не будучи ни Востоком ни Западом, имеет тенденцию, как писал Манделъштам, – «Прочь от Востока – на Запад! Мы не азиаты – мы европейцы, парижане!»⁹, – но всегда соединяла эти полюса (скольких французов «привил» и привёл в свое искусство Резо, искусство которого наиболее близко в своей романтической направленности именно французскому романтизму). «Я бы причислил грузинскую культуру к типу культур орнаментальных. Окаймляя огромную и законченную область чужого, они впитывают в себя главным образом его узор, в то же время ожесточенно сопротивляясь внутренне враждебной сути могущественных соседних областей»¹⁰. Эта формула прямо относится к искусству Габриадзе с его «впитыванием» чужого узора и национальной самобытностью внутреннего мира. «Переимчивость» – один из принципов искусства Габриадзе, свидетельствующий о внутренней театральности, способности к перевоплощению. Скажем, в графике, посвященной Пушкину, Резо «играет, например, в пушкинскую манеру рисунка. Не подражает, не копирует, а становится тем человеком, которому приятно и естественно рисовать именно так. <...> И все новые и новые сюжеты рождаются в дружеском кругу. Не поймешь – то ли Нащокин придумал, то ли Битов сочинил»¹¹.

При этом Резо Габриадзе всегда отдает себе отчет в культурных координатах, к которым отсылает зрителя и прекрасно осознает свои корни, к которым «прививает» побеги других культур: «Историческая родина нашей грузинской культуры – Средиземное море. Я имею в виду Древний мир, когда Западная



Кукла «Император Арчил». «Дочь императора Трапезунда»

⁸ Манделъштам О.Э. Кое-что о грузинском искусстве // Манделъштам О.Э. Слово и культура. М., 1987. С. 177.

⁹ Там же. С. 178.

¹⁰ Там же.

¹¹ Михайлова А.А. Фарфоровый театр Резо Габриадзе (для тех, кто не видел) // Экран и сцена, 1995, № 11, 23–30 марта. С. 9.

Лица



Грузия была Колхидой, я имею в виду Византию в ее связях с христианским миром (чувствуется, что от святой земли у нас – огромный комплекс монастырей). Уникальность грузинской культуры в том, что она необычайно тонко воспринимает и восточное (скажем, Персию), и западное. Волей обстоятельств она попала в европейскую струю, а потом – во всеобщую историческую яму социалистической культуры. И очень много пострадала, хотя грузинской культуре близки все лучшие проявления культуры мировой. У меня есть возможность сравнивать. Шекспир на грузинском языке звучит как абсолютно грузинский автор, наш язык в совершенстве впитал его. Мне, например, трудно представить, что «Макбет» написан не по-грузински. Но и Фирдоуси звучит по-грузински так, что трудно поверить, что это написано не грузинским автором. Наиболее выражают грузинскую душу, мне кажется, музыка, поэзия, архитектура, живопись. Живопись Грузии уже в Средние века решила все основные великие задачи. Понимаете, мы были окружены соседями, которые по своим религиозным убеждениям не могли рисовать лик человека: персы, армяне не писали фрески с ликами. А Грузия живописала, как это делали греки и как впоследствии – русские»¹².

В течение всей жизни Габриадзе будет соединять побеги разных культур в едином поле своих художественных фантазий, и в зрелом периоде творчества ему будет важна идея Грузии как территории, на которой сталкиваются Восток и Запад, страна его жизни СССР – и Европа.

На этой оппозиции строится конфликт повести «Кутаиси», не переведенной на русский язык, к которой Габриадзе вернулся в 2006 г., сделав попытку переработать ее в сценарий. Для него была принципиальна концепция взаимообогащения двух миров, их равноправности, суверенности и в то же время общности.

Герой повести мальчик Варлам – очевидец послевоенного быта города Кутаиси и деревни, где живут бабушка и дедушка. В деревне стоит лагерь пленных немцев, приписанных к дворам беднейших грузинских крестьян – гораздо более бедных, чем побежденные немцы. Дед Варлама не желает иметь дело с врагом (на войне погиб его, дедушки, сын) и всячески протестует против любых контактов с ним.

«Не ожидая приглашения, сержант перешагнул через развалившийся плетень, лежащий на земле, и пошел по двору. Немец тоже



¹² Дмитриевская М.Ю. Указ. соч. С. 26.

Pro настоящее

перешагнул, поднял плетень и укрепил палку.

Бабушка заволновалась, заторопилась, спрятала за пазуху хлеб и вбежала в комнату.

– Принимай пленного и распишись! – сказал сержант, протягивая бумагу и карандаш.

– Не приму, – сказал дедушка. – И не подпишусь.

И сделал шаг в сторону.

– Как миленький подпишешь! Будет у вас с девяти до шести. Кормить не надо.

– Не подпишусь!

– Я подпишусь, – выскочила из комнаты бабушка. На ногах у нее были уже калоши, а на голове лежала красота – кусочек черной материи с кружевом, сантиметров десять.

Бабушка быстро подбежала, сделала на бумажке крестик и долго культурно ставила точку рядом с ним»¹³.

В результате, дедушка умирает, не пережив вторжения Запада и его цивилизации: вместо ветхой туалетной будки во дворе Шульц сооружает туалет в доме и тем самым Европа разрушает многовековой патриархальный восточный уклад (не может быть дерьма в доме, где живут люди!) Мандельштамовское «Прочь от Востока – на Запад! Мы не азиаты – мы европейцы» дедушке глубоко чуждо. Более того, повесть отчасти имеет внутреннюю тему «Прочь от Запада – на Восток!», поскольку центральной ее «рифмой» являются две сцены. В первой из них, «Античные традиции дедушки» (дело же происходит в Колхиде, куда приплыли аргонаты!), Отто Шульц наблюдает следующую сцену:

«Двадцать третий день шел дождь.

Иногда через сито, а иногда еще мельче.

По радио музыковед Певел Кучуа рассказывал биографию Вольфганга Амадеуса Моцарта.

Его голос сопровождали фрагменты музыки Моцарта.

Колония обнесена колючей проволокой.

В углу цветочек уже поднялся на двадцать сантиметров, с ним возился Отто Шульц.

Он поднялся с корточек и увидел дедушку.

Согнутый старичок ходил вокруг дома и что-то искал. Калоши его чавкали.

Бабушка шла сзади за ним и журчала сердитым голосом:

– Чтоб он оглох и ослеп, кто тебя этому научил. Не должна я была пускать тебя на эти лесозаготовки. Дикие они все. Стыда у них нет, Ватая. Не надо, пожалуйста, брось ты это, не позорься.

Дедушка полез по-пластунски под дом и сперва оттуда выкатились два деревянных шара величиной с арбуз, а за ними полутораметровое бревно.

Все это он положил на развалившуюся тележку и покатил в огород.

Колесо набрало грязь и дедушке все труднее было ее толкать.

Из домика выскочил Варлам.

Дедушка с трудом прислонил бревно к плетню и с обеих сторон приложил к нему шары.

Шульц тотчас догадался, что дедушка построил фаллос.

Дедушка с трудом оторвал от земли бревно с закругленной головкой и насечкой посередине и, еле передвигая ноги, вошел в огород.

Бабушка и Варлам покатали по грязи шары – один справа, другой слева.

¹³ Габриадзе Р.Л. Кутаиси – это город // Из архива автора, машинописная копия.

Лица



Кутаиси.
Рисунок Р. Габриадзе

– Бесстыдник, глаза бы мои тебя и все это не видели, что ты показываешь ребенку, – говорила бабушка.

Шары уже были все в грязи.

Посередине огорода дедушка, передохнув, набрал воздуха, поднял фаллос наверх и посмотрел на синее до черноты низкое облако с тяжелым животом и, угрожая облаку, крикнул во весь голос:

– Пошел на х..! Пошел на х..!

Бабушка схватилась за ядро:

– Сейчас дам по твоей башке, старый дурак! Что ты кричишь при ребенке!

– Пошел на х.., черное облако! – кричал дедушка облаку, – Уйди, пропади, исчезни!

Шульц химическим карандашом записывал грузинские слова.

Pro настоящее

Бревно возило дедушку по огороду. Было слышно чавканье калош и пуканье дедушки.

На небе не было никаких изменений. Наоборот, Варламу показалось, что дождь пошел еще сильнее.

Вдруг дедушка заметил Шульца. Разъярился.

Бросил фаллос в лук и покатил пустую тележку к дому.

Бабушка и Варлам за ним.

Они еще не дошли до дома, как черное облако раскрылось, и солнце осветило сперва бабушкин огородик, потом немецкую колонию, всех Бреговдзе и Баланчивадзе тоже, потом Мингрелию и Абхазию.

В колонии по радио по радио победно звучал "Турецкий марш" Моцарта. <...>

Шульц и дедушка встретились глазами.

В глазах дедушки сверкнули молнии. В них была победа¹⁴.

Сам по себе этот эпизод – комический и одновременно патетический гимн силе грузинского народа, способного побороть все и вызвать из небытия солнце, сравнимый разве что с маршем Моцарта. Опять же солнце, спасительно осветившее не только деревню, а и всю Грузию, – дедушкина победа над Европой, его собственный Сталинград, выигранный у Шульца, на которого сильное впечатление производит и языческая сила нищей некультурной земли, и ее душевная щедрость, и красота. Он, чувствуя свою вину, делает умершему дедушке гроб без одного гвоздя, поразивший односельчан (одноглазый Каленик «погладил крышку гроба: "И как мы у них выиграли войну?.."»), и уезжает на Запад, наполненный миром этого советского Востока.

Повесть заканчивается в конце 1970-х эпизодом, названным соответственно «Античные традиции Отто Шульца» и представляющим парафраз первой сцены:

«Франкфурт на Майне. 1979 год. Дождь.

Офис. Стол – метров триста.

Отто Шульц смотрит, как шумерская голова с побитым носом, стоящая за ним на высоком пьедестале, отражается в лаке стола.

По телевизору передают последние известия. Наводнение.

¹⁴ Там же.

Грузинский дворик



Лица

Титры: “Двадцатый день идет дожди”. Кадры без комментариев. По воде, скосившись, плывет красивый немецкий домик. Улочка в маленьком немецком городке. Военные увозят на надувной лодке старушку с горшочками цветов и птичьей клеткой.

Шульц выключает телевизор и четким шагом выходит из кабинета.

Он идет мимо стеллажей, в которых разложены черепки, фрагменты раскопок в Месопотамии, стены увешаны терракотовыми плитами с клинописью.

Хрустальный лифт спускает его в белокафельный гараж.

Шульц открывает двери *Saab*, заводит машину и выезжает из гаража.

Широчайшие современные трассы.

Шульц мчится, “дворники” еле раздвигают потоки воды на ветровом стекле.

Шульц съезжает с трассы.

Длинная узкая красивая аллея.

Высокий забор из плотно посаженных кустов.

Шульц нажатием кнопки открывает ворота.

Машина, шурша о серый гравий, объезжает роскошный дом.

Въезжает в большой круг непроницаемых кустов.

Шульц выходит из машины, бежит к багажнику, достает из багажника бирюзовый плащ с капюшоном и тащит большой, полутораметровый, видимо тяжелый предмет, упакованный в белую пленку.

Кладет на землю и достает из багажника еще два мешка.

С шумом расстегивает мощную молнию и достает оттуда полированное, из орехового дерева, бревно, в котором легко прочитывается фаллос. Из двух мешков

показываются два шара. Тоже из орехового дерева.

Шульц обнимает бревно, становится между шарами и кричит по-грузински:

– Пошло ты на х.., черное облако! Садится на шар и ждет.

Вдруг тучи рассеиваются и солнце сперва освещает Шульца, потом его дом, окрестности – и всю северную Германию.

Шульц достает из кармана жестяную коробочку дедушки и клочки газеты “Индустриальный Кутаиси”. Сворачивает самокрутку. Достает из кармана кремь. Выбивает огонь и закуривает¹⁵.

Здесь не только мысль об оплодотворении современной европейской цивилизации энергией Востока, не только любовное уравновешивание дикого грязного послевоенного быта и элитарного быта сегодняшней Европы в изобразительном контрасте «черного-белого» (грузинская грязь – немецкая белизна), здесь констатация глубинной и неразрывной связи Востока, олицетворенного Грузией, и Запада. На Запад Габриадзе много лет стремился, был там признан, получил звание Командора искусств Франции, особенно остро осознал духовное богатство советской империи в момент ее развала – и вернулся в Грузию, к цивилизации, носителями основ которой были его бабушка Домна и дедушка Варлам. Когда в конце 1990-х в Тбилиси не было света, он как бы вновь окунулся в старый быт, читал при свечке и утверждал, что это совершенно другое восприятие текста – в узком круге света. Глаз сосредоточивается, не скользит...

Габриадзе родом из Кутаиси, вблизи которого – православная реликвия Грузии, Гелатский

¹⁵ Там же.

монастырь, основанный царем Давидом Строителем (1089–1125) и расположенный на возвышенном берегу реки Цкалцители в нескольких километрах от Кутаиси. Естественно, что непосредственная близость монастыря с развалинами трех церквей (одна со множеством гробниц, выдолбленных в скалах и прикрытых плитами), с уцелевшими орнаментированными стенами и портиком трапезной придавали советскому городу Кутаиси другое измерение. Гелати не просто красив, он полнее всего хранит византийскую традицию и сопоставим, по мнению самого Габриадзе, с Ферапонтовым монастырем и храмом Рождества, расписанными Дионисием. Подробное описание Гелати дал еще русский посол Никифор Толочанов, посетивший Имеретию в 1650 г. Габриадзе вспоминает, что, по всей видимости, два лета мать снимала домик в деревне прямо у стен монастыря, так что камни Гелати были местом его детских игр, художественный глаз формировался под влиянием безупречной по вкусу древнегрузинской архитектуры и живописи. По другой, его же собственной, версии, отец, Леван Николаевич Габриадзе, будучи секретарем обкома КПСС и отвечая за культуру, обязан был контролировать сохранность ценностей монастыря, и маленький Резо сопровождал его. Старый сторож открывал хранилище – и происходила неосознанная встреча с шедеврами иконописи, в том числе с чудотворной иконой, впоследствии из Гелати исчезнувшей. (В скобках замечу: Габриадзе давно сделал из своей биографии миф со многими разночтениями, сам уже не помнит, что было, а что



сочинено и стало более значимой реальностью, чем факт, а проверить все версии невозможно).

Но точно можно утверждать, что грузинская Церковь – одна из древнейших христианских Церквей. Грузия приняла веру в 326 году, на шесть веков раньше, чем Русь. Благодаря проповеди святой равноапостольной Нины, христианство стало государственной религией, и с тех пор история Грузии неразрывно связана с православием, а Георгий Победоносец (под влиянием св. Нины) стал небесным покровителем Грузии.

Традиции православия в Грузии были сильны и непрерывны, и она всегда ощущала себя оплотом веры, границей между православной Россией и мусульманским Востоком, неким «замком», на который запираются ворота в православный мир. Грузинское православие было настолько сильно,

Послевоенный Кутаиси

Лица

что до сих пор бытует легенда новейшей истории, согласно которой зимой 1941 года (фашисты стояли под Москвой) Сталин приказал тайно отслужить в Успенском соборе молебен о спасении страны и во спасение армии, и в Москву, за невозможностью вызова греческого патриарха, был вызван грузинский патриарх.

Грузия вообще многие века могла чувствовать себя богоизбранной (церковное предание повествует о том, что Богоматерь, приняв благодать Св. Духа в огненных языках, готовилась по жребию отправиться именно в Иверскую землю, но получила известие от Ангела, что труд апостольства ей предстанет на другой земле). От грузинской «ветви» по свету выросло огромное количество Иверских монастырей, в том числе и Иверская обитель на Афоне, от которой ведет свою историю икона Иверской Божьей матери (ее список в 1669 году установили в часовне у ворот, выходящих на главную – Тверскую – улицу Москвы. Вратарница стала одной из самых чтимых святынь москвичей).

Во времена габриадзевского детства ударенная совдепией Грузия сохраняла свою религиозность, стойко справляла Пасху и Рождество, но делала это скрытно: «закрывали ставни, одеяло вешали на окнах»¹⁶. Бабушка Домна ходила в церковь, а на улице «под окном сидел чистильщик Саба (Савва), ассириец. Потом я узнал, что он был дьякон. На Буденного похож, но беленький с васильковыми глазами»¹⁷. При том, что бабушка и особенно мать Габриадзе, Софья Варламовна, были традиционно религиозны, а мать к концу жизни стала человеком глубоко

воцерковленным, осознанный интерес к православию проснулся в Габриадзе поздно, во второй половине жизни (явное нарастание христианских мотивов происходит в «Осени нашей весны» от первой редакции ко второй, библейские мотивы возникают в «Дочери императора Трапезунда» и «Песне о Волге»). Но фундамент был заложен в детстве.

«МАЛАЯ ГРУЗИЯ»

Габриадзе – провинциал, кутаисец, не раз он подчеркивал: «Что бы я ни делал, обычно замыкаюсь на маленьком островке своей жизни – это мой город Кутаиси. Я прожил там 17 лет, а потом пошел бродить по миру. Но даже когда сочиняю про Париж, все равно это рассказ о Кутаиси»¹⁸.

Грузия для него олицетворена в детстве деревней, где живут бабушка и дедушка, сыгравшие огромную роль в его формировании и увековеченные им в нескольких произведениях – от повестей до спектакля. «Все мои предки из-под Кутаиси, из деревень Баноджа и Гумбрини. Между ними расстояние как между Новым Арбатом и старым. Иногда в веселом виде можно было так разгуляться, что не понять, в какой деревне ты находишься. Была между ними и маленькая горка, которую местные называли горкой Сатурия. На отцовской стороне уже в начале ноября снег лежит. И люди как будто из сурового края, вроде вашего уральского. Там скалы, и жители как бы сами высечены из камня. Кость у них широкая, ходят медленно. Всем корпусом они неуклюже поворачиваются, как троллейбус. Словом, они на камне жили, из камня строили церкви, строили

¹⁶ Письмо Р. Габриадзе М. Дмитриевской от 24.12.2009 // Из архива автора, машинописная копия.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Поздняк Т. Резо Габриадзе: «Я культивирую в себе иллюзию свободы» // Невское время, 1996, № 180. 21 сент., С. 5.

Pro настоящее

на века. Мы все принадлежим Гелатскому монастырю»¹⁹.

С материнской стороны «родственники повеселее, они более артистичные. У них три крестьянские фамилии – Гурешидзе, Брегвадзе, Баланчивадзе. В отличие от отцовской земли, где черные скалы и гранит, здесь земля мягкая и абсолютно белая. Они любят музыку и вообще люди со слухом и очень пластичные. Один из соседней деревни достиг берегов Америки, где добился больших успехов. Это вам известный Джордж Баланчин»²⁰, – говорил Габриадзе в одном из интервью. Не раз он рассказывал, как, совсем девчонкой, его бабушка Домна Брегвадзе (в виде куклы он изобразит ее в спектакле «Осень нашей весны»), обидевшись на дедушку, убежала в родную деревню – буквально через улицу, но это был настоящий побег. («Примерно такой же побег, оставивший гораздо более значительный след в истории культуры, совершил Руссо, эмигрировавший из родного Куве. В пожилом возрасте я прошел его путь минут за десять, а в серьезных книгах это занимает 2–3 страницы», – говорит Габриадзе²¹).

Самая «малая родина» Габриадзе – деревня, где жила бабушка Домна Порфиловна Брегвадзе, пожалуй, главный человек его жизни: «Я отношусь к тем счастливым людям, которым досталась бабушкина ласка. Так что это песня о бабушке», – говорил он в связи с «Осенью нашей весны»²². «По-настоящему умных, мыслящих людей я встречал разве что в самом раннем детстве. Это мои бабушка и дедушка. Они не имели образования, бабушка отучилась в церковно-приходской школе не больше года. Но слова, которые я

от нее слышал, сами по себе были удивительными мыслями. А ведь некоторые люди могут прожить десятилетия, и от них не услышишь ни одной рожденной ими же мысли!» – утверждает Габриадзе из статьи в статью²³. С деревней связаны самые сильные и самые подробные детские впечатления Габриадзе.

В уже упоминавшейся повести «Кутаиси» Отто Шульц, явившись впервые к дедушке, «вышел во двор. Посреди двора в грязи валялась половина заднего моста грузовика, на которой было написано: “ЗИС”.

К нему была привязана вымазанная в грязи и помете бечевка, к бечевке – петушок с засохшей грязью на гребешке.

Немец отвязал петушка, отдал веревку Варламу: “Битте шён”, – а сам покатил ногой задний мост к забору, где уже валялся радиатор того же грузовика.

Немец взял у Варлама петушка и пошел за дом.

– Что он тебе сказал? – заволновалась бабушка.

– Битте шён.

– Унес? Иди посмотри.

В это время из-за дома вышел немец. На петушке было тонкое изящное ярмо из палочек, скрепленных проволочками, и поставил петушка у ее ног.

После этого немец сел на дедушкин пенек, к которому была прикреплена спинка от остатков стула.

Немец посмотрел на дедушкину развалюху. Перевел взгляд на стоящую на возвышенности уборную и долго смотрел на нее. Ударил руками по коленям, сказал: “Арбайтен”, – и пошел к уборной.

Она криво стояла в папоротниках и крапиве. Гудела оса. На самом кончике крыши сидела трясогузка и нервно била хвостом.

¹⁹ Дмитревская М.Ю. Указ. соч. С. 42.

²⁰ Там же. С. 43.

²¹ Из архива автора, машинописная копия.

²² Резо Габриадзе: «Человека невозможно удивить со времен Тутанхамона». Беседа вела М. Старуш // Культура, 2002, №18–19 (7325) 16–22 мая.

²³ Галантных дел мастер // Персона, 2002, № 4/5. С. 34.



Шульц приподнял двери и открыл их.

Внутри все было чисто, покрашено белой известью. Кроме выцветших от солнца и дождей, превратившихся в лохмотья остатков плаща геолога, служивших задней стеной.

Шульц поднял стену-плащ, и перед ним открылась дивная картина: слева – сине-лиловый хребет Аджарии, справа – бирюзовая Мингрелия и Абхазия, за которой угадывалось море.

На дне этого райского пейзажа, на кривом участке, дедушка в нижнем белье ковырялся мотыгой, а бабушка затаскивала козу из пейзажа.

Из колонии по радио было слышно: «По просьбе работников сельского хозяйства Харагаулского района передаем марш из оперы «Аида».

Под эти звуки Шульц медленно закрыл занавес – заднюю стену уборной»²⁴.

В этом фрагменте – соединение бытовой бедности, природной красоты Грузии (открывающейся Отто Шульцу как театр, как спектакль), советской «радиоозвучки» и классической музыки. Все элементы будут присутствовать в творчестве Габриадзе как обязательные составляющие. Его положительный романтический герой всегда будет грузином, преданным родной земле (на грузинскую почву он пересадит героев мировой литературы). Очень часто фактурой повествования окажется Кутаиси и его окрестности, обязательно станут присутствовать скудные предметы и приметы советского послевоенного быта; любой сюжет Габриадзе «отеатралит» и все они пойдут в сопровождении великой музыки, опер, и в первую очередь Верди.

Пространство, сформировавшее Габриадзе, давшее масштаб его художественной оптике выглядело так: «дворик – приблизительно десять квадратных метров. С тех

Город.
«Осень нашей весны»

²⁴ Габриадзе Р.Л. Указ. соч.

Pro настоящее

пор я облетел мир, но такого полного пространства, какое было в этих десяти квадратных метрах, я не ощущал. Там в одном месте из земли выступал камень величиной с кулак, он блестел от моих пяток – это была точка, где я поворачивал, в этих десяти квадратных метрах было место, которое я не любил (помните детство?), а было такое, в котором на меня проливался свет <...> Было место восхода солнца, заката солнца – и все в десяти квадратных метрах... И вот еще я сейчас подумал: я получил сцену тоже в десять квадратных метров. То есть, сцена может быть больше, но я ее суживаю до этих десяти метров моего детства. И в них опять умещается вся планета, дороги, история. Все это страннейшим образом совпадает...»²⁵.

Уникальная память на ощущения и зрительные впечатления детства дала Габриадзе возможность запечатлеть мельчайшие детали (он вообще приверженец миниатюрных форм, любит все маленькое, неслучайно «модулями» его спектаклей становятся маленькая птичка, муравей, песчинка, даже бактерии – в первом варианте спектакля о любви паровозов). «Что там еще было, в этом дворе? Да, дерево ореховое и его кора. А эта кора – уже отдельный мир: там, в коре, были дороги, трассы, параллельные линии, пересекающиеся... Там были ущелья, по этим ущельям ходили муравьи, они встречались, а перед дождем куда-то исчезали... И голос бабушки из дома: “Не видишь, дождь уже начался?” Они – муравьи и бабушка – чувствовали это вместе, одновременно. И надо идти домой... А в августе – встреча с зимней одеждой, с теплым свитером, и карты, дурачок... Это тоже

красиво. Очень красивые вещи есть в детстве...»²⁶.

Итак, двор – деревня – дальше Грузия габриадзевского детства расширяется до Кутаиси, который он запечатлел и в прозе, и в спектаклях, и в многочисленных «Кутаисских рассказах», и в драматическом спектакле «Кутаиси», поставленном по этим рассказам во Франции, и в живописи, и в рисунках. Об «Осени нашей весны» он говорил: «Это – воспоминание о моем городе: послевоенные годы, опустевший, обнищавший Кутаиси. То же самое было, наверное, и в Нижнем Новгороде, и в Самаре, и в других городах: голод, холод, керосинка. И необычайное благородство людей. Было желание жить, любить – то, что, на мой взгляд, отличает наши трудные времена от тех трудных времен»²⁷. На давний вопрос, чем Кутаиси не похож на Тбилиси и почему в «Осени нашей весны» Боря Гадай гордо заявляет, что он «не какой-нибудь тбилисский сыр, а настоящий кутаисец», – Габриадзе отвечал: «Кутаиси – Адриатика, это более средиземноморский город. Кутаиси более лиричен, мягок, более подвержен греческому влиянию. Тбилиси прошел другой путь, в нем чувствуются и Иран, и Европа. Кутаиси очень легкий город, кутаисцы легко улыбаются, легко плачут, легки в чувствах, отношениях, и на тот свет уходят легко...»²⁸.

Кутаиси – Колхида, тесно связанная, как говорил Габриадзе, «с историей Древней Греции, а позже – Древнего Рима... Сегодня вы можете познакомиться с грузином, которого зовут Ясон, грузинкой – Медеей. Больше того. В Кутаиси вам встретятся вылитый Нерон,



Житель Кутаиси.
«Осень нашей весны»

²⁵ Дмитриевская М.Ю. Указ. соч. С. 23.

²⁶ Там же. С. 22.

²⁷ Резо Габриадзе: «Человека невозможно удивить со времен Тутанхамона».

²⁸ Из архива автора, машинописная копия.

Лица

Брут, кто хотите. Иду я как-то по городу и меня окулают знакомый электромонтер: лицом – ну, прямо Октавиан. Ручаюсь, если затеять по какому-нибудь поводу пир, я мог бы устроить так, что за одним столом сидели бы все римские цезари... В Москве, в залах Пушкинского музея, где выставлена античная скульптура, я хожу будто среди знакомых с детства людей»²⁹. Совсем недавно, в ноябре 2012, в интервью телеканалу «Культура»³⁰ он рассказывал, что буквально в начале 1990-х видел, как делают «золотое руно»: обнищавшие кутаисцы раскладывали в воде шкуры, на волосках которых оседали частички золота.

Кутаиси конца 1930 – начала 1950-х – город маленький, но в творчестве Габриадзе он приобретает параметры целого мира, где есть все. Кутаиси, Колхида – это «камень и лавр, камень и самшит, это камень и кипарис, камень и реликтовое дерево (не знаю, как оно называется по-русски, а по-грузински “дзелква”). Дерево там раздвигает камень. В окрестностях Кутаиси можно свободно играть “Дафниса и Хлоу”: важно, чтобы электростолб в поле зрения не залез, а больше – никаких проблем. Тихие родники, есть фантастически красивое место – Сатаплия, это значит “место для меда”, “медовое место”. В общем, глаз мой привык к камню и был удивлен, когда я попал первый раз в Москву. Москва – пухлая, как будто съедобная, в ней много – от печенья, от булок»³¹.

Кутаиси – советский город. Глаз художника запомнил послевоенный Кутаиси как город, в котором на груди каждого жителя – сделанная из черной ленточки «розетка»,

в которой – фотография погибшего. Весь город, все гражданское население в черных «орденах» – сильный художественный образ, запечатленный в повести «Кутаиси».

Была и другая сторона действительности: репрессии, накрывшие Грузию, как и всю страну. Конечно, Резо сочиняет мифы о том, что сидели за песню про буденновку³² и по доносам на владельцев «Зингеров».

«– Резо, одна половина Кутаиси, как следует из рассказа “Терк”, сидела из-за машинок “Зингер”. А что делала вторая половина?

– Вторая половина тоже сидела. Когда первая выходила – садилась вторая. Одна садилась – другая выходила... Нет, не так, чтобы чередовались равные половины, это шло каждодневно: этот пришел, тот ушел, этот вернулся, того взяли... Весело жили»³³.

Для Габриадзе детство стало не просто основой зрелого творчества, всю жизнь он разрабатывал явные и потаенные мотивы, звучавшие в его детском сознании, всю жизнь писал и ставил свой «Амаркорд». Все творчество Габриадзе связано с детством – миром, философией, состоянием души. Это утверждение не раз посещало исследователей его творчества, в том числе Андрея Битова, который, хорошо зная своего друга Резо и смешав жизнь автора и героя, изложил свою версию начала габриадзевского театра так: «Кутаисский мальчик военного поколения нашел маленькое углубление в стене собственного дома и на пути в школу и из школы понемногу и исподволь “разрабатывал” его, т. е. расковыривал. Образовавшееся пространство он

²⁹ Дмитриевская М.Ю. Указ. соч. С. 43.

³⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=IbZv6U600b8>.

³¹ Дмитриевская М.Ю. Указ. соч. С. 49.

³² Там же. С. 79.

³³ Там же.

Житель Кутаиси.
«Осень нашей весны»



Pro настоящее

постепенно населил оловянным довоенным солдатиком с отломанной ногой (таких живых появлялось на улицах все больше), фантиками от неизвестной начинки “Мишка на Севере” и “Кара-Кум”, гильзой от амосовской винтовки образца 1885 года <...> Первой работой мальчика был портрет Гоголя (легко датируется юбилейными торжествами 1952 года), второй – парковая скульптура охотника...»³⁴ Сам Габриадзе утверждал, что «отправившись по пути искусства, как и положено обыкновенному грузинскому мальчику, я начал с портрета Руставели. самого любимого, канонизированного образа. Он настолько прекрасен, что дети рисуют его один лучше другого»³⁵. А первым своим скульптурным произведением иногда считает памятник Ленину, выпиленный из мела и водружавшийся на постамент из спичечного коробка с помощью подъемного крана-карандаша³⁶.

Литературное образование Габриадзе началось с Акакия Церетели и народных грузинских сказок (мать знала только грузинский и дала ему исключительное чувство языка). В детстве происходит встреча и с автором, с которым Габриадзе будет творчески «сотрудничать» всю жизнь и по разным поводам: «Если представить какое-то здание литературы, в которое мы попадаем, то в нем – тяжелые двери, открыть которые молодая человеческая душа не очень-то стремится. И не открывала бы, если бы там не стоял Дюма и не отворял бы эти двери, впуская нас. Если бы не он – очень много людей вообще осталось бы за пределами литературы. Жюль Верн... Когда пучина поглощает “Наутилус”. Я все время хочу это перечесть и понять: или

у меня была высокая температура, или это правда гениально написано, если сорок лет помнятся этот уходящий гордый, неприступный Немо и корабль, исчезающий в пучине моря? Вообще – как прекрасна температура! Что такое наше детство? Самое прекрасное в нем – температура от 38 до 40 – и вы не идете в школу, и мать стрянула крошки с простыни, и холодная простынь, и вы спешите, прижимаете книгу к груди, ложитесь и уходите куда-то... Божественный грипп моего детства! Сколько ты мне дал!.. Дальше идешь по литературе – и там “Парижские тайны” Эжена Сю, Эдгар По, Марк Твен... Почему-то в память врезалась “Сорочинская ярмарка”, “Вечера на хуторе”... С двенадцати-тринадцати лет я уже знал русский»³⁷.

Если исходить из того, что книги детства формируют личность и если принять во внимание осознанную детерминированность впечатлениями детства, которую Габриадзе никогда не прятал, в этом списке мы обнаружим все компоненты художественного мира Габриадзе. Здесь, с одной стороны, возникает романтический герой (благородный, гонимый, как Немо, – и отважный мушкетер, приехавший из провинции, как д’Артаньян и сам Резо), возникает мир, полный тайн и опасностей, но при этом живописно-комедийный (украинские повести Гоголя, Марк Твен). Соединение нескольких романтических традиций в присутствии комедийной, часто бытовой, фольклорной стихии станет природой габриадзевского искусства и в кино, и в театре.

Любимые герои его детства – «актер Гурзо, партизан Ковпак, Дубровский»³⁸. Те же романтические



Бабушка Домна.
«Осень нашей весны»

³⁴ Битов А.Г. БАГАЖЪ: книга о друзьях // М., 2012. С. 80–81.

³⁵ Дмитриевская М.Ю. Указ. соч. С. 125.

³⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=1bZv6U600b8>.

³⁷ Цит. по: Дмитриевская М.Ю. Указ. соч. С. 25.

³⁸ Письмо Р. Габриадзе М. Дмитриевской. Без даты // Из архива автора, машинописная копия.

Лица

рыцари, будь то Сергей Тюленин или Дубровский. Главное – прочь от реальности, в мир подвигов.

Круг чтения, формировавший мировоззрение и культурные координаты Резо Габриадзе, был кругом чтения советского школьника – с поправкой на грузинскую культуру. «Своими» становились для него одновременно Том Соьер и д'Артаньян, и это похоже на механизм присвоения советской культурой всей мировой цивилизации. «Советскими были и Пушкин, и Пугачев, и Илья Муромец. “Советский”, “русский”, “хороший”, “наш” – все это синонимы»³⁹. У Габриадзе всю жизнь работал тот же (детский!) механизм присвоения, но «нашими», «грузинами» становились у него Дюма, К. Тилье, Т. Уайлдер и Ч. Чаплин.

По словам П. Вайля и А. Гениса, для советского ребенка «история существовала только для того, чтобы наступило “сейчас”»⁴⁰. Творческий склад Габриадзе, его понимание времени с самого начала отрицали настоящее как реальную действительность, признавая при этом «сию минуту» – как реальный отрезок физического времени, переходящий в вечность. В его рассказах о том, как он уходит вместе с Немо в пучину волн, – абсолютная модель его дальнейших уходов от реальности в мир романтических грез и подвигов, от «сейчас» – в прошлое, и это было уже романтическое сознание. Здесь первый (но не единственный) источник романтического двоемирия, в котором Габриадзе проживет всю жизнь (прозаическая бедная реальность – и уход в фантазию, приобретающую силу реальности и преобразующую ее). И зритель своих он обязательно будет

уводить в эмиграцию, в мир, как правило, противопоставленный действительности.

«Двоемирию» способствовала и советская школа, где даже по гуманитарным предметам Резо Габриадзе, по его собственному признанию, «не укладывался в те рамки, которые устанавливались». Школа была еще одним миром – миром, общим для всего советского народа. «Мы все находились в общей советской системе обучения – и Грузия, и Якутия... За окном уже мимоза пахнет, магнолия цветет, а мы учим: “Я из лесу вышел, был сильный мороз...”»⁴¹. Из этого мира тоже нужно было эмигрировать. Резо повезло, параллельно его учили грузины-католики, две сестры и старый архитектор, который учился не то в Германии, не то в Швейцарии. «Западничество» Габриадзе замешано и на этой части его раннего образования и воспитания: «Я приходил к ним, и они учили меня по книгам, которые очень отличались от советских книг. Допустим, мне приходилось учить зоологию по бездарному учебнику для бездарных учеников. А параллельно мои учительницы тетя Мери и тетя Агнесса (одна из них была прикована к постели, они вообще были довольно испуганные интеллигенты из прошлого) втихаря, тайно давали мне читать дореволюционную книгу по зоологии. Дивные главы: “Животные, которые возят нас”... “Животные, которые нас кормят”. Очень хорошо помню прекрасную графику: свинья, такая симпатичная, мне было немножко стыдно, потому что она с такой укоризной смотрела с этой гравюры – мол, почему ты кормишься мною? Потом – “Животные, которые не желают с

³⁹ Вайль П. & Генис А. 60-е. Мир советского человека // Вайль П. & Генис А. Собр. соч.: В 2 т. Екатеринбург, 2003. Т. 1. С. 625.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Дмитриевская М.Ю. Указ. соч. С. 206.

Pro настоящее

нами дружить”, и там тигр, лев, эти красавцы-хищники...»⁴².

Из всех искусств для нас важнейшим...

Театральные впечатления Габриадзе, формировавшие его художественный вкус, были связаны с несколькими театрами, но прежде всего с Кутаисским театром им. Л. Месхишвили. В театр он начал ходить очень рано: семья жила в маленьком дворике, где жило много актеров. «В Кутаиси был театр – один из старейших в Грузии, и в этом старейшем театре играли всю классику: Шиллера, Шекспира, Илью Чавчавадзе, Акакия Церетели»⁴³. Позже Габриадзе вспоминал, что видел и Чехова, и «Платона Кречета» Н. Корнейчука, и «Вакели» Г. Саакадзе, и что-то Бена Джонсона, и «Перед бурей» П. Маляревского (о забастовке 1912 года на реке Лена)⁴⁴. Естественно, театральные впечатления детства смешались в сознании Габриадзе, создав причудливый коктейль. На вопрос, что он помнит, Резо склонен отвечать примерно так: «Нацаркекия – народную сказку, если в ней Франц Моор висел бы на веревке и если бы это было под Ровно, где Отелло задушил бы Дездемону»⁴⁵. Но если пьеса «Нацаркекия» («Ворошитель золы») Г. Нахуцришвили и Б. Гамреки, написанная в 1935 г. по мотивам грузинских сказок, действительно была крайне популярной, на ней росли поколения и она дожила в репертуарах театров до сегодняшнего дня, то пьеса иркутского драматурга Маляревского называлась не «Перед бурей», а «Канун грозы». Удостоенная (как и спектакль Иркутского ТЮЗа) Сталинской премии 1951 г., она шла и в Грузии: кутаисский театр жил по всем репертуарным правилам

любого провинциального советского театра той поры.

«А еще я любил о партизанах. Я любил цокот копыт в кулисах: сперва еле слышно, с нарастанием, а потом он падал с ног, дыша через шаг, а слова отмечал кнутом и до антракта валялся посередине сцены и поглядывал на ложу администратора, где сидел я»⁴⁶.

Что касается Шекспира и Шиллера, то в Грузии это могучая театральная традиция, берущая начало еще в XIX в. и связанная, думается, в частности с тем, что переводы Шиллера, Гете и «Короля Лира» принадлежали перу Ильи Чавчавадзе («Король Лир» совместно с кн. И. Мачабели). Шекспир и Шиллер, несомненно, образовывали в грузинском театре особую мощную линию – и тоже романтическую, хотя сам Габриадзе относится к этой традиции иронически: «И каждый год были гастроли. Театр Руставели у нас не любили. Я думаю, в этом была какая-то спредливность, уж очень они были государственным театром. Мощные (как будто не из папье-маше) доорические колонны, это громыхание, завывания, заламывание рук у себя и выламывание их у партнера, многозначительность и страшная болезнь такого театра – ставить ударения не там, где надо, а куда-то смещать их. Получалось, что это какой-то заграничный театр, который почему-то застрял у нас. Потом смотришь – вроде наши, и некоторые даже оказывались родственниками. А выходили на сцену и становились негрузинами»⁴⁷.

Репертуар, который наиболее четко запечатлелся в сознании Резо, это «Недоросль», «Разбойники», «Нацаркекия» и спектакли о колхозах⁴⁸. В этом «джентльменском

⁴² Там же. С. 27.

⁴³ Там же. С. 32.

⁴⁴ Письмо Р. Габриадзе М. Дмитриевской от 13.12.2009 // Из архива автора, машинописная копия.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Письмо Р. Габриадзе М. Дмитриевской от 22.12.2009 // Из архива автора, машинописная копия.

⁴⁷ Цит. по: Дмитриевская М.Ю. Указ. соч. С. 32.

⁴⁸ Письмо Р. Габриадзе М. Дмитриевской от 11.12.2009 // Из архива автора, машинописная копия.

наборе» мы найдем, как ни странно, все составляющие его будущего художественного мира: от «Недоросля» протянется комедиографическая линия, от «Разбойников» – романтическая, от грузинских сказок – фольклорная (она приведет к «Хануме в Париже»), от колхозной тематики – «неореалистическая» линия с многочисленными подробностями советского быта в «Осени нашей весны».

Театральные впечатления раннего возраста слились у Габриадзе в один счастливый поток («до театра 200 метров, двор актерский, сидел в ложе администратора. Мама варила белье в ведре на керосинке. Окна потные. Дневной спектакль. Шиллер! “Дети солнца”!»⁴⁹), так что дальнейший его путь к театру был тоже предопределен ситуацией детства.

Габриадзе часто творит миф из собственной жизни, и многие годы он культивировал легенду о том, что рос на спектаклях великого опального режиссера Васо Кушиташвили, а иногда утверждал, что в эти же годы в этом театре оформлял спектакли Е.Е. Лансере. «В Кутаиси жил великий режиссер Васо Кушиташвили, которому было запрещено находиться в первой категории городов. Он долгое время работал в Париже и отсюда привез этот “шарм” спектаклей. Актеры были очень талантливые, а он научил их легкости. Сейчас, бродя по миру, я все больше и больше убеждаюсь в том, что он был великим режиссером»⁵⁰. Из этого непроверенного утверждения легко возникала концепция эстетических «корней» Габриадзе: европейское влияние Кушиташвили, долго работавшего в Европе и США,



плюс высокое изобразительное мастерство Лансере, воспитавшего глаз будущего художника (Габриадзе действительно прекрасный рисовальщик, а всякий раз, рисуя лошадей, он мысленно оглядывается на Лансере и его замечательные иллюстрации к «Хаджи-Мурату»).

В.П. Кушиташвили и вправду был выдающимся режиссером, но вовсе не опальным, а народным артистом Грузинской ССР (правда, звание получено позже, в 1958). В 1914–1916 г. он учился в Школе-студии имени В.Ф. Комиссаржевской, с 1919 по 1933 ставил спектакли в театрах Франции, сотрудничал с А. Антуаном, Ш. Дюлленом, играл Режиссера в «Шести персонажах»

Эскиз к спектаклю
«Какая грусть, конец
аллеи...»

⁴⁹ Письмо Р. Габриадзе М. Дмитриевской от 13.12.2009. //Из архива автора, машинописная копия.

⁵⁰ Резо Габриадзе: «Человека невозможно удивить со времен Тутанхамона». С. 6.

Pro настоящее



Л. Пиранделло (1923) и Автора в «Балаганчике» (1923), поставил «Вишневый сад» в США, т. е. освоил самые разные европейские театральные системы⁵¹. Он сам иногда оформлял свои спектакли («Жорж Данден» в 1925). С 1934 г. Кушиташвили работал в Театре им. К. Марджанишвили (Тбилиси), до 1958-го преподавал в Театральном институте им. Ш. Руставели и театральных студиях Тбилиси, был орденоносцем. Его краткое послевоенное руководство театрами Зугдиди (1948), Гори (1950–1952), и Кутаиси (1952–1954), видимо, было действительно вынужденной эмиграцией (постановки в Марджановском датируются 1945, 1946, 1947, а затем только 1955, т. е. период послевоенных репрессий с 1948 по 1954 г.г. он переживал в провинции, но, тем не менее, был главным режиссером, так что образ гонимого гения, созданный Габриадзе, – явная романтизация, формирование образа героя: «Он вернулся из эмиграции, из Франции, но жить в Тбилиси у него не было права, и он вынужден был искать маленький город. Ему позволили жить в Кутаиси. На фоне зеленых хаковых костюмов он – мягкий, плюшевый – очень выделялся в нашем городе. Васо старался рано уходить в театр, чтобы не попадаться никому на глаза, и возвращался в темноте. Он не ставил ничего из современной жизни, а занимался классикой. Представляете, какая жизнь: каждая ночь – это страх, не знаешь, выпишься в постели до утра или нет. И Шиллер, Шекспир! Вот он, старик, лежит и думает этой ночью... о “Двенадцатой ночи”... Он умер своей смертью, что странно и удивительно. И теперь редко-редко кто-нибудь вспомнит его и скажет, что он был гений»⁵².

Список спектаклей и театров, где работал Кушиташвили, явно опровергает утверждение о том, что он десятилетиями сидел на месте, он и в Кутаиси-то пробыв всего два сезона (вслед за этим поставил в Марджановском театре «Марию Стюарт»), но для сознания Габриадзе важен образ гонимого одинокого гения – это навсегда его герой, пришедший из романтических книг юности. В действительности спектакли Кушиташвили Габриадзе мог видеть только в двух старших классах, что вовсе не отменяет влияния Кушита (как звали его на Западе) на юного кутаисского художника. Театром с 1938 по 1952 г. на самом деле руководил Исаак (Додо) Антадзе, ученик К. Марджанишвили, участвовавший когда-то в создании 2-го государственного театра драмы в Кутаиси (ныне это Тбилисский академический театр им. К. Марджанишвили) и возглавлявший его с 1933-го по 1938-й. Второй государственный театр организовывался при активном участии отца Габриадзе – третьего секретаря обкома по культуре. По всей видимости, Антадзе не отличался художественными талантами, а был функционером и после Кутаиси пошел на повышение (с 1952 по 1957 г. руководил Русским театром им. А.С. Грибоедова, с 1957 г. был директором Театра им. Руставели в Тбилиси).

Еще один эстетический ориентир, данный Резо Габриадзе в детстве и отрочестве, – Тбилисская музкомедия, каждое лето приезжавшая на гастроли. «Они все были худые, выпархивали все вместе на лестницу, оркестр гремел одну нежную грузинскую песню, переделанную под марш, но даже

⁵¹ Все даты спектаклей взяты отсюда: Surel-Tupin M. Charles Dullin // Bordeaux, 1984.

⁵² Дмитриевская М.Ю. Указ. соч. С. 34–35.

маршевая мелодия заставляла про себя повторять нежные слова песни: "С дальней дороги ожидала я любимого. Вот он показался, но, кажется, не он". Приятная, красивая чушь почему-то сопровождала ритуалы империи, и под нее на лестнице появлялись конфетки..., нет, не конфетки, это были существа, легкие, как бумажки от конфет, когда внутри нет ничего...»⁵³. И – актер Эссебуа, выступавший в главных ролях: «Великий тенор! Это маленькая птичка, которая залетела в стальную клетку Советского Союза. Ей бы что-нибудь из деревяшки или плетеную клеточку. Или можно так: пусть это будет чугунная клетка, потом стальная клетка, а потом какая-то плетеная корзинка, для которой был рожден великий певец. Ах, красавец Эссебуа!»⁵⁴.

Не меньшее, если не большее влияние на формирование творческого мира Резо Габриадзе оказалось кино, трофейные фильмы, в первую очередь «Тарзан», ставший для него на всю жизнь одним из главных художественных мифов.

«Никто не знает секрет начала искусства. Кажется, Бунин говорил, что у него все это началось в 4–5 лет со взрыва: он случайно посмотрел медицинскую книгу и там увидел фотографию человека в профиль на фоне гор с надписью: "Кретин в горах". И, говорит Иван Бунин, с этого началась его творческая жизнь. Многих-многих в моем поколении толкнул в искусство крик Тарзана. У меня было несколько таких кретинов в горах и среди них – Тарзан... Я очень хотел быть похожим на Тарзана, как и многие мои сверстники... Мы натягивали веревки, но на веревках мне было страшно, меня мутило, ничего не получалось. <...> У меня была



только одна сильная фора: я безукоризненно плавал. В моей школе и в нашем дворе я был признанный авторитет. <...> Знал – кажется, единственный – брасс и кроль. Но есть курчавые волосы, которые после воды хоть на время делаются прямыми, а мои – нет, так и торчали кустиками. Они были ровными, как у Тарзана, только под водой. Так что все свое тарзанство – и крик, и прочее – я оставил под водой... Поскольку я в воде молчал и наверху тоже молчал – то обратился к самому молчаливому искусству – скульптуре. Так Вайсмюллер помог мне заняться этим в самом нежном возрасте»⁵⁵.

... И ПРОЧИЕ ИСКУССТВА

Действительно, первым из искусств, которым занялся Резо Габриадзе, была скульптура. Его учителем стал Валериан Мизандари, ученик Якоба Николадзе, который, в свою очередь, был учеником Родена.

Эскиз к спектаклю
«Какая грусть, конец
аллеи...»

⁵³ Там же. С. 37.

⁵⁴ Там же. С. 36.

⁵⁵ Там же. С. 124.

Pro настоящее

Всю жизнь Габриадзе с гордостью называл себя правнуком Родена, поскольку Мизандари был «внуком Родена» в творческом смысле.

Каждый из значимых героев детства и юности Габриадзе – будь то реальное лицо или персонаж – становился героем романтическим. Эссебуа, Тарзан и Мизандари (реальный актер Тбилисской музкомедии, культовый киногерой и реальный художник, живший в Кутаиси) уравниены взрослым Габриадзе в своей романтической природе.

Один вариант романтической судьбы, столкнувшейся с тоталитарным враждебным миром – Эссебуа – символ легкости, опереточной «невписанности» в систему: «С ним жестоко обошелся Чиаурели. Знаете, авторитет и желание Чиаурели были непререкаемы. Что хочет – то и будет. И хотя Эссебуа был совсем не похож на Лаврентия Берию (другое строение лица), Чиаурели почему-то захотелось сделать из него Берию. А как Эссебуа мог пойти против этого? Отказаться – это получить пулю в лоб. Дело было уже примерно в 1951 году, Эссебуа уложили в операционную, сделали пластическую операцию, изменили нос, подтянули уши. Он так и не сыграл Берию, но эпоха кончилась. Это был уже тот период, когда я увлекся чем-то другим, и музкомедия ушла из моей жизни вместе с нежно спетой из кулис первой арией “Аршина мал-алана”, когда он ищет любимую...»⁵⁶. Эссебуа стал трагической жертвой режима.

Другой вариант романтического гонимого героя – Мизандари. Конечно, реальная биография провинциального скульптора, делавшего надгробья, дает возможность драматической интерпретации (позже

Габриадзе сделал его героем фильма «Необыкновенная выставка», смягчив драматизм комическими подробностями и несомненно лирической интонацией), но для Габриадзе Мизандари, как и Кушиташвили, не просто гонимый художник, противостоящий злоещему социуму, он мифологизирует детали реальности, придавая каждой особый образный смысл: «У покойного Валериана Левановича была шляпа. Это была единственная шляпа в городе, к тому же он занимался непонятным делом – делал из глины людей. Это было очень опасно. Вы представляете – шляпа в городе, где хаковые френчи и сапоги! Военизированный город, организованный по образу и подобию создателя государства. А Валериан Леванович ходил в шляпе. Эта шляпа меня очень беспокоила и серьезно занимала несколько десятилетий: как он посмел ее надевать и почему не был из-за нее расстрелян? И совсем недавно, в Париже, в недостижимой мечте моего учителя, я вдруг догадался, в чем дело. Это просветление произошло со мной в метро “Рузвельт”. Там стоял саксофонист в рваных тапочках, и на нем была точно такая же фетровая шляпа, как у Валериана Левановича. И лента была такая же, и соль, выступавшая на ленте пятнами, выглядела точно так же, как у моего покойного учителя. И вдруг я догадался, почему его не арестовали: потому что эта шляпа была с солью, а такую шляпу тогдашние художники рисовали, когда изображали жертв капитализма. (Например, Пророков) То есть, если бы не эта соль, то его наверняка расстреляли бы. У него был образ гонимого на Западе человека...»⁵⁷.

⁵⁶ Там же. С. 38.

⁵⁷ Там же. С. 30.

Лица

Сразу надо подчеркнуть существенную особенность художественного мышления Габриадзе: любая реальность всегда сразу преобразовывалась им, его фантазией, в реальность художественную, другую, внутренняя оптика придает обыденному предмету черты объекта художественного. Он мнет, поворачивает любое движение жизни так, чтобы оно приобрело арт-смысл. Если это «случай из жизни» – ему придается фабульная завершенность (услышав чей-то рассказ, назавтра он передает этот рассказ как свой, придав ему законченность и нарастив ряд отсутствующих, часто фантастических, деталей); если это предмет, то движением руки или кисточки Габриадзе заставляет увидеть его в том ракурсе, когда проступит «красота» объекта (а «красота» присутствует во всем, данном Творцом, но невидима до поры, пока глаз художника не явит ее миру). Ему важно, как падает моментальный луч (устанавливая памятник Чижик-Пыжик, он нанес на скульптуру легкий желтый штрих, ведь в Петербурге солнечные лучи редки, а ему нужен был постоянный «формообразующий» штрих), каждый раз Габриадзе, с одной стороны, останавливает мгновение, но, с другой, не менее важно ему неостановимое, постоянное движение красоты в природе. Иногда он в шутку называет себя «комбинатом по производству красоты», и это органическое его свойство: действительность, не имеющая формы, мучительна для него, он должен драматизировать ее, вычитать сюжет, несомненно посланный в этот момент Создателем, но не проявившийся до сих пор, композиционно

усовершенствовать пространство вокруг себя. Одновременно жизнь каждый раз должна оплодотворять рожденный арт-объект, но это уже отдельная тема...

Формирование художественного мира Габриадзе, естественно, не ограничилось провинциальным детством и юностью. Он окончил факультет журналистики Тбилисского государственного университета. «Со второго курса печатался на четвертых страницах незначительных и невлиятельных газет. Четвертая страница тогда была маленькой форточкой в живую жизнь»⁵⁸. Эта работа – та самая копилка живых наблюдений, которые скажутся потом в короткометражках (газета – тот же «короткий метр») и в монтажном строении спектаклей. А в начале 1960-х Габриадзе поступает на Высшие сценарные курсы, где тогда преподавали выдающиеся кинематографисты Леонид Трауберг, Сергей Герасимов, Андрей Тарковский. Педагогом Габриадзе стал Алексей Каплер, одновременно с Резо на курсах учились Андрей Битов, Рустам Ибрагимбеков, Грант Матевосян, Владимир Маканин, Мурза Габаров, Калихан Исхаков, Серафим Сакка.

В московской среде происходит дальнейшее формирование художественного мира Габриадзе, «большая и малая Грузия» (это выражение из «Дочери императора Трапезунда») расширялась, не переставая при этом никогда быть тем самым *background-ом*, почвой, на которой произросло дерево театра Габриадзе.

⁵⁸ Там же. С. 8.



Марина ТОКАРЕВА

ФОМЕНКО

ИЗ ДОСЬЕ

Роль: художественный руководитель театра «Мастерская Петра Фоменко».

Любимое занятие: со времен Гнесинки – слегка выпить и как следует спеть.

Место: Ленинград, Москва, мир.

Время: советское, постсоветское, вечность.

Поведение: тихое, абсолютное лидерство.

Характер: тяжелый.

Нрав: дивный.

Функция: возвышать тех, кто рядом и вокруг.

Седая грива, пронизательнейшие глаза и ощущение ограждающей его незримой стены. Жизнь четко делится на две части: в первой Петр Фоменко «подавал надежды», изумлял, пленял, работал среди гор, одна из которых называлась Акимов, другая – Товстоногов, третья – Эфрос... Во второй – он сразу, будто вознесся на бесшумном лифте, сам стал вершиной.

И отныне высится одиноко.

За глаза его – кто нежно, кто ядовито – звали Фомой. Апостол, как известно, был неверным.

И Петр Наумович был верен на свете немногому – сцене, страсти познания. И ученикам – покуда они признают себя таковыми.

Капризный, подозрительный, вероломный. Щедрый, азартный, таинственный. Фоменко мог позволить себе многое. А позволял единственное – роскошь оставаться самим собой, со своими ошибками, усталостью, сомнениями, романтическим цинизмом, черной меланхолией, опытом и даром.

«ТРИ СЕСТРЫ»: СПЕКТАКЛЬ-ПИСЬМО

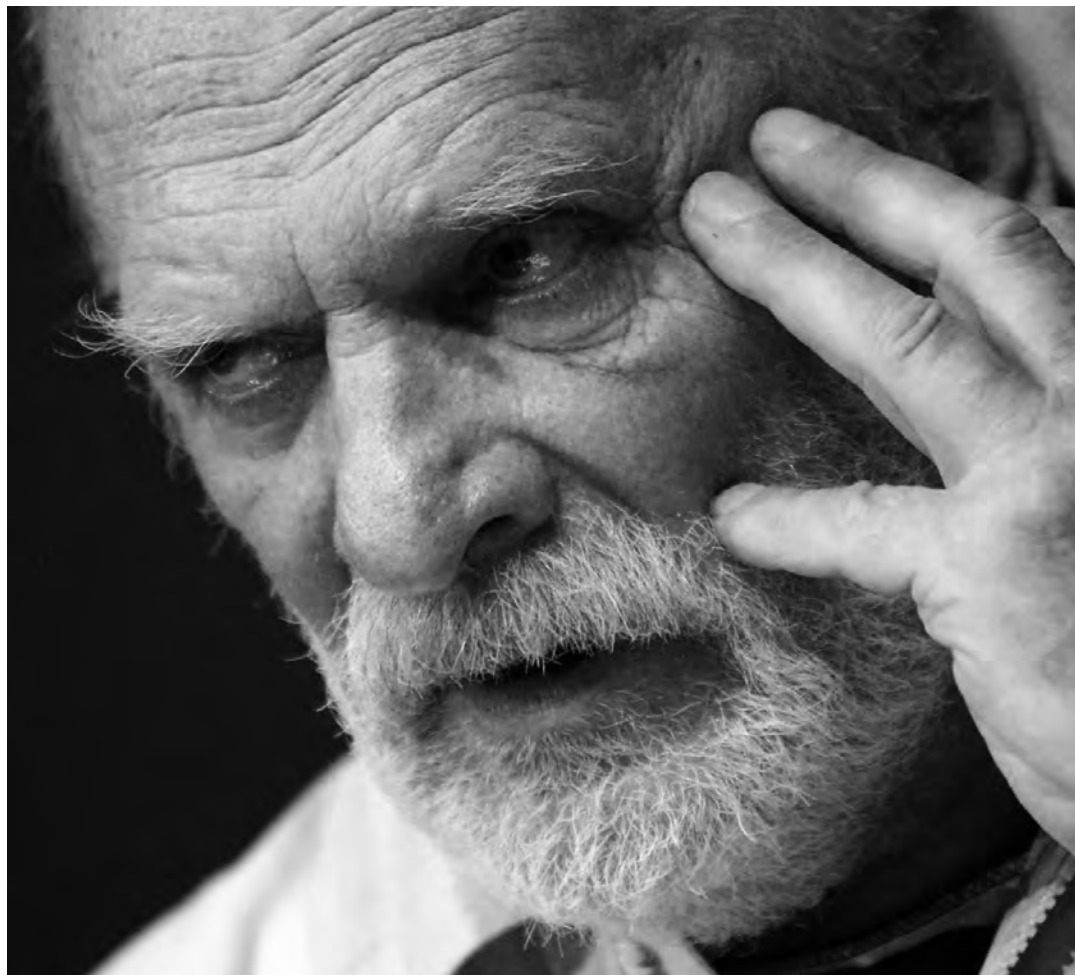
«Разве уже и пьес не стало?» – жалобно воскликнула бы тетушка Настасья Ивановна из «Театрального романа», узнав, что на московской сцене появилась очередная постановка «Трех сестер». Чеховский бум сегодня – очевидность; наконец, поставил Чехова и Фоменко.

Предсказуемо? Пожалуй. Неожиданно? Безусловно. В той мере, в какой неожиданна реальность. Жизнь творят женщины. Три сестры, родившиеся через сто лет после смерти своего создателя, в спектакле, показанном «Мастерской П. Фоменко», – и есть сама эта жизнь. Контраст между женщинами и мужчинами в «Трех сестрах» Петра Фоменко – как между виртуозной джазовой импровизацией и дисгармонией настраиваемых инструментов.

Выбор актрис на главные роли здесь – уже трактовка. Чрезвычайно важно, какие они. Эти – Ольга, Маша, Ирина – Галина Тюнина,

Полина и Ксения Кутеповы молоды, прелестны, полны нервной энергии, ежесекундно готовы к радости и слезам, словом, перед нами подлинники, не подделки.

Ирина (Ксения Кутепова) – центр дома Прозоровых. Впервые понятно, почему к ней тянутся сердца. Среди вереницы патетических девиц (в скольких спектаклях не сыграна эта роль!) она – сводная сестра Наташи Ростовской, полная радости и дарящая радость. Ее кружение завораживает: тонкий, нервный «волчок», не тот, что ей дарят на день рождения (бросают, деревянный, на пол, и он летит по кругу на месте), а цветной, «поющий», каких тогда еще не было. Она будет смешно отбиваться от Соленого, детски-покорно стоять, пока барон разматывает на ней зимние шали, замирая, ждать ряженных... А потом закричит «выбросьте меня!», забьется в сорванной занавеске, будет метаться, бледная, перед отъездом,



недоуменно ловить шляпу, которую барон, будто играя в серсо, бросит ей на палец... Если нельзя в Москву, тогда все равно, и нужно примириться с «ходом вещей». Барон – и есть примирение. Но тот же беспощадный «ход вещей» избавит ее от компромисса...

Маша (Полина Кутепова) в обморочной скуке лежит в кресле, запрокинув голову, до подбородка надвинув шляпу. Потом резко снимет ее – и сурово, впитывая каждое слово, станет слушать Вершинина: Он или нет? Бросает шляпу, возвращается – я остаюсь! В этой Маше – острое ожидание и трепетная точность.

«Ты – женщина, и этим ты права!» – сказано, кажется, о таких, как она.

За ширмами в ночь пожара сестры прилегли отдохнуть, но рыдает Ирина («барон такой некрасивый...»), успокаивает, увещевает Ольга. И вдруг Маша врывается в ночную усталость со своим: «Я хочу каяться, милые сестры!». Монолог звенит торжеством страсти, покаяние – гимном любви. И в ужасе восторга слушает сестру Ирина, и страдает, зажимая уши, строгая Ольга.

Ольга Галины Тюниной – изящная, как с полотен Серова: челка, закрывающая тициановский лоб, зябкая пластика. Она суше и сдержаннее младших, но роль хозяйки Прозоровского дома для нее – трудный, почти непосильный долг. Тихое приятие происходящего, шоры

Pro настоящее


П. Кутепова – Маша,
Г. Тюнина – Ольга,
К. Кутепова – Ирина.
Фото Л. Герасимчук

П. Кутепова – Маша.
Фото Л. Герасимчук

приличий в иных обстоятельствах губительны, и Ольга, как Раневская – вишневый сад, шаг за шагом уступает родовое гнездо чужим. Бобик и Софочка еще в детской, но они уже другие Прозоровы, Наташины дети. Самкой, то нежной, то безжалостной, играет свою героиню Мадлен Джабраилова. Из этой женской природы вычтено главное – талант и душа.

Конфликт предназначения и участи накрывает бледные лица сестер трагической тенью. Кукольно-хрупких, вечно юных, жизнь испытывает их разлукой, смертью, но куда жестче – средой, прозой жизни. У каждой мечта, но каждой придется принять явь – мужчин, которых посылает судьба.

Время расставляет свои акценты, и навязчивый рефрен Тузенбаха «надо работать!» вызывает в зале ироническую реакцию. Труд давно уже не идея, добровольное принуждение. Но барон-то имеет в виду совсем иную работу, не ту, над которой понимающе ухмыляются выпы в партере. Тузенбах (Кирилл Пирогов) – солнечный мальчик, с обаятельной улыбкой и

рыдающим смехом. Не военный, не штатский, на одном плече пальто, на другом шинель, как всем известно, «очень хороший человек», но кто был любим по одной этой причине?..

Вершинин (Рустэм Юскаев) – тоже годится в герои романа лишь в отсутствии конкурентов. Мешковатый, смущающийся полковник, военный резонер, ко всему, кажется, способный притерпеться, философствует, будто



всегда некстати. В труппе «Мастерской», так сложилось, нет и не было героев-любовников, зато самоочевидна яркость и индивидуальность всех героинь. Эта разность и ложится в замысел. В сцене разлуки Маша пополам сгибается от боли, а Вершинин поясняет: все, дескать, имеет свой конец, вот и мы расстаемся... И прощальные слова отзываются безнадёжной скукой природы.

Дом на сцене – одновременно вокзал (художник Владимир Максимов). Мужчины в нем – обстоятельства места, естественные безвольные разрушители. За ними – особенности не частных, национальных характеров.

Андрей (Андрей Казаков), брат, надежда семьи, сначала предает дух дома, потом закладывает сам дом, проигрывает не деньги, себя. Милейший приживал Чебутыкин (Юрий Степанов), дурной ленивый врач, безразличный резонер («одним бароном больше, одним меньше...»). Солёный – амбициозный мрачный пошляк. В его оскорбительном «цып, цып, цып!», обращенном к барону, темная слепая ненависть ко всему иному, инородному. Агрессивное равнодушие

к окружающему – российская черта, делающая нашу жизнь тем, что она есть. Среди участников спектакля – один всерьез значимый персонаж, оправдывающий все ожидания. Тот, кто остается за кулисами, – постановщик пьесы, Петр Фоменко.

Чехов на современной сцене, как правило, объект острых экспериментов: Някрошюса, Жолдака, Марталера. Но вот Додин в «Дяде Ване», а вслед за ним Фоменко в «Трех сестрах» решились впасть в классическую простоту. Когда иные деятели театра намертво застряли в опытах деконструкции, Фоменко занимается реконструкцией, вычитывая из хрестоматийной пьесы действительно необходимое современникам. А им – как, впрочем, и всегда – нужны свидетельства небанальной внутренней жизни.

Задача постановки укладывается в два слова – «живой театр»: связи, возникающие и рущающиеся, внутреннее движение, жизнь чувств, что искрит на сцене, накрывая волнами зал.

Спектакль кажется простым, но эта простота обдуманна и оплачена биографией. Режиссура Фоменко последних лет, как воздух, неуловимо насущна.



К. Кутепова – Ирина,
К. Пирогов – Тузенбах.
Фото В. Баженова



На афише указан жанр: «этюды на пути к спектаклю». В действие введен Человек в пенсне; его текст – из чеховских писем, а ремарки («Тише!», «Пауза!») – возгласы автора на репетиции. Прием, равный штампу, сознателен: путь к пьесе продолжается; происходящее – не итог, и между словами («так вот целый день говорят, говорят») необходима пауза. Для театра.

Взрослея, сестры проходят путь от детской жажды счастья до примиренности. Их финальные реплики – «Неудачная жизнь!» Маши, «Буду работать!» Ирины, «Зачем мы живем, зачем страдаем?!» Ольги – покрывает уходящая с полком музыка, и просроченные надежды отзываются терпким привкусом будущего, вопреки всему.

«СКАЗКИ АРДЕННСКОГО ЛЕСА»: СПЕКТАКЛЬ-УРОК

...Я воспользовалась моментом, когда он был беззащитен: в одиночестве выходил из театра «Эрмитаж» после печального и нервного вечера памяти Виктора Гвоздичкокого.

— *Петр Наумыч, вы позволите провести рядом с вами дня два-три?*

— *Так мало?!*

Узнав, чего прошу, твердо говорит: *«Нет!»*

— *Захочу нравиться, а это подсознательное б-ское желание мешает работе.*

Нахожу аргументы. Оставив игровой тон, он буднично произносит: «...Смотри, Матрена, сама хотела».

Служебный вход старого здания театра «Мастерская Петра Фоменко» переходит в коридор-курилку, курилка – в Малую сцену. Театр на гастролях в Ереване; Фоменко не поехал. Ему бы там с «большими ребятами» принимать пылкие южные овации, а он остался здесь, с «младшими».

Его новые ученики обозначены словом «стажеры». Год назад, подтверждая статус театра-мастерской, Фоменко из восьмисот слетевшихся на огонь его славы дипломированных артистов отобрал семнадцать. С ними начал репетировать «Сказки Арденнского леса». Автор опуса обозначен нагло – ШексКим: пол-Шекспира, целый Ким. Наш

современник обезопасил себя сразу двумя слоями жанровых обозначений: «репетиция по сюжету пьесы Шекспира «Как вам это понравится», а также «утопия, вампука и мелодрама, живые картины с пением и балетом».

Пьеса о любви. Любви в траве, на лужайке, в лесных дебрях Арденн – к свободе, к странствиям, к жизни. К женщине, наконец. Мудрый идеализм и философский юмор Шекспира Юлий Ким обратил в романтическую сказку, насыщенную веселой иронией. Как ни странно, самое шекспировское в ней – куплеты, хоть они точно не имеют никакого отношения к первоисточнику. По слухам, сам Петр Наумович дополнял и правил текст. В запрошлом веке о нем сказали бы: славная вещица. Изящный, легкий, музыкальный текст-полигон для артистов-стажеров, мобилирующий все требования профессии. А для Фоменко – работа, отодвинувшая «Фауста» и усилия по обживанию нового дома, – еще одна репетиция начала. Время действия: канун выпуска.

«Медам! Месье! Синьоры! К чему играть спектакли? Когда весь мир – театр. И все мы в нем – актеры. Не так ли? Не так ли!? Как жаль, что в общей драме бездарные гримеры, коварные суфлеры – мы сами. Мы с вами!»

...С потолка свисают сети, по стульям громоздятся цветные лоскуты. Один веселый мальчик приносит намалеванную на холсте морду льва, другой сооружает на полу нечто из перевернутых скамеек. Серьезная, собранная девочка садится за пианино. Пожилая реквизиторша занимает с вязаньем свое место в кулисах. И выходит П.Н.

...Держа сигарету двумя пальцами, делает круг по будущей сцене:

— *Ой, гнездо! Надо в него птицу посадить. О, паутина? Нет, эти сети толстые, где вы их взяли – в зоомагазине? Паутина ведь самая нематериальная из материй. А, лев! Можно дать его как ремарку, мы ведь все живем внутри ремарки...*

В зал стекается все больше народу. Свидетельствую: кастинг Фоменко уникален. Лица и типажи в лучшем смысле нетеатральные – современные и в то же время будто сошедшие



Р. Шмуклер – Селия,
Н. Тюнин – Герцог Фредерик.
Фото Л. Герасимчук

с портретов Кватроченто. Есть красивые, есть отмеченные печатью индивидуальности, есть такие, в ком никогда не заподозришь актеров, это Фоменко и ценит прежде всего. Рюкзачки за плечами, чуть преувеличенная тщательность приветствий; между мальчиками тут же вспыхивает жаркое обсуждение футбольного матча.

— *Мне нужен рабочий свет!* – вдруг неожиданно резко говорит Фоменко. – *И сочинять спектакль надо вместе. Откройте окна!*

С больших окон сдвигают тяжелые занавеси.

— *Соберитесь в круг.*

Все со своими стульями мигом стягиваются вокруг его столика.

— *Есть вопросы, ответы на которые надо искать в процессе работы. Важно знать, чего*

мы хотим. Вы не ленивы, но и не любопытны! Начинаем!

Сюжет эпизода: сатрап-лжегерцог обращает в бегство брата и племянницу, с ней бегут его дочь и шут, чей юмор новой власти не ко двору. Попадают в хижину прекрасной пастушки. Выждав момент, шут приступает к ухаживанию. Роль холма играет шкаф, роль ручья – таз. Принцессы, Розалинда и Селия, плещутся в нем и подслушивают.

П.Н.: *Шут актерствует. Подлинность потом возникает в нем. Постепенно демонстративные отношения переходят в искренность. Тут есть тайна. Он думает, что он технолог, а оказывается рабом любви. Ищи это!*

Дмитрий Рудков, шут с природным обаянием, флиртует и нежничает вполне заразительно. Но П.Н. недоволен.

— *Дима, стоп! Ведешь себя как конференсье! На днях видел передачу «Апокриф». О поцелуях. Был известный актер. Как же скучно он говорил! Между тем мне один знаток объяснял: в поцелуях – шесть основных разрядов, сорок производных и бесконечное количество непредвиденных. Но технология любви отменяет любовь. Пошлость, между прочим, часто талантлива. Помните: «Всегда быть в маске – судьба моя?»..*

Пойми, надо уметь играть с высоким ритмом и затянутым темпом. Вначале вскипает ревностью: «У вас свидание – где, когда?» Потом – надеждой: «У НАС свидание – когда, где?» Где – куда – когда – это такое счастье – морока слов...

«Пускай блондина играет блондин, и никогда – брюнет, а то перепутаем все как один с черным белый цвет! Пускай врача играет врач, и никогда – палач. А то, чуть запор, он хватя за топор, и нет живота, хоть плачь!»

...Трон затянули белым, на стол постелили скатерть, вокруг живописно расселись участники.

П.Н.: *Ну, кто сегодня сядет в кресло Фердинанда? Сережа или Дима? Давай пройдишь! Правильно – гульфиком вперед, гульфик – твой генератор жизни, психологический и материальный, поэтому, как только возникает*

Pro настоящее



Сцена из спектакля
«Сказки Арденнского
леса».
Фото О. Лопач

опасность, инстинктивным жестом прикрываешь все свои «сбережения».

Дмитрий Смирнов садится боком, неуверенно. Фоменко предлагает:

— *Хочешь, сам подбери себе компанию? (Для репетиции.)*

— *Нет-нет!* – испуганно отказывается тот.

— *Отношения боишься испортить?* – проницает П.Н.

— *Нуда...*

— *А это неизбежно!* – резюмирует Фоменко и начинает отбор сам.

— *Канва, в центр! У тебя трудная работа, надо проинтонировать 19 эпизодов, как-то намекнув на ключ к ним. Наджа, сегодня ты будешь Розалиндой.* (Рыжеволосая Наджа, француженка, с четким лицом и острым шармом, слегка испугана: «Ой, а мне в три на репетицию «Носорога»...)

— *Вот так, – бурчит П.Н., – проходит земная слава, не успев начаться. – Где Роза-Селия?!*

Маленькая, ладная Роза Шмуклер занимает свое место. П.Н. берет камертон.

— *Дай «ля»! Пробуйте выше! Итак, Наджа Мер, Моника Санторо, Роза Шмуклер, Никита Тюнин, Евгений Коряковский – читают, действуют и представляют.*

...Отняв трон у брата, герцог Фредерик репетирует свою версию политсобытий. Его

партнер – опора трона, «гэбэшник», интриган, хитрец по имени Лебо.

Лебо, Игорь Войнаровский (амплуа «комический толстяк»), утром топтался перед кабинетом Фоменко: «Он там один?». На громовое «Войдите!» кинулся, как в воду, и скоро вновь возник в коридоре. «Ну что?» – спросил кто-то сочувственно. «Не очень!» – отозвался Игорь, втягиваясь в курилку. Снимался у Валерия Тодоровского, но пришел к выводу, что «кино не спасает». Прошу его подвести предварительные итоги стажерства. «Ну какие итоги? – вздыхает тот. – Просто счастье находиться рядом с Петром Наумовичем».

П.Н. на репетиции занимается им подробно:

— *Игорь, играешь подлеца, найди, где он искренен! Ты должен научиться играть предысторию персонажа, отношений, экспозиция очень важна. Здесь истоки предстоящих событий, характеры в их ритмах или аритмии. Твой герой – человек, пожизненно изгаженный властью.*

...У меня был парторг в Театре Комедии, на репетиции всегда писал. Потом сообщал: сегодня вы, Петр Наумыч, четыре раза непристойно выразились, я обязан сообщить в комитет...

Но не надо социально играть! Палач и жертва, как они сосуществуют?! Вдруг

сплетаются во всепрощении. Вдруг надо бороться со слезами (бормочет: «Слезы с улыбкою мешают, как апрель...»). Есть артисты, им заплакать, как пописать...

Фоменко репетирует изматываяще, скандально, страстно. Начинает в черном настроении, заканчивает в светлом. Работает без перерыва много часов подряд, вместо еды куря одну сигарету за другой. Несмотря на три инфаркта.

Ни один день с Фоменко не похож на другой. Выглядит это примерно так.

П.Н. (входя рысью, с дрожью раздражения): *Нет больше времени!!! У нас хоспис какой-то с театральной уклонкой. Начнем, благословясь!*

П.Н. (вплывая благодушно: блуза, шарф): *От репетиции еще ни один спектакль лучше не становился, как говорила Татьяна Ивановна Пельтцер. Но все ж начнем.*

П.Н. (окутанный клубами дыма, сдерживая бешенство): *Как вы полагаете, можно обостряться и сохранить достоинство?!*

П.Н. (возникая внезапно, знаменитым своим едва слышным, задыхающимся голосом): *Соберитесь. Сосредоточьтесь. Предлагаю взять первый акт.*

П.Н. (настроен юмористически): *Мне покой не дает этот жареный олень. У нас же на него – два состава. Это ж мужество надо иметь – освежевать пару артисток... Поехали!*

ЛЮБОВНАЯ СЦЕНА

«...А вас, наверно, сама судьба прислала в этот день: у нас пустует роль столба, а вы же здоровый пень! ...Эгей, синьоры к нам! Эгей, синьоры, к нам, сюда! И кто из вас герой! И кто из вас лакей! И кто из вас герой-лакей – укажем без труда!»

Школа Фоменко, кроме всего прочего, культура слов, их сцепления, интонирования и – очень существенно – произнесения. Мне кажется, он был втайне уверен: невербальный театр изобрели идиоты, не умеющие разговаривать.

П.Н.: *Меня беспокоит такая простая, но важная вещь, как слова. Когда они выражают суть, а когда служат тому, чтобы ее спрятать. Арденнский лес исполнен надежд,*

потом они станут иллюзиями, это надо найти через стих...

В наше время фальши со словом обращаются похабно. Сегодня у нас репетиция для слов! Мы их присваиваем, но ощущения целого пока не возникает! Я все думаю, как это было у Мольера... Ведь какое чувство к артисту, когда он внятен! Говорите: яств! Челюсть! Не рано Ль! Поговорим о странностях любви! (в пространство, не без провокации): никто не помнит, чье это?

Из рядов: *Надо в интернете посмотреть...*

П.Н.: *С интернетом в театр не играют.*

...Если мы хотим, чтобы был звук – ищите тишину. Обрели тишину – можем звучать.

К. Пирогов – Жак-Меланхолик.
«Сказки Арденнского леса».
Фото А. Бессер



Pro настоящее



Репетиции П. Фоменко.
Фото Л. Герасимчук



Обрели темноту – можем искать свет. Хотя в театре крошечную темноту обрести всегда трудно. Артикуляция! Звуки отрабатываются. Чем тише – тем громче артикуляция!

Рядом со мной чей-то телефон бесшумно набухает цветом, и его хозяин ведет разговор точно, как велит мастер, практически без звука...

П.Н.: *Чем больше под сурдинку, тем отчетливее работает речевой аппарат.*

...Что-то с грохотом падает и катится.

— *Помялась? Это сурдинка?!*

Хохот, общая какофония.

Диалог начальника охраны, потенциального убийцы и героя-любownika.

— ... То есть я допускаю, – спрашивает артист, – что его могут победить?

— *Да, всех могут победить! Со временем, – замечает П.Н. и с отвращением прищуривается на инструмент: – Очень громко звучит клавиесин, как бы заглушить?!*

Из-за кулис волокут байковое одеяло, кутают деку.

П.Н.: *Была такая лучшая клавиесинистка на свете Ванда Ландовска – не слышали? Теперь*

Лица

выход вольнодумца – шут хочет участвовать во всенародном ликовании по поводу новой власти: чем пошлей, тем интересней. Именно то, что мы сейчас кругом наблюдаем.

Опасно быть народным любимцем, народ калечит, народ – понятие смутное. Сейчас шут – властитель Вселенной, духовный наставник человечества: «Вот я бумагу достаю, закон всеобщий издаю! О праве на счастье, о жизни блаженной!», а спихнут с насеста, возьми колпак и уматывай, вали на место! Дима, подогни ноги, будто тебя подбили! Тут надо найти точный психологический жест.

Фоменко показывает, как надо отступать, выставив руки, будто удерживая, будто извиняясь. На лице его появляется неопишимо-юродское выражение, в глазах скользят, сменяясь, испуг, лукавство, страх, издевка, поддельное смирение.

— И вдруг пукнул – тогда испугался! У шутов с мольеровских времен было второе по выразительности место после лица. Сколько поджопников они получали на сцене.

Конечно, каждый хочет сыграть что-то полновесное. Помните легенду об актере? Предположительно, Кине? Он играл самые важные мужские роли, играл гениально, и сама королева просила его приходиться к ней ночью то в роли Отелло, то в роли Гамлета. Наутро благодарила его и говорила: было божественно. Однажды попросила: а сегодня, мистер Кин, придите в роли самого себя! Не могу, мадам? Почему?! Я – импотент.

...На задах репетиции возникают водовороты отношений, диалогов, движений. Фоменко сосредоточен только на сцене.

— Друзья мои, сейчас у вас ответственность только друг перед другом, но в театре так не будет. Фиксируете вы плохо!

...Меня из студии МХАТ вышибли, но я застал последние дни мхатовского ансамбля, хотя три сестры были двухсотпудовые. А сегодня репертуарный театр уже непоправимо погрузился в соляную кислоту антрепризы.

Вдруг яростно оборачивается в сторону тех, кто отвлекся болтовней: «Я вам мешаю?! Есть артисты, которые изнемогают еще до начала репетиции.

И не надо существовать на сцене по принципу: моя очередь – твоя очередь: слушать и слышать, смотреть и видеть, трогать и осязать, ведь у артиста чувства непрерывные! Не бойтесь играть – не наиграв, не согреешься, как говорили в плохих театрах.

— Поза! – командовал Мольер. И все принимали позы».

Любовная сцена в траве. Дмитрий Смирнов и Моника Санторо, Оливер и Селия.

П.Н.: Почему вы так разговариваете, будто прожили уже лет пять, исчерпав все возможности брака?! Моника, почему пауза?!

Моника, преподавательница из Университета Урбино (выглядит в иные моменты мадонной, в другие – сельской училкой), живо: «Я по-итальянски себе перевожу!»

Хохот.

П.Н. (пряча усмешку): Часто человек на протяжении одного слова меняет его с точностью до наоборот: «НЕ-НА-ВИ-ЖУУ!» (показывает, опуская голос к финалу). Ты можешь взять флейту! Пикколо!

Моника играет, возникает некий момент фривольного изящества.

П.Н.: Ты на коньках катаешься? Сделай пируэт!

— Плохо катаюсь!

П.Н.: Тогда играй хорошо! Знаешь, как говорили в еврейских семьях: если ребенок учится плохо, пусть хоть питается хорошо!

Очень убедительно чешется о колонну.

— Твой выход, Женя, поводья внимания и нашего восприятия! Переведи жест в потягивание, ваше поколение лучше в движении, чем все предыдущие. Попробуй сочинять стих – будь соавтором...

Жак, Евгений Коряковский, философ и меланхолик, – еще один кандидат на роль героя-любownika, – умывается, щедро черпая воду из медного таза; заливает и парочку, лежащую «на лужке», и первый ряд «партера», напевая: «Моя юдоль то смех, то боль, хотя не все равно ль?!»

П.Н.: Перспективу тяни! Здесь его апарт Вселенной – весь мир – театр, б..., но театр! У Алексея Николаевича Толстого есть повесть «Рукопись, найденная под кроватью». Она



начинается так: «Живешь и удивляешься, какая сволочь люди!!». Бывший герцог и Жак, лицедей и человек Вселенной, актер и метафизик, их открытия сливаются, как интересно это взаимное раскрытие свободных людей...

Реплика Жака «...ногтями бы содрал с живых существ тупую скорлупу самодовольства!» странным образом совпадает с фоменковским императивом в профессии – содрать с артиста скорлупу штампов, отнять у него привычные инстинкты и наделить новыми. Константин Райкин, с которым он поставил один из лучших своих спектаклей «Великолепный рогоносец» по Кроммелинку, рассказывал: каждую сцену Фоменко вначале так оккупирует своим показом, своей заразительностью, что ничьей личности будто не остается места. Нынешние репетиции идут так же: блудодоя и палача, стыдливого дева и шута – все Петр Наумович показывает сам. Он воспитывает собой – своими реакциями, репризами, несравненной образованностью, мрачными и шутивными историями и показом, показом, показом.

«ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН»: СПЕКТАКЛЬ-ПРОЩАНИЕ

...Сначала хочется вволю повосхищаться. Нам, беднягам- критикам, так редко удается от души порадоваться, что впору уже и разлюбить предмет профессии или изменить ему с чем-нибудь поумней, повеселей и поталантливей.

...Узкая щель посреди чернильной тьмы в глубине сцены дымится ослепительным светом, из нее выходят и в нее возвращаются, истаявая на глазах, герои. Ключевые, поворотные моменты спектакля сопровождаются ударами грома, мрак, в котором обитает начинающий писатель Максудов (Кирилл Пирогов), слабо рассеивает то зыбкий свет лампочки, то свечи... Максудов (от булгаковского семейного имени Мака), человек, едва уцелевший в новых советских обстоятельствах, вдруг написал роман, и с ним началось его вращение по кругам странной и неизведанной жизни.

...В первой части лучшая сцена – попытка максудовского самоубийства: без пяти минут покойник, стоя на столе, уже набросив на шею веревку, вдруг слышит «Фауста» и начинает

следить за ходом арии, забывшись и дирижируя рукой, свободной от петли. Тут-то и происходит в раскатах грома явление искусителя Рудольфи (Олег Нирян). Потом, так же, в раскатах грома происходит явление Ильчина (он же). Испытание искусством, страстный соблазн проходит через весь спектакль. Императив Мейерхольда «...в каждом спектакле играть всего автора» здесь воплощен до буквы: сквозным мотивом проходит финал «Белой гвардии», в него входит кусок из «Бега», звучат знаменитые строки «Мастера и Маргариты». Просто и замечательно придумано незримое присутствие Ивана Васильевича и Аристарха Платоновича в стенах театра: в нужную минуту откидывается шторка-портьера, на белой поверхности проступают как бы выцветшие от времени дагерротипы Станиславского – слева и Немировича – справа. Потом шторка задерживается,

Целиком прекрасен второй акт.

...Диван с Иваном Васильевичем (Максим Литовченко) поднимается снизу, как бы из преисподней. На нем, в плеле, пенсне, благородных сединах, восседает некто, весьма похожий на Станиславского. Рамолическая благожелательность и воспитанность Ивана Васильевича оттеняют его проницательную жесткость, с одной стороны, и дикие ремарки – с другой. Ошеломленного Максудова прерывают то фельдшерница с лекарством, то Пряхина с котом, то наконец, тетушка Настасья Петровна (отнюдь не старушка, как в романе, а статуарная пышноволосая дама). Молчаливый и молниеносный обмен взглядами за спиной драматурга – его приговор.

Но лучшая и самая комичная сцена спектакля – собрание основоположников: дамы и мужчины в белом располагаются на лиловом фоне с французскими окнами в цитатной парадной мизансцене мейерхольдовского «Ревизора». Иван Васильевич наслаждается мороженым, прочие выступают «по ролям», на глазах драматурга разворачивается некий ледяной ритуал, под поверхность которого ворочаются жаркие расчеты и интриги. Миг – и все замирает. Бомбардов (Никита Тюнин) и Максудов бродят среди застывших основоположников, как в

музее мадам Тюссо, роняют их на пол, придают характерные позы. Персонажи театрального паноптикума, жуткие в своей комической достоверности, без слов комментируют пояснения, которые дает Бомбардов потрясенному Максудову.

Конечно, в ножки следует поклониться Петру Наумовичу, что он поднял материал такой глубины, вступил в сценическое единоборство с такой масштабной задачей и создал столь небанальный спектакль на фоне нынешнего на редкость однообразного репертуарного пейзажа. И кланяемся! Но поскольку спектакль еще не застыл, еще выплавляется в горниле проб и репетиций, отважимся высказать несколько соображений.

«Кровь великое дело», – сказано в «Мастере и Маргарите», а театральная кровь – тем более. Театральной крови в «Мастерской» хоть отбавляй! Но струится она по жилам премьерного спектакля пока неровно, толчками. Авторами постановки названы Петр Фоменко и Кирилл Пирогов. Афиша спектакля фиксирует равноправие. Но явственное ощущение, что одна часть спектакля сделана уверенной рукой мастера, а другая – не совсем еще умелой рукой ученика, выстраивает иерархию всех сценических событий. Предполагаю, неровности первого акта объяснимы стремлением бережно передать ткань романа, его многофигурностью, богатством интонаций. Здесь, к счастью, нет места агрессивной режиссуре, самовыражению поперек первоисточника. Но возникают слишком пространные для действенной природы происходящего монологи, провисают сцены (вечеринка в начале, контора Фили, эпизод с Мисси), растянута по ритму вся первая часть. И это объяснимо – трудно видеть сцену, на которой все время находишься сам, ведь Кирилл Пирогов выступает в двух ипостасях: актера и постановщика.

Более того, кажется, Фоменко ставит именно «Театральный роман», и в нем – собственный роман с «системой», со своей старой и требовательной возлюбленной – сценой, со своим лукавым, трудным чародейским ремеслом, а вот Пирогов в большей степени занят как раз «Записками покойника». Он играет

Максудова острым неврастеником, трагическим Пьеро, повторяющим «Меня не будет! Меня не будет очень скоро!». Играет, держа в сознании не только героя «Театрального романа», но и Мастера; оттого, видимо, и ноты драматизма в первом акте все нарастают, порой в ущерб объему. Между тем прототип Максудова умел, по свидетельству Ахматовой, шутить, как никто. А кроме того, владел не только навыками комического показа, но и высоким искусством карнавального смеха. И сама легенда Художественного, которая с расстояния в столетие выглядит тяжело монументальной (свирепая преданность театру-кафедре, нерассуждающий фанатизм «системы») содержит множество смешного; в Художественном любили посмеяться и не любили того, над чем смеяться нельзя. Главному герою, пожалуй, не хватает этой отважной тотальной самоиронии, веселья, вопреки всему пронизывающего роман.

Удачи спектакля – зловещий Гавриил Степанович (опять Нириан), всезнающая вамп Августа Менажраки (Мадлен Джабраилова), утонченная декадентка Поликсена Торопецкая (Галина Тюнина). В целом точны Бомбардов и Ликоспастов (Владимир Топцов). А вот чтобы сыграть плохую актрису, да еще такую типическую, как Пряхина, нужна актриса очень хорошая, тут бы пригодился кто-нибудь из основоположников «Мастерской»... И очень жаль, что в спектакль не вошел скандал на репетиции; кусок, значимый для анатомии театра...

Ситуация, стоящая за спектаклем, отражает ситуацию, описанную Булгаковым, почти дословно: великий и уставший мастер, перегруппировка сил внутри театра, легенда, испытываемая новой жизнью. И может быть, главное: конфликт крупного со средним («Ох, уж эти "средняки"! – сказала Поликсена»). Но тяжелая поступь основоположников (говорят, у Станиславского была необычайно легкая походка), давящих все молодое и свежее, каменеющая традиция, с непревзойденной иронией описанная Булгаковым, в сегодняшней жизни «Мастерской» проявляется с точностью до наоборот: основоположникам надо искать силы, чтобы удерживать традиции, чтобы не

давать размывать фундамент театра, который точат не только серые воды Москва-реки, но и серые времена.

Никто не умеет так читать прозу, как Петр Фоменко: легко, без видимых усилий претворяя ее в театр. И мало кто умеет быть таким свободным в смехе, как Петр Фоменко. Потому так пронзительно, долгим эхом над сценой, звучит финальная фраза: «...нигде нет, не было и не будет такого театра...»

...В понедельник, 13 августа 2012 года Москва прощалась с Петром Фоменко. Фома, великий Фома, прожил счастливую, в учениках и спектаклях осуществленную жизнь. Но как же горьки были проводы! Когда-то Лотман написал, что общество, из которого изъяли декабристов, немедленно опошлилось. На наших глазах в узкую яму, убранную лапником, уходила театральная Атлантида.

...Когда он звонил – изредка, – я неизменно слышала одну и ту же фразу, произнесенную мгновенно узнаваемым голосом: «Это некий Фоменко»...

«Некий Фоменко» 13 июля отметил восьмидесятилетие.

Шестьдесят спектаклей, несколько инфарктов, шлеяда уникальных артистов...

Среди многих любимых его работ у меня есть самая любимая: больше не существующий «Великолепный рогоносец». Он принадлежал к редчайшим на сцене явлениям, когда спектакль больше, чем спектакль, и был о невыносимой, безумной, счастливой и трагической власти творческого воображения.

Кому повезло с ним дружить, выпивать («Петя был свободным даже в советское время», – говорил Егор Яковлев), слышать, как он поет, рассказывает («В этом он невозможно красив, гусарски изящен», – говорил Константин Райкин), репетировать («Ты и не подозревал, что умеешь харкать кровью и тут же подниматься на метр от пола», – говорят артисты) – тот знает: «Фома» вмещал все.

Жестокий. Нежный. Отважный. Панический. Уклоняющийся. Неуловимый. Веселый и трагический. Вялый. Бешено энергичный. Изглоданный сомнениями. Абсолютно уверенный. Игрок. Артист. Строитель. Средоточие

парадоксов и таинственных умений. Старый мастер – молодой режиссер. Приверженец обветшалой классики – Островского, Пушкина, Толстого, Чехова – виртуоз свежих сценических решений. Воспитатель поколений – тех зрителей, которые поклоняются спектаклям его «Мастерской», и тех учеников-последователей, на которых с годами незримо и очевидно проступают водяные знаки подлинности, на ком-то отчетливей, как на Женоваче и Карбаускисе, на ком-то бледней...

Чем он, в сущности, занимался последнюю четверть века? Время, когда его странная, уклончивая, будто растекающаяся, но всегда полная бешеной энергии личность начала задавать тон российской сцене? Время, когда его опыт, собранный в увеличительное стекло дара, стал прожигать и плавить рутинную ткань театра?

С каждым новым спектаклем он поддавался старому соблазну – придать всему сложному художественную ясность. Нарастить на месте ожога вещество волшебства. Утвердить свою утопию – торжества искусства над жизнью.

...Сидишь в темноте, и душа твоя ликует: на маленьком пятачке или на большой сцене с тобой, именно с тобой, делают что-то, отчего ты становишься богаче, лучше, счастливее. И в воздухе между сценой и залом возникает нечто, что тут же, через два-три часа, перестанет существовать, но останется в тебе, пока ты есть. Это – театр. Петр Фоменко его раб, властелин и данник. Самое условное искусство на свете он естественно превращал в воздух, без которого нельзя дышать. То есть жить.

Книга Марины Токаревой о театральных событиях первого десятилетия XXI века будет целиком опубликована в издательстве «АСТ»

Марина ТИМАШЕВА

ПУШКИН – ВСЁ, ДАЖЕ ЕСЛИ НЕ НАШЕ

«Мы в 20-й раз пытаемся осмыслить и помочь самим себе в медленном, но верном приближении к театру Пушкина. Это движение продолжится и после нас, потому что теперь уже ясно, что не только без Пушкина, но и без театра Пушкина России не обойтись! Это не цель, это – путь. Хотя есть и прагматически сформулированная цель – театр Пушкина, в России не осуществленный, пропущенное звено развития российского театра. По мере работы, если продолжать системное движение в этом направлении, не только “версты полосаты” будут попадаться, нет, что-то будет проясняться. Мне, наверное, действительно было назначено заниматься этим. Так складывалась моя жизнь...»

В. Рецептер

В Пскове в двадцатый раз прошел Всероссийский Пушкинский театральный фестиваль. Его создатель и бессменный лидер – актер, поэт, писатель и режиссер Владимир Рецептер. Идея, которую он неустанно превращает в жизнь, состоит в том, чтобы соединить усилия ученых пушкинистов и театральных практиков. Убедить филологов смотреть спектакли, а режиссеров – слушать филологов. Это поможет русскому театру приблизиться к пониманию, постижению и сценическому воплощению сочинений Пушкина. Рецептер, который до недавнего времени играл Бертрана в спектакле «Роза и Крест» по пьесе Александра Блока, сам – настоящий рыцарь. На мой взгляд, его идея абсолютно утопична, но прекрасна. Истовость, искренность, вера, служение Рыцаря своей Даме вызывают одно только восхищение. Ради Прекрасной дамы, т. е. Великой литературы, он поднимет перчатку, будет драться, отдаст жизнь.

Исключительно одаренный литератор, писатель и поэт – Рецептер много лет назад принялся исследовать тексты Пушкина и обнаружил в них то, чего прежде не замечали филологи. К фестивальной работе он привлек своих друзей: Олега Ефремова, Кирилла Лаврова, Станислава Рассадина, Петра Фоменко (светлая им память), Валентина Непомнящего и Анатолия Васильева, Сергея Фомичева и Юрия Любимова... И ситуация стала меняться. Когда Всероссийский Пушкинский фестиваль только начинался, «литературные» и



В. Рецептер.
Фото В. Желтова

«театральные» деятели друг друга вообще не понимали. Первым казалось, что театр нужен только для того, чтобы издеваться над прекрасными сочинениями. А режиссерам, актерам и театральным критикам ученые-пушкинисты представлялись ископаемыми существами, которые воспринимают только буквы, напечатанные в книге, или таким коллективным Сальери, вся забота которого – поверить алгеброй гармонию и разъять музыку как труп.

За 20 лет Рецептер научил людей слушать и слышать друг друга. В итоге, филологи стали терпимее к театральным шалостям и вольностям, а мастера сцены – внимательнее к открытиям филологов. Театральные критики и актеры теперь, разинув рты, участвуют в заседаниях лабораторий и слушают литературоведческие доклады даже с большим интересом, чем смотрят спектакли. А филологи не только стали внимательнее и благожелательнее к спектаклям, но подчас и сами предлагают варианты режиссерских интерпретаций (см. ниже доклад Сергея Фомичева).

Денег у нынешнего фестиваля было негусто, да к тому же, Псковский драматический театр до 2014 г. закрыт на реставрацию, и постановки, предназначенные для большой сцены, негде играть. Поэтому спектаклей, включенных в афишу (все без исключения – свободные композиции по мотивам Пушкина) на этот раз оказалось мало.

На сцене научно-культурного центра в Пушкинских горах петербургский театр «Пушкинская школа» показал «Хронику времен Бориса Годунова», в которой Рецептер объединил трагедию Пушкина с историческими текстами Карамзина: «Название спектакля – «Хроника времен Бориса Годунова» корреспондирует с пушкинской работой «Мои замечания о русском театре». У Карамзина есть дивная вещь: «Борис вышел, невозбранно теснимый толпою». Это значит, что толпа была к нему вплотную, что никто не стоял между ним и народом. Они шли, как единое целое – с этого началось. И что же надо было такого сделать, как напортачить, чтобы народ в финале безмолвствовал!

Пушкин часто советовал читать Карамзина. И когда начинаешь внимательно читать Николая Михайловича вместе с Александром Сергеевичем, получается поразительный эффект».

Еще один, камерный спектакль – «Странные женщины» – «Пушкинская школа» показала на сцене Псковского колледжа искусств. Он поставлен Алексеем Астаховым по пьесе Рецептера, написанной по мотивам неоконченных произведений Пушкина («Египетские ночи», «Рославлев», «Гости съезжались на дачу...», «Мы проводили вечер на даче»).



Г. Печкысев – Борис Годунов.
«Хроника времен Бориса Годунова».
Театр «Пушкинская школа»

Наталья Гавриловна (Марина Канаева) покидает имение и зовет Алексея Ивановича (Денис Волков) проститься. Меж ними завязывается разговор о «странных женщинах»: Папессе Иоанне, Мадам де Сталь, Жорж Занд, кавалерист-девице Дуровой, Клеопатре и, наконец, Вольской. Той самой, ночь которой ценой собственной жизни собрался купить Алексей Иванович. Зазвав гостя в дом, Наталья Гавриловна хочет узнать, какой такой странности не хватило ей самой, что ее избранник предпочел Вольскую, а ей не пожелал предложить ничего, кроме дружбы. (Доктор филологических наук, профессор Новгородского государственного университета Вячеслав Кошелев очень живо описал ситуацию: «Она на него наезжает: «Я уеду, я уеду». А он – в ответ: «Ну, и уезжай!»»). К сожалению, режиссер с актерами не сумели вывести «подтекст» отношений героев в театральный текст, сделать его очевидным, а потому спектакль распался на отдельные истории. Незавершенные сочинения Пушкина соединялись лишь механически, хоть и были прочитаны актерами с умом и тактом.

Студенты мастерской Константина Райкина Школы-студии МХАТ показали импровизации на тему «Руслана и Людмилы», а Петербургская

академия театрального искусства (курс Семена Спивака) – воспроизвела экзамен по сценической речи по мотивам «Евгения Онегина». Невозможно рецензировать экзамены как спектакли, скажем только, что зрители были поражены молодой энергией будущих артистов.

Леонид Мозговой, актер, прославленный ролями в фильмах Александра Сокурова, – постоянный участник фестиваля. В этом году он выступал с большой поэтической программой, в которой звучали стихи Александра Блока, Сергея Есенина, Давида Самойлова, Бориса Пастернака, Булата Окуджавы...

Из Петербурга приехал еще и Театр на Литейном. Совсем недавно его возглавил замечательный артист Игорь Ларин. Дополнив прозу Пушкина стихами, «Пиковую даму» Ларин-режиссер разыграл как триллер. Здесь граф Сен-Жермен (кукла, на наших глазах превращающаяся в человека) – страшный призрак, преследующий и карающий людей, которые – из азарта или алчности – погнались за тайной трех карт, известной только ему одному. Проза Пушкина дополнена его собственными стихами и цитатами из «Маскарада» Лермонтова.

Если вспомнить про не участвовавшие в фестивале «Маленькие трагедии» театра «Сатирикон» (режиссер – Константин Райкин) и «Евгения Онегина» Театра имени Евг. Вахтангова (режиссер – Римас Туминас) и мысленно добавить их в афишу, то получится, что драматические спектакли по произведениям Пушкина представляют собой свободные сценические композиции, вольный (иногда даже слишком) пересказ его сочинений (в этом смысле наследуют традициям любимовской Таганки). Изменена последовательность сцен, текст купирован, но дополнен «контекстом», сюжет режиссеров не интересует. (Об этой моде в Москве на конференции по случаю 150-летия Станиславского говорил Кама Гинкас: *«Надоедает рассказывать медленно, давайте рассказывать быстро. Надоело рассказывать с начала, будем рассказывать с конца. Устраивать в театре клиповый монтаж...»*).

Исключением из правил стал музыкальный вечер. В Псков – с программой романсов на пушкинские стихи и арий из опер,



Сцена из спектакля «Пиковая дама». Театр на Литейном. Фото В. Васильева

созданных по его сюжетам, приехали студенты Петербургской консерватории. Тут особые вольности недопустимы, личность исполнителя «зажата» музыкой и словами, в которых никак невозможно что-то переставить с места на место, остается только проявить собственные вокальные и драматические дарования. Три певца, которых, надо думать, уже с нетерпением поджидают лучшие оперные театры страны (Ярослав Петряник, певший балладу Томского из «Пиковой дамы», Владимир Дмитрук в партии Ленского и Туршинжаргал Энхбат – в роли Алеко из одноименной оперы Рахманинова) произвели на слушателей самое сильное впечатление. Здесь было все, как положено: монолог, в котором раскрыта история героя, сам герой, его характер, «лестница чувств» со всеми нюансами перехода от одного чувства к другому. И – при филигранной вокальной форме – полное впечатление, что человек не поет, но делится с собеседниками-зрителями глубокими искренними переживаниями.

«Лаборатория на этот раз сама себе понравилась» – такими словами Владимир Рецепттер закрывал научно-практическую конференцию: всю неделю участники XX фестиваля слушали доклады ученых.



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ПУШКИНСКОГО ЗАПОВЕДНИКА.

Георгий ВАСИЛЕВИЧ,

директор музея-заповедника «Михайловское»

Там, где есть великий Поэт, есть великий пейзаж и великая страна. Да, можно отнести к Михайловскому как к декорации, но попробуйте пройти по заповеднику с томиком Пушкина, и вы увидите, как декорации оживают, наполняясь присутствием Поэта. Именно человек дополняет пространство, делает его совершенным. Только в творчестве, преобразуя мир, человек становится подобием Божиим. Задача Поэта и искусства – раскрыть красоту того мира, который когда-то замыслил и с помощью человека создает Бог... Эти счастливые Елисейские поля пушкинской России существуют. Всесильные теряют здесь свои силы: чем поразить вечность? Бесправные и обездоленные обретают здесь свое счастье, ведь им нечего терять, их способна утешить самая малость – улыбка, солнце, внезапная радуга, грибной дождь, доброе слово. Незамутненному слуху детей и поэтов все еще доступен звон пушкинской свирели, которой ветерок легким дыханием пробуждает мелодию утра – вечную мелодию любящего и верного сердца.

ПУШКИНСКИЙ СПЕКТАКЛЬ В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ.

Сергей НЕКРАСОВ,

*директор Всероссийского музея А.С. Пушкина
(Петербург), профессор*

Одной из характерных особенностей современной культуры является достаточно определенно заявившее о себе взаимное тяготение музея и театра, их взаимодействие как социокультурных институтов. Итогом этого взаимодействия нередко становится музейно-театральный спектакль, явление, генетически связанное как с театральной, так и с музейной практикой, что в последние годы уже является предметом исследования музееведов.

Несмотря на взаимное тяготение Всероссийского музея А.С. Пушкина и Пушкинского театрального центра, какой-либо значимый

музейно-театральный проект пока не состоялся, хотя мы уверены в его возможности и даже неизбежности. Своеобразным эпитафием к будущему сотрудничеству можно считать прошедший с большим успехом на Мойке, 12 в день памяти Пушкина моноспектакль «Жуковский. Прощание» (по письмам В.А. Жуковского о смерти А.С. Пушкина) в исполнении заслуженного артиста России Сергея Барковского (сценарная версия народного артиста России, лауреата Государственной премии, художественного руководителя Государственного пушкинского театрального центра В.Э. Рецетера).

Погружение в музейную, как правило, мемориальную, а значит, аутентичную атмосферу, рождает совершенно новое ощущение общности между исполнителями, зрителями и автором литературного произведения...

Примером удачного «вхождения» театра в пространство музея можно назвать спектакль «Наш Пушкин», который был показан в день рождения поэта. Местом действия стал концертный зал дома Волконских, а главными действующими лицами спектакля – Александр Сергеевич Пушкин и нарисованные его поэтическим воображением герои «Маленьких трагедий» в исполнении артистов Молодого театра (*Atelier Jeune Theatre*) при брюссельском Национальном театре (Бельгия).

Концертный зал в особняке княгини З.Г. Волконской на Мойке, 12 сложно назвать полноценной театральной площадкой: неглубокая сцена, отсутствие кулис, театральной машинерии и профессионального оборудования. В основном зал используется для проведения конференций, здесь проходят поэтические вечера и концерты камерной музыки. Бельгийцы отважились на создание театральной площадки из этого неприиспособленного помещения. Глубину сцены увеличили с помощью помоста, построили фермы для монтажа декораций и установки осветительной аппаратуры.

В начале действия все артисты, а их шесть, рассаживаются полукругом на сцене. Они собираются играть «в персонажей», придуманных Пушкиным, по ходу действия меняя костюмы и роли. На протяжении всего спектакля на сцене присутствует портрет Пушкина



в массивной раме. Такой режиссерский ход выглядел бы несколько прямолинейным и иллюстративным в том случае, если бы спектакль разыгрывался в стационарном театре, но он абсолютно оправдан в зале, на стенах которого развешаны картины. Театр пришел в гости к Музею, и Музей поделился с Театром своим неизменным атрибутом – картиной в раме. Кроме того, в данном случае это не просто картина, а копия с портрета Пушкина работы Василия Тропинина, оригинал которого хранится в собрании Всероссийского музея А.С. Пушкина. Таким образом, «играющий» в спектакле портрет представил не только автора сценического произведения (именно так он «читался» бы на сцене обычного театра), но и хозяина дома...

Бельгийскому театру удалось без панибратства по отношению к автору, без заигрывания с аудиторией, сохраняя внутреннее достоинство и право на «своего Пушкина», создать образный, живой спектакль, который приблизился к изображению «истины человеческих страстей»...

В данном случае театр пришел в гости к автору, в дом, в котором в конце января 1837 г. решался вопрос о жизни и смерти, о смерти и бессмертии. Это обстоятельство, которое можно назвать «приращением смысла», задавало нужный масштаб и актерской игре, и восприимчивости зрителей.

Дом на Мойке, 12 имеет закрытый внутренний двор. В нем установлен памятник поэту работы скульптора Н.В. Дыдыкина, «онегинские скамейки» окружают небольшую зеленую площадку перед памятником... За спиной памятника Пушкину находятся так называемые «Бироновы конюшни». В них сегодня расположены фонды Музея и концертный зал. При желании эта открытая площадка может стать местом проведения театрального фестиваля, посвященного творчеству А.С. Пушкина, поэтов, писателей и драматургов XIX в.

Двор Музея уже опробовал Санкт-Петербургский «Театр Поколений» имени З.Я. Корогодского. Каждый год в день рождения А.С. Пушкина, который с 1999 г. объявлен всероссийским праздником – «Пушкинским днем

России», на Мойку, 12 приходят горожане и туристы. В программу праздника, как правило, включены выступления пушкинистов, чтецкие номера, концерты классической музыки, завершает ее традиционная бесплатная экскурсия по Мемориальному музею-квартире поэта. Всероссийский музей А.С. Пушкина решил пригласить в свои стены «Театр Поколений» со спектаклем «Песни западных славян». Эта постановка, жанр которой можно определить как трагифарс, с успехом идет на стационарной площадке театра... В спектакле «работает» большое количество реквизита, который театральными средствами помогает обозначить быт и жизненный уклад пушкинских героев... Как мы уже сказали, Бироновы конюшни образуют «задник» импровизированной сцены. Разросшиеся кусты сирени отделяют пространство «театра» («сцены» и «зала») от остальной территории двора, где своей чередой идет музейная жизнь – во двор входят люди, ждут своей очереди, чтобы попасть на экспозицию и т.д. Планшетом сцены стала мощеная площадка двора, на которую во время спектакля был наброшен ковер (ситуация напоминающая выступление средневековых артистов во дворах замков), образуя полукруг, обозначили «зрительный зал». В этом пространстве спектакль «Песни западных славян» зажил совершенно другой жизнью, заставляя зрителей вспомнить об увлечении поэта «площадным театром».

Еще одной успешной акцией Музея и «Театра Поколений» стал спектакль «19 октября. По Пушкину, из Пушкина, о Пушкине», который был показан в Большом зале Царскосельского Музея-Лицея. Для актеров и зрителей этого спектакля Пушкин – не только автор поэтических шедевров, «Маленьких трагедий» и «Бориса Годунова», но и сочинитель сюжетов собственной судьбы...

Выбранный для показа Большой зал Лицея украшен массивными бронзовыми светильниками, один из них пришелся как раз по центру импровизированной «сцены»... Пульт звукорежиссера расположен на сдвинутых стульях за спинами зрителей. Местом для переодевания артистов стало пространство за

Pro настоящее


М. Канаева – Наталья Гавриловна,
Д. Волков – Алексей Иванович.
«Странные женщины».
Театр «Пушкинская школа».

перегородкой-задником, а зрительный зал образовали несколько рядов складных стульев. Конечно, этот спектакль может быть сыгран в любом, в том числе и не музейном пространстве, но его «вхождение» в зал Лицея стало событием не только для актеров и зрителей, но и для Музея. Ведь лицеисты первого выпуска увлекались театральным искусством, не раз разыгрывали свои постановки в этих стенах...

Нам казалось интересным сделать театрализованную экскурсию по Музею-Лицею, где в качестве гидов выступали бы не только сотрудники Музея, но и артисты, облаченные в лицейскую форму. Мы привлекли двух студентов, игравших Пушкина и Пущина, которые, появляясь то в Большом зале, то в лицейском классе, то в коридоре и дортуарах четвертого этажа, рассказывали о лицейской жизни словами И.И. Пущина из его знаменитых записок о Пушкине, читали стихи... Большим успехом пользуются также театрализованные экскурсии и в Музее-усадьбе Г.Р. Державина на набережной Фонтанки, которые заканчиваются в кабинете поэта, где он, описывая свои впечатления от посещения лицейского экзамена, провозглашает, что «Пушкин уже в Лицее перещеголял всех писателей». Большой зал Лицея и гостиная в последней квартире А.С. Пушкина на Мойке, 12 не раз

становились местом действия моноспектакля актера и режиссера Игоря Ларина «Мой первый друг...» В основу литературно-драматургической композиции автор спектакля положил документальные «Записки о Пушкине», написанные в 1850-е годы, уже на закате жизни, лицейским другом Пушкина – И.И. Пущиным... То обстоятельство, что спектакль идет в мемориальном пространстве, придает сценическому действию ощущение документальной подлинности, вдумчивого музейного рассказа, соединенного с ярким театральным перевоплощением.

Упомянутые музейно-театральные спектакли можно рассматривать как характерные примеры использования театром музейных комплексов, сотрудничества музея и театра в создании особого «музейно-театрального» зрелища. Мемориальный интерьер, сама атмосфера заповедного места очень многое определяют в этих постановках, а экспонаты становятся полноправными участниками спектаклей. В залах мемориальных литературных музеев спектакль может стать, с одной стороны, полноценным произведением театрального искусства, с другой, – образовательной акцией, более действенной, яркой и впечатляющей, чем обычная экскурсия по музею.



**ЦЕЛЬНОСТЬ ЗАМЫСЛА
ИЛИ МОИ ЗАМЕЧАНИЯ
О ТЕАТРЕ ПУШКИНА.**

Владимир РЕЦЕПТЕР,

художественный руководитель санкт-петербургского театра «Пушкинская школа», народный артист России

Главное – что конкретно мы должны делать, репетируя и играя Пушкина? Чтобы судить о «Борисе Годунове и других трагедиях Пушкина, мало охватить их умом и откликнуться сердцем (что необходимо), важно вникнуть в самое их существо, вызвав природный состав, всей плотью входя в рожденную поэтом бесплотную плоть, почувствовав ее кожей и напитав ее собою. Нужно стать еще и актером, каковым на время сочинения или читки несомненно оказывался автор. Его требование истины страстей и правдоподобия чувствований о том свидетельствует и к тому обязывает.

(Рецептер пришел к выводу, что монолог Гамлета, обращенный к актерам, – именно то, чего добивался от своих современников-артистов сам Пушкин. Игравший «Гамлета» в переводе Пастернака, признававшийся, что другие переводы ему неудобны, сам актер на этот раз позволил себе самостоятельно перевести поучение актерам – **М.Т.**)

«Ради Бога, говорите текст так, как я вам показываю – легко и быстро, чтобы строчки догоняли свой смысл. Если же вы начнете вещать каждое слово отдельно, как большинство, лучше бы я отдал его базарным кликушам. И еще: усмирите руки, не нарежьте ими воздух. На сцене нет ничего дороже меры и правды. Даже если у вас в груди вулкан, учитесь сдерживать кипящую лаву, а не извергать ее на чьи-то слабые головы. О, я сам закипаю от бешенства, когда здоровый чурбан в парике и наклейках, ряженный как дешевая шлюха, рвет в клочья дутые страсти и мечет ложные молнии в угоду недоделанной публике, которой ничего не нужно, кроме хамского вопля и стыдных пантомим. Я бы отдал пороть такого придурка за саму мысль переиродить Ирода. Обойдитесь без этого, умоляю вас. ...Но в то же время бойтесь зажима, скованности, вспомните школу и слушайте себя.

Помогайте действию словом, слову действием, не изменяя достоинству природы и врожденной органике. Каждое отступление от честного правдоподобия предаёт актерское призвание, смысл которого был, есть и будет в одном: стать как бы зеркалом природы, показать верный облик добра и внятные черты подлости, а плоти и возрасту века, то есть своему времени его достоверное лицо без румян и ретуши. Ни в коем случае нельзя ни перестараться, ни расслабиться, потому что невежды станут гоготать, знаток огорчится, а мнение этого, единственного, может быть, должно быть для вас важнее всех остальных, пришедших повеселиться. Есть такие актеры, я видел как они актерствуют, холеные и высокопоставленные, которые – прости меня, Господи – и говорили не по-христиански, и выступали не как христиане, а как безбожники, и вообще не по-людски. Они так завывали и выкобенивались, что казалось: их делали какие-то подпольные кустари дрожащими с похмелья руками. Так бездарно они подражали человеку... А тем, кто играет комиков, запретите пороть отсебятину, потому что среди них водятся такие пошляки, что сами ржут во всю глотку, чтобы заставить ржать всех пошляков из зала... Это унижает актеров и зрителей...»

Артистизм Пушкина – здесь я имею в виду не беспримерные писательские достоинства, а именно актерские свойства и природные особенности личности («смесь обезьяны с тигром») – остается за рамками внимания. Гений создателя и масштабы созданий заслоняют от нас все другое. Но именно этот дополнительный ракурс должен помочь нам в размышлениях о театральной природе Пушкина. Перечитаем «Мои замечания об русском театре» и станет ясно, что Пушкин выступает в них не просто как зритель-знаток или как театральный критик. За беспощадным анализом проявляется независимый и уверенный в себе умелец, подобно актрисе Семеновой, чувством живым и верным образовавший себя для театра. Видно, что Пушкин ходит в театр не от случая к случаю, а системно, словно бы не одного удовольствия ради, а за делом. И картина у него получается мрачная. Вот малопригодные трагедии, их играют несовершенные актеры (одна Семенова



может служить образцом), а вот необразованная публика, по одобрению которой нельзя ценить таланты наших актеров. Ни в коем случае, – пишет Пушкин, – нельзя требовать от холодной их (зрителей. – **М.Т.**) рассеянности здравых понятий и суждений. Обратим внимание на то, что Пушкин предъявляет равные требования всем участникам театрального действия: и драматургам, и актерам, и зрителям. Причем, касаются они не только общего для всех рационального погружения в происходящее на сцене, но и подвижного, чувственного соучастия. Это совсем другой театр, менее всего развлекательный... Осмысленная и прочувствованная Пушкиным еще в 1820-м году необходимость всесторонних перемен в театральном доме ставит целью одновременно и комплексно все три фронта решительного наступления: трагедия, актер, зритель. Пора осознать беспощадность его приговора («у нас нет театра» – 1823 год) и масштаб раннего замысла, началом осуществления которого станет «Борис Годунов»...

Пушкин говорит, что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование русского театра. Значит, преобразование русского театра входило его в задачу. Я создавал Пушкинский театральный центр для того, чтобы понять, какое преобразование русскому театру готовил Пушкин. Он написал «Заметки об русском театре», из которых с полной очевидностью выясняется, что театра нет, смотреть нечего, есть только отдельные артисты. В пушкинские времена, точно так же, как в шекспировские, института режиссуры не было, как такового. Поэтому взаимоотношения актера со зрителем и составляли главную тайну и главную прелесть театра.

ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАГЕДИИ А.С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ».

Сергей ФОМИЧЕВ,

*доктор филологии, главный научный сотрудник
Института русской литературы
(«Пушкинский Дом») Российской академии наук*

Мотив убийства младенца – основная драматургическая ось трагедии Пушкина. В художествен-

ной структуре его пьесы (и это составляет едва ли не главную трудность для театра) центральным образом стал внесценический персонаж. «Тень умерщвленного Димитрия, – справедливо подчеркивал И.В. Киреевский, – царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различным краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок. Доказывать это значило бы переписать всю трагедию...» (*Пушкин в прижизненной критике. 1831–1834. СПб., 2003. С.143*).

...Историческая драма требует тщательного воссоздания всего бытового колорита далекой эпохи. Современный театр смело нарушает это требование, когда стремится осовременить пьесу, раскрыть преступность всякой несправедливой власти. Это было намечено еще в режиссерской трактовке Любимова. Скажем, когда Самозванец в одной из сцен в спектакле на Таганке срывает свою темную куртку, то под ней обнаруживается футболка с огромной буквой *D* – фирменным знаком команды «Динамо», но это и одновременно намек на самозванство авантюриста, якобы царевича *Димитрия*. Здесь не просто сценическое хулиганство, но и знак, посылаемый в зрительный зал, о том, что обличение преступной власти донныне остается актуальным. Подобная трактовка усилена в спектакле Доннеллана по пьесе Пушкина и в недавнем фильме Владимира Мирзоева...

...Отдавая должное смелым режиссерским изыскам, все же... необходимо понять, как сам Пушкин представлял живое воплощение своего произведения на сцене...

Принято считать, что «Борис Годунов» построен по канонам хроник Шекспира. Действительно, очень много Пушкин берет от шекспировского театра, но назовите хотя бы одну хронику Шекспира, где не было бы центрального героя. Ведь мы называем, по первой публикации, пушкинское произведение «Борисом Годуновым» по «первой персоне», но Борис Годунов в первой редакции действует всего в шести сценах из двадцати пяти. А Гришка Отрепьев, «вторая персона», – в девяти сценах...

...Д.Д. Благой отметил, что Борис Годунов появляется в четвертой сцене и исчезает в четвертой же сцене от конца, а Самозванец соответственно впервые показан в пятой сцене и пропадает в пятой же сцене от конца. Это позволяет внимательнее присмотреться к построению всей пьесы. И тогда мы увидим, что она состоит из достаточно строго организованных фрагментов по четыре и по шесть-семь сцен. Первые четыре сцены – это пролог, посвященный избранию на царство Бориса Годунова. Блестящий анализ этих сцен принадлежит С.Б. Рассадину: «... первая–четвертая сцены охватывают период немногим больше двух месяцев, но сближены, сцеплены, сценированы единством действия (избрание Бориса) и места (это единство особенно подчеркнуто тем, что действие и начинается в Кремлевских палатах и туда же возвращается в сцене четвертой).

Главное, однако, не это. Сцены к тому же вмонтированы внутрь диалога Шуйского и Воротынского. На протяжении всей первой сцены князя обсуждают и прогнозируют происходящее, в конце четвертой – подытоживают его. Короче говоря, четыре первые сцены – как бы маленькая пьеса, вросшая в большую. Такова их внешняя и внутренняя законченность. А Шуйский и Воротынский – ведущие этого маленького спектакля, поднимающие и опускающие его занавес.

Уже самые первые слова Шуйского – краткое изложение всего, что произойдет в течение четырех сцен...

...Изложение событий в начале "Бориса" принадлежит ... персонажу, бесконечно далекому от нравственных представлений Пушкина. Оно вложено в уста язвительнейшего и лукавейшего из Борисовых врагов. И в то же время – вот что замечательно! – оно подтверждено самим автором, который ведь далеко не случайно отобрал из всех событий исторических дней только те, что прямо предсказаны Шуйским» (Рассадин Ст. *Невольник чести, или Драматург Пушкин*. СПб., 2006. С. 33–34).

Это наблюдение позволяет внимательнее присмотреться и к другим фрагментам пьесы. И тогда выяснится, что в четырех заключительных



С. Фомичев
Фото В. Желтова

сценах главной персоной становится сын Годунова, Феодор (это чрезвычайно важно!) – ему вначале присягают бояре, а в конце – по наущению клеветников Самозванца – они же его и убивают...

Центр пьесы занят четырьмя польскими сценами, и главной фигурой здесь становится Марина Мнишек. Ее упоминает Самозванец в начале первой из этих сцен, не подозревая, что, переиграв всех (иезуитского патера, юного Андрея Курбского, шляхтича Собаньского, казака Карелу), он подпадет под власть «девы польской» и далее потеряет все личностные, незаурядные качества, вынужденный играть не столько избранную им самим, сколько навязанную ему роль...

За польскими сценами следуют сцены, посвященные походу войска Самозванца на Русь, обрамленные второстепенным персонажем, ... князем Андреем Курбским...

Пушкин идет далее по пути осложнения этической ситуации, заставляя Лжедмитрия испытывать те колебания и укоры совести, которые традиционно связывались с образом Курбского:

*Кровь русская, о Курбский, потечет!
Вы за царя подняли меч, вы чисты.
Я ж вас веду на братьев; я Литву
Позвал на Русь, я в красную Москву
Кажу врагам заветную дорогу!..*

...В пьесе Пушкина прозревался театр будущего. Не случайно, по свидетельству А.К. Гладкова, работавшего вместе с Вс. Мейерхольдом



над постановкой пушкинской драмы в 1936 г., «перед началом репетиции “Бориса” Мейерхольд заявил, что ему надоели упреки в том, что он переделывает классиков, и он будет ставить трагедию Пушкина без каких-либо купюр и вставок. Разработав одну из сложнейших по режиссерскому решению пушкинских сцен, Всеволод Эмильевич говорил: “А я ничего не выдумал это же все написано у Пушкина, я только инсценировал скрытую ремарку”» (Гладков А. *Театр: Воспоминания и размышления*. М., 1980. С. 197, 198, 199).

И еще одно высказывание Мейерхольда следует вспомнить: «В этой пьесе важно исполнение каждой роли. Здесь нет маленьких ролей. Я утверждаю, что для того, чтобы сыграть “Бориса Годунова”, нужны не только хорошие актеры на роли Бориса, Шуйского, Григория, Марины. Гораздо важнее замечательный ансамбль на остальные роли, ибо количественно они заполняют собой всю пьесу...» (См.: Мейерхольд В.Э. *Пушкин – режиссер // Звезда, 1936, № 9. С. 205–211*).

Важно отметить и некоторые режиссерские изыски Мейерхольда. Так, сцену «У ограды монастырской» он намеревался трактовать как сновидение Отрепьева. Это по-пушкински очень точное сценическое решение. Не случайно эта сцена написана необычным (тягучим) стихотворным размером: восьмистопным хореем, что потом (в сцене в корчме) отзовется в народной песне о жаждущем молодом монахе, которому «захотелось погуляти». Замечено, что появляется на сцене Отрепьев спящим (и вскоре пересказывает Пимену свой навязчивый сон), а «сходит» со сцены – беспечно заснувшим после сокрушительного поражения. В дошедшем до нас черновике концовки сцены «Ограда монастырская» Пушкин действительно трактовал появление старца Леонида в качестве некоего видения:

Где ж он? где старец Леонид?

Я здесь один, и все молчит,

Холодный дух в лицо мне веет

И ходит холод по главе.

Это диктует особую сценическую трактовку образа «второй персоны» в качестве своеобразного фантома, постоянно меняющегося

призрака – недаром на протяжении всей пьесы он появляется у Пушкина под разными именами: Григорий, Самозванец, Димитрий, Гришка, Лжедмитрий...

Можно ли представить трагедию Шекспира, где два главных героя не встречаются? Что обуславливает драматическое напряжение пьесы? Это должно совершенно по-особому определять организацию спектакля. Ведь в пьесе имеется еще десять сцен, где вообще нет ни Бориса Годунова, ни Самозванца (в пяти из них в качестве действующего персонажа обозначен *народ*). И вот тут заключается едва ли не главная трудность сценической интерпретации пьесы.

Театр предполагает наглядное воплощение обозначенных автором персонажей. Кто же стоит за определением «народ» в пьесе Пушкина? Казалось бы, мы должны социологически наглядно представить городское население рубежа XVI–XVII вв.: посадский люд (мелких купцов, мещан, ремесленников), крестьян из подмосковных деревень, слуг и холопов, разносчиков, монахов, люмпенов...

...Прослеживая народные картины пушкинской драмы, нельзя не заметить, что, как правило, они строятся как задний план массовых сцен. В спектакле А.В. Эфроса сидящий на ограде Новодевичьего монастыря сообщает собравшимся о том, что происходит по ту сторону. Слышны возгласы за оградой – создается впечатление массы людей. Где-то там, вдали совершается историческое событие, а здесь – бытовой отголосок...

Драма, – замечал Пушкин, – родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни – зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия. Здесь, по сути дела, обозначены три вида драматического действия: комедия, трагедия и драма. В пьесе Пушкина они совмещены. Пушкин в своей



пьесе играет на всех отмеченных струнах – как последовательно, так и аккордно...

Просьба Николки, обращенная к царю: «Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича», – по-своему воплощает и смех, и жалость, и ужас. Ведь дело здесь не только в простодушном обвинении царя, но и в желании страшной кары мальчишкам, отнявшим... копейку.

Здесь, между прочим, явственно звучит мотив, пронизывающий всю пьесу, одновременно жалостливый и ужасный. О гибели младенца Димитрия рассказывают Шуйский и Пимен. В спектакле эти рассказы следует особо выделить (может быть, сопутствующей пронзительной нотой – например, неожиданным высоким ударом звучащего колокола), а простодушное повествование Патриарха о чуде на могиле невинно убиенного можно передать наплывом: собственным воспоминанием старца, чудесно прозревшего на могиле младенца. Данные эпизоды представляют собою эмоциональные вершины пушкинской драмы, вызывающие ужас Бориса Годунова и взывающие к чувству пронзительной жалости у зрителей. В последней сцене пьесы вполне внятно отзывается преступление, уравнивающее Бориса и Самозванца: убийство Феодора.

Выпадая из мерной, несколько торжественной речи, прозаические сцены пушкинской пьесы, тем самым несколько снижены, опущены, предполагают наличие смехового звучания. Если такая закономерность верна, мы обязаны и последнюю сцену драмы, также написанную прозой, представить в том же ключе. На первый взгляд, это кажется невероятным. Но вспомним, что в первоначальном виде (именно потому сцена и писалась прозой!) она, а с ней и вся пьеса в целом, заканчивалась народным кличем: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!», столь же «несерьезным», как и в сцене «Девичье поле». Но ведь окончательное завершение – иное: «Народ безмолвствует». И это не уступка цензуре, а окончательно продуманное пушкинское решение.

...Пьеса Пушкина кончается на пронзительной, высоко трагической ноте. «Народ безмолвствует»... означает не только молчаливое

осуждение несправедливой новой власти, не только предвестие падения Лжедмитрия, но и ужасную немочу собственной вины, когда грех уже осознан, а покаяние еще не наступило.

Сценическое воплощение заключительной ремарки пушкинской пьесы особенно затруднительно. Но, думается, некоторой подсказкой в этом отношении служит сходный финал гоголевского «Ревизора», где в нелепых позах застывают все основные персонажи комедии. Не так ли (почти так!) и у Пушкина? Здесь зритель должен узнать и мужиков, которые терли глаза, и бабу с ребенком (теперь с ребенком-калекой) из сцены «Девичье поле», и Варлаама с Мисаилом, и Николку юродивого, и многих других персонажей из народных сцен. Народ в пьесе Пушкина не «массовка», не «хор», а совокупность индивидуальностей, они должны быть сценически оттенены и в заключительной сцене заново узнаны.

Впрочем, это уже задача для современных режиссеров, которые попытаются поставить пьесу Пушкина по законам, им самим над собою признанным.

ТЕАТР ПУШКИНА ДО И ПОСЛЕ ДВАДЦАТИ ПУШКИНСКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ В ПСКОВЕ И ПУШКИНСКИХ ГОРАХ.

Александр ЧЕПУРОВ,

*доктор искусствоведения, профессор,
и.о. ректора СПбГАТИ*

Проблема осмысления пушкинского театра серьезна. Да, «Пушкин – наше всё», в том числе и его театр. Но именно «в том числе». Премьера «Бориса Годунова» состоялась только в 1870 г., при жизни Пушкина ставились лишь «Маленькие трагедии». Но и потом великая драматургия Пушкина разъезжается с репертуаром русского театра. Николай Первый хорошо знал театр и считал «Бориса Годунова» несценичным. Сцена-картина для него не годилась, нужна была сцена-пространство. Пушкин в своей драматургии заложил пространственную модель нового театра, чем и вызвал конфликт с театром, уже имеющимся. Недаром Мейерхольд считал Пушкина



провозвестником театра будущего. Пушкин – драматург первой четверти XIX-го в., но с театром не смыкается, и так продолжается вплоть до XX века. Но и там все непросто. Потерпел фиаско на Пушкине Станиславский в МХТ, это – факт. Не справились с ним Мейерхольд и Таиров, хотя оба работали и работали упорно, – один над «Борисом Годуновым», другой над «Евгением Онегиным». Было несколько значительных спектаклей, таких как «Борис Годунов» в постановке Любимова, «Маленькие трагедии» Вивьена, но, по сути, формирование театра Пушкина началось лишь в 90-е годы XX в. С 1974 по 1991 г. в стране поставлено 44 спектакля по произведениям Пушкина. Но – что ставят? Превалируют сказки, т. е. детские и кукольные спектакли, несколько «Маленьких трагедий» и «Борисов Годуновых», и еще одно почти детское название – «Капитанская дочка». С 1991 по 2012 г. поставлено 160 пушкинских спектаклей, – это гигантский резонанс! Только в 1999 г., т.е. в год 200-летия Поэта, 35 спектаклей! – и это огромное достижение Пушкинского театрального фестиваля. Русский театр приступил к созданию театрального собрания сочинений Пушкина и, более того, – к экспериментальному, методом театра, исследованию Пушкина. Родился новый жанр – сценическое исследование. Итог значителен. Но главное достоинство Пушкинского фестиваля – в непрерывном, постоянном процессе осмысления театра Пушкина как некой очень важной части и формы российского самосознания. Важно, что в эту панораму включилась проза Пушкина («Пиковая дама», «Дубровский»), пушкинские тексты оказались вовлечены в контекстную драматургию: Пушкина вовлекали в драматургию эпохи и русской жизни. Появились спектакли мемуарные, эпистолярные («О вы, которые любили» Геннадия Тростянецкого). Пушкинские сюжеты стали составлять в некий сверхсюжет его мировоззрения, идеологии, эстетических требований. Возникли параллели с Шекспиром, с Европой, Пушкин оказался вовлечен в драматургию истории и все больше становился «нашим всем». Пушкин – это философский театр – прорыв в метафизику был совершен в спектаклях

Анатолия Васильева и Эймунтаса Някрошюса. Сам Пушкинский центр сделал драматургией размышление над текстом, его исследование. Это – открытие Рецепттера. Главный результат 20-летней работы фестиваля – попытка осмыслить пушкинский театр как часть современного российского театрального сознания, чтобы открыть в себе ту часть души, которая связана с Пушкиным. По этому пути мы уже немножко продвинулись.

В чем специфика пушкинской эстетики? Многие запутываются знаменитой пушкинской фразой об «истине страстей, правдоподобии чувствований», почему-то это высказывание связывают со Станиславским, хотя это к нему не имеет отношения. Истину страстей выдают за психологический реализм. А Пушкин говорил о театре, как об «условном неправдоподобии», постулировал условный театр. У Пушкина есть особый подход к характеру, к персонажу. Кто первым придумал «отстранение»? Можно сказать, что Лессинг, но Пушкин к этому подводил самым способом отношения к герою. Он мог сам перевоплотиться в Татьяну и Онегина, а потом выскальзывал из них.

P.S. Марина ТИМАШЕВА

Выслушав доклады ученых (и очень артистичных) мужей, участники лаборатории и XX Пушкинского театрального фестиваля уезжали из Пскова в уверенности: Пушкин – провозвестник театральных реформ прошлого века, предтеча Станиславского, европейской «новой драмы» рубежа XIX–начала XX (отсутствие главного героя, центробежная композиция), а также – Брехта с его «эпическим театром». То есть Пушкин теперь уже не только «наше всё», а вообще – **всё**, даже если не наше.



Наталья СКОРОХОД

«ПИКОВАЯ ДАМА»: ТЕАТРАЛЬНЫЕ БЛУЖДЕНИЯ В ПОИСКАХ ЖАНРА

Ни для кого не секрет, что наш театр с завидным постоянством читает и перечитывает не предназначенные для него тексты: романы, повести, поэмы, новеллы, народные и литературные сказки. Не будет открытием и то, что некоторые великие авторы, творившие на территориях Мельпомены и Каллиопы, имеют сценический успех более за счет постановок их прозы, нежели драматических сочинений. Такова, например, сценическая судьба текстов Льва Толстого: «Анна Каренина» как источник театрального вдохновения, безусловно, затмевает все вместе взятые пьесы великого старца.

Соотношение между постановками пьес и прозы Пушкина совершенно иное. Однако, как бы ни были авторитетны для сцены «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии», театр давно уже питает слабость к «Повестям Белкина», «Капитанской дочке», «Дубровскому», в последнее время – к «Евгению Онегину», и, постоянно, – к «Пиковой даме».

В чем же причина сценической конкурентоспособности прозы Пушкина по отношению к его драматическим сочинениям? Виной тому является, прежде всего, жанровая природа пьес, сложность определения способа актерского существования, оптимального для пушкинского театра. Вот уже многие десятилетия отечественная сцена пытается разгадать, что же такое «истинность страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» для пушкинской трагедии. На одной из лабораторий юбилейного XX Всероссийского Пушкинского театрального фестиваля В.Э. Рецпертер предпринял невиданную доселе театральную

реконструкцию первой читки «Бориса Годунова» самим автором. Вопрос – какой способ актерской игры виделся поэту Пушкину наиболее подходящим для этой пьесы – был поставлен актером, исследователем и поэтом Рецпертером перед академической аудиторией, и вопрос, надо сказать, оказался ей явно не по зубам. Истинность пушкинских «страстей» обсуждалась во время псковских научно-театральных бдений еще несколько дней, но проблема эта так и осталась открытой. Какой театр представлялся поэту в его мечтах? Поэтический? Эпический? Аналитический? Какова она, мера истинности страстей у Лауры, Самозванца, Скупого рыцаря? Насколько опережала пушкинская театральная мысль реалии времени? Или эта драматическая ткань все еще ждет эпохи какого-то неведомого «нового классицизма», где способ актерского проникновения «в страсть» и техника воспроизведения человеческих чувств станет адекватной пушкинским драматическим исканиям?

А вот проза поэта, кажется, дарит нам возможность гораздо лучше понять, если не пушкинскую «истинность страстей», то, во всяком случае, «правдоподобие чувствований», ибо здесь уж мы точно можем услышать авторский голос, что – как режиссер – руководит нашим восприятием сюжета и отношением к персонажам. В любом повествовательном тексте фабула сообщается нам (это прекрасно и внятно сформулировал итальянский структуралист и автор интеллектуальных романов Умберто Эко) «посредством определенного нарративного дискурса»¹. Иными словами, у рассказа существует рассказчик. И если в драме он вроде бы старательно прячет свое отношение к происходящему под маской беспристрастности (а на самом деле растворяет его в жанре), то в прозе – на то она и повествовательная форма – рассказчик проявляет себя самыми разнообразными способами.

Итак, говоря о природе чувств (точнее о «правдоподобии чувствований») в прозе Пушкина, остановимся на «Пиковой даме». В этом смысле ее сценическая судьба наиболее драматична.

Позволю себя небольшое отступление. Вторая глава пятой книги романа «Собор Парижской богоматери» называется «Вот это убьет то». Речь там, я напомним, идет об ужасе монаха перед первой отпечатанной на станке книгой, т.е. герой понимает, что появились новые носители информации, и отныне люди перестанут отливать истины в камне – т.е. книгопечатание убьет великую архитектуру, и шедевров, подобных Собору, человечество больше не построит. Так ли было на самом деле, или же это



просто романтическая формула Гюго – разбираться здесь недосуг, но в историях перевода чего бы то ни было в драматические формы существует немало примеров подобного убийства.

«Отелло» Шекспира, например, убивает новеллу Джиральди Чинтио «Венецианский мавр» из его сборника «Сто рассказов» (1566), сюжет которой, как пишут шекспироведы, довольно близок к первоисточнику. «Трехгрошовая опера» Брехта убивает «Оперу нищих» Джона Гея, хотя первоначально задумывалась только как перевод опуса Гея на немецкий язык.

Подобное действие, несомненно, произвела с повестью Пушкина опера Чайковского «Пиковая дама». В культурном сознании на долгие годы поселился миф о роковых страстях коварного тенора, сгубившего чистую душу сопрано. Питерские экскурсоводы по сей день с удовольствием демонстрируют простодушным мост, с которого якобы

П.И. Чайковский с М.И. и Н.Н. Фигнерами – первыми исполнителями Лизы и Германна в «Пиковой даме»

¹ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб., 2005. С. 65.

Вокруг Пушкина

бросилась в Зимнюю канавку и утопилась пушкинская Лиза.

Действительно, с 1890 г. пушкинский текст волею судьбы вынужден жить в тени не только музыки Петра Чайковского, но и либретто его брата Модеста. Оба отнеслись к истории военного инженера, поверившего в анекдот о трех картах и проигравшего свой разум, с предельной серьезностью, создав романтическое произведение о роковых страстях, что играют светлыми душами. Можно ли вычитать из Пушкина этот сюжет? Безусловно. Но что же мешает нам это сделать? Малость. Пушкинская интонация.

Интонация «Пиковой дамы» – что не раз было исследовано филологами – не вполне позволяет читателю принять события фабулы за чистую монету. По мере продвижения в сюжет, внимательный читатель все время чувствует некую амбивалентность, двусмысленность отношения рассказчика к героям и событиям, неуловимую усмешку, впрочем, никогда не переходящую в ухмылку. В самом деле, уверены ли мы, что воспитанница графини Лизавета Ивановна – чистый ангел? И да, и нет.

«В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?» Читатель теряется, а должен ли он принимать всерьез страдания бедной девушки и ее любовь? Ведь эта любовь начинается с того, что, не зная немецкой литературы, она принимает за чистую монету переписанное из книжки признание. Но и назвать отношение

повествователя к героине ироническим – было бы неверно. Чем более она затягивается в ловушку сюжета, тем беспристрастней становится рассказчик. В сцене, где Герман пожал ее бесчувственную холодную руку и поцеловал в голову – мы уже преисполнены сочувствия к девушке. Но как только мы поверили ему и ужаснулись судьбе бедной, обманутой Лизы, нас успокаивают, что в конце концов «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница». Как мы помним – все, кому не лень, обкрадывали старуху, и свалившееся богатство компенсирует все Лизины неприятности. А вместе с тем отказывает ей в драматизме, поскольку героиня ничем, кроме обморока, не расплачивается за то, что стала невольным пособником смерти графини. Таким образом, двусмысленность жанрового решения героини налицо...

С моей точки зрения, продуктивным событием сценическое прочтение становится тогда, когда драматизируют не фабулу, но дискурс. То есть, не историю, которая повествуется в прозе, а способ ее рассказа, те отношения, что возникают между историей и рассказчиком, ту оптику, что навязывает читателю повествователь, который, конечно же – и это прекрасно показал еще Бахтин – существо опять-таки выдуманное и, как правило, не совпадает с историческим лицом, написавшим ту или иную вещь. Этот-то «слух к дискурсу» и помогает установить, разгадать аутентичную произведению природу чувств

В. Атлантов – Герман.
«Пиковая дама», опера
П.И. Чайковского.
Большой театр



Pro настоящее

или «правдоподобие чувствования», но только не в жизненном, а в жанровом смысле этого слова.

Слух к дискурсу отличает, с моей точки зрения, событие инсценирования, т.е. диалога с текстом, от феномена заимствования, использования чужого сюжета, что – в случае успешности предприятия – и приводит к «убийству» первоисточника, т.е. созданию собственного шедевра «на костях» чужого произведения. Слово «убийство» я, кстати, в этом случае пишу безо всякой отрицательной коннотации. С моей точки зрения, это не есть преступление. В случае с новеллой Чинтио «Венецианский мавр», человечество только выиграло, приобретает «Отелло» Шекспира, да и итальянский новеллист поминается сегодня именно благодаря великой трагедии. Иной случай – Пушкин и его «Пиковая дама». В том-то и дело, что здесь сталкиваются два шедевра. Два медведя оказываются в одной берлоге.

Безусловно, гений Чайковского заимствует пушкинский сюжет не для продуктивного диалога с чужим текстом, нет, Пушкин интересуется его как платформа для выражения собственного композиторского «я»: в опере решительно уничтожается пространство между рассказчиком и рассказом, об этом никто не думает, оно мешает. Создается даже не трагедия – а мелодрама Рока, и гениальная опера бросает столь мощную тень на повесть Пушкина, что практически «убивает» ее. Во всяком случае, повесть не может стряхнуть с себя «оперность» на протяжении почти всего XX века.

Лишь в семидесятые годы прошлого столетия наша отечественная сцена занялась преодолением



Л. Максакова – Графиня,
Е. Князев – Германн.
«Пиковая дама»,
режиссер П. Фоменко.
Театр им. Евг. Вахтангова

Н. Гришаева – Лиза



оперозависимости «Пиковой дамы». Тогда же, как помнят старожилы, на страницах «Литературной газеты» и журнала «Театр» завязалась довольно оживленная дискуссия об инсценировании прозы, и даже были произнесены вслух мысли о том, что хорошо бы переносить на сцену не букву, а дух повествовательных текстов.

Сегодня при упоминании о пушкинской повести у всех нас, имеющих хоть какое-то отношение к театру, в памяти немедленно

Ю. Рутберг – Тайная
Недоброжелательность



всплывает спектакль П.Н. Фоменко с Людмилой Максаковой и Евгением Князевым. В какой-то мере спектакль этот оказался этапным, переломным – как будто пушкинский текст внятно сказал опере: «Тень, знай свое место». Посмотрев в 1996 г. вахтанговскую версию повести Борис Михайлович Поюровский с удивлением написал: «Фоменко по-своему прочел повесть, как будто и не слышал о Чайковском»². В спектакле отсутствовал Рок как таковой. Вместо этого, за Германном по пятам бродила Тайная Недоброжелательность в исполнении Юлии Рутберг, но даже и не она, а сам пушкинский текст стал главным героем спектакля. Книга возникала то в руках Лизы, читающей роман Графине, причем читала она вместо романа все ту же «Пиковую даму», что создавало прелюбопытный жест отражения истории в самой себе, актеры произносили не только реплики, но и «ремарки» Пушкина, Сен-Жермен являлся Графине в образе ее старенького слуги, которого играл Юрий Яковлев... И если у Пушкина история Германна рассказывается, то у Фоменко она была воистину разыграна – простодушно-ироничная интонация розыгрыша во многом соответствовала интонации рассказа. Притом, что сама история отношений проживалась на «полном серьезе», реплики в сторону постоянно снижали пафос происходящего.

Однако борьба за «воскрешение» повести началась значительно раньше – как известно Фоменко ставил «Пиковую даму» не раз и не два. И всякий раз он видел свою задачу в том, чтобы воссоздать не сюжет, а главным образом, «атмосферу вокруг сюжета». Достопамятный



спектакль Вахтанговского театра закреплял те находки и пробы, которые делал Фоменко на телевидении, где еще во времена прямого эфира он выпустил первую версию «Пиковой дамы», затем ставил ее во Франции в Парижской Консерватории, а в 1987-м записал на телевидении со студентами своего курса ГИТИСа.

Анти-оперным ходом следует и Игорь Масленников в экранизации «Пиковой дамы» 1982 г. В его фильме жизнь познаваема и объяснима. В ней все закономерно,

Е. Князев – Германн,
Л. Максакова – Графиня.
«Пиковая дама»,
режиссер П. Фоменко.
Театр им. Евг. Вахтангова

² Поюровский Б.М. Что осталось на трубе... М., 2000. С. 326.

и все возможно предугадать. Но режиссер не навязывает смысловые решения напрямую, пушкинская история как будто возникает (словно палимпсест) сквозь современный город (тогда Ленинград), по которому в своеобразной «экскурсии по пушкинским местам» зрителя ведет Актриса – Алла Демидова. Режиссером сохранена пушкинская разбивка на главы, не вымараны эпитафии. Повесть именно читается Демидовой, драматическому же действию отведено не так уж много места. Мистики в этой эмоционально спокойной, «уравновешенной», светлой «Пиковой даме» совсем нет. Германн Проскурина сух, сдержан, рационален. Демидова подчас присутствует в разных эпизодах фабулы, как будто воплощая собой дополнительный глаз, создавая эффект отстранения... Впрочем, таких решений было множество в 1980-е годы, вспомним спектакли по «Мертвым душам» у Любимова или Эфроса, где сам автор или «лицо от автора» так или иначе присутствовали в драматической версии текста. Сегодня этот способ представления дискурса выглядит довольно старомодным, и сцена, чтобы выразить дух прозы, давно ищет и находит иные ходы.

Тем любопытней будет узнать, что поиски подобных сценических ходов при воплощении «Пиковой дамы» начались еще при жизни ее автора. Одним из интереснейших опытов сценического перевода пушкинской повести «Пиковая дама» и по сей день остается «Хризомания, или страсть к деньгам» кн. А.А. Шаховского, написанная и воплощенная им на сцене Александринского театра в 1836 г., т.е. через два года после издания пушкинской повести. Рукописный



вариант текста «Хризомании» хранится в петербургской Российской театральной библиотеке³.

Уже в самой афише Шаховской делает попытку отразить структуру и жанр будущей пьесы: «Драматическое зрелище, взятое из повести, помещенной в “Библиотеке для чтения” и представляющее в начале / Приятельский ужин или гляденьем сыт не будешь / Пролог-пословицу с пением “Пиковая дама или Тайна Сен-Жермена”». Жанр основной части – «романтическая комедия с дивертисментом в 3-х сутках». Первая часть – «утро старухи», вторая – «убийственная ночь», третья – «игрецкий вечер», в качестве дивертисмента прилагается «детский бал». Замысел или, как бы сейчас сказали, проект Шаховского включает и сиквел пушкинской повести – «эпилог-водевиль “Крестницы или полюбовная сделка” (в следствии “Пиковой дамы”) в одном действии с дивертисментом». Как следует из афиши, в зрелище включены произведения, по крайней мере, трех жанров: драма, романтическая комедия и водевиль.

А. Демидова – рассказчик.
«Пиковая дама», фильм
И. Масленникова

³ РГТБ. Ш-55; опубликована в: Хризомания, или страсть к деньгам А.А. Шаховского / Публ. и комм. Л. Киселевой // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1999.

Разумеется, в этом опыте весома сама фигура читателя «Пиковой дамы» – князя Александра Александровича Шаховского, блистательного комедиографа, начальника репертуарной части Императорских театров, выдающегося театрального мыслителя первой половины XIX в. Инсценировка повести не могла быть для драматурга задачей чисто технической, творческое «я» Шаховского, что называется, «отбрасывает тень» на текст Пушкина.

Места действия основной части строго следуют за повестью. Действие сиквела-водевила происходит в деревне Кобринки, именно с этим связана главная фабульная надстройка Шаховского. Или, как выразились бы иные школьные учителя, инсценировщик произвел «дописки». Пушкинский «покойный Чаплицкий, тот самый, который умер в нищете, промотав миллионы» и кому старая графиня сообщила когда-то тайну трех карт «и взяла никогда не играть», превращается у Шаховского в Кобринского, беспутного игрока, впрочем, давно умершего и оставившего на руках графини свою дочь – Элизу. Родовое имение игрока и деревня Кобринки принадлежат теперь старухе и становятся в финальном водевиле предметом спора и причиной интриг после ее смерти. Более того, вместе с Элизой-барышней на руках у графини оказывается Лиза-крестьянка, подкидыш, найденный когда-то в тех же Кобринках. Эта Лиза – здесь горничная старухи – полнокровный персонаж «Хризомании», а в «Крестницах...» она занимает центральное место и создает комедийное *qui pro quo*, вдруг вообразив себя барышней и претендуя на имение и деревню.



То есть у Шаховского образ пушкинской Лизаветы Ивановны – воспитанницы и «домашней мученицы» прелюбопытно раздвоен: Элиза и Лиза, сирота и подкидыш, барышня и – как выяснится в водевиле – крестьянка, героиня и субретка. Есть ли этому основание в повести Пушкина? Как ни странно есть – и довольно игривое. Вторая глава повести предварена французским эпиграфом, в переводе – это вырванный из контекста светский диалог:

«Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок.

Что делать? Они свежее».

Шаховской дает возможность зрителю самому сравнить барышню и камеристку. Обе они – крестницы графини, названной Шаховским Елизаветой (*sic!*) Федоровной. Горничная Лиза, как и подобает субретке, частенько комментирует реплики других персонажей, в ее речи много премилых просторечий: девиц-аристократок она называет «жеманки и чванки», радуется, что графиня ее не «дворянила», т.е. не мучила грамотой и чтением. Помимо интриги, которая

В. Проскурин – инженер Германн. «Пиковая дама», фильм И. Масленникова

Pro настоящее

проясняется лишь в водевиле, такое «прибавление» позволяет инсценировщику переложить в диалог пушкинский рассказ о судьбе бедной воспитанницы, не потеряв амбивалентность отношения повествователя к своей героине.

Напомним – в повести Лизавета Ивановна закончила тем, что «вышла замуж за очень любезного молодого человека». В инсценировке Шаховского именно горничная Лиза празднует свою свадьбу в роковую ночь смерти своей барыни, именно она после замужества – уже в водевиле – обретает некие, конечно же, комедийно сниженные черты старой графини.

Главная же особенность трактовки пушкинской героини – образ Элизы. Инсценировщик проясняет ее происхождение, прочно связывая Элизу с темой «трех карт»: дочь картежника, она достается Старухе в наследство от погибшего игрока, которому она открыла когда-то страшную тайну, Элиза (хотя и косвенно) становится причиной смерти графини. Эта героиня – возмездие для Старухи, наказание за полученное и переданное когда-то тайное бесовское знание, и эта «родовая» тень падает на характер молодой воспитанницы. Элиза азартна, она взахлеб читает романы, принесенные князем Томским, а под влиянием прочитанного кидается в любовную историю с незнакомцем. Затем, после смерти Старухи, пропадает из дому, и – по темным слухам – бросается в реку. Так тема Лизы-утопленницы впервые возникает не в опере Чайковского, а в «Хризомании» Шаховского. Впрочем, заключительный водевиль распутывает и этот узел – в финале Элиза «оживает» и

сознается, что подстроила свое самоубийство. Признав весь вред, который принесли ей западные романы, она благополучно вступает в права наследства и выходит замуж за Томского.

Теперь пора остановиться на вариативности общей конструкции «Хризомании» Шаховского. Три сцены, сыгранные с прологом, сами по себе предполагают совершенно иную трактовку пушкинской повести, чем зрелище, объединенное с водевилем. То есть театр открыто манипулировал зрительским восприятием, заставляя поверить в драматическое разрешение событий – явление призрака Старухи, почти гоголевское сумасшествие главного героя, самоубийство Элизы, а затем снимаемая в финальном водевиле весь драматизм. Элиза «воскресала», раскаивалась и обретала счастье с Томским, более того – выяснялось, что призрак Старухи был переодетым князем Чуровым (один из игроков), и та мистическая сцена, которую зритель воспринимал вполне серьезно, оборачивалась приятельским розыгрышем.

Финал-водевиль отбрасывал тень на события «Хризомании», перетолковывал их. Даже на сегодняшний взгляд такой подход кажется весьма современным. Шаховской создает несколько интерпретаций повести и буквально играет со зрителем в кошки-мышки, принуждая его взглянуть на фабулу «Пиковой дамы» с разных сторон. Так возникает, ставший популярным лишь в конце XX в., «конфликт интерпретаций». Именно то, что ставилось современниками в вину Шаховскому, сегодня, в эпоху «пост», воспринимается как достоинство автора,

ухитрившегося организовать смысловую игру в инсценировке 30-х годов XIX столетия.

Старая графиня у Шаховского видоизменяется – она отнюдь не чужда настоящему, напротив, с какой-то агрессивной страстью набрасывается на культурные новинки эпохи и выносит свое суждение. К примеру, она уверена, что Бальзак «у всех отобьет память о хорошем вкусе, благородном тоне, о всем, что составляет прелесть литературы...». Она остроумна: «Лизанька, сыщи ключ, отопри кабинет, найди там, кажется, под этажеркой, эту заразу (о том же Бальзаке. – **Н.С.**), да вымой после руки одеколоном, чтоб она к тебе не пристала»⁴. Получив же от Томского «русскую книгу» (в «Хризомании» это роман М.Н. Загоскина «Юрий Милославский или Русские в 1612 году»), она немедленно «пробует» ее на зуб, требуя у Элизы прочесть несколько отрывков, и только потом произносит окончательное суждение:

«Э л и з а (*читает*): "...несколько курных лачужек, разбросанных по скату холма, окружали избу. Красное окно, в котором вместо стекол, вставлена была напитанная маслом полупрозрачная холстина..."

Г р а ф и н я: Нет, матушка, это уж слишком душно. Я, благодаря Бога, не бывала в курных избах и не намерена беседовать со всякой сволочью... Мне и ваш Вальтер Скотт надоел со своими шинками, пьяницами и посадцкими бабами... Закрой книгу, поди одеваться... (*Элиза уходит*) А ты, Лиза (*обращаясь к горничной. – Н.С.*), можешь взять эту отечественную прелесть и забавляться ею со своим женихом.



Л и з а: Слава Богу мой жених читает только счета и пишет челобитные...»⁵.

Суммируя суждения Елизаветы Федоровны, мы приходим к выводу, что она, хотя и проклинает «нынешнего Бальзака», была и остается ревностной «западницей». Помимо этого, графиня в пьесе не чужда и заботы о ближнем, она тревожится об обеих крестницах, организуя свадьбу горничной и подписывая завещание в пользу Элизы. Ее импульсивная и даже истерическая активность выдает внутренний ужас перед наступившей старостью и надвигающимся небытием. Воспоминаний о картах и Сен-Жермене боится Елизавета

А.А. Шаховской.
Гравюра из альманаха
«Русская Талия на 1825
год»

⁴ Хризомания, или страсть к деньгам А.А. Шаховского Л. Киселевой. С. 196.

⁵ Там же. С. 205.

Pro настоящее

Федоровна так же, как и напоминания о смерти – до обморока. Нет, Елизавета Федоровна у Шаховского менее всего походит на идола. Ее смерть вызывает возмущение и жалость, а призрачное явление, кажется, вызвано лишь заботой о воспитаннице Элизе... Подобное «очеловечивание» Старухи отнюдь не случайно, оно работает на общий замысел Шаховского.

Главный пункт интерпретации Шаховским повести Пушкина связан с трансформацией фигуры главного персонажа – Германна. Начнем с того, что герой «Хризомании» носит другое имя, он – Карл Соломонович Ирмус.

Напомним, что Германн у Пушкина «сын обрусевшего немца»; его происхождение прозрачно, финансовое состояние определено: завещанный отцом «маленький капитал», до которого «не дотрагивается» бережливый и твердый сын. Происхождение Ирмуса мутно, прочие герои выясняют, что он приехал из Европы, где «в одном [университете] выдавал себя за немца Ирмана, в другом прикидывался русским Ирмовым, а записался на службу по учености Ирмусом»⁶.

Его отец, по слухам, «откуда-то выходец, всемирный пришелец, холоп денег, курьер всех политических партий, со всеми знаком, никому не известен, везде принят, нигде не терпим»⁷. Но самая важная «переделка» касается страсти главного героя. Сравним. У Пушкина «будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки <...> а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры». То есть это страсть к игре.

У Шаховского Ирмус одержим лишь хризоманией, т. е., страстью к наживе.

В Прологе, следя за игрой, Карл Соломонович записывает выигрыш и проигрыш, ведет расчеты. Ему точно известно, кто проигрался, и сколько денег пришло удачливым игрокам. Сам Ирмус в этой сцене отказывается не только от игры, но и от ужина, шампанского, и, как потом выясняется, он никогда не танцует, чтобы не привыкать к роскоши. Свое кредо он формулирует так:

«И р м у с: ...что значат все Дульцинеи, все красавицы, все прелестницы в мире против наличного миллиона рублей? <...> Деньги самый сильный талисман: деньги золотым ключом отпирают тайницы ужасных инквизиций, деньги стелются цветными коврами в спальни гордых красавиц...»⁸.

Влияние Ирмуса на Элизу и князя Томского очевидно. Князь Томский им буквально очарован и берет какие-то таинственные уроки, а вскоре просит графиню принять своего учителя, рассказывая, что «с Карлом Соломоновичем он ищет знаний и “существенных” истин», что тот подлинно европейский человек и «все подвергает математическому расчету»⁹.

Но старая женщина, будто почуяв бесовский дух, решительно отказывает внуку. Ей «уж поздно брать новые уроки, а старая научили <...> не знакомиться с людьми, которые все знают, да об них никто не знает, которые решают всякие проблемы, а сами остаются неразрешенной задачей...»¹⁰

Пушкинская двойственность сцены Германна и Старухи как будто снимается Шаховским – и Елизавета Федоровна, и Элиза, и Томский оказываются в руках

⁶ Там же. С. 215.

⁷ Там же. С. 216.

⁸ Там же. С. 231.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

у опасного проходимца. В финале «Хризомании» злодея губит сама судьба. Как и у Пушкина, обдернувшись на пиковой даме, он сходит с ума прямо на сцене – это становится ясно из финального монолога Ирмуса: «ветер воет, море бушует, летят мои корабли, летит облако, тучи мчатся, вот деньги падают градом, червонцы звенят... яхонты, водопад, деревья, фабрики... сады, дома все мои...»¹¹.

Однако финальный водевиль открывает иную трактовку событий: приятели Томского объединяются с Чекалиным и обыгрывают Ирмуса, используя шулерские методы. Это в «Крестницах» обсуждают, ничуть не стесняясь, Томский и Чурин. Такая обратная перспектива заставляет сегодняшнего читателя воспринимать финал «Хризомании» в гоголевском духе, видеть там мотивы «Игроков» и «Записок сумасшедшего» (о чем не раз упоминали исследователи). Таким образом, месье осуществляют сами герои, а иррациональный мотив повести совершенно разоблачен. Любопытно, однако, что сама сцена явления Призрака к Ирмусу написана совершенно в мистическом духе.

Принципиально, что образ главного героя «Хризомании» однозначен, его трактовка не меняется и по прочтении «Крестниц» – весть о том, что Ирмус умер в сумасшедшем доме, воспринимается персонажами с облегчением. Очевидна и связь Мефистофель – Сен-Жермен – западные романы – Ирмус. Страсть к деньгам подается автором пьесы как чисто западная затея. В водевиле же все прочие персонажи как будто очнулись от жуткого сна, скинули злые чары (кроме, разумеется, умершей



графини да горничной, которая вдруг «сбрендила» и возжелала чужого наследства, т.е. подхватила вирус «хризомании»). Впрочем, никто из героев не относится к ее претензиям всерьез, а внезапно найденные родители-крестьяне мгновенно «излечивают» Лизу, указав дочери ее настоящее место. В финальных куплетах в шуточной форме выпевается, как нам кажется, абсолютно серьезный месседж пьесы, герои хором признаются: *«К деньгам страсть ужасней всех! Она и ум и душу губит, ей нет святого ничего, И тот, кто страстно деньги любит, любить не может никого. Но, слава Богу, к деньгам страсти не очень служит наш народ: богатству на Руси нет власти и к почестям оно не вод»*¹².

А.А. Шаховской. Литография из книги «Сто русских литераторов», 1839

¹¹ Там же. С. 243.

¹² Киселева Л. «Крестницы, или любовная сделка» А.А. Шаховского как «эпизод» к «Пиковой даме» // Пушкинские чтения в Тарту. Тарту, 2000. С. 397.

Pro настоящее

Шаховской без тени иронии прославляет русский дух, который «деньгам не поклонник», «голда прав», и даже русского игрока, который «на выигрыш жаден, а выиграл – деньги с рук долой». Получается, что все зло на Русь приходит от беса, а бес – с Запада. Раскаиваясь в своих опасных страстях, Элиза винит во всем западные книги:

«Романтики разгорячили

Воображение мое

романы голову вскружили

и сердце страждет за нее.

Читая их, я приучилась

считать безумство высотой.

*И в нечувствительность влюбилась
в убийства, в ужасы, в разбой...»¹³*

И далее Элиза ужасается: «а не случись со мной напасть, то до чего б я дочиталась?!»¹⁴. Разумеется, можно отнести водевильный финал к традиции морализаторства, которой придерживался кн. Шаховской, а славянофильский пафос, который он извлекал из всей пушкинской истории, к его собственным убеждениям, и это в какой-то степени справедливо. Почти все исследователи-литературоведы, отмечая достоинства «Хризомании», в один голос твердят о сиквеле-водевиле как об откровенной неудаче автора переделки. Конечно, эта часть инсценировки вообще-то далека от стилистики пушкинской повести. Но, вместе с тем, мотив сна, от которого вдруг очнулись персонажи, когда из их жизни (да и вообще из жизни) ушли связанная с западом графиня и одержимый хризоманией Ирмус, было бы невозможно вычитать из переделки Шаховского без финальных «Крестниц». Спрявленные и оглушенные по сравнению с «Хризоманией» герои,

морализаторство, туповатая интрижка – работают на трактовку Шаховского. Мы видим как будто два мира: русский мир, где властвует западный дух, и – в финале – русский мир без ононого.

В инсценировке Шаховского прослеживается любопытная и логически выверенная интерпретация «Пиковой дамы», объединяющая пушкинские мотивы иностранного происхождения главного героя с парижским прошлым графини, увязывающая в этот узел и Элизу – дочь игрока. Автор «Хризомании» вычитывает у Пушкина историю столкновения простодушного и туповатого «русского духа» с расчетливым, эгоистичным, страстным, умным и даже утонченным – западным. Двусмысленность победы «русского духа» откровенно показана в финальной части, хотя, возможно, Шаховской сознательно и не закладывал подобной идеи в сиквел-водевиль.

Без сомнения, мы можем считать кн. Шаховского одним из первых профессиональных инсценировщиков нашего театра, недаром «несмотря на иронические отклики современников, – пишет Л. Киселева, – “Хризомания” продержалась в театре до 1856 г. и возобновлялась в 1870-е и в 1890-е гг.»¹⁵. Беру на себя смелость утверждать, что именно кн. А.А. Шаховской был первым театральным читателем пушкинской прозы, который, в силу своего литературного вкуса, ума и драматургического таланта, соединенного со знанием театра, почувствовал сценический жанр повести и обнажил двусмысленность отношения к персонажам, заложенную повествователем.

¹³ Там же. С. 396.

¹⁴ Там же. С. 397.

¹⁵ См.: Хризомания, или страсть к деньгам А.А. Шаховского К. Киселевой. С. 179.



PRO MEMORIA

Александра ТУЧИНСКАЯ

МЕЙЕРХОЛЬД И «ТЕАТР СИЛЬНЫХ ОЩУЩЕНИЙ» АНТРЕПРИЗА КАЗАНСКОГО, 1909 ГОД

Участие В.Э. Мейерхольда в деятельности Литейного театра, где в сезон 1908/1909 г.г. антрепренер В.А. Казанский открыл коммерческий театр миниатюр по типу парижского *Gand Guignol*, принято рассматривать как случайный, хотя и показательный эпизод насыщенного и целенаправленного пути театрального Мастера. Действительно, с осени 1908 г. Мейерхольд жил неподалеку от Литейного театра на Жуковской, 11, где начала работу его первая петербургская Студия – лаборатория сценических опытов. Это было время разочарований и материальной нужды для Мейерхольда, только что не без скандала поступившего на императорскую сцену, но отнюдь не получившего никаких гарантий на будущее. Позади недавний болезненный разрыв с Комиссаржевской, охладевшей к режиссерским новациям перед недоумевающим лицом ошарашенной публики, позади эксперименты последних провинциальных гастролей, воскресивших поиски новых путей. Впереди рутина службы в казенных театрах и будничных забот о необходимом заработке для семьи. Но впереди – и «традиционалистские» шедевры императорской сцены, и студийно-любительские опыты, которыми Мейерхольд открыл дорогу театральному авангарду XX века...

В это промежуточное время особенно интенсивной становится его

исследовательская и теоретическая работа по изучению истории и выразительных средств театра, цель которой не только конкретные постановочные планы (например, «Тристан и Изольда» Р. Вагнера), но и обобщающие итоги, а также программа пути к Новому Театру. История и интернациональные традиции театральных культур как источник обновления современного языка сцены, опошленного потребительской практикой буржуазного театра, – вот тема публичных лекций и печатных высказываний Мейерхольда в эту зиму. Основные положения своей статьи «Театр. (К истории и технике)», изданной в конце 1907 г. в «Книге о Новом театре», Мейерхольд развивает осенью и зимой 1908-го в новых эссе, которые войдут затем в книгу 1913 г. «О театре». Не случайно чуткий биограф Мейерхольда Николай Волков считал, что 1908 «стал как бы концом сценической юности»¹ Мастера: «унылая зима 1908/1909 г.» начала новый период его жизни и... второй том его биографии.

Сама характеристика даты – «унылая зима» – принадлежит Мейерхольду и стоит на обороте титульного листа печатного текста его мелодрамы в трех актах с двумя перерывами без антрактов «Короли воздуха и дама изложии» по рассказу датчанина Германа Банга «Четыре дьявола». Этот «пустячок»



Вс. Мейерхольд

¹ Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 2. С. 43.

Мастер-класс

Мейерхольд написал, «болея инфлуэнцей»² в январе 1909 г. для антрепризы Казанского. В том сезоне в Литейном театре служили режиссер П.П. Ивановский, знакомый Мейерхольда по провинции, актер М.А. Бецкий – давний его сподвижник, участник «Товарищества Новой драмы» и спектаклей знаменитого сезона 1906/1907 гг. в театре Комиссаржевской, Е.А. Нелидова – участница его севастопольских спектаклей 1903 г. и Студии на Жуковской. Повод к этому драматургическому опусу был вполне меркантильный: заработок нужен был и ему, и знакомым артистам, нуждавшимся в репертуарной занятости. Проталкивая пьесу в цензурный комитет вне очереди, чтобы она была поставлена на Масленой неделе, Мейерхольд писал барону Н.В. Дризену: «Я хлопочу, конечно не для Казанского, а для актеров, которые у него служат и не получают жалованья. Среди них у меня много знакомых, которые и передают мне о безвыходном положении театра, а следовательно, и их самих»³. Скорее всего Мейерхольд сгущал краски: репертуар антрепризы Казанского постоянно обновлялся за счет переводных пьес, «а также и обзрений, которые пишутся известными писателями по специальному заказу дирекции»⁴, как сообщалось в анонсе. «Ряд интересных новинок» привозил антрепренер из-за границы. Вообще Казанский, если верить случайной реплике театрального обозревателя, «благодаря своей душевной доброте и милому симпатичному характеру <...> пользовался в театральных кругах искренней любовью»⁵. Что, впрочем, не мешало ему задерживать жалованье артистам, при этом используя их

в работе на двух площадках (кроме Литейного, Казанский держал еще и театр «Невский фарс»). Во всяком случае, все эти гиньольные «вендетты», «одержимые бесом», «некрологи», «морозы по коже» и «силы любви», наскоро состряпанные каким-нибудь «авторитетным пером», шли на Литейном по пять-шесть штук в один вечер, да еще и менялись через две-три недели. Предприятие Казанского испытывало недостаток не в репертуаре, а в его художественности, на восполнение которой без промедления поднялся не умеющий празднично болеть Мейерхольд.

Тем более, что его собственная театральная затея кабаре «высокохудожественной пробы»⁶ *Überbrett Theater* – «сверхподмостков» на почве русского «художественного балагана»⁷ потерпела крах именно в это время. Закрылся театр миниатюр «Лукоморье», не осуществился проект «Общества интимного театра», на который возлагалось столько надежд, прежде всего – надежда на эксперимент с амбивалентным жанром зрелища со сценическим гротеском.

В интеллектуальных сферах все чаще обсуждались новые перспективы тех жанров, которые, как писала в 1908 г. Л. Гуревич, «лицемерно изгонялись у нас за черту просвещенного интеллигентского внимания»: фарс, кафешантан, открытые сцены – все, что существовало «вне контроля строго взыскательного ума»⁸. Тот же Герман Банг, чью повесть так бесцеремонно перекроил Мейерхольд, в статье «Упадок сценического искусства», опубликованной журналом А.Р. Кугеля незадолго до премьеры «Королей воздуха», писал об исчерпанности для современной



В. Казанский

² Мейерхольд В.Э. Переписка. 1896–1939. М.: Искусство, 1976. С. 123.

³ Там же. С. 124.

⁴ Хроника // Обзорение театров. СПб., 1909, (№ 847), сент.

⁵ Хроника болезни В. Казанского // Обзорение театров. СПб., 1909, (№ 689), апрель.

⁶ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 119.

⁷ Там же. С. 122.

⁸ Гуревич Л. Петербургские «Überbrett!» и ночное кабаре // Слово. СПб., 1908, 10 дек.

Pro memoria

сцены опыта «неподвижного театра» Метерлинка. Новое очарование «маленьких театров» Парижа и Берлина, ставших «убежищем фантастических жанров – <...> пантомимы, танца босоножек, живых картин, танцовщиц-серпантин» – составило, считает Г. Банг, европейскую театральную моду и получило в Берлине «имя, которое нашло широкое распространение: Интимный театр»⁹. В сущности, речь шла об освоении новых аудиторий, прежде оставленных на откуп «легкому» жанру.

О кризисе исконного единства «театр-зритель» размышлял тогда и Мейерхольд: «Театр наш – такой, какой нужен улице: пестрый, безвкусный, как вывески и плакаты»; «только двух мотивов ждет по привычке “интеллигенция” от сцены: либо тенденции, либо развлеченья»¹⁰; «у современного театра нет единой аудитории. Театр наш дошел до последней степени дифференциации»¹¹ – это написано им в 1909 г. Антреприза Казанского меньше всего походила на тот Единый Театр будущего, ради которого, по мысли Мейерхольда, только и «стоит работать на театральном поприще»¹². Но на этом чужом пространстве можно было перевести «зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»¹³ – т. е., опробовать теорию сценического гротеска, которую Мейерхольд тогда разрабатывал и внедрял в театральную практику.

Для этого им выбирался литературный материал, дававший возможность «переключать» или «синтезировать» жанры. Поиском «новой драмы» сопровождался весь режиссерский путь Мастера. Разрабатывая формы и средства

Условного театра, Мейерхольд всегда искал среди современных писателей своих союзников. К ним в то время наряду с Александром Блоком и Федором Сологубом он причислял немецкого поэта и драматурга Франка Ведекинда, чье творчество Мейерхольд начал активно пропагандировать в России. Пьесы Ведекинда – их постановка или перевод – в поле деятельности Мейерхольда, начиная с 1905 г. «Гениальный пошляк, Прометей богемы»¹⁴, как называл его немецкий критик А. Керр, Ведекинд был не только писателем, но и актером, певцом, выступавшим с песенками собственного сочинения в артистических кабаре Мюнхена и Берлина начала века. Эта фигура, рожденная эпохой модерна, предложила по определению Л.Д. Троцкого «русской интеллигенции как раз то, что ей нужно было: комбинацию социального нигилизма <...> с эротическим эстетизмом»¹⁵. Она, тем не менее, заняла в западной культуре место вовсе не такое скромное, какое отводил ей в 1908 г. критик-марксист, а вслед за ним и более поздние исследователи.

Поэт, органично соединивший в своем *credo* две эстетики – литературного салона и бульварной эстрады, Ведекинд положил начало тому популярному жанру сценического творчества, который предвосхитил художественно-музыкальное ревю XX века: от оперы Альбана Берга, зонгов Бертольда Брехта–Курта Вайля до современных рок-шоу. Эпатирующая антибуржуазность, трагический нерв и структурная новизна привлекали Мейерхольда в пьесах этого автора. Сгущение бытовых красок до символа, разрушение драматургической

⁹ Банг Г. Упадок сценического искусства // Театр и искусство. СПб., 1909, 15 фев. (№ 7). С. 131.

¹⁰ Мейерхольд В.Э. О театре // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 177.

¹¹ Там же. С. 178.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 227.

¹⁴ Керр А. Новые драматурги. Ф. Ведекинд // Библиотека театра и искусства. Кн. VII. СПб., 1908. С. 33.

¹⁵ Троцкий Л.Д. Франк Ведекинд // Троцкий Л.Д. Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. С. 327.

Мастер-класс

повествовательности за счет иронической спайки контрастных эпизодов, обнаженный лиризм на подкладке «криминального читва» – эти опознавательные знаки гротеска Мейерхольд увидел и обнажил в Ведекинде, оказавшись провидцем. Пьеса Ф. Ведекинда «*Erdgeist*» («Дух земли»), где фетишизация женского тела (немецкий вариант Вечной Женственности) ведет к жертвенным смертям апологетов и, в конце концов, к уничтожению воплощенного кумира Джеком Потрошителем, стала основой значительнейших явлений театра и кино XX в. и, прежде всего, новаторской оперы Альбана Берга «Лулу» (1934). В 1908 г. в петербургском издательстве «Шиповник» по инициативе Мейерхольда она была напечатана на русском языке, первую часть пьесы – «Вампир» – перевел Мейерхольд. Название вполне для театра – *Guignol*.

Страсть и смерть – основа сюжета мелодрамы «Короли воздуха и дама из ложи», сочиненной Мейерхольдом не без влияния Ведекинда. «Глубина и экстракты, краткость и контрасты» – почему бы не применить «излюбленный прием Балагана»¹⁶ там, где делается ставка на «жестокий» жанр зрелища, а именно в «театре сильных ощущений» (так расшифровывался *Grand-Guignol* в анонсе Литейного театра). Почему бы не прочертить в театре ужасов сценический сюжет в переменчивых ракурсах «капризно-насмешливого отношения к жизни»,¹⁷ которыми играет гротеск. О том, что этот свой опыт Мейерхольд считал удавшимся, говорит его письмо Любове Гуревич по завершении работы. «Ах, как хотел бы я прочитать Вам этот пустячок <...>. Вышло очень трогательно

и эффектно»¹⁸, – писал он критику, мнением которой дорожил.

Одноактное действие, насыщенное смешными невнятицами разноязычных диалогов, трюками с жонглированием и световыми эффектами, лирическими монологами на фоне цирковых шумов и музыки оркестра, пестрой суетой циркового закулисья, которым окольцована невидимая арена, интермедия с тремя смертями в финале – такова контрастная ткань экспликации Мейерхольда. Это была не столько пьеса, сколько «готовый режиссерский экземпляр»¹⁹. Из литературного первоисточника Мейерхольд взял основную коллизию: любовь и ревность как причину цирковой катастрофы, но усилил и подчеркнул конфликтную ситуацию, внедрив в нее мотив «ложи». Инсценировщик сделал героев датской повести русскими воздушными акробатами, гастролирующими в Париже, и возвел избитый любовный треугольник к символической схеме. Врывающаяся в жизнь артиста «любовь из другого мира», к «даме из ложи» по версии Банга разрушает его душу и тело, по Мейерхольду же – убивает его искусство, заставляя изменять не только прежней возлюбленной, но и самому себе. Несомненно, что именно этот уайльдовский мотив увлек режиссера в истории, описанной Бангом. В свой вариант Мейерхольд ввел даже автобиографические штрихи. Пензенское сиротское детство «короля воздуха» Алексея, вообще пензенское «происхождение» цирковой темы – это сублимированная память детства самого Мейерхольда; так же, как напряженно-мистический характер любви-мезальянса – из впечатлений его ранней юности.

¹⁶ Мейерхольд В.Э. *О театре* // Мейерхольд В.Э. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч. 1. С. 224.

¹⁷ Там же. С. 225.

¹⁸ Мейерхольд В.Э. *Переписка*. С. 123.

¹⁹ Волков Н. *Указ. соч.* Т. 2. С. 49.

Pro memoria

Французская графиня, которая отбивает русского циркача у его подруги и потому становится косвенной причиной его смерти во время воздушного трюка, в действительности не участвует. Эта совершенно условная фигура появляется только в финале безмолвным сомнамбулическим знаком Смерти. Отсюда последнее, не мотивированное сценическим действием убийство, введенное Мейерхольдом в развязку и многим показавшееся «ненужным»²⁰. Потерявший из-за графини брата и партнершу акробат в полной тишине вонзает в нее нож, как в цирковой муляж, и, хладнокровно отвернувшись, усаживается «в позе фата» рядом с трупом. Ящик, который не дал опрокинуться на пол безжизненному, точно распотрошенная кукла, телу, шляпа, съехавшая на лицо мертвой темным пятном, окровавленная прикосновением к даме рука мужа, подоспевшего к трагической развязке – в этих балаганских эффектах, в «клюквенном соке» трагикомического балагана узнаваемы постоянные мейерхольдовские мотивы.

В 1907 г. в рецензии на постановку «Балаганчика» остроумный А.Р. Кугель язвил: «Это парижские "Guignoles", театр "кукол", перенесенный г-жой Комиссаржевской к себе в театр...»²¹. Тому же Кугелю принадлежит самая лаконичная и точная формула спектакля: «Под видом "Балаганчика", очевидно, должно разуть мир, под обликом Пьеро – шутовскую роль человека»²². Обычно ругательства из противоположного лагеря Мейерхольд расценивал как компас верного направления. «Картонная невеста», неживое подобие, макабрская гримаса подменной любви и

муляжной смерти – эти реминисценции «Балаганчика» будут развиты в знаменитых режиссерских опусах Мейерхольда: в «Шарфе Коломбины», «Дон Жуане», а далее – в «Маскараде» и «Ревизоре».

Собственно, сам прием «сцены на сцене» был предопределен все той же «счастливой выдумкой планов к чудесному "Балаганчику" А. Блока»²³. Мейерхольд подробно описал в «Даме из ложи» декорацию, изображающую закулисные подробности как часть подразумеваемого, но не показанного целого. Деревянная пристройка к наружной закругленной стене цирка, в которой располагаются артисты и служители, – место действия пьесы с деталями убранства, но без потолка. Это условный собирательный образ какой-то всемирной арены. Занавеска, открывающаяся при подъеме обычного занавеса, должна «дать синтез настроений»²⁴ и, конечно, воспоминаний и впечатлений от уличного театра и уличных увеселений. «Паноптикумы, карусели, петрушки, провинциальные маскарады»²⁵, завлекательная музыка оркестра – перечисляются вроде российские забавы, а подразумевается игровой инстинкт неведомо какой страны, а может, и всех стран сразу. Тот «основной инстинкт», который заставляет ноги только что родившегося Буратино бежать к шатру кукольного балагана.

Занавеску эту «с одной стороны на другую, как в народном японском театре» волочит по проволоке «Негр в очень театральном костюме какого-то бедуина»²⁶. Он остается сидеть на авансцене сбоку до конца представления. Да это же слуга просцениума, черный негатив театрального действия, извлеченный

²⁰ Там же. С. 50.

²¹ Кугель А. Театральные заметки // Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. М., 1997. С. 100.

²² Там же.

²³ Мейерхольд В.Э. О театре. С. 103.

²⁴ Мейерхольд В.Э. Короли воздуха и дама из ложи: Мелодрама для театров типа парижского «Grand-Guignol» по рассказу датчанина Германа Банга «Die vier Teufel». М.: Изд. И.Ф. Смирнова, 1909.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

Мастер-класс

из запасников традиций японского театра! Курого или курамбо в театре Кабуки всегда одеты в черное, они лишь помощники, «затушеванные» ассистенты театральной игры. Мейерхольд перенес эту черновую фигуру японского зрелища в европейский театр, чтобы подчеркнуть условный характер сценического действия, и сделал ее опознавательным знаком художественной структуры. Поэтому «мейерхольдовы арапчата», переходя из спектакля в спектакль, были всегда одеты «очень театрально», но по-разному. В «Дон Жуане», например, они были облачены в нарядно сверкающие ливреи дворцовых слуг. У Мейерхольда они всегда являлись неким курсивом сценического текста, в отличие от А.Н. Бенуа, у которого «арапские» мотивы выполняли лишь сюжетно-орнаментальную функцию. Технический прием восточного театра Мейерхольд превратил в поэтический образ «новой сцены» – в одну из самых любимых своих театральных масок. И она была пока лишь названа в этом «пустячке».

Налицо здесь и просцениум – площадка, где происходит действие, задана как изнанка цирка, как составляющая, вынесенная за скобки его постоянной формулы. Цирк, его традиционно круговая планировка, обозначенная лишь намеком, его многонациональный состав, переданный разноязычными диалогами (в мелодраме кроме русского звучит французский, английский и даже французский с немецким акцентом)²⁷, наконец, его профессиональная игра со смертью у Мейерхольда выведены как символический образ мира.

Тема цирка привлекла его не впервые. На программную



Литейный театр в Петербурге

значимость этой темы для творчества Мастера и вообще для европейского искусства XX в. от Мейерхольда, Пикассо и Чаплина до Барро, Феллини и Г. Белля справедливо указал К.Л. Рудницкий, когда разбирал в своей книге одну из лучших ролей Мейерхольда – роль старого клоуна Ландовского. «Cirkusleute» – «комедию из закулисной жизни цирка» австрийского драматурга Ф. фон Шёнтана в 1903 г. Мейерхольд перевел вместе с Н.А. Будкевич под названием «Акробаты». Эта пьеса, поставленная им в начале режиссерского пути в Херсоне, была первым его режиссерским шедевром, признанным в провинции. Помещенные «от переводчика» планировки и схемы к знаменитому третьему действию «Акробатов» – не что иное, как упрощенный вариант описания обстановки сцены в «Королях воздуха». Планировки Мейерхольда к 3 акту «Акробатов» несколько расходились с планировками автора пьесы, начертившего прямоугольный бытовой павильон с иллюзионной перспективой зрительского амфитеатра, приоткрывающегося из-за занавеса. Мейерхольд же задолго до «Балаганчика» упразднил

²⁷ Во второй части «Духа земли» Ф. Ведыкинда в пьесе «Ящик Пандоры» три акта написаны на разных языках: немецком, французском, английском.

Pro memoria

сценический павильон и сделал попытку зашифровать в самом пространстве сцены модель мира, независимую от параметров реальных подмостков, точнее, манипулирующую этими параметрами. Отсюда выгнутая кривая, динамичная параболла планировок, оправданная сюжетом: действие происходило тоже за кулисами цирка, перед его закругленными наружными стенами. Цирк, где решались судьбы героев, был показан куском как бы в аксонометрической проекции, т.е., с верхней точки. Такой аксонометрический рисунок режиссерской планировки есть в примечаниях переводчиков к 3 акту.

Он играл Ландовского как персонаж драматический, хотя пьеса эта и относилась к комедийному репертуару. Нелепый эгоизм старого клоуна, готового рисковать дочерью ради тщеславия, Мейерхольд снимал рыцарским достоинством и отрешенностью артиста-профессионала, драмой его одиночества в окружении буржуазных ценностей и целей. Не случайно Мейерхольд дал переводу из Шёнтана название «Акробаты», а не более точное «Люди цирка». Драма мастерства – драма артистизма, отвергнутого ради торжества «человеческого, слишком человеческого» его всегда волновала больше, чем любые «драмы жизни».

Как и в «Акробатах», в «Королях воздуха» Мейерхольд возводил цирковой сюжет до уровня экзистенциального. Цирк у Мейерхольда – образ творчески освоенного художником мира, где опасность и восторг полета тесно спаяны, в «одной петле», которую стоит развязать партнеру (как это делает ревнивая акробатка) – и все погибло. И где люди «из ложи» всегда

готовы отобрать у тебя самое дорогое, чтобы приумножить собственное богатство. В сущности, вся инсценировка «Королей воздуха», вероятно, и затеяна Мейерхольдом как развернутая вариация третьего циркового акта того херсонского спектакля. И если в «Акробатах» профессия побеждена требованиями жизни – любовью, то в «Королях воздуха» те же требования предъявляет победительница-смерть.

«Люблю Вас за то, что Вы несете крест искусства, что Вы не пошляк и не буржуй»²⁸, – писала Мейерхольду в октябре 1908 г. В.П. Веригина, лучшая маска его «Балаганчика», одна из самых верных ему актрис, постоянная участница его театральных начинаний 1900-х годов.

На первом листе изданного в мае 1909 г. текста мелодрамы «Короли воздуха и дама из ложи» стояло: «Вс. Мейерхольд посвящает эту пьесу Валентине Петровне Веригиной». Пьеса была дозволена к представлению 28 января. Премьера в Литейном театре состоялась 19 февраля. Цензор драматических произведений барон Н.В. Дризен подписал машинопись 12 февраля. 10 февраля – день именин Веригиной, всегда шумно отмечавшийся в мейерхольдовском кружке театра на Офицерской. Видимо, отдавая весной цензурованный экземпляр в печать (в Москву, в издательство И.Ф. Смирнова), Мейерхольд вспомнил не только «унылую» уходящую зиму, но и прежние более радостные зимы – святки своей театральной молодости, неотделимые от имени и облика «маленькой актрисы».

Была еще одна ассоциация – тематическая. Веригина и Бецкий играли вторую пару влюбленных в постановке «Балаганчика» в театре

²⁸ Мейерхольд В.Э. Переписка. С. 120.

Мастер-класс

на Офицерской: их черно-красные наряды символизировали нераздельность любви и смерти. Притягательная витальность веригинской маски таила угрозу и агрессию: «Ты смела мне черты, завела во тьму», – говорил ей партнер, Бецкий. На Литейном в мелодраме Мейерхольда он играл акробата Антона, который поражал ножом в грудь даму из ложи. Герой-маска «Балаганчика» взбунтовался, он больше не был «покорен участи строгой». Он отомстил за потерю брата и... искусства – безжизненному фетишу, а не живой женщине.

Конечно же, опус Мейерхольда весьма отличался от обычных пьес антрепризы Казанского, от тех, что шли с ним в один вечер, – это отметили все рецензенты. Один из них писал: «Вчера я видел в Литейном театре французский этюд “Мороз по коже” и мейерхольдовских “Королей воздуха”. Вот два типа пьес прямо противоположных. У Мейерхольда много интересного, красивого циркового быта, целая драма, старая, но неизменно нравящаяся публике закулисная трагедия. Но хотя здесь целых три смерти – мелодрама не дает впечатления ужаса, потому что действие заменено мелкими аксессуарами»²⁹. Рецензент отмечает необычное решение сцены последнего убийства, когда «ни убийца, ни пораженная в грудь кинжалом жертва не издает ни единого звука, и это очень сильно и стильно». Другой рецензент отмечал «массу эффектов в паузах»³⁰, а также удачное исполнение актерами эпизодических ролей, вообще масштабную и хорошо подготовленную массовку: «Все происходит в трех коротких действиях, причем на сцене фигурирует

более тридцати человек, из которых у двадцати есть слова»³¹. Речь идет, конечно, о режиссуре, к которой, безусловно, имел отношение сам автор. В программке вечера П.П. Ивановский значится ответственным режиссером за все шесть миниатюр. Если учесть, что на постановку «Королей», которая всеми оценена как самая тщательная, ушло чуть более двух недель, ясно, что без Мейерхольда здесь не обошлось. Кроме того, самый ритм постановки был далек от «гиньольного». Рецензент писал: «действие <...> не развивается с той быстротой, какая нужна для подобных зрелищ»³². Это был иной, режиссерский ритм, где «эффекты в паузах» замедляли интригу и компоновали сценический сюжет. В этом сюжете живописный парад циркачей, чтение всеми его участниками на всех языках афиши «королей воздуха» при вспыхивающих и гаснущих огоньках спичек, прыжки и жонглирование, чечетка и просто дефиле героев в цирковых костюмах – события более значимые, чем разговоры, выяснения отношений и даже финальное убийство.

Не зря все критики адресовали и похвалы, и упреки именно Мейерхольду, хотя обсуждать автора было не принято в рецензиях на спектакли Литейного театра. Злобные выпады прессы метили тоже в него: «Магомет нового театра <...> Его пьеса должна быть откровением. И какое разочарование <...>. Шаблоннейшая, стереотипная тема <...>. Из сильных ощущений самое слабое от пьесы Мейерхольда, а самое сильное от отвращения к ней. Это не эстетический оппортунизм, а сценическое шарлатанство»³³.

²⁹ Старый Воробей. Листки театра // Обзорение театров. СПб., 1909, 26 фев. (№668). С. 5.

³⁰ А.-К.-в. Литейный театр Казанского // Театр и искусство. СПб., 1909, № 9, С. 162.

³¹ Там же.

³² Старый Воробей. Указ. соч. С. 5.

³³ Лезри А. Литейный театр с Мейерхольдом // Биржевые ведомости. СПб., 1909, 20 фев. С. 5.

Pro memoria

Впрочем, здесь, скорее всего, было не без интриги. Тон и даже терминология этого самого резкого отзыва уж очень напоминает филиппики в адрес Мейерхольда, содержащиеся в тексте, казалось, не имеющем отношения к этой премьере, но прямо связанные с тогдашней атмосферой Литейного театра. Его режиссер П.П. Ивановский в конце 1908 – в начале 1909 г. опубликовал свои «Записки режиссера», смесь мемуарных трюизмов и самолюбивых претензий заурядного представителя театральной жиронды, где главные раздражители автора – театр «исканий» и его вождь Мейерхольд. Оставив без комментариев формулировки мемуариста, среди которых есть и «театральное шарлатанство» и «бредовое помешательство»³⁴, заметим, что Ивановский, который значился постановщиком пьес Мейерхольда, выступил как идейный противник его новаторских устремлений. «В театрах “исканий” пока еще ничего, кроме чепухи, видеть нельзя <...>. Это раскрытие тайников человеческой души, – писал он, – а не жизни и человека вообще, практически невыполнимо, утопично»³⁵. Что не помешало Ивановскому воспользоваться инициативой талантливого оппонента. Так проявилась оборотная сторона популярности Мейерхольда и косвенный знак успеха: аборигены жанра не прощали ему внедрения в чужую область и упразднения ее главного закона – развлекать.

Но самый этот закон, во всяком случае, в Литейном театре, весьма гибко преобразался не без влияния мейерхольдовских идей и затей, которых отнюдь не чуждался Ивановский. Разумеется,

Мейерхольда в этом театре привлекал жанр, уместный в «кабаре “высокой художественной пробы”». 20 января 1909 г. он писал критику К. Эрбергу: «Я болен, не выхожу из дому, а между тем мне очень необходимо, чтобы вы рассказали мне, как в вольцогеновском *Überbrett!e*, когда этот театрик был на гастролях в Петербурге, ставился и исполнялся “Сосед”. Пьеса пойдет скоро в театре Казанского. Режиссер этого театра П.П. Ивановский (мой старый знакомый) обращается ко мне за советами. Поможем ему!»³⁶.

Помощь эта была весьма конструктивной со стороны Мейерхольда. Следующий сезон начался еще одним опусом Мейерхольда: в его переводе с немецкого была поставлена старинная японская трагедия Такеда Идзумо «Теракойя». Предваряя отчет о премьеры, театральный обозреватель высказал «несколько общих мыслей», которые сводились к тому, что театр сильных ощущений эволюционирует в сторону разнообразных ощущений и не теряет при этом внимания зала. Русская публика не так кровожадна, как публика парижского «Гиньоля», «она готова принять и сильную драму, и острую комедию, и драматический парадокс, <...> так как на одних ужасах далеко не уйдешь»³⁷. Успех новой премьеры, прошедшей с аншлагом, говорил, что она готова принять и японский стиль – новейшую театральную моду. «Я сказал бы: пьеса поставлена очень стильно П.П. Ивановским, но кто из нас был в Японии и знает японский стиль? Мы только думаем, что это было по-японски, и этого уже достаточно»³⁸. Пьеса шла вместе с тремя другими в постановке того же режиссера, но о чем-то, кроме сюжета, тем

³⁴ Ивановский П.П. *Записки режиссера* // Библиотека театра и искусства. СПб., 1909. Кн. 1. С. 39.

³⁵ Там же.

³⁶ Мейерхольд и другие. *Документы и материалы* // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. М.: ОГИ, 2000. С. 287.

³⁷ *Скиталец. Гиньоль* // *Обозрение театров*. СПб., 1909, № 850. С. 7–8.

³⁸ Там же. С. 8.

Мастер-класс

более о стиле, позволяла говорить только эта пьеса. «Г. Мейерхольд перевел японскую “Жизнь за царя” – “Теракойя”. Эта пьеса при всей грубости красок и примитивности фактуры дает благодарные светотени для проявления борьбы чувства и долга и любопытна, как образчик театральных форм восточного театра. Пьесу блестяще в декоративно-костюмном отношении обставила дирекция и стильно, оригинально поставил режиссер г. Ивановский. Играли пьесу характерно и дружно»³⁹, – резюмировал еще один рецензент.

В сущности, ориентальная мода была не так уж нова. В конце XIX в. на гребне европейского модерна она вошла в архитектуру и прикладное искусство, а в начале XX в. огромной была популярность гастролей японских трупп в Европе и в Америке. «Вы бросали в нас цветами незнакомого искусства, непонятными словами опьяняя наши чувства»⁴⁰ – в этих стихах Н. Гумилева, напечатанных в Париже в 1908 г. и обращенных к японской актрисе Сада-Якко, сформулирован весь «японский комплекс» романтического европейца.

Мейерхольд был тоже увлечен искусством Сада-Якко, но восторгался его не экспортная экзотичность, а экономная точность и совершенство ремесла, имеющего древние ритуально-танцевальные корни. Японский театр: его символика и техника, ритм и живописная природа пластики – в этот переломный период все больше привлекал профессиональный интерес режиссера. И если толчок к возникновению этого интереса он получил от немецкой книги Георга Фукса «Театр Будущего», то развитию его был обязан российской

провинции, предоставившей невозделанное поле для экспериментов. Так весна 1908 г., когда Мейерхольд выезжал с гастрольной труппой в юго-западные губернии с новыми спектаклями, прошла под знаком «японского метода»⁴¹. Он «очень подошел»⁴² для всех авторов и жанров, к которым Мейерхольд тогда обращался: для Ведекинда и Блока, для Сологуба и Гуго фон Гофманстала.

И в «Королях воздуха» Мейерхольд опробовал этот метод: сценические паузы, на которых строился его сценарий, выпадали из границ бульварного жанра – зато воспроизводили самоценность паузы, главный принцип традиционного японского спектакля. Не движение сюжета, но пауза, сценическая фермата, есть способ действенного выражения для актера и источник наслаждения для зрителя, она рождает «сильные ощущения» в японском театре. В 1920-е годы Мейерхольд, разрабатывая приемы биомеханики и вводя их в свои спектакли, тоже отталкивался от японского метода. Из насыщенных музыкально и пластически японских пауз родился принцип «предыгры». Но начало педагогической системы Мастера было положено в тот переломный сезон 1908/1909 гг. Опыты ритмизованного чтения, развиваемого в пантомиму, опыты музыкальной декламации, которые Мейерхольд предпринимал вместе с М.Ф. Гнесиным в домашней Студии на Жуковской – первая попытка реализации все того же «японского метода» в учебном процессе. В японском театре речь строится по законам тональности и ритма. Разработка музыкального метода организации и записи драматического текста Гнесиным

³⁹ Тамарин Н. Литейный театр // Театр и искусство. СПб., 1909, № 36. С. 657.

⁴⁰ Гумилев Н. Сада-Якко // Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 61.

⁴¹ Мейерхольд В.Э. Переписка. С. 111.

⁴² Там же.

Pro memoria

привлекла к нему Мейерхольда и сделала их сотрудниками.

1 февраля 1909 г. Сергей Городецкий, которого Мейерхольд привлёк к работе над стихотворным текстом, присылает свою правку перевода «Теракойи», по-видимому, уже готового, а на следующий день присылает еще один стихотворный фрагмент. Но только 8 сентября перевод оказался в цензуре и успел к открытию нового сезона. Никаких документальных доказательств участия Мейерхольда в постановке нет, к тому же, известна его занятость этой осенью в двух театрах. В Александринском он репетировал одну из лучших своих ролей – принца Аррагонского в «Венецианском купце», а в Мариинском готовил программную постановку оперы Вагнера «Тристан и Изольда» и начал работу над «Орфеем» Глюка.

Однако режиссура «Теракойи» явно выбивалась из ряда. Ивановский значился в афише режиссером трех миниатюр программы, но имя режиссера упоминали с единодушным одобрением все рецензенты только в связи с японской пьесой. Любопытно, что в своих записках, бичуя язвы модернизма, Ивановский более всего нападал на «стилизацию», которую нарекал не иначе, как «театральной накипью»⁴³. И при этом пожинал лавры за постановку стилизованного под японское зрелища. Вряд ли от Ивановского шла идея в прологе спектакля дать эффектный выход процессии исполнителей, одетых в кимоно, через весь зал – аналог ханамити театра Кабуки. Мейерхольд был первый европейский режиссер, который использовал прием появления актеров среди зрителей – этот

мощный переключатель зрительского внимания в традиции Кабуки («Победа смерти», 1908). И еще один вполне мейерхольдовский прием был в «Теракойе»: травестия. В пьесе действовали дети. Японских мальчиков играли две юные актрисы детской труппы Чистякова, выступавшей на сцене Литейного театра, их ангельский облик умножил зрительские симпатии.

Злопыхательство записок Ивановского явно замешано на обиде и завистливом внимании к экспериментам неприемлемого «реформатора», причем Ивановский был весьма осведомлен в делах мейерхольдовской студии, которые держались если не в тайне, то подальше от посторонних глаз и ушей и не зря были замкнуты «маленьким кружком»⁴⁴ участников. Так в письме М.Ф. Гнесину в мае 1909 г. Мейерхольд обязывался хранить секреты «ордена»: «Дорогой Михаил Фабианович! Музыкально-драматическое училище Поллак пригласило меня давать уроки драматического искусства на втором курсе. Я принял это приглашение. Считаю своим долгом сообщить Вам об этом и предупредить: я не буду там даже намеками раскрывать то, чему начали служить мы вдвоем совместно. – Я должен “учительствовать” у Поллак из-за денег, без которых гибну с большой семьей»⁴⁵. Речь шла об экспериментах с голосом и пластикой – системе музыкальной декламации, ставшей их общим делом в Студии на Жуковской. Так что Ивановский «собирал материал» лежавший вовсе не на поверхности и как настоящий провокатор подавал его в уничижительно-компрометирующем тоне: «устраивая “студию” и ища звуков, заставлял подвывать

⁴³ Ивановский П.П. Указ. соч. С. 39.

⁴⁴ Мейерхольд В.Э. Переписка. С. 125.

⁴⁵ Там же.

Мастер-класс

их (актеров – **А.Т.**) по-волчьи»⁴⁶; «Мейерхольды между тем под шумок работают и образуют “студии” – легковверные поддаются и заражают этим бредовым помешательством неопытных и юных и среди зрителей»⁴⁷. «Под шумок» Мейерхольд подкидывал свои постановочные планы на сцену Литейного театра, потому что был лишен в то время сценической базы для своих экспериментов, которые ему необходимо было опробовать на публике. Он, видимо, готов был даже жертвовать своим режиссерским авторством.

Премьера в Литейном театре состоялась 18 сентября в программе, которой открылся новый сезон. «Деревенская школа» – таков русский эквивалент японского названия пьесы. На сцене развивался вполне гиньольный сюжет. Учитель деревенской школы для крестьянских детей (его играл М. Бецкий) прячет среди своих учеников сына канцлера, которого ему велено убить. Чтобы спасти мальчика, он собирается убить другого ребенка и предьявить его отрубленную голову преследователям. Но лица его деревенских учеников не похожи на облик аристократического отпрыска. Случайный приход матери с новым учеником, оставленным в школе, решает дело. Ребенок с благородными чертами лица убит, и его голова подменила голову спасенного таким страшным образом юного князя. В финале выясняется, что это был не случай, а продуманная акция родителей убитого ребенка, принесших в жертву долгу свое единственное дитя.

История о том, как в верности опальному канцлеру соревнуются его вассалы, защищая его род – его сына – от уничтожения

ценою другой, менее значимой жизни, даже если это жизнь собственного сына, конечно же, привлекла Мейерхольда своей символичностью. Жертвенное служение рафинированной породе, сохранение любой ценой корней и поросли высокого предназначения – суровая школа благородной традиции, противостоящая злобе дня, соотносилась с максимализмом его размышлений о профессии, с его философией служения искусству.

Мейерхольдовские эпизоды в антрепризе Казанского, похоже, тоже были чем-то вроде такой жертвенной игры-подмены. Это тоже была продуманная акция, и, как всегда у Мейерхольда, она тесно вплеталась в неслучайный свиток его творческой программы. Причины и следствия здесь достаточно сложны и не поддаются однозначному выводу: «Пьесы, которые ставили в театре Казанского, переводные или отечественные, гиньоли или пародии, были, как правило, решительно нехороши, даже когда автором Литейного театра выступал не кто иной, как В.Э. Мейерхольд»⁴⁸. Скорее, правда состояла в том, что когда автором даже решительно нехороших пьес выступал В.Э. Мейерхольд, они становились художественным событием, предвосхищавшим будущее.

⁴⁶ Ивановский П.П. Указ. соч. С. 39.

⁴⁷ Там же. С. 36.

⁴⁸ Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М.: РИК «Культура», 1995. С. 143.



Сергей ЧЕРКАССКИЙ

АФФЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА: РИБО – СТАНИСЛАВСКИЙ – СТРАСБЕРГ

Надо ли вспоминать?.. Надо ли вспоминать? Бог ты мой, так же глупо, как: надо ли жить? Ведь вспоминать и жить – это цельно, слитно, не уничтожаемо одно без другого и составляет вместе некий глагол, которому названия нет.

Юрий Трифонов. «Время и место»

Сто лет назад, когда Станиславский начинает свои труды по созданию Системы¹, среди первых ее элементов он называет аффективную память. Именно это психофизиологическое качество человека будет положено в основу методики достижения творческого самочувствия актера в первый период развития Системы. Именно аффективной памяти, как никакому другому элементу Системы, придется пережить взлеты и падения – от невероятного к ней интереса и понимания ее значимости до обвинений в принадлежности к буржуазной лженауке и необходимости прятаться под другим именем. И именно аффективной (эмоциональной) памяти выпадет честь стать знаковым элементом актерского метода Ли Страсберга.

Можно смело сказать, что *аффективная память* помнит многое.

Но начнем по порядку.

Общеизвестно, что К.С. Станиславский заимствовал термин «аффективная память» из работ Теодюля Армана Рибо (1839–1916), знакомство с которыми относится к 1908 г.

Рабочая библиотека Станиславского хранит шесть книг Рибо, и они содержат многочисленные следы подробного изучения. Это «Психология внимания», «Память в ее нормальном и болезненном состояниях», «Психология чувств», «Эволюция общих идей», «Аффективная память», «Логика чувств», «Воля в ее нормальных и болезненных состояниях». Основным заимствованием Станиславского для театральной практики становится понятие *аффективной памяти – памяти на пережитые в жизни чувствования*. В отличие от зрительной, слуховой и иной памяти она «запечатлевает не самые факты и обстановку, а душевные чувства и физические ощущения, их сопровождающие» – конспектирует Станиславский².

В книге Рибо «Психология чувств» (она вышла в русском переводе еще в год открытия МХТ) Константин Сергеевич читает об исследованиях памяти визуальных, тактильных, слуховых и словесных образов, знакомится с утверждениями, что наши эмоции и страсти, как и восприятие звуков

¹ Сам Станиславский и те, кто писал о его работе, в разные годы использовали самые разные варианты написания слова система: «система», Система, или просто система. В настоящей статье мы используем ту форму, которая соответствует нормам современного языка – система Станиславского или Система, но в цитатах оставляем авторское правописание.

² Кристи Г.В., Прокофьев Вл.Н. Комментарии // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1957. Т. 4. С. 477.

Европа и Россия

и визуальных образов, могут оставлять за собой воспоминания. Возвращение таких воспоминаний провоцируется каким-либо событием или ситуацией. Рибо впервые ставит вопрос – «могут ли представления ... пережитых эмоций самопроизвольно возрождаться в сознании или *вызываться усилием воли без всякого внешнего, приводящего события* (курсив мой. – С.Ч.)?»³

Идеи французского ученого были восприняты Станиславским столь легко и активно, потому что к моменту знакомства с книгой Рибо собственная практика актера подсказывала ему схожие выводы. Станиславский-исследователь уже открыл в себе самом функционирование психологических механизмов, описанных Рибо. Произошло это еще в 1906 г. в работе над образом доктора Штокмана из пьесы Ибсена «Враг народа».

Эта «счастливая роль» оказалась не просто актерской удачей Станиславского, но помогла свершить, как Константин Сергеевич скромно полагал, «открытие давно известных истин», а на деле – осуществить гигантский прорыв в науке об актере. Станиславский точно подмечает, почему роль оказалась столь близкой, почему он «зажил ею» с первой же репетиции: «Очевидно, сама жизнь позаботилась заблаговременно о том, чтобы выполнить всю подготовительную творческую работу и запастись необходимым душевным материалом и *воспоминания* об аналогичных с ролью *жизненных чувствований* (курсив мой. – С.Ч.)»⁴.

Станиславский подчеркивает, что путь к образу Штокмана шел «от интуиции, сам собой»: «Все эти потребности и привычки



[персонажа] появлялись инстинктивно, бессознательно. Откуда они? – Впоследствии я случайно догадался об их происхождении: через несколько лет после создания Штокмана, при встрече в Берлине с одним ученым, знакомым мне раньше по венской санатории, я узнал у него свои пальцы из «Штокмана». Очень вероятно, что они бессознательно перешли ко мне от этого живого образца. А у одного известного русского музыканта и критика я узнал свою манеру топтаться на месте á la Штокман»⁵.

И далее важнейший вывод: «Ощущения, вложенные мною в роль Штокмана, взяты были из *живых воспоминаний* (курсив мой. – С.Ч.). На моих глазах затравили моего друга, честнейшего человека а la Штокман, за то, что он по внутренним убеждениям не мог решиться сделать того, чего от него требовали высшие мира. В моменты исполнения роли, на сцене – эти *живые воспоминания* (курсив мой. – С.Ч.) бессознательно руководили мной и возбуждали каждый раз к творческой работе»⁶.

Т. Рибо, 1880-е годы

³ Рибо Т. Психология чувств // Рибо Т. Болезни личности. Опыт исследования творческого воображения. Психология чувств. Минск; Харвест, 2002. С. 481.

⁴ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 320–321.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 371.

Обложка книги Т. Рибо «Психология внимания», 1897



Pro memoria



Как жаль, что Станиславский не закрепил столь понятный и образный термин – *живые воспоминания!* Наверное, термин *аффективная память* – не самый удачный вариант. Он порождает путаницу – вместо *аффективная* слышится более распространенное слово *эффективная* (примером может служить ошибка самого Станиславского при первой встрече с этим понятием⁷), или возникают ассоциации с аффектом (состоянием, в котором человек настолько не контролирует себя, что даже за убийство его карают не так строго). Но Станиславский решил все-таки воспользоваться научным термином, подчеркивая свою преемственность исследования французского ученого.

Итак, путь к вдохновению нащупан – через *живые воспоминания*, через *аффективную память*. Пока возникающие у актера самопроизвольно, бессознательно. Но ведь Рибо предполагает, что возможно *сознательное, волевое воссоздание* пережитых ранее эмоций! А потому Станиславский продолжает знакомство с трудами по психологии и собственные исследования. С 1909 г. представления об аффективной памяти, заимствованные у Рибо, начинают сращиваться с практикой работы актера над собой.

В рукописи «Программа статьи: моя система» (1909), где впервые появляется сам термин «система», аффективная память называется среди важнейших элементов творческого самочувствия актера. В это же время Станиславский изучает книгу Рибо «Аффективная память» и делает выписки из его же «Психологии внимания»⁸. Вскоре в работах Станиславского



появляется еще один элемент *необходимый*, как он пишет, для верного творческого самочувствия⁹. Этот элемент – логика чувств. Стоит обратить внимание на дословное совпадение с названием одной из книг Рибо.

Идеи Рибо оказались так близки Станиславскому, что впоследствии ему кажется, что он использовал механизм аффективной памяти чуть ли не с начала XX в. В книге «Моя жизнь в искусстве» (1926) Станиславский вспоминает о попытках «расшевелить аффективную память» даже при работе 1903 г. над «Вишневым садом»¹⁰. Конечно здесь Станиславский допускает анахронизм, но эта ошибка свидетельствует, что, даже не получив «подсказки» Рибо, создатель Системы уже опирался на соответствующий механизм человеческой памяти. А начиная с 1909 г., термин аффективная память действительно употребляется Станиславским и в репетициях, и в теоретических записях устойчиво и последовательно.

Т. Рибо, 1900-е годы

⁷ В подготовительных материалах к «Моей жизни в искусстве» Станиславский вспоминал, что в июле-августе 1908 г. в Гомбурге на водах он «познакомился с одним очень образованным и начитанным человеком, который в разговоре случайно бросил такую фразу. “Вы знаете, – говорил он мне, – что переживание и творчество артиста основаны на воспоминаниях аффективных чувств и памяти?” (именно так написано у Станиславского – аффективных. – С.Ч.)... Я смолчал, но тотчас же написал, чтобы мне выслали литературу, касающуюся вопроса. Вскоре я получил брошюры Рибо» (Цит. по: Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: В 4 т. М.: ВТО, 1971. Т. 2. С. 128)

⁸ Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Т. 2. С. 194.

⁹ Кристи Г.В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. С. XX.

¹⁰ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 270.

Европа и Россия

Станиславский полагает, что актер может и должен жить в роли не чужими, а только своими собственными чувствами. Именно с помощью аффективной памяти актер вызывает в себе переживания, нужные по ходу действия пьесы и испытанные им когда-то при соответствующих обстоятельствах собственной жизни.

У Константина Сергеевича записан его диалог с артисткой Ольгой Гзовской. Они репетируют комедию «Хозяйка гостиницы». Мирандолина–Гзовская в обиде на Кавалера. «У вас была в жизни аналогичная обида? Вспомните». – «Вспомнила». – «Так скоро? Это не то»¹¹.

И.Н. Соловьева, которая извлекла из мхатовских архивов эту запись 1913 г., подчеркивает: «Он отличал память-констатацию и память, включающую все существо, возвращающую звук, ритм, чувство. Питательна для художника только она, и Станиславский в высшей степени одарен именно ею»¹². Здесь точно подмечено ясное понимание Станиславским связи аффективной памяти и памяти органов чувств, затрагивающей «все существо» актера. Именно эта взаимосвязь станет принципиальной для дальнейшей разработки методики использования аффективной памяти человека применительно к сценическому творчеству.

В рассматриваемый же период Станиславский строит репетиционную работу во МХТ на прямом использовании аффективной памяти. Репетируя Пушкинский спектакль (1915) Станиславский записывает последовательность работы над ролью: «1. Материал надо брать из своей жизни и из своей аффективной памяти; 2. Надо из этого

материала создавать свою аналогичную жизнь...»¹³. Таким образом аффективная память – основа, отправная точка творческой работы Станиславского 1910-х годов.

И в Первой студии, которая начала свою жизнь в 1912 г., использование аффективной памяти для создания творческого самочувствия стало одной из центральных педагогических задач. Действительно, кто, как не Л.А. Сулержицкий – мореплаватель и режиссер, толстовец и плотник, садовник и писатель, который, казалось, прожил десяток судеб до прихода к главному делу своей жизни, мог служить наглядным примером. Недаром Л. Андреев пишет, что Сулер, «как электрический скат, ... был заряжен необыкновенной живучестью (курсив мой. – С.Ч.) и той кипучей силой, что кажется почти неистощимой в своих разнообразных проявлениях и неутомимом движении. Он и пел прекрасно и, захоти, рассказывал чудесно, в литературную ткань рассказа вплетая с искусством талантливое имитатора, подлинные слова и жесты каких-нибудь сартов или иных восточных людей»¹⁴.

Внедряя идеи Станиславского в театральную практику, Е.Б. Вахтангов в лекциях 1914 г. в Студенческой студии внятно развивает мысль, что аффективные чувства – это вторичные чувства, и намечает последовательность создания «аффективной жизни», т.е. сценической жизни в театре переживания – «сначала круг внимания, затем задача и затем, как результат ее разрешения (вернее сказать, разрешения), аффективные чувства»¹⁵. Прочитываем фрагменты лекции Вахтангова – именно им предстоит в будущем

¹¹ Цит. по: Соловьева И.Н. Книга о счастье // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 19.

¹² Там же. С. 18–19.

¹³ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. С. 44.

¹⁴ Л. А. [Андреев Л.А.]. Сулержицкий // Русская воля, 1916, № 5. 19 декабря. См. также: Андреев Л.А. Сулержицкий // URL: http://andreev.org.ru/biblio/Ocherki_Fel/LAS.html (дата обращения 25.08.2011)

¹⁵ Вахтангов Е.Б. Записки, письма, статьи. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 284.

Pro memoria



оказать непосредственное влияние на Страсберга. Важно, что эти слова принадлежат ученику Станиславского, который мог бы «предъявить письмо»¹⁶ от создателя Системы, участнику работы по применению аффективной памяти в репетициях и МХТ, и Первой студии.

«Источником наших сценических, не похожих на жизненные, особенных чувств являются не условные поводы, а наша способность к повторным переживаниям... – пишет Вахтангов. – И это повторное переживание не тождественно с нашими жизненными переживаниями. Потому мы наши сценические чувства в отличие от жизненных будем называть *аффективными чувствами*. Они управляются совершенно другими законами, чем те, которые управляют нашими чувствами в жизни. Кроме аффективных (повторных) чувств, у нас может быть на сцене, и даже непременно имеется, также и жизненное чувство. Но это жизненное чувство может быть только одним из двух: или мне приятно, что я хорошо переживаю аффективные чувства, или же мне неприятно, если я их переживаю скверно, неискренне. Когда я ухожу со сцены, когда моя роль сыграна, то все мои аффективные чувства тотчас же меня покидают, и остается только какое-либо из этих двух жизненных чувств»¹⁷.

Простым примером Вахтангов поясняет существенное различие «аффективных переживаний» и их жизненной основы: «В жизни, если мы пережили, например, горе, то разве мы можем в одну минуту от него освободиться или, еще больше, в пять минут перейти к столь же искренней радости. На сцене



К. Станиславский,
1890 г.

¹⁶ Станиславский писал: «Все преподают мою систему. А, между прочим, у меня два ученика – Сулержицкий и Вахтангов. Остальные переделывали по-своему и свой бред выдавали за мою систему... На будущее время только того прошу считать моим учеником, кто представит письмо от меня» (Станиславский К.С. Из записных книжек: В 2 т. М.: ВТО, 1986. Т. 2. С. 293).

же сплошь и рядом актеру, пережившему в одном акте сильнейшее горе, следующий акт приходится начинать с беззаботного веселья, и наоборот»¹⁸. Режиссер подчеркивает, что вторичные чувства непременно «являются своими собственными чувствами актера, и из этих своих чувств актер создает требуемый образ»¹⁹.

И Михаил Чехов, впоследствии оппонировавший Станиславскому именно по вопросам использования аффективной памяти, в 1910-е годы согласен с учителем. И хотя прав А. Кириллов, что уже в репетициях «Чайки» 1917 года любимый ученик «впервые позволил себе противоречить Станиславскому»²⁰, и что «последующая объективация собственных взглядов М. Чехова на актерское искусство началась с принципиального отказа от опоры на личные переживания и «аффективную память»²¹, в рассматриваемый период Чехов-педагог активно использует представления Станиславского. Пытаясь изложить основы системы Станиславского в двух статьях 1919 г., Чехов

¹⁷ Вахтангов Е.Б. Записки, письма, статьи. С. 283–284.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 284.

²⁰ Кириллов А. Чехов играет Чехова // Вопросы театра, 2008, № 3–4. С. 256.

²¹ Там же. С. 259.

сосредоточивает свое внимание только на трех элементах – аффективной памяти, внимании и воображении. Он (вполне по Станиславскому) определяет, что «аффективное воспоминание есть воспоминание об известном прожитом чувстве, снова перешедшем в переживание»²², и утверждает, что «ученик должен научиться создавать себе известное заказанное настроение путем “аффективных воспоминаний” и с этим настроением выполнять задачи»²³.

А другой участник Первой студии МХТ Валентин Смышляев в своей книге 1921 г. «Теория обработки сценического зрелища» посвятил яркую главу разъяснению принципов использования аффективной памяти в работе над ролью²⁴.

Таким образом, концепция использования аффективной памяти как ведущего элемента в создании творческого самочувствия актера не только развита Станиславским теоретически и стала основой его репетиционной методики в 1910-е годы, но и повсеместно использовалась его учениками 1910–1920-х годов, выходя за пределы МХТ и его Первой студии. Нам еще предстоит увидеть, как усилиями студийцев Ричарда Болеславского и Марии Успенской эти взгляды станут достоянием американских актеров.

1920-е годы отмечены смещением интереса Станиславского в сторону внешней техники актера. Комментируя эволюцию его подходов, Г. Кристи и Вл. Прокофьев пишут, что «на первом этапе развития “системы” Станиславский сильно переоценивал значение аффективной памяти в творчестве актера. (...) Он делал ошибочный вывод о том,



что все переживания актера на сцене носят исключительно повторный характер. *Не отрицая значения аффективной памяти* (курсив мой. – С.Ч.) как одного из элементов “системы”, Станиславский пересмотрел в дальнейшем роль этого элемента... Он пришел к выводу, что более совершенным, чем аффективная память, средством воздействия на чувство является логика физических действий, направленная на осуществление линии сквозного действия и сверхзадачи пьесы и роли»²⁵.

Но важное уточнение издателей собрания сочинений Станиславского, выделенное нами курсивом в предыдущем абзаце, тонуло в массовых утверждениях о том, что «буржуазная психологическая наука [Рибо]» «не могла внести никакой ясности» в вопрос достижения творческого самочувствия актера²⁶. И что «Станиславский перерос увлечение буржуазной психологией и аффективной памятью», и его «упражнения 1930-х годов были уже свободны и от налета идеализма Рибо и от мистицизма йоги»²⁷.

К. Станиславский. 1930-е годы

²² Чехов М.А. О системе Станиславского // Чехов М.А. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 2. С. 40.

²³ Там же.

²⁴ См.: Смышляев В.С. Теория обработки сценического зрелища. Ижевск: Ижевский Пролеткульт, 1921; Техника обработки сценического зрелища. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1922. Подробнее о книге Смышляева смотри в монографии автора настоящего исследования: Черкасский С.Д. Валентин Смышляев – актер, режиссер, педагог. СПб.: СПГАТИ, 2004. С. 46–60.

²⁵ Кристи Г.В., Прокофьев Вл.Н. Комментарии // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 477.

²⁶ Кристи Г.В. Книга К. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. С. XXXV.

²⁷ Гиппиус С.В. Гимнастика чувств. Л.; М.: Искусство, 1967. С. 32. На самом деле около трети элементов Системы, названных в «Работе актера над собой» и по сей день совершенствуются йоговскими тренингами, а важнейший тезис Станиславского «к бессознательному через сознательное» и его концепция сверхсознания напрямую заимствованы из йоги. Подробнее См.: Черкасский С.Д. Станиславский и йога: опыт параллельного чтения // Вопросы театра, 2009, № 3–4. С. 282–300; он же. Йогические элементы системы Станиславского // Вопросы театра, 2010, № 1–2. С. 252–270.

Pro memoria

Свободны – это значит отброшены?

Похоже, многие воспринимали именно так. В пору торжества диалектического материализма физическое действие праздновало свою победу над аффективной памятью. История показала, что это была пиррова победа. Упражнения Станиславского на сенсорную природу человека превратились в упражнения на память физических действий (ПФД) и выродились в упражнения на всего лишь внимательность к логике и последовательности физического (понимаемого узко, как механического) действия.

И с 1940-х годов при изложении системы Станиславского преобладает подход «или – или»: или действие – или аффективная память, при этом неизменно подчеркивается преимущества первого. Вот как продолжают свой комментарий Г. Кристи и Вл. Прокофьев: «В отличие от аффективной памяти, имеющей дело с капризным и неуловимым чувством, логика физических действий роли более определенна, доступна, материально осязаема, легко фиксируема, поддается контролю и воздействию со стороны сознания»²⁸.

Это противопоставление «нашего» материалистического физического действия «их» буржуазной аффективной памяти, непродуктивное, как вопрос ребенку «кого ты любишь больше – папу или маму?», стало источником многих проблем в педагогике актерского мастерства. Именно поэтому нелишне напомнить, что и в 1920-е, и в 1930-е годы аффективная память как и прежде важна для создателя Системы.

Станиславский по-прежнему работает над развитием ее в артистах МХТ, о чем свидетельствуют

записи самых разных репетиций. Интересное совпадение – в одном из его репетиционных примеров 1927 г. всплывает образ Америки, хорошо знакомой Станиславскому благодаря мхатовским гастролям 1923–1924 годов. Той самой Америки, где Ричард Болеславский уже основал Лабораторный театр, и, передавая эстафету Системе будущему «фанатику эмоций» Страсбергу (так называл своего товарища другой ученик Болеславского Г. Клерман), акцентировал первоначальное значение аффективной памяти.

Вот как Станиславский записывает разговор с артисткой своей Оперной студии О.С. Соболевской: «Плачет. Нет аффективной памяти. Не может получить прежнего, прошлого чувства.

– Перечитываю письма мужа, но не могу вернуть того, что чувствовала.

– Вы надеетесь, что по прочтении писем сразу все вернется. Это было бы очень легко. Нет, распахайте прошлое. Что это значит? Вспоминайте все малейшие мелочи. Точка в точку. Да не один раз вспоминайте, а многократно, изо дня в день. Вот сколько навспоминайте, – как куча бисера в этой (вашей) шляпе. Из всего этого надо создать общее впечатление, то есть синтез всех впечатлений. Так и в жизни: вспоминаю об Америке; у меня под образом таможни и Бродвея заключено все, что там пережито. Всякая мелочь, каждая бисеринка вызывает и приводит меня к Бродвею и пристани. А с ними является и синтез чувства Америки (всей)»²⁹.

В 1930-е Станиславский по-прежнему вставляет упражнения на развитие аффективной памяти в

²⁸ Кристи Г.В., Прокофьев Вл.Н. Комментарии // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 477.

²⁹ Станиславский К.С. Из записных книжек: В 2 т. Т. 2. С. 272.

Европа и Россия

обязательную программу обучения актера. Вот выдержка из списка упражнений по ее тренингу, составленному для Оперно-драматической студии:

«Вспомнить запах моря, раннего летнего утра.

Вспомнить шумы парохода, пение утренних и вечерних птиц.

Вспомнить лицо, движение, манеры, жесты (знакомого человека), вид из окна в деревне.

Вспомнить вкус земляники с молоком.

Вспомнить осязание лягушки, змеи, мыши.

Болезнь – вспомнить мигрень.

Радость – вспомнить [себя] после экзамена [на аттестат] зрелости.

Печаль – вспомнить “Цусиму”.

Религиозный экстаз – Пасха.

Общ. экстаз – (манифест) 17 октября³⁰.

Станиславский по-прежнему уверен: «Аффективная память дает главный материал для создания роли в ее внутренней жизни»³¹.

Но с конца 1920-х годов начинается насильственное превращение МХАТ в театр образцово-показательный. Сталинские идеологи создают из Художественного театра «вышку соцреализма», возникает Комиссия по прочтению рукописи Станиславского – из нее следовало убрать все, что не соответствовало требованиям диамата. Станиславского понуждают заниматься самоцензурой.

И поскольку материалистический подход требовал отказа не только от буржуазной науки, но и от ее словаря, в книге «Работа актера над собой» Станиславский вводит новый термин: память на чувствования или эмоциональная память. Вынужденность такой замены просвечивает в

диалоге ученика Названова и Торцова–Станиславского.

«– Память на чувствования? – старался я [Названов] уяснить себе.

– Да. Или, как мы будем называть ее, эмоциональная память. Прежде – по Рибо – мы звали ее “аффективной памятью”. Теперь этот термин отвергнут и не заменен новым. Но нам нужно какое-нибудь слово для определения ее, и потому пока мы условились называть память на чувствования эмоциональной памятью»³².

Опять стоит пожалеть, что в этот момент Константин Сергеевич не вернулся к им же самим предложенному термину «живые воспоминания», который так точно описывает функционирование аффективной памяти. Когда стало ясно, что термин «аффективная память» не отстоять, Л.Я. Гуревич предложила (письмо от 31 января 1928 г.) вариант его замены на «воспроизведенные чувства»³³. Выскажем предположение, что Станиславский остановился на «эмоциональной памяти» из-за ее близости к исходному термину Рибо, уже привычному и ему, и множеству его учеников.

При этом вынужденная смена термина не изменила воззрений Станиславского на психические процессы, стоящие за ним. Ему, как всегда, важнее была не терминология, а суть. Как пишет А.М. Смелянский, «когда Ф.Ф. Комиссаржевский в книге “Творчество актера и теория Станиславского” (1916) будет придирчиво и скрупулезно критиковать понятие “аффективная память”, почерпнутое Станиславским у Т. Рибо, то на полях этой книги творец системы взмолится: “Называйте, как хотите, но поймите суть без придинок”»³⁴.

³⁰ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. С. 502.

³¹ Станиславский К.С. Из записных книжек. Т. 2. С. 291.

³² Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 279.

³³ Цит по: Дыбовский В.В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее: Исторический альманах. № 10. М.; СПб.: Atheneum: Феникс, 1992. С. 248–249.

³⁴ Смелянский А.М. Профессия – артист // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 11–12.

Pro memoria

Перейдя на новое название аффективной памяти, Станиславский продолжает подчеркивать ее значимость. И в последней главе «Работы актера над собой», той самой, к которой он просит «отнестись с исключительным вниманием, так как в ней – суть творчества и всей “системы”»³⁵, находим: «Как вы уже знаете, мы живем на сцене эмоциональными воспоминаниями о подлинной, реальной действительности. Они минутами доходят до иллюзии реальной жизни»³⁶.

Стоит обратить внимание на интереснейший архивный документ, опубликованный лишь в 1990 г. Он называется «Тренинг и муштра. Упражнения на развитие эмоциональной памяти»³⁷. Вот какие этюды, согласно этой записи Константина Сергеевича, составляют такой тренинг: «этюды на память физических действий, этюды на внимание, этюды на фантазию, этюды на отношения к предметам (обыгрывание предметов), этюды на освобождение мышц, этюды на движение, этюды на оправдание движения, этюды на публичное одиночество, этюды на органическое молчание для двух, этюды на характерность, этюды на органическое молчание для нескольких человек, музыкальные этюды, этюды на общение»³⁸.

Получается, что, по Станиславскому, все эти разнообразные этюды – даже сюжетные этюды типа «получаю телеграмму о смерти матери», или «ворую лакомства», или «ищу железнодорожный билет, опаздываю на поезд» – это упражнения на развитие эмоциональной памяти. И даже этюды на память физических действий предстают здесь как тренинг эмоциональной памяти.

Важно подчеркнуть: в этой записи Константина Сергеевича не действие предстает «вобравшим в себя все без исключения элементы»³⁹, как пишет Кристи, а эмоциональная память собирает под свое крыло все прочие элементы Системы!

И тут нет противоречия. Очевидно, дает себя знать внутренняя стержневая целостность Станиславского-художника, увлекающегося в разные годы разными методиками, но при этом ощущающего их неразрывную целостность.

«Существует миф, – писал Н.В. Демидов, – что Станиславский все время менялся. Люди, поработавшие с ним (или повертевшиеся около него) год–два, с пренебрежением говорили тем, кто работал с ним раньше, скажем, лет за 10–15 до этого: “О, вы уже отстали! Станиславский давным-давно ушел от этого! Все это забыто и брошено! Теперь – вот что!”»⁴⁰.

На основе тридцатилетнего общения со Станиславским Демидов утверждал, что эта точка зрения поверхностна: «могу засвидетельствовать: Станиславский в существе своем *никогда не менялся*. Он всегда стремился только к одному (*только к одному!*): он старался найти способ *по-настоящему жить на сцене, как жили лучшие из мировых актеров в лучшие минуты своего творчества* (...). Станиславский, менял приемы, при помощи которых пытался достичь *главной цели*, но сама *цель* оставалась неизменной (...) Станиславский потому и мог сочетать все это множество разноречивых подходов, что *брал от них только одно*: то, что нужно для достижения *главной цели*»⁴¹.

Но самым ярким проявлением позиции Станиславского в

³⁵ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 42.

³⁶ Там же. С. 435.

³⁷ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 502.

³⁸ Там же. С. 398–407.

³⁹ Кристи Г.В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. С. XXVIII.

⁴⁰ Демидов Н.В. Творческое наследие: В 4 т. СПб.: Гиперион, 2004. Т. 1. С. 399–400.

⁴¹ Там же.

Европа и Россия

течение *всего* его педагогического творчества становится письмо за океан, адресованное переводчице «Работы актера над собой» Э. Хэпгуд. В декабре 1936 г., т. е. через месяц после выхода этой книги в Америке под названием «*An Actor Prepares*» («Актер готовится») и в процессе работы над русским подцензурным вариантом, Станиславский пишет: «По поводу аффективной памяти. Это название принадлежит Рибо. Его раскритиковали за такую терминологию, так как происходит путаница с аффектом. Название Рибо уничтожено и не заменено новым, определенным. Но надо же мне называть *самую главную* память, на которой основано почти все наше искусство (курсив мой. – С.Ч.). Я и назвал эту память эмоциональной (т.е. памятью чувства). Это неправда и полная бессмыслица, что я отказался от памяти на чувствования. Повторяю: она – главный элемент в нашем творчестве. Я должен был только отказаться от названия (аффективная) и более, чем когда-нибудь, признать значение памяти, которую подсказывает нам чувство, т.е. то, на чем зиждется наше искусство»⁴².

Думается, эти слова Станиславского убедительно доказывают, что и в поздний период Системы, когда основным «манком» для чувства стало действие, он не мыслил создание органической жизни на сцене без опоры на механизмы аффективной памяти.

В том, что Станиславский полагает ее основой творчества в тот самый период, когда активно развивает действенное видение мира, нет противоречия. Действие, безусловно, может провоцировать эмоционально насыщенную

внутреннюю жизнь (и именно эта взаимозависимость лежит в основе метода физических – точнее, психофизических – действий), но не оно создает ее. Богатство чувств создается аффективной памятью, всей жизнью человека. Ведь, как писал Ю.В. Трифонов в романе «Время и место», «вспоминать и жить – это цельно, слитно, не уничтожаемо одно без другого и составляет вместе некий глагол, которому названия нет»⁴³. Не случайно великое искусство рождается там, где есть багаж пережитого, опыт страдания. Природа гения до сих пор нам до конца неведома. Но стоит обратить внимание на замечание критика об одном из них: «Смоктуновский сполна выполнил завет Станиславского об обогащении личного опыта и аффективной памяти актера. Он прошел все круги военного ада: фронт, плен, концлагерь, побег, партизанский отряд, регулярные воинские части...»⁴⁴.

Приведенные выше документы относятся ко времени творческих поисков Станиславского в Оперно-драматической студии середины 1930-х годов. Но еще в 1924 г. произошло событие, повлиявшее на судьбу использования механизмов аффективной памяти в актерском творчестве. В далеком Нью-Йорке, на лекциях Ричарда Болеславского в Лабораторном театре начинающий Ли Страсберг впервые услышал положения системы Станиславского.

Через полвека Страсберг вспоминал чувство почти религиозного откровения, которое посетило его в тот момент. «Вот оно! Вот, что это значит на самом деле! Вот она – суть!», – твердил себе двадцатитрехлетний юноша, записывая лекцию об аффективной

⁴² Дыбовский В.В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее: Исторический альманах. № 10. С. 314–315.

⁴³ Трифонов Ю.В. Исчезновение. Время и место. Старик: Романы. М.: Современник, 1989. С. 155.

⁴⁴ Витковский Т. Ощущение причастности // Книжный Петербург. Круг чтения. URL: http://piterbook.spb.ru/2004/09/recenzii/book_04.shtml (дата обращения 22.08.2011). Рец. на кн.: Егошина О. Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского. М.: О.Г.И., 2004.

Pro memoria



памяти⁴⁵. Болеславский, который в прошлом был ярким актером МХТ (играл студента Беляева в тургеневском спектакле «Месяц в деревне» 1909 г.) и режиссером Первой студии (поставил первый спектакль студии «Гибель «Надежды»»), оказался выдающимся педагогом. Именно он вместе с Марией Успенской сумел передать американскому театру базовые положения Системы, включая представления о важности аффективной памяти.

А в России, несмотря на верность Станиславского идее использования аффективной памяти, маятник театральной педагогики после смерти создателя Системы совершил движение в сторону приоритетного внимания к действию. Естественно, тренинг эмоциональной памяти продолжался внутри этюдов на память физических действий, но тренинг ощущений оставался второстепенным по сравнению с тренингом логики физических действий. А концепция «физического самочувствия» Немировича-Данченко, тесно связанная с тренингом памяти ощущений, будучи, безусловно, известной, очень часто оставалась своего рода факультативом. Потребовались годы, чтобы педагогика актерского мастерства вновь обратилась к целостному, всеобъемлющему тренингу памяти физических действий и ощущений и тем самым вернулась к изначальным установкам Станиславского. Осознание необходимости совместного тренинга физических действий и ощущений (а то и приоритетного тренинга памяти ощущений) пришло лишь в 1980-е годы. Именно тогда российские педагоги, по крайней

мере, в Санкт-Петербургской академии театрального искусства, где учился и преподает автор настоящей статьи, стали настойчиво называть этот тренинг не просто упражнениями на ПФД, но упражнениями на память физических действий и ощущений (ПФДиО, уж если пользоваться сокращениями), упорно подчеркивая именно память ощущений. А в 1990-х годах В.М. Фильштинский предложит говорить о целостной «концепции физических действий и ощущений и физического самочувствия К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко»⁴⁶.

Что же касается исследования самой аффективной памяти, то, начиная с 1930-х годов, эту линию педагогического творчества Станиславского наиболее содержательно развивал именно Ли Страсберг (1901–1982) – один из самых влиятельных педагогов актерского мастерства XX века.

Получив первые уроки Станиславского на занятиях в Лабораторном театре, Страсберг организовал театр «Груп» (1931–1940), одну из первых постоянных трупп Америки, противопоставившую коммерческому театру художественные принципы МХТ. Здесь он организовал целую педагогическую программу обучения актеров по Системе. В 1948 г. Страсберг начал преподавать в только что открытой Актерской студии и вскоре стал ее художественным руководителем. Именно здесь система Станиславского окончательно превратилась в Метод Страсберга (именно так, с большой буквы: *the Method*), воспитавший три поколения американских актеров театра и кино, среди



Л. Страсберг, 1931 г.

⁴⁵ Strasberg L. *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Boston: Little, Brown, 1987. P. 64.

Здесь и далее – перевод автора статьи.

⁴⁶ Фильштинский В.М. *Открытая педагогика*. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 49.

которых – Мэрилин Монро, Марлон Брандо, Монтгомери Клифт, Морин Стэплтон, Энн Бэнкрофт, Джулия Харрис, Джеральдин Пэйдж, Пол Ньюмен, Ал Пачино, Дастин Хоффман, Роберт де Ниро и многие другие. В дни семидесятипятилетнего юбилея Страсберга в 1976 г. было подсчитано, что среди его учеников – 24 обладателя и 108 номинантов премии «Оскар»⁴⁷. Да и сам Страсберг был номинирован на престижную премию Киноакадемии за роль в кинофильме «Крестный отец II» (1973).

На протяжении всего режиссерского и педагогического пути Страсберг подчеркивал приверженность русской театральной школе, причем связывал свой Метод с достижениями не только Станиславского, но и Вахтангова, и даже Мейерхольда. При этом американский педагог не только развивал их идеи, но и смело вступал в полемику.

В своей главной книге «Сочиненные чувства»⁴⁸ Страсберг внятно формулирует отличие своего подхода от поисков создателя Системы в 1930-е годы: «В последний период своих исследований Станиславский сосредоточился на попытке стимулировать актерскую эмоциональную подлинность простыми и ненасильственными методами. К сожалению, правильное утверждение Станиславского о том, что эмоциями нельзя командовать напрямую, привело к ложному заключению, что они не могут быть стимулированы, что их нельзя побудить. Станиславский никогда не отказывался от требования к актеру быть способным *проживать* роль. Однако в связи с трудностями, с которыми он столкнулся, он надеялся стимулировать актера,



который был уже натренирован в эмоциональных реакциях (курсив мой. – С.Ч.), посредством психофизических действий»⁴⁹.

Выделенное курсивом замечание Страсберга принципиально – согласно Станиславскому, к выполнению *действия* «допускался» лишь актер предварительно как следует натренированный в *эмоциональных реакциях* (т.е. владеющий механизмом запуска аффективной памяти), что порой упускается практиками действенного метода.

«Я же, – продолжает Страсберг, – никогда не испытывал трудностей при использовании упражнений на эмоциональную память и развил целый ряд специфических подходов для их использования»⁵⁰.

Таким образом, Страсберг, в полном согласии со Станиславским, полагает, что в то время, как действия подчиняются нашей воле, чувства ей не подвластны. Мы не можем приказать себе ненавидеть или любить. Но вывод Страсберга отличен от выводов Станиславского, пришедшего к идее вызывать «капризное» чувство посредством физического действия. Страсберг утверждает, что мы можем сознательными

Л. Страсберг, 1936 г.

⁴⁷ Lee Strasberg // Gale Encyclopedia of Biography. URL: <http://www.answers.com/topic/lee-strasberg> (дата обращения 15.08.2011)

⁴⁸ Strasberg L. Название книги взято Страсбергом из текста «Гамлета». Для ее русского заглавия мы используем строку из перевода, сделанного Б.Л. Пастернаком, который не будучи дословным, точно отображает смысл и причины выбора Страсбергом этой шекспировской фразы для названия своей книги. Подробнее см.: Черкасский С.Д. Гамлет, Страсберг и актеры: к переводу названия книги Ли Страсберга «A Dream of Passion» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2011, № 140. С. 126–135.

⁴⁹ Strasberg L. A Dream of Passion. P. 151.

⁵⁰ Ibidem.

Pro memoria

усилиями вызвать *вторичное* переживание эмоций, *стимулируя их через память ощущений*, т.е., используя сенсорные механизмы запуска эмоциональной памяти. «Эмоциональная память, – пишет Страсберг, – это память, присутствующая чувствам и вызываемая из подсознания работой пяти органов ощущений (т.е. памятью ощущений. – **С.Ч.**)»⁵¹, и ценность этой формулировки в том, что она увязывает три важнейших категории Системы – эмоциональную память, память ощущений и подсознание, и подсказывает механизм их использования и тренировки.

Как мы видели, Станиславский, переключившись на физические действия, не «запрещает» аффективную память, более того, на нее опирается, ставит ее подножием действия, шире – бытия на сцене. В свою очередь, Страсберг, выбирая свой путь, не отрицает действенных подходов позднего Станиславского. Это отражает переход Системы от раннего, аналитического периода, когда шло накопление знаний об отдельных ее элементах и происходило изучение способов их тренинга, к синтезирующей стадии, которой свойственно свободное совмещение различных подходов и приемов, направленных на достижение главного в Системе – целостного вдохновенного творческого самочувствия актера.

Об этом точно говорит Л.А. Додин: «от достаточно жестких методов, которые для многих и являются системой Станиславского, методов, описанных в его книгах, разработанных терминологически: “сквозное действие”, “сверхзадача” и т. д., – он пришел к логике *свободного поиска свободной жизни*



Л. Страсберг, 1980

свободного человеческого духа (курсив мой. – **С.Ч.**), что труднее всего описать и что очень нелегко нащупать»⁵². Ту же мысль развивает и В.М. Фильштинский. Он обращает внимание на «некое “разветвление” интересов К.С. Станиславского» в 1930-е годы, когда наравне с методом физических действий и методом действенного анализа создатель Системы «практиковал и, скажем пока так, некие *свободные режиссерско-педагогические приемы* работы (курсив мой. – **С.Ч.**)»⁵³.

Система и Метод – наследие Станиславского и его развитие Страсбергом – едины в поисках объективных законов актерского искусства. Их различие – в способах достижения творческого самочувствия, в способах актуализации чувства. В рамках действенных подходов Станиславского оно провоцируется действием, по методике Страсберга – через аффективную память. Сам механизм ее использования в Методе достаточно прост, но его успешная реализация во многом зависит от того,

⁵¹ Strasberg L. *A Dream of Passion*. P. 59–60.

⁵² Додин Л.А. *Логика свободного поиска // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века*. Вып. 1. М., 2001. С. 111.

⁵³ Фильштинский В.М. *Открытая педагогика*. С. 65.

Европа и Россия

насколько хорошо развита *память ощущений* актера, т.е. способность явственно вспомнить и до определенной меры заново прочувствовать (пережить-прожить) зрительные образы, запахи, звуки, вкусы, тактильные ощущения.

Задача *упражнения на эмоциональную память* – самого важного в Методе – воскресить чувственное событие, произошедшее с актером в жизни⁵⁴. Необходимо начать с релаксации, с раскрепощения, чтобы снять возможные препятствия между деятельностью мозга и откликом всего организма, побуждаемого к ответной реакции. Страсберг подчеркивает, что «наличие умственного или физического перенапряжения часто является результатом ожидания, каким именно образом придет эмоция, и тем самым оно мешает ее спонтанному проявлению»⁵⁵. Значит, прежде чем приступить к упражнению, актер должен иметь достаточный навык в релаксации.

Чтобы начать само упражнение, актер выбирает эпизод из своего прошлого. Сознательно, не думая о себе и не пытаясь напрямую вызвать эмоции, связанные с этим жизненным опытом, он последовательно воскрешает в памяти сенсорные реалии (чувственные ощущения) выбранного момента. В какой-то момент выполнения упражнения конкретность ощущения, какая-то точная деталь (запах пирожков, например, или ощущение влажного южного воздуха) спровоцирует (по Станиславскому – «выманит» из подсознания) эмоцию, связанную с этим чувственным опытом.

Если актер смог вычлениить и запомнить найденный сенсорный пусковой механизм повторного

чувства («триггер» в терминологии Метода⁵⁶), значит, он нашел ключ к этому конкретному чувству. И после ряда повторных упражнений проходить вышеописанный сложный путь для воссоздания чувства каждый раз не понадобится. Достаточно иметь этот «ключ от чувства» – триггер. По мере постоянных упражнений актер оказывается способен вызвать в себе требуемое чувство посредством актуализации нужного момента памяти ощущений так же просто, как музыкант вспоминает тональность, а тренированный танцор – необходимую группировку мышц для исполнения движения. (Раскрывая ход упражнения на эмоциональную память, Страсберг всемерно подчеркивает приоритет процессов чувственного восприятия над логически-действенным отношением к моделированию воспоминания⁵⁷).

Чтобы отвести типичные упреки в адрес Метода, что он вмешивается в личную жизнь актеров и дает «возможность режиссерам и педагогам вести медицинскую и психоаналитическую практику без лицензии»⁵⁸, уточним существенные различия. В психотерапии пациент пытается вызвать воспоминание рассудочно, в ходе рассказа. Его задача – последовательно восстановить ход событий, чтобы дать представление психотерапевту о том, что же именно с ним произошло. Естественно, в это время могут сами собой всплывать хранящиеся в памяти ощущения, вырываться чувства и эмоции, но внимание пациента направлено не на сознательное воссоздание чувственного опыта, а на воспоминание произошедшего и выражение его словами.



Л. Страсберг

⁵⁴ Страсберг чаще всего использует понятия «аффективная память» и «эмоциональная память» как синонимы.

⁵⁵ Strasberg L. *A Dream of Passion*. P. 115.

⁵⁶ *Trigger* (англ.) – спусковой курок, пусковой механизм, генератор пусковых импульсов. В словаре Станиславского ближе всего к этому англоязычному термину Болеславского (а потом и Страсберга) – «манок», однако, чтобы сохранить специфику смысла, которое вкладывают в этот элемент психотехники англоязычные педагоги, мы предлагаем использовать этот термин без перевода. (Таким же образом это английское слово используется в радиоэлектронике.)

⁵⁷ См.: Strasberg L. *A Dream of Passion*. P. 115.

⁵⁸ Richardson D. *Acting Without Agony: An Alternative to the Method*. Allyn and Bacon, 1993. P. 3.

Pro memoria

В упражнении на эмоциональную память по Страсбергу актер, напротив, совсем не озабочен рассказом педагогу (а впоследствии, при индивидуальном выполнении упражнения, – самому себе) связанной истории⁵⁹. Его внимание полностью сосредоточено на доскональном воссоздании всех физически-чувственных подробностей, которые он вызывает из памяти в процессе воображаемого вторичного проживания события, как будто оно происходит сейчас. Актер даже должен вести рассказ в настоящем времени, а не в прошедшем: «я вижу», а не «я видел». Актеру задают, или он сам себе задает бесконечное количество вопросов об осязательных реалиях события. Как холодно было? Из чего была сделана ручка двери? Как эта дверь скрипнула? Как долго он стряхивал воду с зонта? Откуда послышался голос женщины? Каким тоном она говорила? Исследование сосредоточено не на истории, но на том, как нервная система вбирала в себя чувственные моменты произошедшего.

Когда актер детально вспоминает все эти подробности, происходит одно из двух. Либо он обнаруживает уже существующий внедренный условный рефлекс, сенсублизованный в нервной системе и подсознании, и в тот момент, когда эта «болевая точка» срабатывает, возникает повторное чувственное проживание. Либо тщательное воссоздание события на уровне всех ощущений приводит к переводу этого чувственного опыта в условный рефлекс и созданию в ходе упражнения «болевой точки». Другими словами либо вы обнаруживаете условный рефлекс, уже сформированный

природой, либо вы помогаете природе создать новый условный рефлекс и его «включатель» (своего рода лампочку академика Павлова).

Похоже, что Станиславский при всем интересе к аффективной памяти не оставил нам конкретных разработок по ее тренингу. И «Работа актера над собой», и записные книжки содержат лишь общие замечания: надо обогащать себя, и поскольку «аффективная память дает главный материал для создания роли в ее внутренней жизни», актер «должен расширять свой кругозор. Для этого он должен много знать, много видеть, много испытать и много наблюдать как за своей, так и за чужой жизнью. Науки, чтение, широкое образование, знания, путешествия, музеи, условия жизни людей, их психология – помогают обогащать аффективную память все новыми впечатлениями и переживаниями»⁶⁰. Судя по приведенным выше выдержкам из репетиционных и теоретических работ Станиславского, основным методом активизации аффективной памяти для него являлось многократное прямое воспоминание актера об аналогичной жизненной эмоции⁶¹, и других указаний найти не удается.

Возникает даже крамольное предположение, что вопрос развития и тренинга аффективной памяти был недостаточно разработан Станиславским, что и послужило причиной его сомнений в надежности ее использования для поимки «неуловимого» чувства. Ведь методы работы в Первой студии, направленные на использование эмоционального багажа исполнителя, сводились к тому, что актера просили вспомнить

⁵⁹ Страсберг подчеркивает, что некоторые педагоги Метода неправильно ведут упражнение. Они хотят знать историю (естественно, так легче «вести» студента). Страсберг настаивает, что этого делать не надо (этический момент), и он лично никогда этого не требует! Чем меньше актер рассказывает, тем лучше. В идеале при выполнении упражнения на эмоциональную память опытным студентом или актером, педагог почти не говорит с ним, он вмешивается лишь, когда исполнитель испытывает затруднения, или когда необходимо проверить его концентрацию или мышечное расслабление. См.: Strassberg L. *A Dream of Passion*. P. 149.

⁶⁰ Станиславский К.С. Из записных книжек. Т. 2. С. 291.

⁶¹ И лишь, если «повторить на сцене такое же переживание в подходящей для этого роли» не получается, то, как пишет Станиславский «надо прибегать к помощи психотехники с ее предлагаемым обстоятельством, магическим “если бы” и к другим возбудителям, вызывающим отклик в эмоциональной памяти» (Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 310–311). К этим возбудителям-манкам Станиславский относит все без исключения элементы Системы, что указывает на важную их взаимосвязь, но не добавляет конкретности в вопросе о развитии и использовании самой аффективной памяти.

Европа и Россия

схожую жизненную ситуацию (сосредоточиться, побыть в кругу), и – на сцену.

Сохранился интересный рассказ Веры Соловьевой⁶², восходящий к периоду Первой студии МХТ. В сцене из «Сверчка на печи» слепая Берта–Соловьева должна была расплакаться, узнав, что Текльтон–Вахтангов не любит ее. Соловьева вспоминала, что «это происходило само собой и без всяких усилий с ее стороны, причем абсолютно на каждом спектакле. Сознательно она ничего для этого не делала. Она плакала, и все тут. Другие студийцы были так поражены, что это безотказно происходит на каждом спектакле, что стали расспрашивать, как она это делает, как она использует “систему”, чтобы так искренне плакать каждый вечер. (...) Так вот, Соловьева стала анализировать, за счет чего же она действительно так легко играет этот момент каждый вечер, и – оп! – все исчезло, оставилось, высохло. Тогда Вера стала использовать эмоциональную память. Она воспользовалась тяжелым воспоминанием (кажется, о смерти матери), и это сработало, но только на шесть–семь спектаклей, так что ей пришлось менять стимулирующее слезы воспоминание»⁶³.

Этот эпизод ясно очерчивает сложности, которые возникают при использовании аффективной памяти в сценическом творчестве. Думается, многие актеры могли бы рассказать схожие истории. Так что же, аффективная память действительно ненадежна, она действительно «выдыхается», «срабатывается»? Или, может быть, выбраны не те воспоминания для подстановки под предлагаемые обстоятельства пьесы? Или дело в других особенностях актрисы?

Проблема заключалась в другом – в отсутствии разработанного тренинга эмоциональной памяти. Как вспоминала сама Соловьева, Сулержицкий просто просил их сесть в уголке и подумать об эмоционально задевающим моменте их жизни – не выполнить методически продуманное упражнение, начинающееся с воссоздания ощущений, – а просто погрузиться в воспоминания, и когда чувства приходили – идти на сцену и играть.

Это приводило к описанной выше неустойчивости, ненадежности использования аффективной памяти в работе актеров Первой студии. И если В. Соловьевой в конечном итоге удавалось «чувствовать боль и плакать на каждом из 600 представлений [«Сверчка на печи»], то Жилинский (актер Первой студии и муж В. Соловьевой. – С.Ч.) говорил, что он смог вызвать реальные слезы только четыре раза»⁶⁴.

Роберт Эллерманн⁶⁵, ведущий педагог Института Ли Страсберга в Нью-Йорке, которому посчастливилось учиться и у Веры Соловьевой, и у Страсберга, видит серьезную проблему современной театральной школы в неразвитости методов тренинга аффективной памяти: «на занятиях по мастерству актера мы, порой, тренируем буквально все, а от аффективной памяти ожидаем, что она будет всегда срабатывать сама собой и срабатывать словно по волшебству. Что за чушь, что за невежество! Или мы думаем, что простым использованием ее в играх-импровизациях или этюдах на действие, или увязыванием своего личного опыта с “зерном” роли мы обеспечиваем тренировку аффективной памяти? Но частое использование аффективной памяти

⁶² Вера Васильевна Соловьева (1892–1989) – актриса МХТ и Первой студии (Ио в «Гибели «Надежды»), во МХАТе 2-ом сыграла королеву в «Гамлете». Играла в заграничных труппах М. Чехова, с 1936 работала в США, где основала Актёрскую студию Веры Соловьевой.

⁶³ Рассказ В.В. Соловьевой записан Р. Эллерманном в 1970-е годы. См.: Письмо Р. Эллерманна автору от 29 января 2011 года // Архив автора статьи.

⁶⁴ Gordon M. Stanislavsky in America: An Actor's Workbook. Taylor & Francis, 2010. P. 101.

⁶⁵ Р. Эллерманн учился у Л. Страсберга и Р. Льюиса, был художественным руководителем театра Scaustus в Чикаго. Автор книги «Ли Страсберг», которая готовится к публикации в издательстве Routledge. Многие положения настоящей статьи о творчестве Страсберга проверены в научной переписке автора с Р. Эллерманном. Я счастлив выразить Роберту огромную признательность и искреннюю благодарность за присланные им архивные материалы о работе Ли Страсберга и ответы на мои вопросы.

Pro memoria

(порой происходящее неосознанно, или не напрямую) отнюдь не равно сознательному воспитанию и совершенствованию этого важнейшего актерского качества»⁶⁶.

Описанный пример потери актером доступа к своему багажу эмоций Р. Эллерманн интерпретирует с точки зрения Метода Страсберга следующим образом: «Если бы В. Соловьева прошла через воспоминание о матери шаг за шагом по ощущениям, использовала бы внимание и воображение для воссоздания всех сенсорных реалий события, и, проделывая все это, позволила бы своей нервной системе естественным образом обнаружить, где кроется “болевая точка”, а потом, после многократного воссоздания этого процесса во всех подробностях ощущений и чувств, начала бы воссоздавать все жизненные ощущения вокруг самой этой “болевого точки”, вероятнее всего она действительно бы вытенировала свою память работать “на реплику” и безотказно»⁶⁷.

Безусловно, Страсберг в своей репетиционной практике уделял внимание и действию. Но начинал работу (задолго до репетиции!) через тренинг необходимой для этой сцены и роли эмоциональной жизни актера, через «настройку души». Приоритеты именно таковы, потому что Страсберг видит диалектическую связь ведущих элементов Системы: действие, разумеется, связано с эмоциями и чувствами, высвобождает их, но не оно порождает их. Эмоции и чувства порождает только аффективная память. И в этом понимании состоит основополагающая преемственность урокам Станиславского.

По Страсбергу, после того как эмоциональная память была

сознательно вытенирована и предварительно сознательно воссоздана много раз в форме упражнения, она может «не срабатывать» только тогда, когда актер нарушает другие, общие условия создания творческого самочувствия. Например, когда актер:

- перенапряжен (не раскрепощен физически);

- или пытается напрямую вызывать эмоцию вместо того, чтобы использовать свою память ощущений;

- или предвосхищает результат («вот на эту реплику я должна заплакать!»);

- или понуждает эмоцию (то, о чем предупреждал Станиславский), т.е. пытается сознательно повторить чувство и гарантированно сделать так, чтобы одно и то же чувство приходило каждый раз, с точно такой же интенсивностью и в ту же самую секунду спектакля;

- или играет текст, вместо того чтобы быть в обстоятельствах и действовать;

- или выбрал неверную для этой пьесы вспоминаемую реальность, и она не совпадает, не «склеивается» с обстоятельствами пьесы.

Возникает другой вопрос, может ли чувство, вызванное посредством правильно выполненного упражнения на эмоциональную память, все же увянуть или даже вовсе не отозваться после многократного использования триггера⁶⁸?

Да, может. Но прежде, чем актер действительно решит, что питательная энергия эмоциональной памяти иссякла, необходимо отвести все возможные препятствия, описанные выше. Чаще всего дело именно в том, что актер физически несвободен, зажат. Или,

⁶⁶ Письмо Р. Эллерманна автору от 29 января 2011 г. // Архив автора статьи.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Хотя можно задать вопрос: гарантирует ли точный действительный разбор сцены, вдохновивший актера на репетиции, «неувядаемость» названного действия или задачи? Актеры знают, что происходит, когда «задача не греет» или «перестает греть».



попросту ленится, не тратится. Книга Страсберга полна примеров того, как снятие мышечных или психологических блоков открывает каналы для выявления чувств⁶⁹.

Нет нужды говорить, что тренинг эмоциональной памяти ведется не изолированно, в одном упражнении, но является частью сложного совокупного воспитания элементов творческого самочувствия актера. В работах Страсберга привлекает не только методология использования аффективной памяти, но и приоритетная разработка тренинга органов ощущений, восприятия, техники релаксации и использование этюдов-импровизаций. Подходы Страсберга оказываются важными в борьбе с примитивизацией сценического действия, и питательная сила аффективной памяти в методологии Страсберга переводит сценическое *действие* актера в подлинное *бытие*.

«Все актеры, истинно одаренные аффективной памятью, – утверждает Эллерманн, – могут вызывать ее многократно, они любят применять ее, получают удовольствие от возникновения чувств и говорят о живых процессах, происходящих в них, точно так же, как это описывал Страсберг. К сожалению, лишь немногие актеры обладают настоящей всеобъемлющей аффективной памятью. Именно они и поражают как великие актеры – подлинной жизнью на сцене, полной верой в происходящее вокруг. Это есть основа таланта. Ключевая его составляющая. Я уверен, что так много людей боятся использования аффективной памяти, потому что они знают, что у них ее недостаточно, а потому их игра

всегда будет слегка поддельной, слегка фальшивой. Аффективная память – основа переживания»⁷⁰.

Что же остается на долю тех, кто изначально не наделен этим даром? Да, собственно говоря, то же, что и при необходимости развития любых способностей – тренинг и муштра, тренинг и муштра...

Конечно, нельзя скидывать со счетов позицию многочисленных противников подходов Страсберга – кроме С. Адлера, или Д. Ричардсона, их множество. И важнейшим для нас, пожалуй, является Михаил Чехов, который придавал приоритетное значение воображению и в конце концов разошелся со Станиславским именно в вопросе о значимости аффективной памяти. Вспоминая о многочасовой беседе с Константином Сергеевичем в берлинском кафе на Курфюрстендамм в 1928 г., которая стала последней их встречей, М. Чехов писал: «мы договорились (хотя и не согласились) относительно двух пунктов, вызвавших разногласия... Оба пункта нашей беседы, в сущности, являются одним: *надо ли устранять или привлекать к творческой работе личные, не проработанные чувства актера?*»⁷¹.

Развивая сравнение двух методов – того, который он исповедовал в Первой студии, и того, к которому пришел в итоге творческого пути, Чехов сравнивал эмоциональную личную память актера с «маленьким грязным конвертом, который завалялся в одном из карманов вашего старого, изношенного костюма. И вот мы вскрываем этот конверт и обнаруживаем пожелтевшую от времени полоску бумаги, на которой написано: “Если вы хотите почувствовать печаль на сцене,

⁶⁹ Для достижения этого Страсберг умело применяет средства телесно-ориентированной психологии, биоэнергетические приемы воздействия на «броню характера», что, впрочем, тема отдельного и интересного разговора. См.: *Strasberg L. A Dream of Passion. P. 95–100.*

⁷⁰ Письмо Р. Эллерманна автору от 29 января 2011 г. // Архив автора статьи.

⁷¹ Цит. по: Виноградская И.Н. *Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Т. 4. С. 139.*

Pro memoria

вспомните, как вам было грустно, когда в 1918 году вы не получили роли, которую вам так хотелось сыграть. Постарайтесь извлечь из памяти эту грусть – яснее, яснее, еще яснее”. Вы невероятным усилием напрягаете свой мозг, чтобы вспомнить эту давно забытую грусть, и дело кончается сильнейшей головной болью»⁷².

В этой выдержке из чеховской лекции столь же иронии, сколь и незнания достоверных механизмов обращения к аффективной памяти. Ведь Чехов опять рисует попытку вспомнить чувство напрямую. К 1955 г., когда он обращался с этими словами к американским актерам, Страсберг давно уже сформулировал, что «эмоциональная память... вызывается из подсознания работой пяти органов ощущений»⁷³, а не прямым воспоминанием чувства, как это описывает Чехов, опираясь на воспоминания своего опыта Первой студии. Ведь именно Страсбергу принадлежит заслуга создания надежной методики использования аффективной памяти в работе актера над собой и над ролью. Суть ее проста: дорогой ощущений к подлинному чувству.

И, если в истории американского театра и кино Ли Страсберг оставил значительный след спектаклями в театре «Груп», тридцатилетним руководством Актерской студии и звездными именами учеников, то для мирового театра XX века он, в первую очередь, педагог, подхвативший линию исследований Станиславского. Его упражнение на эмоциональную память стало своего рода визитной карточкой Метода, точно так же как упражнения с воображаемыми предметами

или реплика «не верю!» стали знаковыми для массовых представлений о Станиславском.

Что же касается феномена аффективной памяти, то история ее изучения и применения не закончилась с работами Страсберга. Клинические исследования локализации памяти в коре головного мозга У. Пенфилда, анализ степени наделенности отдельных людей аффективной памятью П.В. Симонова, исследования взаимосвязи думающего тела, эмоции и сознания А. Дамазио, работы многих других ученых создают базу для дальнейшего уточнения способов применения аффективной памяти в работе актера. Ее роль в актерском искусстве и общей креативности личности продолжает уточняться, возникают новые методики ее психометрической фиксации для диагностики актерской одаренности. Современная психология, когнитивные науки, исследования эмоционального мозга, исследования механизмов творческой интуиции подтверждают гениальные прозрения Станиславского начала XX века, подхваченные Страсбергом. Но это уже тема другой статьи. Она, быть может, будет называться так:

Аффективная память в актерском творчестве: Рибо – Станиславский – Страсберг – и далее, далее (век двадцать первый).

⁷² Чехов М.А. <О пяти принципах внутренней актерской техники> // Чехов М.А. Литературное наследие. Т. 2. С. 381–382.

⁷³ Strasberg L. *A Dream of Passion*. P. 59–60.



Вадим МАКСИМОВ

ФОРМИРОВАНИЕ АРТОДИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Российские театроведы (и историки, и критики) в течение нескольких десятилетий максимально сузили понятие «театр», сведя его до театра психологического типа и до традиции русской актерской школы, сформулированной раз и навсегда Станиславским. Все прочие явления рассматриваются только через этот канон. В результате все прочее объявляется «нетеатром», а из уст каждого второго режиссера только и слышишь о загнивающем театре Запада, который с завистью смотрит на нашу «настоящую» школу.

Подобное «зауживание» происходит повсеместно и в мировом театре и приводит к противоположным тенденциям: 1) к выдвиганию нового ориентира современного театра как «постдраматического»; 2) определению понятия «театр» как существующего вне современной сцены. Это тенденция сформулирована философами Ж. Делезом и Ж. Дерридой, театроведами А. Юберсфельд и П. Пави, социологом Ги Дебором.

В российской интеллектуальной литературе эта концепция благополучно развивается вне конфликтов с театроведением и «традиционным» театром. Последнее достижение – книга известного философа Кети Чухров, которая отталкивается от вполне парадоксальной, но реальной формулы: «Нам кажется, что артистические практики исполнения-повторения-становления,

условно названные нами практиками “театра”, представляют собой анти-жанр – творческие процедуры, которые вообще не имеют специализации и жанра»¹. Чухров, опираясь на глобальные и революционные концепции театра в XX в. видит в этом явлении реализацию не только актуальных задач искусства, но философии. А если мы вспомним еще и «Рождение трагедии» Ницше, то театру присваивается задача обнаружения смысла человеческого существования, оправдания бытия.

Чтобы обобщить (и упростить) сущность вопроса, будем опираться на разграничение, предложение Ж. Делезом в 1960-е годы. Современное сценическое искусство обозначается как «театр воспроизведения», а универсальный Театр как театр «повторения». Повторение – основное понятие Делеза. Относительно театра это возможность реального события, действия происходящего на сцене. Здесь содержится и ритуальность действия, и его подготовленность (срепетированность), и уникальность, сиюминутность.

Также как к XVIII в. стало очевидным противопоставление двух способов существования в европейском театре, сформулированных позднее как «представление» и «переживание», также для Делеза очевидно исчезновение границы между «представлением» и «переживанием». Актуальной

¹ Чухров К. *Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства*. СПб., 2011. С. 9.

Pro memoria

становится новая дилемма – традиционного обыденного «воспроизведения» и сущностного действенного «повторения».

К. Чухров так дополняет это противопоставление: «Настоящим бичом жанрового, репертуарного театра является то, что здесь театральная игра существует как выживание и подражание воображаемым фигурам нарратива, а актер и его режим игры ценны как выражение актерского мастерства, но вовсе не как его – актера – эмансипаторное человеческое состояние, которое содержит потенциальность изменения реальной жизни»². Позиция проста: искусство не там, где воспроизведение жизни, а где актер живет исключительно по законам искусства (это и есть артодианский Двойник актера). Художественное восприятие – это наслаждение от «актерского мастерства», а не от узнавания обыденной ситуации на сцене.

Добавим: не случаен гипертрофированный интерес к обыденной жизни актеров, удовлетворяющий обывательскую потребность в низвержении актера с Олимпа. Это результат отсутствия художественного замкнутого мира. Обыватель стремится не прикоснуться к космической гармонии (что позволено только протагонисту, актеру-персонажу), а затащить персонажа к себе на кухню.

К. Чухров выводит универсальную формулу: «Театр – это такой режим, где исполняется не какая-то роль, а исполняется исполнение жизни»³. То есть, К. Чухров возвращает нас к концепции Платона: искусство подражает жизни, которая есть подражание божественной реальности. Только акцент не на мимесисе, на исполнении (игре).

Истина, однако, между Аристотелем и Платоном, что подтверждается всеми крайностями последних 25 веков. Создание эстетического феномена (Ницше), конечно, является определяющим в оценке произведения (только критерии художественного могут быть противоположными), но при этом в театре не «двухступенчатое» исполнение/повторение, а прорыв к реальности – общечеловеческой и внебытовой.

Французская философия 1960-х годов увидела развитие ницшеанской концепции эстетического феномена и трагедии, как универсальной модели его воплощения, в крютическом театре (Театре Жестокости) Арто. В работах М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Ц. Тодорова происходит открытие эстетики Арто и нового понимания театра.

Деррида обращается к Арто именно как к доказательству преодоления театра театром. Он обращает внимание на невозможность повторения и представления того, что предлагает Арто, тонко понимая разрушительную направленность Арто. Эта тенденция закономерно приводит концепцию Ницше–Арто–Дерриды к реальности постдраматизма.

Разница между новым постдраматическим театром и крютической системой («театром жестокости») Арто в том, что в постдраматизме действие необязательно и вместо театра возникает *театральность* во всем ее разнообразии, а у Арто – только *действие* и только в рамках *театра*.

В начале 1930-х годов Арто предлагает свой термин для обозначения того, что является конкретным материалом спектакля – **символы-типы**



А. Арто

² Там же. С. 15.³ Там же.



(типические символы). Символ-тип имеет бесспорное родство с юнговским **архетипом**, однако Арто, не претендуя на научность, нигде не использует психоаналитических терминов⁴.

Артодианское symbol-type описывается, скорее, на юнговское понятие «тип»: крайние типы человеческой психики – интровертивный и экстравертивный. Так же как Юнг вывел из теории типов психики учение об архетипах, фиксирующих непреходящие образы коллективного бессознательного, так и Арто (восприняв и аналитическую психологию Юнга, и ностальгию по сверхчеловеку у Ницше, и восточные эзотерические тексты) вывел понятие символа-типа – глубинного, общепонятного знака, свойственного определенному типу и имеющего общечеловеческое значение.

Профессиональной задачей актера становится преодоление субъективного в человеке, преодоление «я». Цель поставлена и осознана. Но для реализации ее должно было измениться время.

И оно изменилось к 1960-годам. Когда не только «академический» театр стал вызывать исключительно раздражение, но и интеллектуальный модернистский воспринимался как инструмент ограничения свободы. Проблемы культуры решались на улице. Нужно было преодолеть кризис всех слоев общества, но преодолеть его вне культуры оказалось невозможным. В результате – поворот от изысканных модернистских моделей к массовой культуре. А одновременно с этим – обращение к нереализованным проектам театра в новом постмодернистском контексте.

НАСЛЕДИЕ АРТО В 1960-Е ГОДЫ

Первая попытка воплощения театральных замыслов Арто была осуществлена вскоре после его смерти в 1948 г. Непосредственный ученик, помощник режиссера в постановке Арто «Семья Ченчи» (1935) Роже Блен реализовал замысел Арто 1930 г. «Соната призраков» по пьесе А. Стриндберга. Это была лишь реконструкция, но она направила поиски режиссеров в практическое русло. Влияние Арто можно обнаружить в спектаклях Р. Блена и Ж.-Л. Барро.

Начало практической реализации крутоического театра во многом связано с «Сезоном Театра Жестокости» Питера Брука (1963/64 гг.), хотя этому предшествовали опыты *Living Theatre* в конце 1950-х и поставленный там спектакль «Мистерии» по произведениям Арто. В книге «Пустое пространство» (1968) Брук восхищается «коллективной жизнью» труппы Д. Бека и Д. Малины, их контактом со зрителем, их жизнеутверждающей театральностью. Однако упрекает театр в эклектизме и отсутствии единой художественной цели. Можно догадаться, что в *Living Theatre* Брук видит не стремление к художественной форме, а самоценность процесса.

Брук относит Арто к Священному театру и видит в нем мощное противодействие обывательскому мертвому театру, заполнившему весь мир: «Но нашелся пророк, возмущенный выхолащенностью предвоенного французского театра, рассказал о другом театре, созданном его воображением и интуицией, – о Священном театре...»⁵. Брук, как и на предыдущих этапах своего творчества, улавливает не только важные тенденции

⁴ Понятие «архетип» возникает в аналитической психологии К.Г. Юнга с 1919 г. Далее он использует его в книге «Психологические типы», опубликованной впервые в 1921 г., но оно не является здесь ключевым.

⁵ Брук П. *Пустое пространство. Секретов нет.* М., 2003. С. 84.

Pro memoria

живого театра, но и общественную актуальность любого явления. Он отходит от своего прежнего триумфального пути в искусстве и начинает все сначала: «Чарлз Маровиц и я вместе с группой актеров Королевского шекспировского театра организовали Театр жестокости; мы хотели разобраться во всех этих вопросах и попытаться понять, какие творческие возможности открывает такого рода Священный театр»⁶. «Кровяной фонтан» Арто, сцены из «Ширм» Жене, «Марат/Сад» Вайса в постановке этой труппы стали историей XX века и важнейшим этапом в творчестве Брука.

Однако Брук всегда дистанцируется от Арто, не забывает напомнить, что Арто – сумасшедший. Наверное, это комплимент, зная отношение Брука к нашему «разумному» миру. Брук описывает упражнения, которые разрабатывались на тренингах: «долгое молчание, максимальная сосредоточенность, второй актер пробует различные звуки – свистит, шипит, а потом внезапно первый актер встает и, не колеблясь, выполняет то движение, которое задумал второй»⁷. Брук, словно мучаясь от отсутствия целесообразности этой «метафизики», подводит разговор к проблеме безоговорочной власти актера над зрителем, к необходимости прогнозирования результатов. Брук описывает возможности провоцирования зрителей, тотального воздействия – и опасность неуправляемой реакции. Сомнения Брука становятся понятны, когда он приходит к выводам: «Так родился хэппенинг. Хэппенинг – необычайно эффективное новшество, одним ударом он сметает

множество мертвых форм: унылые театральные здания, непривлекательно разукрашенный занавес, непривлекательные билетеры, гардеробы, программки, буфеты»⁸. Возможно, в 1968 г. еще не была понятна глобальная разница между импровизационной зрелищной, максимально социальной и минимальной театральной формой хэппенинга и структурно выверенной формой театра Арто. Разница между играющим зрителем и профессионалом, преодолевающим свою игру. Дело в другом: когда Брук размышляет об Арто и Священном театре, он восхищается общей идеей, но стремится выявить в ней сугубо утилитарные возможности. При этом, как и Гротовский, Брук провозглашает принципиальную невозможность буквального воплощения идей Арто.

По-иному подошел к выполнению задач соратник Брука Чарлз Маровиц.

Чарлз Маровиц, родившийся в Нью-Йорке в 1934 г., принял активнейшее участие в «Сезоне Театра Жестокости» и опубликовал результаты своей работы в сборнике «Театр за работой: Драматургия и спектакли в современном британском театре», выпущенном под редакцией Маровица и Саймона Трасслера еще до выхода «Пустого пространства» Брука⁹.

Главной задачей «Сезона» Маровиц видит преодоление вербального языка и освоение языка Арто, «еще не открытого». А для этого необходимо «тотальное разрушение» метода и этики Станиславского. В идеях Арто Маровиц видит прежде всего разрушительную силу. «Метод Станиславского» получил всеобщее распространение, а «метод Арто» еще надо создавать.

⁶ Там же. С. 85.

⁷ Там же. С. 86.

⁸ Там же. С. 91.

⁹ Marowitz C. *Notes on the Theatre of Cruelty // Theatre at Work. Playwrights and Productions on the Modern English Theatre*. L., 1967. P. 164–185.

Европа и Россия

Маровиц приходит к выводу об их принципиальном сходстве. Оба «высвобождают подсознание», но актер Станиславского использует рациональную мотивацию, метод Арто предполагает отказ от бытовой логики ради правды художественной. Он ведет к стихии чувств. Поэтому в дальнейшем требуется синтезирование Арто, Станиславского и Брехта.

Режиссерская деятельность Маровица в целом предполагала не погружение в определенную театральную традицию, но внимательное изучение и практическое использование ее элементов. Через много лет он напишет книгу «Другой Чехов» – первое англоязычное исследование о Михаиле Чехове. В 1969 г. Маровиц создал в Лондоне *Open Space Theatre*, просуществовавший 11 лет и осуществлявший выдвинутую режиссером программу. Помимо шекспировских «адаптаций» пьес Шекспира, Маровиц ставил и свои оригинальные пьесы. В 1975 г. здесь была показана известная пьеса Маровица «Арто в Родезе» (о четырех годах пребывания Арто в психиатрической лечебнице доктора Фердьера).

Но непосредственное и наиболее последовательное воплощение театра Арто связано, конечно, с деятельностью Ежи Гротовского. Именно в театре Гротовского происходило наиболее сильное и при этом именно художественное воздействие на зрителя. Это самый реализовавшийся проект авангардного театра 1960-х.

Гротовский не скрывает преимущественности по отношению к главным идеям Арто, однако все – по крайней мере теоретическое – творчество Гротовского

пронизано полемикой со Станиславским. Это закономерно, потому что Гротовский отталкивается от модели театра, предложенной Станиславским, а не Арто. Это преодоление в театре «театральщины» (К.С.), движение от штампа к естественности. Но далее движение шло в сторону Мейерхольда, потом Арто. «Все, что связано в театре Гротовского с внешним построением роли, художественно обусловлено и не связано с обыденным поведением человека, – пишет П. Степанова. – Поэтому внутреннее обоснование актером создаваемого на сцене образа не имеет никакого отношения к психологической модели Станиславского»¹⁰.

Гротовский подчеркивал, что его актеры не создавали персонажи ни на внешнем, ни на внутреннем уровне. При этом зритель все равно видел персонажа. Режиссер выстраивал зрительные образы, актер погружался в себя и преодолевал свое «я», а зритель вычитывал персонажей из режиссерской структуры и наделял ими великую пустоту, возникающую за актером. В этом не отрицание персонажа, а преобразование актера вне оппозиции персонаж – не-персонаж.

Таким образом, именно в актерском плане Гротовский наиболее приблизился к театру Арто. Движение актера к роли в спектакле Гротовского это движение к Двойнику. «Когда все страхи, комплексы, приспособления, все, что связано с обыденной психологией изжито, вытолкнуто из организма, начинается работа над созданием абстрактного сверхличностного пласта, направленная к бессознательному актера. На сцене эта работа вызывает к жизни образы



А. Арто, 1926 г.
Фото М. Рея

¹⁰ Степанова П. Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. СПб., 2008. С. 111.

Pro memoria

архетипические понятные любому человеку»¹¹.

Чешский драматург и критик Зденек Горинек утверждает, что тренинг, разработанный Гротовским и его единомышленниками, невозможно классифицировать и соотносить с какой-либо традицией. Гротовский использует катхакали, хатха-йогу, многие восточные и западные техники. Тем не менее новый метод Гротовского воплощает совершенно ясную концепцию актера и четкую концепцию спектакля. Сам Горинек определяет это так: «Концепция действия у Гротовского требует значения в чем-то отличного от других методов актерской "реинкарнации". Их цель – заставить актера принять маски различных человеческих типов, включая, если это вообще возможно, их душу. Последнее, без сомнения, проблематично; поэтому неудивительно, что так называемые реалистичные актеры так охотно используют усы, бороды, шиньоны, накладные носы <...> как если бы они хотели скрыть или замаскировать что-то. Актеры Гротовского не принимают маски и не притворяются. Они разоблачаются, демаскируются»¹².

Гротовский называет своего актера «перформером» – «человеком действия», а не актером, который «играет другого человека». Это в полной мере артодианская идея актера вне игры. В статье «Перформер» Гротовский так описывает задачу: «Performer должен развивать не организм-массу (мускульный, атлетический организм), а организм-канал, путепроводный организм, через который Энергии проплывают»¹³.

Таким образом, речь идет именно об «энергетическом театре»,

об энергетике актера, на которой строится весь спектакль и взаимодействие со зрителем. Сущность, выявленная Арто в общей театральной концепции, у Гротовского поименована совершенно конкретно. Развитие традиции связано в дальнейшем именно с энергетикой.

После триумфального периода Бедного Театра Гротовский проходит несколько этапов эволюции: «театр соучастия», «театр истоков». Эудженио Барба отталкивается от достижений Гротовского первого этапа и переводит эту традицию в принципиально новое качество, порождая уже новое явление – *театральную антропологию*. Суть ее в некоем театральном универсализме. Здесь гораздо более сильное, чем у Станиславского, желание обнаружить общий закон актерского мастерства. Таким волшебным понятием становится «пре-экспрессивность». «Театральная антропология считает, что пре-экспрессивный уровень существует в основании различных техник игры, и утверждает: независимо от того, какая культура традиционна именно для данного места, есть некая особая "сценическая физиология" транскультурного свойства»¹⁴. Показательно, что Э. Барба ориентируется на концепцию театра Дидро, а не авангардистов XX века. «Актер формирует собственное тело, опираясь на определенные напряжения и формы деятельности; именно эти напряжения и формы вызывают грозные разряды в зрительном зале. Отсюда парадокс о неэмоциональном актере, способном вызвать эмоции в публике»¹⁵. Таким образом, актерское искусство противопоставляется бытовой эмоциональности. Художественность

¹¹ Там же. С. 135.

¹² Horinek Z. *My Second Meeting with Grotowski // Grotowski's Empty Room*. L.; N. Y., Calcutta, 2009. P. 88.

¹³ Гротовский Е. *От Бедного Театра к Искусству-проводнику*. М., 2003. С. 239.

¹⁴ Барба Э., Саварезе Н. *Словарь театральной антропологии: тайное искусство исполнителя*. М., 2010. С. 119.

¹⁵ Там же. С. 117.

Европа и Россия

формы связана с разными знаковыми структурами, но определяется не ими, а наличием базового состояния, которое разряжается в различных семантических структурах. Эта пре-экспрессивность противопоставляется экспрессивности и бытовой, и сценической. Это некий творческий потенциал, ждущий формального воплощения.

С театром Арто эту концепцию сближает только одно – изначальная театральность, существующая по своим законам и выявляющая в актере общечеловеческое творческое бессознательное. В своей практике Э. Барба выводит на первый план тренинг или репетиционный процесс. Спектакль интересует его гораздо меньше, чем выявление творческого потенциала в актере и освоение техники. Это объясняется просто: при многообразии форм спектаклей уловить предполагаемую в каждом из них общетеатральную универсальную сущность оказывается чрезвычайно сложно. В тренинге она нагляднее. Для Арто, напротив, сверхреальность возникает только в спектакле, как совокупность различных компонентов спектакля. Правда, на практике у Арто возникла другая крайность – он использовал только те возможности, которыми уже обладал актер, тренинги как таковые отсутствовали, что не исключало очень длительной изматывающей индивидуальной работы с актером.

При всех прогнозах невозможности практического повторения идей и опытов Арто, традиция, возникшая в 1960-е годы живет и эволюционирует. Вопрос в том, как определить это направление. Один из главных сегодняшних теоретиков театра Ханс Леманн, говоря об

Арто, ссылается на Ж.-Ф. Лиотара. Лиотар противопоставляет драматическому театру театр «энергетический», впрочем, рассматривая его как проект. Театр Арто, воплощенный для Лиотара и Леманна в его идеях и рисунках, отказывается от «изображения». Жесты, конфигурации, взаимодействия указывают на что-то иное. Это «символические знаки иного места», «создающие эффект течения, инверсии, ярости». Леманн принимает определение «энергетический театр», заменяющий, с одной стороны, драму, с другой – изображение, представление; однако распространяет эти законы на весь тот театр, который называет «постдраматическим».

От этого всякая традиция размывается, остается смена эпох, но не преемственность конкретных явлений. Однако, выявление в «энергетическом театре» действительности, непрерывного процесса, активного воздействия и глубокого скрытого смысла являются определяющими в интересе Леманна к Арто. «Постдраматический театр постулирует искусство подачи знака, которое Арто сформулировал в конце «Театра и Культуры»: «Когда мы произносим слово «жизнь», надо понимать, что речь идет не о той жизни, которую узнают по внешней стороне событий, а о том робком, мечущемся огне, с которым не соприкасаются отдельные формы. И если есть еще что-то сатанинское и воистину окаянное, так это страстие задержаться – по праву художника – на форме, вместо того чтобы, как осужденные на костер, благословить свое пожарище». Нет необходимости воплощать эту трагическую доминанту в представлении, но нужно создавать его из



А. Арто

Pro memoria

принципиальной идеи нового театра, сообщая сигнальные элементы, такие как жесты-реакции голоса и тела. Это во многом созвучно описанию мимесиса у Адорно. <...> Таким образом “огненные знаки” Арто, равно как и мимесис Адорно, соответствует идея энергетического театра у Лиотара»¹⁶.

Леманн ратует за необходимость воплощения сути театра Арто, а не за буквальное воссоздание метафор. Кроме того – ставит Арто в определенный философско-мировоззренческий ряд. При этом нет разграничения «энергетического» и «постдраматического» театров, но это уже терминологическая проблема.

Еще одно имя в режиссуре 1960-х, которое связывают с концепцией крютического театра, – Лука Ронкони, стремительно взлетевший тогда на театральный олимп. Исследователь итальянского театра С.К. Бушуева отмечает особенности локального варианта «театра жестокости»: «Жестокость Ронкони рождалась из холодности, из того поистине нечеловеческого спокойствия и равнодушия, которые царили в создаваемой им на сцене модели мира»¹⁷. В спектакле «Лунатики» (1966) исследователь видит превращение людей в «движущиеся предметы», разрушающие себя и окружающий мир. В «Ричарде III» вновь «машины для насилия и убийства» действуют подчеркнуто рассудочно. В «Неистовом Роланде» (1968) «феерическое зрелище» давало возможность зрителю свободно перемещаться в пространстве и выбирать из параллельно идущих сцен наиболее интересные фрагменты. Даже из этих оценок ясно, что мы имеем дело с крепкой

режиссерской структурой, иллюстрирующей жестокость мира и человеческих действий. Но ни актер, ни персонаж не обнаруживают ни двойственности, ни двойничества, ни преодоления человеческой природы. Здесь скорее человек изначально отождествляется с машиной, чем с помощью механистической точности прорывается на новый уровень.

«Таков был театр жестокости Ронкони, обнажавший – в духе времени – “звериное подполье” человеческой души и таким образом выводящий зрителя из состояния пассивного созерцания»¹⁸. Момент провокации, конечно, присутствует. Стоит добавить, что в спектаклях Ронкони механистичность мира всегда преодолевается тем или иным способом, часто достигая уровня трагедии. Двойственность мира заложена в режиссерской конструкции, но это никак не приближает постановщика к крютической модели и, тем более, к принципам артодианского театра.

ТРАДИЦИИ АРТО В МУЗЫКАЛЬНО- СИНТЕТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Если в 1960–1970-е годы традиции театра Арто находили воплощение в драматическом театре, преобразовывая его в театр энергетический, то в 1990–2000-е – они реализуются через театр пластический, прежде всего, балетный.

В 1934 г. вышла в свет книга Арто «Гелиогабал, или Коронованный анархист». Здесь возможность трансмутации первоэлементов рассмотрена в историческом плане. Речь не идет о театре, но развивается театральная концепция, выдвинутая в статьях сборника «Театр и его Двойник».

¹⁶ Lehmann H.-T. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am M., 2008. S. 57. (Арто цитируется по кн.: Арто А. *Театр и его Двойник*. СПб.; М., 2000. С. 103–104.)

¹⁷ Бушуева С.К. *Итальянский современный театр*. Л.: Искусство, 1983. С. 120.

¹⁸ Там же. С. 121.

Европа и Россия

Арто продолжает искать в истории моменты проявления сверхтеатра, включающие каббалистически-алхимическую основу и театральную форму, и находит такой момент в императорском Риме III века. Юный император Гелиогабал, возведенный на престол в 218 году, и убитый в 222-ом, предпринял грандиозную религиозную реформу и изменение всего римского общества. Был утвержден культ Солнца и поклонение нерукотворному его тотему – черному камню. Гелиогабал пытался синтезировать различные культуры Востока и Запада, стремился соединить несоединимое. Было устроено бракосочетание Гелиогабала с карфагенской богиней Тиннит, воплощающей Луну. Соединение двух противоположных начал – мужского и женского – Гелиогабал хотел реализовать в своем теле, стараясь добиться андрогинного, божественного состояния. Наряду с воплощением в судьбе Гелиогабала идеи космических соответствий через астрологические аспекты, наряду с реализацией синтеза противоположностей, Арто акцентирует театрализацию культа Гелиогабала – не случайно его храм описывается в книге как театральное помещение.

В 1976 г. великий хореограф современности Морис Бежар поставил балет по книге Арто с тем же названием. Мистификатор и алхимик балета, Бежар восхищался текстом «Гелиогабала», называя его «неистово безумствующим, тонченно изощренным и стремительным от первой до последней фразы, каждая из которых великолепна». Бежара привлекали не только идеи Арто. Сам он, подобно римскому императору, соединяет

в балете, казалось бы, несоединимое, синтезирует ритуалы, культуры, культуры Востока и Запада.

Если Арто театрализует культ Гелиогабала, то Бежар пытается вернуть танцу его обрядовый, сакральный смысл. Для него танец – и традиционный восточный и классический европейский – подобен религиозному культу. Синтетизм Бежара, соединяющий прошлое и настоящее, все типы театра и разные искусства, танец и музыку всех времен, где все одинаково значимо, близок идее Арто о взаимосвязи всех жизненных явлений, архетипическому иероглифу нерасчлененности звука, движения и смысла в его театре.

Спектакль представлял собой мозаичную структуру. Мозаика складывалась из музыки Д. Верди, И. Баха, Н. Рота, П. Анри и африканской ритуальной; из танца модерн, классического и африканского. Первая часть балета строилась как обрядовый ритуал. В антракте клоун-канатоходец читал отрывки из писем Арто, написанных в клинике для душевнобольных. Вторая часть – это зрелище уничтожения. У Арто написано: «труппа пытается сунуть тело Гелиогабала в канализационный люк». Бежар помещает на сцене унитаз, куда погружают голову Гелиогабала. В финале, пишет Бежар, «музыка Пьера Анри создает настроение светопредставления, атмосферу катаклизма, ужаса – точно толстый ластик, который стирает все сущее». Шведский танцовщик Никлас Эк (брат известного хореографа Матса Эка), златокудрий, крепкий викинг, исполнял роль Солнца. Бежар в разных спектаклях настойчиво возрождает культ Солнца, символизирующего здесь божество и творца, Арто и

Pro memoria

Гелиогабала. Как всегда, хореограф давал зрителям полную свободу в моделировании истории, в данном случае – императорского Рима, напоминая о том, что мы являемся не невинными его потомками.

В 1982 г. появился еще один балет по текстам Арто. На этот раз в Германии. Музыка к этому балету («танцевальной поэме») написал Вольфганг Рим (род. в 1952 г.) и назывался он «Тутугури».

Интерес Вольфганга Рима к Арто не ограничился этим произведением. В 1992 г. он пишет оперу «Завоевание Мексики» на тексты Арто, используя замысел спектакля, высказанный Арто во Втором Манифесте «Крюотический театр».

В 1994 г. Рим создает музыкально-синтетический эквивалент одного из наиболее трудных для восприятия текстов Арто. Произведение называется «По следам “Серафена”» и отсылает к «Театру Серафена» Арто.

Небольшая статья «Театр Серафена» написана в 1936 г., когда складывался сборник «Театр и его Двойник», но в книгу не была включена. Причина, скорее всего, в конкретизации актерского процесса, описанного в тексте. «Театр Серафена» ближе, пожалуй, к разработке тренинга, чем к общей объективной концепции, изложенной в «Театре и его Двойнике». Вместе с тем статья представляется образцом поэтического языка Арто.

В «Театре Серафена» Арто описывает рождение крика. «Этот крик – стон открывающейся пропасти: раненая земля кричит, но голоса возносятся, глубокие как пропасть, и являющиеся отверстиями пропасти».

И далее: «Я падаю.

Я падаю, но мне не страшно. Я превращаю свой страх в шум ярости, в торжествующий рев».

Крик пробуждает Двойника. Здесь – «первопричинного двойника» (*son double de sources*). Именно в этом состоянии крика исполнитель как бы погружается в сон, и только тогда становится актером (своим собственным Двойником). «Театр Серафена» написан от первого лица, Арто описывает происходящее с ним.

Эта реальность проявляется в полной мере только на сцене. «Когда я живу, я не чувствую жизни. Но когда я играю, только в этом случае, я чувствую, что я существую».

Премьера «По следам “Серафена”» Вольфганга Рима в полном объеме, т.е. как инструментального и вокального произведения, сопровождаемого видеоинсталляцией, состоялась в Берлине 31 августа 1996 г. – за три дня до столетнего юбилея Арто. В ноябре того же года произведение представлено в Москве и Петербурге. Проект осуществлен Ансамблем 13 (художественный руководитель Манфред Райхерт). Видеоинсталляция Клауса фон Бруха.

Бесспорным положительным фактом явился отказ композитора от использования самого текста Арто. Трудно себе представить что-то более бессмысленное, как слова «Серафена», положенные на музыку. Они сами – музыка.

Композитор ищет звуковой эквивалент процессу, описанному Арто. Вокализы шести голосов – двух баритонов, двух меццо-сопрано, двух контральто – стремятся преодолеть свою данность, обратиться в противоположность. Женские голоса звучат на самых низких регистрах, в мужских появляется фальцет.

Европа и Россия

Тем самым композитор пытается осуществить взаимодействие трех первоначал, обозначенных у Арто – мужского, женского и андрогинного.

Возможно, вокализ мог бы дать совсем иное состояние, рождающееся в результате борьбы мужского, женского и андрогинного, и возникновение иного уровня. В данном случае вокализ стал, скорее, фоном. Вся борьба, развитие действия, конфликт перенесены в оркестр.

В музыке Рим стремится, как и Арто, к конкретности. В инструментальной музыке (флейта, труба, виолончель, контрабас, ударные) можно услышать звукоподражание дыхательного процесса. Зарождение дыхания, клокотание в легких, воинственные крики. Разнообразные ударные демонстрируют пробуждение звука и рождение нового состояния, которое у Арто достигается криком. Эти музыкальные взрывы органично вплетаются в преимущественно медитативную музыкальную основу.

Видеоинсталляция Клауса фон Бруха не связана напрямую с музыкой. Видеоряд возникает на двух рядом стоящих экранах. Изображение дублируется, что призвано, вероятно, отразить идею Двойника. (В гастрольном варианте изображение возникло на одном экране, отчего замысел вряд ли пострадал.) Все же какое-то соответствие музыки с видеорядом подспудно рождается, и изображение усиливает натурализм в музыке. Долгое, почти не меняющее ракурса воспроизведение на экране отдельных частей мужского и женского тел иллюстрирует, вероятно, процесс рождения

звука, дыхания, крика в легких. Иногда это буквальное воспроизведение текста Арто: «Сначала живот. Нужно чтобы молчание начиналось с живота: справа, слева, в точке грыжевых закупоренностей, там где оперируют хирурги». Но этот натурализм скорее курьезен, ибо Арто описывает прежде всего внутренний процесс, динамику перерождения. Его образы метафоричны, а не натуралистичны. У Бруха же бесконечное созерцание рук и ног, пяток и грудей создает единственное ощущение – ощущение случайности, поверхностности. Чтобы восполнить отсутствие динамики автор инсталляции вводит бесконечно повторяющийся динамичный танцевальный эпизод в духе Лой Фуллер – еще более случайный по отношению к пластике и динамике у Арто.

Таким образом, музыка Рима ищет эквивалент «Театру Серафена», а инсталляция Бруха изображает некоторые метафоры текста. Не получается синтеза. Нет перерождения.

В первое десятилетие XXI в. идеи Арто стали путеводной звездой для творчества французского хореографа Жозефа Наджа. Он родился в 1957 г. в Воеводине (Северной Сербии) в венгерской семье. Учился в школе изящных искусств в Нови-Саде, потом в Академии Искусства и в Университете в Будапеште. Там же начал актерскую деятельность. С 1980 г. Надж в Париже. Учится у Марселя Марсо, затем Этьена Декру, затем Жака Лekoка, затем осваивает айкидо, тайдзи, буюто, контактную импровизацию. В 1986 г. создал свой театр в Париже *Théâtre Jel* и начал ставить спектакли. В 1995-ом возглавил Национальный хореографический центр Орлеана,

Pro memoria

существующий с 1980 г. К нему приходит слава выдающегося танцовщика и хореографа.

Осенью 2000 г. Надж приезжает к Бальтюсу в его швейцарское поместье. Бальтюс – псевдоним Бальтазара Клоссовского де Рола (1908–2001). Его отец – известный польский художник и критик. Его брат – известный французский философ. Мать его дружила с Рильке, и поэт написал предисловие к публикации детских рисунков Бальтюса. С 1933 он связан с сюрреалистами, писал их портреты, иллюстрировал издания. Стал автором декораций и костюмов спектакля Арто «Семья Ченчи». Испытал сильное влияние итальянского Ренессанса. Арто в статье «Молодая французская живопись и традиция» (1936) сопоставляет картины Бальтюса и Паоло Учелло. Впоследствии служил директором Виллы Медичи в Риме.

Эта встреча и последующее общение произвели огромное впечатление на Наджа, но и Бальтюс увидел в хореографе человека, способного продолжить дело Арто. Последующие события Надж описывает так: «Вернувшись в Париж я взял собрание сочинений Арто и начал читать последний 26 том. На 23 странице я наткнулся на фразу: “Ибо я, Арто, чувствую себя лошадью, а не человеком”. Начиная с этого момента как будто нить протянулась между картинами Бальтюса и поэзией Арто, я вернулся к Рильке, Чжуан-цзы, Японии, Италии, Ирландии. Я связываю эти странствия как паук, я тку лабиринт, в котором рождается спектакль»¹⁹.

В результате состоялся спектакль «Небосвода больше нет» по либретто Арто в швейцарском *Théâtre Vidy-Lausanne*.

Примерно в 1931–1932 г. Арто написал либретто, по сути, сценарий спектакля под названием «Небосвода больше нет». Он замыслил его как синтетическое произведение с элементами оперной и балетной образности. В начале – игра света, цвета и звуков. Далее Арто пишет: «Музыка производит впечатление дальнего катаклизма, обволакивающего зал, будто падающего с головокружительной высоты. Аккорды зарождаются в небе и опускаются, проходя от одного края к другому. Звуки будто падают откуда-то свысока, затем внезапно замирают и разбрасываются брызгами, образуя своды, зонты. Ярусы звуков». Следуют бессвязные фразы, крики, шум ветра. Фантаσμαгория голосов прерывается тишиной. «Слышно слово Сириус, произносимое на все лады и во всех диапазонах гаммы, оно, усиливаясь, растет». Небесный свод исчезает. В толпе паника, смятение. «Хор, песня Мятежа достигают огромного диапазона, словно отвечая молитвой на шум живота, по которому стучат барабанными палочками». Затем на сцене возникает нечто вроде Двора Чудес. Хор с уродливыми, гнусными лицами на огромных головах, испещренных следами всех пороков и болезней. «Идут вперед тела без голов, с огромными руками и кулаками, подобные баранам, и посреди сцены происходит триумфальное появление Великого Проныры, мятежные слова которого порождают сцены Революции». Четвертая сцена, на которой обрывается либретто, символизирует дискуссии ученых. «Почти у всех ученых головы сделаны в соответствии со всеми степенями официальной глупости и посредственности. Они карикатурны,

¹⁹ Cit.: *Théâtre de Vidy-Lausanne E.T.E. Programme saison 03–04, Novembre 03. Il n'y a plus de firmament.*

Европа и Россия

не чрезмерно». Среди них есть ученые с нормальными головами. «Временами голоса ученых свистят как сойки на телеграфных проводах, другие – каркают как вороны, третьи – ревут как быки, или пыхтят, как гиппопотамы в подземелье». Либретто осталось незаконченным по неизвестным причинам.

Надж не следовал буквально за сценарием Арто. Внешняя «космическая» атрибутика в спектакле отсутствовала. Использовались принципы акробатического балета, цирка. Помимо танцовщиков театра и самого Наджа в спектакле участвовали великие актеры. Прежде всего, Жан Бабиле – легендарный танцовщик, исполнивший главную роль в балете Ролана Пети «Юноша и смерть» (1949, либретто Ж. Кокто). В творчестве Бабиле несколько драматических ролей. Ко времени спектакля ему было уже за восемьдесят, и он вышел на сцену после долгого перерыва. Другой выдающийся актер нашего времени – японец Йоши Оида, сыгравший важные роли в спектаклях Питера Брука «Махабхарата», «Человек, который принял свою жену за шляпу» и др. И еще – молодая китайская танцовщица Джин Ли. Естественно эти артисты работали в разных актерских манерах и в разных жанрах: Бабиле вносил элемент классического танца в сочетании с драматическим исполнением, Оида – гротескную масочную манеру, Ли – акробатический балет.

Как и в большинстве своих постановок Надж использует принцип графичности и в целом черно-белую гамму костюмов. Все спектакли Наджа – синтез театральных средств и монтаж приемов разных видов искусств (не только театра). Первые эпизоды проходили на

темном бездонном фоне, а фигуры в черном освещались из кулис боковым перекрестным светом. В дальнейшем фоном становились гигантские белые фигуры, как бы высеченные из камня. Пластика Йоши Оида сочеталась с этими фигурами.

Точно также, как исполнительские средства и визуальный ряд, Надж «монтирует» и музыкальную основу спектакля, используя музыку Владимира Тарасова, увертюру к «Севильскому цирюльнику» Россини и традиционные венгерские мелодии.

Надж создает в спектаклях тотальный театральный мир, допускающий любое внебытовое существование. Пластическая выразительность является здесь основополагающей и объединяющей все эти разные миры.

Жесткая хореографическая конструкция и живописность мизансцен приводит к целостности и законченности спектакля. Надж, порывая с эстетикой балетного театра, вкладывает в каждую деталь глубокие смыслы, но однозначное прочтение сюжета невозможно.

В спектакле «Небосвода больше нет» сохраняется тема ностальгического стремления к встрече разных миров и трагическая невозможность этой встречи. В то же время пластические вариации дружбы и борьбы персонажей Наджа, Бабиле, Джин Ли ассоциируются с взаимоотношениями Арто и Бальтюса, и вероятно, других персонажей парижской авангардной культуры.

Здесь нет прямого цитирования театра Арто, но сама модель театра, принцип художественного воздействия говорит именно об этой традиции.

Pro memoria

В последних спектаклях Жозефа Наджа эти принципы только усиливаются и становятся очевидней. В сезоне 2009/10 года Национальный хореографический центр Орлеана показал спектакль «Вороны». Здесь на сцене только два исполнителя: Жозеф Надж и композитор-исполнитель Акош Желевенный со своими инструментами. Постановщик ставил задачу передать полет птиц, создать сценический образ перехода от статики на земле к состоянию полета. При этом постоянно звучали ссылки на Арто.

Спектакль начинается не с танца, а с перформанса. Двухметровая белая бумажная лента движется с одного валика на другой, и Надж наносит черной краской рисунок, рождающийся из импровизации на тему музыки, пластика рождает мазок, брызги краски. Иногда они напоминают крыло птицы, полет, следы на снегу. Возникает синтез музыки, пластики, живописи. Из этой первой части вырастает уже пластически-хореографический рисунок, направленный на преодоление человеческого. А потом наступает кульминационный момент, когда Надж с головой окунается в бочку с краской и выходит оттуда уже перерожденным. Он не становится вороном, но он становится черной краской, самим материалом, который продолжает творить уже без посредника-исполнителя. Это попытка реализации артодианской идеи Двойника.

Надж, уйдя от балетного театра к «литературному» спектаклю, осмысленно воплощает в синтетических формах те задачи, которые ранее ставил драматический театр. Надж писал: «То разнообразие форм, которое сейчас можно обнаружить в танце, в драматическом

театре уже не найдешь. В нем ощущается естественная усталость и истощенность»²⁰.

В 2010 г. Национальный хореографический центр Орлеана показал спектакль «Шерри-Бренди». Литературной основой стали «Лебединая песня» и «Остров Сахалин» Чехова, «Колымские рассказы» Варлама Шаламова. В спектакле звучала поэзия Мандельштама. Бессмысленно отыскивать в спектакле конкретные литературные эпизоды – сюжет совершенно самостоятелен, но передает атмосферу преступления, каторги, невиданной жертвы. Здесь нет привязки к конкретной эпохе, архетипы романов Достоевского и жертвы 1930-х годов сливаются в единый эстетически гармонизированный и трагичнейший мир.

Танец минимизирован, роль пантомимы возрастает. Очень часто крайне замедленные движения. В начале спектакля в разных концах сцены высвечиваются короткие эпизоды-картины, в которых действуют 1–2–3 человека. (Всего на сцене 13 исполнителей.) Например, мужчина мажет лицо золой и его лицо исчезает, сливаясь с темнотой. Свет боковой. Костюмы черные и серые. У мужчин бритые головы. Эти картины постепенно разворачиваются в сценки: люди с топорами, различные формы убийства. Лишь изредка – танцевальные эпизоды. Люди постепенно собираются в группы, и группы повторяют движения друг друга. Мотив обезличенности, утраты индивидуальности – основной в первой части спектакля.

В середину спектакля помещена довольно продолжительная самостоятельная часть – инсталляция

²⁰ Цит. по программе спектакля «Шерри-Бренди» на театральном фестивале им. А.П.Чехова. Июль 2010.

Европа и Россия

на заднике. Это световые проекции различных абстрактных и бытовых предметов, с которыми взаимодействуют теневые контуры актеров. За счет наложения возникают сцены отрывания голов и ног. У людей вырастают головы чудищ. Сама инсталляция на сегодняшний день кажется вполне традиционной, но более чем любые другие приемы вызывает ассоциацию с эстетикой сюрреалистического Театра «Альфред Жарри» и с известнейшими фотоколлажами 1929 года Эли Лотара с участием Арто, Р. Витрака и Ж. Люссон. Эстетика театра сюрреализма в этом спектакле очевидна: и в инсталляции, и в сценическом действии – параллелизм действия, повторяемость образов, жестов, движений, обезличивание персонажей и смена масок. Кроме того, соединение и противопоставление сна и действительности, постепенное исчезновение границы между ними.

После инсталляции происходит персонализация персонажей. Используются костюмы *Belle Époque* женские и мужские, но по-прежнему полностью черные. Укрупняются лагерно-каторжные сцены. Возникает яркий персонаж, несущий тему смерти. Это европейско-американский архетип клоуна, имеющий в России совсем иную значимость. Белая маска, красящая на сцене огромный красный рот. Этот персонаж теперь на сцене постоянно. И другой – его можно назвать поэтом. В одной из сцен его заколачивают в черный ящик-гроб и он оттуда кричит стихи Мандельштама. Потом его выбрасывают из гроба, потом распиливают пилой. А в финале он будет повешен и поднят под потолок сцены.

Пластика танцоров наиболее ярко передает атмосферу смерти и лагерей. Повторяющиеся поддержки партнеров происходят на уровне середины тела. Тела вытянутые, заочеченвшие на несколько секунд. Возникает ощущение перетаскивания трупов. Невольно вспоминается тот факт, что Мандельштам, умерший перед самым Новым 1939 годом, всю зиму пролежал в штабелях замерзших трупов и только весной был закопан. Конкретные бытовые действия вписываются в крайне замедленные рафинированные архетипические жесты, перетекающие один в другой.

В спектаклях Наджа предельно ясны образы и фабулы. Потребности в понимании сюжета не возникает. Это важнейший сюрреалистический принцип – спектакль рождается в сознании зрителя, а художник сталкивает реальности и рождает «ошеломляющий образ». Надж обращается к истокам театра Арто и также перерастает сюрреализм. Язык театра Наджа возникает по ту сторону жеста, слова, изображения, за которой значение образов уже не связано с отдельным жестом, словом или изображением.

Закономерно общее движение последователей традиции Арто от драматического театра к театру тотальному. Часто на основе пластики, танца. Формы разнообразные и порой поразительные. Однако, если в 1960-е годы поражаило именно внутреннее погружение актеров, вызывающее энергетическое воздействие на зрителя, то в конце XX–начале XXI в. эта традиция представлена, прежде всего, тотальными режиссерскими конструкциями, в которых от актера

Pro memoria

требуется не перерождение, а формальное владение своим аппаратом. И то, и другое органично для системы Арто.

Нужно признать, что спектакли Бежара и Наджа, Маровица и Барбы не производят того катартического воздействия, которое предполагает театр Арто. Но трудно было бы его ожидать – изменился сам зритель, изменилась роль театра в обществе. Реализация теории круотического театра требует длительной эволюции и больших усилий. Современное формирование традиции артодианского актера и артодианского спектакля – необходимый этап этой эволюции.

ТРАДИЦИИ АРТО И РОССИЙСКИЙ АВАНГАРДНЫЙ ТЕАТР

Пожалуй, самым успешным российским театром последних лет, работающим на непсихологической ниве, является петербургский АХЕ. Группа, организованная в 1989 г. Максимом Исаевым и Павлом Семченко – художниками, а не актерами-профессионалами, – все эти годы держится на уникальном способе существования на сцене этих двух исполнителей-операторов.

Здесь нет литературного текста, хотя часто присутствует узнаваемая фабула, разрушаемая в постмодернистском духе. Исполнители (слово «актеры» кажется здесь неуместным – они не играют и это главное), постоянно манипулируют бесконечным количеством предметов, с помощью которых создается исключительно театральная реальность. Исполнители растворяются в этом мире. Нет грани между возможным, но невидимым обыденным человеком и оператором,

борющимся-взаимодействующим с предметами.

В спектакле «Пух и прах» исполнители (здесь их трое, третья – Яна Тумина) соединены друг с другом тонкими рейками и удерживают их различными частями лица и тела, двигаясь, действуя – но не теряя этой визуальной связи. В этом, одном из многочисленных приемов, метафорическое воплощение артодианского принципа театра как чумы (в театре реализуются глубинные внелогические связи, которые можно уподобить только чуме). В спектакле АХЕ связь людей на сцене абсолютно реальна и при этом абсолютно внебытовая.

Во многих спектаклях театра взаимодействия людей на сцене переходят в жестокость, в поиск различных способов насилия, доходящих до физиологии. Для Арто этот путь к подлинности и к началу тотального воздействия на зрителя.

Исполнители на сцене обозначены масками (костюмы, грим), которые почти не меняются от спектакля к спектаклю. Это обитатели мира театра. Однако они лишены индивидуальности персонажа или ассоциации с конкретным архетипом. Об индивидуальности исполнителя не может быть речи, она ни в чем не проявляется. Это одно из наиболее успешных в современном театре воплощение принципа обезличенности, преодоления индивидуализма и выхода на сверхличностный уровень.

В чем состоит действие в театре АХЕ? Есть ли сюжет в спектаклях? В спектакле «Г-н Кармен» два исполнителя лишь обозначают в начале образы Камен и Хосе. Но очень скоро перестают быть ими. Спор Кармен и Хосе, который

Европа и Россия

составляет все действие спектакля, воплощается в написании имен «Кармен» и «Хосе». Все это рождается и улечивается непосредственно на глазах у зрителей. Исполнители пишут имена маслом на бумаге, мелом на полу, сигаретным дымом в воздухе, красным вином (или кровью). Все эти письмены уничтожаются партнером-антагонистом. Не остается ничего, кроме чистого конфликта, вечной любви-ненависти. А развязка сюжета в соединении двух невидимых персонажей в нечто андрогинное, объединяющее Кармен и Хосе. В этом слиянии третий компонент артодианской триады, из которой возникают сценическое дыхание, крик, опорные точки.

Бесспорно, существование исполнителя в спектаклях АХЕ это движение актера к Двойнику. Способ существования на сцене актеров АХЕ – преодоление личного начала и уничтожение индивидуальной судьбы персонажа. Актер растворяется среди механизмов, а персонаж движется к Великой Пустоте, так как все формальные приемы подчеркнуты изобразительные, поверхностные.

С точки зрения традиции театра Арто в работах АХЕ не хватает только одного – энергетического театра. Однако критики, пишущие об АХЕ, про Арто никогда не вспоминают. Вероятно, об Арто у них сложилось совсем иное представление.

Зато часто слова «театр жестокости» звучат в связи с Небольшим драматическим театром Льва Эренбурга. Театр ворвался в сценическое пространство Петербурга несколько лет назад, завоевав горячих приверженцев и среди критиков, и среди зрителей, уставших

от привычного театра, и среди профессионалов. Секрет НДТ прост: здесь присутствуют глубокая психологическая традиция, подробная «академическая» школа и преодоление этой традиции на сцене.

С первого же спектакля театра «В Мадрид! В Мадрид!» вместо тонкого психологизма – эмоциональный надрыв актеров на грани истерики. Традиционные пьесы, фабулы, образы получают постмодернистское развенчание. Действия персонажей сводятся к физиологии. Трагические мотивы преобразуются в фарс, вызывая непрерывающийся смех в зале. Все это ярко решено и скрупулезно отделано.

НДТ преодолел психологизм. Но постоянное энергетическое напряжение, возникающее в зрительном зале, существует только на одном возможном уровне – на грани истерики, и разрешается только смехом. Актер Эренбурга, прежде всего, «актер нутра», по терминологии Станиславского. Это живой театр, но одноплановый, не предполагающий контрасты и качественное преобразование актера или зрителя.

В ситуации глобального переосмысления роли актера в спектакле, утверждения нового актера, не воспроизводящего обыденные характеры, а преодолевающего человеческий индивидуализм и становящегося «чувствующей» машиной, обреченной на душевный травматизм и сжигание себя – концепция театра Арто становится все более и более актуальной.



Наталья ЩЕРБАКОВА

МАСКАРАДЫ ЖАНА АНТУАНА ВАТТО

Маска имеет множество функций. Ее способность утаивать истинное лицо, подменять персону иной – одна из ключевых. Особенно широко востребованной эта функция становится в культурном пространстве 1-й трети XVIII в., в эпоху знаменитых маскарадов Венеции и Парижа, в эпоху господства французского рококо.

Маскарад – как создание нового образа жизни, новой художественной мифологии, новой картины мира – захватывает театр, изобразительное искусство, наконец, досуг парижан, помогая противостоять регламентированному и официозному стилю режима Людовика XIV¹. Интерес к классической трагедии сменяется увлечением фривольными операми-балетами, костюмированными балами в столичных театрах и частных домах аристократии, ярмарочными представлениями в предместьях.

Преображение, игра в персонажей итальянской комедии, переодевание модными пастушками, пилигримами и турецкими пашами – перестали быть привилегией только профессиональных актеров, но сделались любимым времяпрепровождением всего галантного общества начала XVIII в. Маски Commedia dell'Arte явили себя в новом качестве – они превратились в один из способов борьбы с наскучившим придворным этикетом Короля-Солнца, со стилем уходящей эпохи, и стали символом нового века.

Художественное наследие Антуана Ватто почти три столетия после его смерти определяло способ восприятия общества эпохи регентства. Во времена повального увлечения миром сказок и фантазий этот художник, создавший загадочное «Паломничество на остров Цитеры», смог представить последующим поколениям образный ключ к анализу нравов своего века, формально соблюдая канон изображения костюмированных празднеств. Именно в этом заключается неочевидный реализм Ватто. Это понятие по отношению к искусству Ватто с XIX в. принято употреблять по отношению к таким его работам, как «Савояр» или «Бивуак». Подобный метод его применения представляется слишком буквальным. Куда интереснее попытаться разобраться со «скрытым» реализмом галантных празднеств и полотен на театральную

тематику, увидев в них высокохудожественно исполненное современником свидетельство, в котором внимательный зритель может обнаружить суть маскарадной культуры и особенности игры человека эпохи регентства с различными личинами.

Еще до возвращения во французскую столицу «Второй труппы итальянских комедиантов» герцога Орлеанского в 1716 г., образы героев Commedia оказались связаны в сознании общества со свободой, легкостью и весельем, непокорностью единоличной воле монарха. Известно, что история бытования трупп итальянских комедиантов на подмостках и в сердцах французской публики началась задолго до эпохи регентства, а именно со спектакля «Каландро» 1548 г.², и процветанию своему на протяжении XVI–XVII вв. комедианты были во многом обязаны королевскому

¹ Подробнее об этом см.: Crow T.E. *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris*. Yale University Press; New Haven, London, 1985, а также: Plax J.N. *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-century France*. Cambridge University Press. Cambridge, 2000.

² Первые гастроли Commedia dell'Arte во Франции произошли в 1571 г., а дорогу для них проложил спектакль «Каландро» (комедия, сочиненная другом французского двора и дома Медичи кардиналом Библиенной), сыгранный в Лионе в 1548 г. по случаю свадьбы Генриха II с Екатериной Медичи.

Европа и Россия

покровительству. Несмотря на общеевропейскую увлеченность большими стилями – барокко и классицизм, – которым буффонное фиглярство итальянских масок по природе своей было чуждо, *Commedia dell'Arte* именно в этот период укореняется во Франции, получает большую популярность, «офранцуживается», претерпевая значительные изменения, и обретает собственный театр – *Comédie-Italienne*. По иронии судьбы и первые гастроли, и последовавшая за ними государственная протекция труппам итальянских комедиантов, и громкое изгнание их из страны стали следствием воли галльских монархов³.

В то время, как солнце Людовика XIV уже клонилось к закату, представители молодой аристократии увлеклись – в качестве ответа постылому «классическому» придворному стилю – устройением в своих загородных поместьях балов и спектаклей в духе ярмарочных представлений, на которых, скрытые под масками персонажей *Commedia dell'Arte*, язвили в адрес короля и готовились переиначить светскую культуру на собственный лад. Изгнать персонажей *Comédie-Italienne* и жизнерадостную буффонаду их спектаклей из сердец зрителей оказалось не так просто.

Все признаки нового стиля, новой культуры развлечений и даже по-новому организованной повседневной жизни раскрывают работы Антуана Ватто – художника, пожалуй, точнее других донесшего дух эпохи. Пристрастие Ватто к миру театра (постановкам на «большой» сцене, ярмарочным представлениям и балам-маскарадам) во многом положил начало Клод Жилло, учитель художника⁴.

Жилло, помимо графических и живописных работ, посвященных театру, создавал театральные эскизы, занимался дизайном сценических аксессуаров, делал рисунки для новых моделей театральных костюмов. Предположительно, с 1708 г. Жилло владел собственным театром марионеток «*Hôtel des comédiens des bois*», а также был автором сценариев в духе итальянской комедии как для марионеточного театра, так и для балетов-пантомим.

Известно, что меценат и коллекционер П.-Ж. Мариетт часто заказывал Жилло картины на театральные сюжеты, а в 1721 г. художник сделал серию костюмов для королевского балета, в котором танцевал юный Людовик XV. Жилло созданы несколько серий рисунков театральных костюмов, среди которых гравюра «Актёр Кенсон в костюме Пьеро» (в той

³ Ранее развлекавшие французских государей остроты свобододолюбивых итальянцев о нравах и власти сделались в 1697 г. несносны королю. Актеры (во главе с автором пьесы «Ложная скромница» Ноланде де Фатувилем) лично обидели Людовика XIV. Сатира на его возлюбленную мадам де Ментенон привела к изгнанию итальянцев из Парижа.

⁴ Клод Жилло (Claude Gillot, в некоторых источниках Гилло; 16 апреля 1673, Лангер – 4 мая 1722, Париж) – французский художник и гравёр.



К. Жилло.
«Актёр Кенсон
в костюме Пьеро».
Национальная
Библиотека Франции,
Париж

Pro memoria



иконографии, которую позднее будет использовать Ватто) и «Актриса в костюме Садовницы». В статье, посвященной произведениям Жилло и Ватто времен их совместного творчества, исследователь Мартин Эйдельберг утверждает, что рисунки из Национальной Библиотеки входят в обширную серию (предположительно из 17 листов⁵), в которой Жилло разрабатывает новые костюмы для театра. Все листы одного размера, выполнены сангиной в едином стиле, и на всех 17 персонаж явлен на пустом фоне (или в окружении простейшего, едва намеченного пейзажа) в несколько искусственной, театральной позе: голова чуть повернута направо или налево, взгляд направлен либо в сторону, либо через плечо, ноги поставлены в танцевальное «па», руки – чаще всего – разведены в стороны. Главным объектом интереса в этих работах, без сомнения, являются



детали костюма и характер положения тела, раскрывающие тип маски.

В своих живописных и графических работах Жилло следует традиции, начатой еще школой Фонтенбло – он буквально переносит театральные мизансцены, позы актеров и декорации на холсты и бумагу, щепетильно донося до зрителя множество подробностей постановки. Его графика и живопись имеют почти прикладной характер. Жилло просто фиксирует сцены из спектаклей ярмарочных балаганов и королевского театра, соблюдая все детали костюма и мизансцены.

Почти у всех фигур на театральных листах Жилло грубые черты лица, полноватые, малоподвижные ноги, сухие и ломкие складки одежды. Такие же плоские, неловкие и отстраненно-холодные



К. Жилло.
«Актриса в костюме
Садовницы».
Национальная
Библиотека Франции,
Париж

⁵ Две работы из музея Карнавалле, три из частной коллекции в Чикаго, одна из коллекции лорда Розбери, остальные – Национальная Библиотека Франции. Информация о местонахождении памятников приводится по статье: Eidelberg M. Watteau and Gillot: A Point of Contact // The Burlington Magazine. Vol. 115, No. 841. 1973, apr. P. 232–239.

К. Жилло. «Актрер».
Музей Нортон Саймон,
Лос-Анджелес

Европа и Россия



К. Жилло.
«Ссора извозчиков»,
1707 г. Лувр, Париж

образы актеров в масках *Commedia* явлены и в самых известных живописных произведениях Жилло: «Ссора извозчиков» (1707 г. Париж, Лувр) и «Гробница Мэтра Андрэ» (1716–1717 гг. Париж, Лувр). Работы художника – заядлого посетителя театральных постановок по всему Парижу – можно считать почти документальным свидетельством эпохи, изучать по ним характерные для времени особенности игры и костюмов, судить о составе и популярности масок. Например, рисунок «Комедианты и акробаты» из Национального музея в Стокгольме наглядно показывает условия существования актеров на парижских ярмарках, которых монополия *Comédie-Française* вынуждала выступать вместе с циркачами.

Первые живописные произведения Ватто созданы под руководством или совместно с Жилло, и потому несут сходную печать механистичности⁶. В это время Ватто, благодаря Жилло, погружается в

театральную атмосферу, зарисовывает с натуры выступления шарлатанов и театральные «парады» на ярмарках, копирует облик и позы масок Жилло. Благодаря учителю Ватто познакомился и научился работать с театральной образностью – построением сценической площадки, костюма, особой условностью положений тела актера.

Роль Жилло и как учителя, и как участника театрального процесса в формировании художественного «словаря» Ватто несомненна. Однако еще в родном городе Валансьене юный художник мог видеть выступления бродячих комедиантов, шарлатанов и квази-докторов, зарисовывать их выступления. В Париж Ватто приехал вместе с неким художником, приглашенным для оформления оперных постановок (личность его не установлена). В период обучения у Жилло и потом, проживая в доме своего патрона, придворного художника Клода Одрана⁷,

⁶ На эту особенность ранних театральных работ Ватто обращает внимание Т. Кроу (см.: Crow T.E. *Op. cit.*).

⁷ Клод Одран III (Claude Audran III, 25 августа 1658, Лион – 27 мая 1734, Париж) – французский придворный художник и декоратор.

Pro memoria

Ватто постоянно находился вблизи квартала Сен-Жермен и главных театров столицы. На протяжении всей жизни художника театральная тема, так или иначе, претворялась в его творчестве. Уже ранние рисунки и эскизы Ватто выдают его неподдельный интерес к сцене и желание рисовать ее с натуры.

Еще явственней отход от буквальных методов фиксации сюжетов в духе Жилло ощущается в работе «Актеры на ярмарке»⁸, представляющей свадьбу в сельском пейзаже. Среди танцующих и веселящихся на лоне природы пар в азиатских и турецких экзотических костюмах нетрудно распознать изгнанных героев театральных подмостков – маски *Commedia dell'Arte*. Судя по тому как разработан сюжет, в котором не чувствуется и налета чопорной театральной демонстративности, свойственной более ранним произведениям мастера, это полотно является синтезом наблюдения за жизнью и собственной фантазии художника. Это уже почти классическая для Ватто форма галантного праздника с участием масок, но еще лишенная многозначительной недосказанности, полутонов и оттенков рафинированных движений и чувств.

Театральность происходящего на картине очевидна – пасторальный пейзаж, будто бы сельский праздник, в котором принимают участие маски, восточные паши и элегантные дамы и кавалеры, облаченные в костюмы крестьян. Персонажи комедии покинули подмостки и вошли в откровенно игровой досуг дворянства, а следом и буржуазии начала XVIII в.

Мода на старые маски, заявленная оппозиционно настроенной аристократической средой,



побудила «чистую» публику обратить свой взор в сторону ярмарок и театров предместий. Ежегодно, в Париже проходили две большие ярмарки – в предместьях Сен-Жермен и Сен-Лоран. Помимо лавок и лотков с товарами, для посетителей там традиционно устраивались увеселительные представления. Пришедших развлекали акробаты, канатоходцы, диковинные великаны и карлики, экзотические и дрессированные звери. В 1678 г. на Сен-Жерменской ярмарке некто Алар открыл первый балаганный театр, который позднее соседствовал с постоянным театром предместий А.-Р. Лессажа. Самые популярные пьесы последнего (с участием традиционных типов итальянской комедии) вскоре покорили сцену и в центре города – их с большим успехом начинают ставить в Опере.

Театр сначала захватывает досуг парижского общества, а затем и преобразует по театральным законам повседневную жизнь горожан. Район Сен-Жермен привлекает огромное количество щеголей,

Р. Боннар.
«Маркиза де Гранси»,
1694 г. Национальная
Библиотека Франции,
Париж

⁸ Около 1707–1710 гг. Некоторые исследователи, в частности Д. Познер, считают это произведение подделкой, имитацией под Ватто (см.: Posner D. Antoine Watteau. Cornell University Press. N. Y., 1984), хотя большинство причисляет его все-таки к ранним работам художника.

Европа и Россия

молоденьких модниц – людей всех сословий, которые впитывали сценическую моду и распространяли ее далее по всей столице. Театрализованный наряд попадает в гардероб парижан, а позже и провинциалов.

Вскоре по своей популярности у парижской публики, в том числе и знатной, ярмарочные представления составили серьезную конкуренцию ведущим площадкам столицы. Актеры *Comédie-Française* обвиняли своих коллег в нарушении монополии королевских театров, провоцировали многочисленные судебные разбирательства и, в конце концов, добились запрета на устную речь для ярмарочных комедиантов⁹. Конкуренция между «официальными» и «низовыми» театрами в начале XVIII в. возросла необычайно. После изгнания итальянцев в 1697 г. французские ярмарочные лицедеи и акробаты не только приняли в свои ряды некоторых актеров упрямой труппы, но и подхватили популярный репертуар *Commedia*. Случалось, что некогда самый значимый театр в стране – *Comédie-Française* – играл при пустом зале, поскольку не успевал адаптироваться к новым веяниям времени.

Судя по популярности пьес Лессажа, где в роли основных персонажей выступают Арлекин, Меццетен и Коломбина, маски *Commedia dell'Arte* сделались для парижан важнее и интереснее, чем герои классицистских пьес и комические персонажи спектаклей *Comédie-Française*, вдруг оказавшиеся для них слишком ходульными и скучными. На ярмарочных представлениях в начале XVIII в. все чаще звучали песни и пародии на высокую оперу



в исполнении масок. Поскольку дела Оперы шли очень плохо, в 1713 г. было решено поднять интерес к ней с помощью устройства публичных балов в большом зале Пале-Рояль. Во времена регентства подобные развлечения постоянно проводились вместо спектаклей три раза в неделю. Обязательным атрибутом такого бала были маскарадные костюмы. Чуть позже правительству пришлось пойти на очередные уступки общественным вкусам и в 1715 г. дать двум труппам ярмарочного театра официальную привилегию исполнять песни и танцы. Так родилась *Opéra-Comique*.

Вскоре дирекция *Comédie-Française* поняла: единственный способ «остаться на плаву» и вернуть себе благосклонность публики состоит в том, чтобы подчиниться духу времени, разнообразив репертуар пьесами и дивертисментами по образцу комического репертуара ярмарочного театра, которые взялся сочинять актер Флоран Картон Данкур. Популярность

Неизвестный автор.
«Кавалер в шарфе»,
1690 г. Национальная
Библиотека Франции,
Париж

⁹ Стоит добавить, что *Comédie-Française* имела театральную монополию в столице вплоть до самого возвращения новой итальянской труппы в 1716 г. Только ей позволялось играть постоянный репертуар, включавший как драматические, так и музыкальные, и танцевальные спектакли. Актеры ярмарок вынуждены были свести свои представления лишь к песенкам, пляскам на канате, да акробатическим номерам. Такие жесткие ограничения, оттачивая пластическую выразительность и точность жеста непривилегированных лицедеев, несомненно, повлияли на развитие искусства пантомимы во Франции.

Pro memoria

костюмированных балов в Пале-Рояль побудила пайщиков государственного театра просить правительство о разрешении на устройство в своем здании общественных маскарадов, на которые теперь можно было попасть не только по праву рождения, но просто купив билет¹⁰.

В период регентства герцога Орлеанского театр становится все более демократичным. Рост благосостояния буржуазии, начавшей посещать спектакли, и общая «легкость» нравов привели к тому, что репертуар приобретает все более развлекательный характер. Драматические актеры героических ампула, столь востребованные в эпоху классицизма, теряют свою популярность. Успех самых крупных трагических артистов первой трети века – «первых сюжетов» труппы *Comédie-Française* – не шел ни в какое сравнение с тем, какой стяжали комики. Многие комедианты попали в постоянные театры с подмостков ярмарочных балаганов, а потому отличались большей «универсальностью». Они участвовали как в драматических комедиях, так и в танцевальных и оперных интермедиях.

Дамы и кавалеры хотели играть и облачаться в маски, лицезреть преобразенных себя на «Модных картинках», в галантной живописи, в расписанных театральными сценками танцевальных залах, в расставленных по дому фарфоровых статуэтках героев итальянской народной комедии. Очень популярными сделались картины на театральные сюжеты вообще либо изображающие конкретную сцену из какого-нибудь спектакля.

Жанр «Модных картинок» был особенно любим в буржуазной



А. Ватто.
«Юноша, стоящий у
парапета»,
начало 1710-х годов,
Национальная
Библиотека Франции,
Париж

среде. Эти небольшие по формату гравюры представляли одного, максимум трех персонажей в пейзаже или в интерьере будуара. Чаще всего герои «Модных картинок» – лица третьего сословия и небогатые дворяне, облаченные в элегантные платья или маскарадные костюмы. Их фигуры поданы до смешного театрально: ноги в позиции танцевального «па», руки по-балетному расставлены, голова чуть наклонена, а взгляд томно устремлен вдаль. Сюжет подобных произведений, как правило, прост – это может быть дарение цветка, поцелуй руки, поклон, либо прогулка, беседа или отдых в парке. Популярными были пикантные романтические мотивы, такие, например, как встреча дамы с кавалером, за которыми из-за дерева или боскета наблюдает ревнивый муж.

Культура маскарада породила игру человека из общества с образом, с маской. Аристократия забавлялась ряженьем в сельскую,

¹⁰ Это разрешение было получено в 1716 г.

Европа и Россия



Ш. Кошен.
«Belle n'écoutez rien...»,
1720 г., гравюра с
утраченной работы
А. Ватто

¹¹ Неизвестный автор, 1690 г.
Национальная Библиотека Франции,
Париж.

¹² Р. Боннар, 1694 г. Национальная
Библиотека Франции, Париж.

А. Ватто.
«Довольный Пьеро»,
1712 г. Музей
Тиссен-Борнемисса,
Мадрид

пастушью жизнь, носила не свойственные ей костюмы пейзажистов, восточных купцов, слуг из *Commedia dell'Arte*, а буржуа упражнялись в новомодном галантном этикете. Обыденная прогулка в парке превращалась в спектакль.

Это зафиксировали уже «Модные картинки». На гравюре «Кавалер в шарфе»¹¹ юноша грациозно оставил одну ногу и поднял руку, как при выходе актера на поклон в конце спектакля. «Маркиза де Гранси»¹² – героиня окружена пейзажным фоном, который напоминает более декорацию, чем натуру, и представлена облаченной в костюм Анноны – покровительницы жатвы.

Обе гравюры свидетельствуют, насколько важным для французского общества эпохи рококо становится сокрытие подлинной человеческой природы маской. Естественное облачается в формы подчеркнутой театральности.



Pro memoria

Не только костюм, но и пластика, выражение лица должны соответствовать образу: маркиза де Гранси нарочито улыбается и кокетливо смотрит на зрителя.

Все «Модные картинки» отличались клишированной, единой формой репрезентации, но множественностью вариаций костюма (в том числе «говорящих» его деталей). Одетые пилигримами, пастухами, крестьянами, итальянскими масками и одалисками дамы и кавалеры вторят своим театральным прототипам стилизованными движениями, позами и жестами.

Ватто также прошел период увлечения «Модными картинками». Их, безусловно, трудно спутать с работами мастеров средней руки по качеству исполнения, однако специфическая, несколько неуклюжая нарочитость, свойственная жанру, им тоже присуща. Аппеляцией к узнаваемому сценическому положению Ватто пользуется и при разработке типичного для «Модных картинок» сюжета в картине *«Belle n'écoutez rien...»*¹³, где Скарамуш находит свою жену (или дочь) в компании Арлекина и Пьеро. Художник подробно и откровенно передает эмоции героев. Скарамуш остолбенел, на лице его «маска» удивления и ужаса – он застыл с открытым ртом, ноги широко расставлены, а руки в патетическом жесте словно отталкивают открывшуюся сцену. Да и остальные герои ведут себя в согласии с театральными амплуа – Арлекин развлекает молоденькую девушку, он энергично взмахнул рукой, а Пьеро сконфуженно стоит за спиной героини, словно оправдываясь в каком-то *faux pas*.

Позднейшее творчество мастера в большей мере раскрывает

подлинную роль масок в обществе начала XVIII в. – исчезает пластическая экзальтированность в мимике и позах персонажей, ей на смену приходит неуловимая и загадочная недосказанность, неоднозначность, каковой наделяет маска надевшего ее человека. Эту эволюцию в подходе Ватто к изображению сцен с участием масок *Commedia* отражают две версии одного сюжета в картинах «Ревнивцы» и «Довольный Пьеро». В обоих случаях художник вдохновлен какой-то постановкой ярмарочного театра, однако точно определить, какой именно, невозможно. От первого варианта Ватто все более обобщает детали, минимизирует действия персонажей, оставляя лишь легкие намеки на суть происходящего. В «Ревнивцах» перед зрителем разворачивается молчаливый диалог героев первого плана – Меццетена, Пьеро и двух элегантно одетых девушек. Он построен на сдержанных взглядах, поворотах головы и жестах и уже почти полностью соответствует «беседам» зрелого творчества мастера. Однако действие, разворачивающееся под сенью парка на втором плане, еще совершенно соотносится с ранними работами: обманутые любовники Скарамуш и Арлекин, с искаженными лицами и гневно вскинутыми руками, из-за дерева наблюдают за квартетом первого плана. Эти персонажи, которые ясно раскрывают зрителю суть происходящей драмы, – едва ли не последние откровенно выражающие свои чувства герои художника.

Постепенно Ватто все чаще отходит от экспрессивных жестов персонажей, все больше

¹³ Все оригинальные варианты картины утеряны, она известна по гравюре Шарля Кошена.

Европа и Россия



А. Ватто.
«Радости танца»,
1716–1717 гг.
Картинная галерея
колледжа Далич,
Лондон



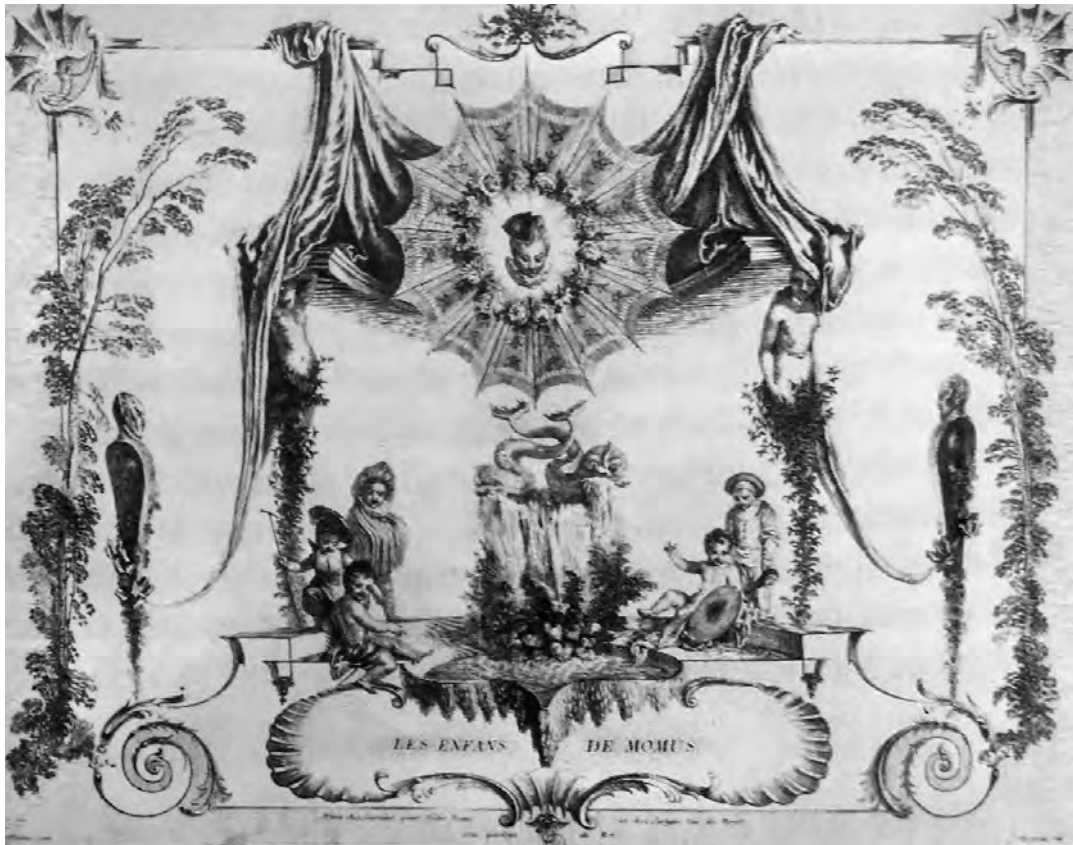
А. Ватто.
«Хотите покорять
красавиц?»,
1714–1717 гг.
Коллекция Уоллес,
Лондон

уподобляет их взаимоотношения галантным сценам и светскому этикету по тонкости передачи и многозначной игре деталей образа. Герои начинают проявлять себя в соответствии с изысканными законами общения галантного века, все

большую роль приобретают едва заметные жесты, оттенки мимики, нюансы наклона головы. С этого момента предметы в картине становятся не просто аксессуарами, а действующими персонажами, которые дополняют игру людей. Или наоборот – раскрывают зрителю подлинный смысл истории.

В последнем варианте картины – «Довольный Пьеро» (Мадрид, Музей Тиссен-Борнемисса) – о любви и ревности будет говорить лишь «значащая» скульптура: герма сатира под сенью деревьев, символ любовного желания и измены. Художник убирает даже лежавшие перед героями предыдущих вариантов картины бубен и шутовскую игрушку, которые намекали на издевательство влюбленных над обманутыми мужьями. По справедливому замечанию Д. Познера¹⁴, Ватто (подобно актерам *Commedia dell'Arte*) легко импровизирует на заданную тему. В завершающем

¹⁴ Posner D. *Op. cit.* P. 45.



полотне цикла художник несколько смещает акценты и превращает Пьеро из любовника – в обузу, которая мешает развитию отношений. Ватто сажает паяца между влюбленными, наделяя его несколько наивным, глуповатым выражением лица, и обращает взгляды обеих влюбленных пар прямо на него. Для зрителя очевидно – дурачок-Пьеро лишний в их компании, хотя сам этого и не замечает.

Вглядываясь в картины Ватто, например такие как «Радости танца»¹⁵ или «Хотите покорять красавиц?»¹⁶, можно заметить, что актеры и маски теперь не являются обязательными участниками театральной постановки, не отделены

от реальной жизни сценарием, а участвуют в непрерывном маскараде галантной жизни на правах кавалеров и дам 1-й трети XVIII в. Парки и аллеи становятся сценой для повседневного лицедейства, и зрителю трудно понять, кто перед ним – актер или некий шевалье либо маркиз в маске. Все в галантном мире становится зыбким, многозначным и театрализованным.

Двойственную природу увлечения общества ярмарочными персонажами и масками, появление их как в изобразительном искусстве, так и в спектаклях Оперы отмечает Томас Кроу¹⁷. На примере арабесков Ватто – таких как «Дети Момуса» или «Обезьяны Марса»¹⁸ – Кроу

А. Ватто.
«Дети Момуса», 1708 г.
Национальный музей,
Стокгольм

¹⁵ 1716–1717 гг. Картинная галерея колледжа Далич, Лондон

¹⁶ 1714–1717 гг. Коллекция Уоллеса, Лондон

¹⁷ Crow T.E. Op. cit. P. 51.

¹⁸ 1708 г., обе Национальный музей Стокгольма.

рассуждает о свойственном эпохе шутовском смешении высокого и низкого. Герои арабесков – персонажи классической, высокой мифологии (Марс, аллегорические фигуры муз, воинов, путти) соседствуют с фигурами нового времени (ярмарочными паяцами, пастушками, обезьянками и проч.). Таким образом, эпоха рококо высмеивала персонажей прошлого и, одновременно, возвышая низкие жанры, создавала собственную мифологию¹⁹.

В картине «Радости танца» художник воспроизводит типичную для своего времени сцену отдыха парижан, сочетая правду и вымысел, реальность и поэтическую фантазию. Обрамляющая композицию лоджия, в которой происходит действие явно стилистически перекликается с архитектурой Люксембургского дворца Саломона де Бросса, хотя и является плодом воображения художника. По такому же принципу соединяет мастер современные одежды с историческими и театральными. Костюмы танцующей в центре пары принадлежат временам Ван Дейка, а в левой группе видны персонажи, облаченные в маски Пьеро, Арлекина и Шута. Среди героев картины можно обнаружить вполне отчетливые реминисценции из цикла «Жизнь Марии Медичи» Рубенса или пажей с картин Веронезе. Художник сплавляет воедино эстетику живописи барокко, театрального спектакля, современных нравов и мод, размывая тем самым границы между реальными персонажами и актерами. Таким образом, Ватто создает таинственную мистерию жизни как лицедейства.

Состав персонажей, их костюмы и позы наглядно демонстрируют

произшедшие в обществе и искусстве изменения. Мода на театр и все театральное, на стили *turquerie* и *chinoiserie*, публичные и частные маскарады, уподобление самой жизни спектаклю – явления одного порядка, помогающие вырваться из повседневности и создать произведение искусства из человеческого бытия. В светской жизни и в живописи широко разрабатывается культура «галантного поведения», многосложный балет чувств и взглядов, рассчитанный на постоянное присутствие зрителя. Поза человека, расположение его рук и головы в пространстве воспринимается как театральная мизансцена, как маска, олицетворяющая определенное чувство²⁰.

¹⁹ Тот же процесс обретения новых богов, в лице масок *Commedia dell'Arte* на парижской сцене рассматривается в книге: Cowart G. *The Triumph of Pleasure: Louis XIV & the Politics of Spectacle*. University of Chicago Press, 2008.

²⁰ Об этом размышляет Сара Коэн – и в статье «Body as a “Character” in Early Eighteenth-Century French Art and Performance» // *Art Bulletin*. Vol. 78, No. 3 (1996, sep.), p. 454–466, и в главе книги «Antoine Watteau: Perspectives on the Artist and the Culture of his Time» / Ed. by Mary D. Sheriff. University of Delaware Press, 2006.

А. Ватто.
«Обезьяны Марса»,
1708 г. Национальный музей, Стокгольм



Pro memoria

Светская жизнь становится похожей на «живописную пантомиму, где поэтически-риторической игрой явного и скрытого проникнуты каждая ситуация, каждая поза, каждый жест, каждый взгляд»²¹.

На парижских сценах произошел «смена муз»²², большинство из которых становятся важными персонажами полотен Ватто – картины «Радости танца», в частности. Помимо масок *Commedia dell'Arte*, среди новых героев и богов особенно востребованными стали Шут, древнегреческий бог насмешки Момус, бог вина Бахус, богини изобилия и плодородия Церера и Флора, Плутон – бог коммерции и символ нового «успешного» театра. Эти боги царили в постановках опер-балетов, а так же в ярмарочных и домашних спектаклях. В либретто популярного в то время балета Андре Кампра «Музы» (1703), «серьезные» боги и герои демонстративно изгоняются из театра – им на смену приходят радость жизни, любовь и легкость мыслей.

Шут – частый герой произведений Ватто (на картине «Радости танца» он возлежит на первом плане перед танцующей парой). Для французской культуры и театра, в частности, этот персонаж был еще одним символом новой эпохи. После смерти Мольера с французских подмостков исчезли комедии-балеты. Авторы первой, возрождающей их традиции, постановки («*Le Carnaval et la Folie*»²³) делают Шута одним из ее главных действующих лиц и включают в афишу спектакля посвящение своего сочинения великому драматургу, особенно упирая в тексте на то, что Мольер не раз высмеивал нравы высшего общества времен Короля-Солнца. Насмешливое отношение к

предыдущему царствованию было очень важно для культуры начала XVIII в., и востребованность фигуры Шута во всех сферах искусства в это время была необычайной²⁴.

Балы, подобные запечатленному Ватто, регулярно проходили как в официальных театрах, так и в домах богатых парижан. Кроу пишет, что отсутствие фиксированного текста и видимая легкость игры итальянцев способствовали широкому увлечению импровизацией среди любителей-аристократов. В тот период, когда Ватто жил у своего друга и патрона Пьера Кроза́, он был едва ли ни постоянным свидетелем и участником множества домашних концертов, шуточных театральных постановок и маскарадов такого рода. Скорее всего, он общался со многими актерами, музыкантами и танцорами. Друг художника Жан де Жюльен упоминает в мемуарах, что Ватто активно участвовал во всех лицедейских затаях Кроза́. Многие исследователи²⁵ определили круг знакомых Ватто актеров, которых он нередко рисовал и вводил в свои галантные и театрализованные сцены.

Сравнивая работы Ватто раннего и зрелого периодов творчества, замечаешь, как грубая амбивалентность и равноправие низа и верха буффонного театра ярмарки преобразуется в скрытый, замаскированный аллегориями эротизм и кокетливую игру намеками. Первые картины художника, отмеченные достаточно прямым переносом театральных сюжетов и персонажей, интересны прежде всего в качестве отправной точки развития, приведшего в итоге к созданию собственной живописной драматургии Ватто. В полотнах мастера (как и в современном ему обществе) более

²¹ Даниэль С.М. Рококо: Зритель в картине. // *Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод: Сб. статей.* СПб., 2006. С. 39.

²² Cowart G. *The Triumph of Pleasure: Louis XIV & the Politics of Spectacle.* P. 223.

²³ Автор музыки А. Демуш, либретто А. де ла Мот. *Парижская Опера, 1708 г.*

²⁴ Как отмечает G. Cowart (Op. cit., P. 195), популярность фигуры Шута также могла быть вызвана деятельностью общества *Regiment de la Calotte*, образованного в 1702 г. Его участники полагали своей целью противостояние диктату любой власти, они высмеивали современные нравы, славились экстравагантным и вычурным поведением, нарочитыми манерами. Самым известным членом этого общества позднее будет Вольтер.

²⁵ См., например: Morgan M. *Grasselli and Pierre Rosenberg. Watteau, 1684–1721; Wintermute A. Watteau and his World. French Drawings from 1700–1750.* L., 2000; Antoine Watteau: *Perspectives on the Artist and the Culture of his Time / Ed. by Mary D. Sheriff. University of Delaware Press, 2006.*

не появляются откровенные, ясные диалоги между героями, в их отношениях преобладают полуптона и намеки, в мизансцены вводятся комментирующие статуи и аксессуары. Рождается новый жанр «галантных празднеств», который, с одной стороны, изображает современную публику в моменты досуга, а с другой, – возводит их на уровень красивого мифа или спектакля, идеализируя и возвышая.

Движение в «Радостях танца» организовано ритмом чередующихся, повернутых и наклоненных голов и корпуса стоящих и сидящих вокруг «подмостков» персонажей. Жесты, с помощью которых Ватто составляет пластические диалоги героев, играют такую же важную роль, какая принадлежит в маскарадной постановке музыка. Е.Р. Шаймухаметова пишет: «Музыкальное искусство в <таких> постановках выступает в роли регулятора коммуникативных отношений и служит средством вовлечения масс в единое действие, рождает характер игры, соучастия, диалога»²⁶. А исследовательница творчества Ватто С. Коэн утверждает, что большинство картин художника представляет собой мизансцены, в которых нет действия как такового, а есть только история движения, танца взглядов и жестов, организованная по музыкальному принципу²⁷.

В каждом диалоге между героями разыгрывается своего рода камерный спектакль, где любой из участников одновременно является и актером, и зрителем. По тому, как художник расставляет композиционные акценты, располагая персонажей *Commedia* среди массы лиц в современных и исторических костюмах, кажется очевидным, что



театральные одежды и маски являются не более чем «униформой» участников светских балов.

Существует мнение, что, участвуя в шуточных домашних постановках и маскарадах, в частности у Крoзá, Ватто часто возил с собой сундук с театральными костюмами, пользовавшимися большой популярностью у гостей. Такого рода маскарад, по принципам которого Ватто создает и образы в своих картинах, красноречиво подтверждает тезис о театрализованной культуре ряженья в первой половине века.

В героинях картины «Две кузины»²⁸ исследователи увидели сходство с известными исполнительницами ролей-масок Фламинии (та, что повернута к зрителю спиной) и Сильвии – актрис *Comédie-Italienne*. Название немногочленной, тихой галантной сцены в тиши парка, где разыгрывается эпизод любовного сюжета, принято связывать с одной из пьес Данкура. Однако здесь нет масок в их театральном понимании, но присутствуют типичные маски социального поведения: личина кокетливой

А. Ватто.
«Две кузины»,
1716–1717 гг., Лувр,
Париж

²⁶ Шаймухаметова Е.Р. Европейские традиции карнавалов-маскарадов в России XVIII столетия. // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX вв. М., 2000. С. 64.

²⁷ В книге «Antoine Watteau: Perspectives on the Artist and the Culture of his Time» С.Коэн находит аналогии в композиционном построении некоторых картин Ватто с целыми музыкальными фразами из произведений композиторов XVIII в. (см. Р. 94–105).

²⁸ 1716–1717 г. Лувр, Париж.



скромности – дама, смущенно отшатываясь от кавалера, прикрепляет розу у себя на груди; образ меланхолической грусти и одиночества – дама, отвернувшись, вглядывается в зыбкую даль; и олицетворение решительного элегантного героя-любownika.

Трудно без сомнения утверждать, была ли сцена навеяна пьесой Данкура, имеют ли героини прототипы в лице знаменитых актрис. Ватто не обнаруживает явно этого сходства. Зритель может лишь догадываться о сложных перипетиях взаимоотношений персонажей, выраженных через расположение фигур в пространстве, языком жестов и цветов. Конвенции символических знаков

той эпохи гласят, кстати, что жест «скромницы», укрепляющей цветков на своей груди, означает благосклонность к ухаживаниям кавалера.

Сменяя декорации, костюмы, эффекты освещения и состав участников, художник выстраивает тонкие мизансцены, остановленные мгновения опер-балетов или драматических постановок, в которых главным является не фабула, а элегантное движение и подразумеваемая любовная интрига. Столь же туманным, не выявленным до конца остается сюжет и персоналии большинства произведений художника, в которых исследователи до сих пор стараются обнаружить «ключи» к раскрытию образов.

Ж.-Б. Патер.
«Ярмарка в Безоне»,
1733 г.
Метрополитен музей,
Нью-Йорк

В течение многих веков таинственные персонажи картин Ватто порождали мифы, теории, толкования – лишь в редких случаях их можно доподлинно подтвердить или опровергнуть. Множество приведенных выше объяснений, «дешифровок» смыслов сюжета полотен художника и прототипов их героев только подтверждает тезис о принципиальной неуловимости лица под маской, многообразно используемой в культуре «галантного» века. Четко закрепленные свойства типов *Commedia dell'Arte* (поведение, пластика и речь) в XVIII в. окончательно распадаются и усложняются. Чехарда образов на сцене и в жизни, смена театральных кулис и кулис реальных парков или сельских пейзажей, речь, постановка тела и выражение лица – все в этом мире неуловимо меняется, скрывается за маскарадной личиной, играет, запутывает, развлекает.

Принципиальный для эпохи рококо элемент игры находит свое воплощение почти на каждом полотне Ватто. Вероятно, для самого художника не столь важны были имя или профессия ряженного в маску героя, возможность или немислимость существования на одной сцене актеров ярмарки и королевского театра. То, с какой легкостью один и тот же человек, запечатленный в рисунках, меняет обличия и роли в его полотнах, свидетельствует об интересе художника и его времени к самому акту переодевания, примеривания все новых и новых личин.

Несомненная связь между театром и повседневным бытом в 1-й трети XVIII в. замечательно отражена живописью эпохи рококо. Подобно театральным актерам,



выходящим на сцену в образе волынщиков, пастухов, пилигримов или шутов, светское общество частенько облачалось в классические маски *Commedia*, экзотические турецкие и китайские костюмы для ежедневных прогулок. Как показывает сравнительный анализ изобразительного и сценического искусства, все театральные предприятия и мастера галантного жанра использовали близкие приемы, одни и те же популярные маски. Балетные, оперные и комические постановки имели в своей основе сюжеты изящного волокитства, сопровождались легкой италянизированной музыкой и были полны экзотических «дивонок». Фабула дивертисментов в *Comédie-Française*, *Comédie-Italienne* или опер-балетов в публичной Опере практически полностью сводилась к простейшим «зарисовкам» любовных радостей и страданий, а главными героями были влюбленный в прекрасную даму Турок или ревнивый Испанец.

Н. Ланкре.
«Танцовщица Камарго»,
ок. 1730 г.
Эрмитаж,
Санкт-Петербург



На полотнах Ватто персонажи театральных представлений и занятых в них актеров смешаны с реальными жизненными ситуациями, привычными для светских людей. Ватто не просто переносит окружающую его действительность на холст, но при помощи героев-масок представляет зрителю образ культуры и общества своего времени.

Маскарадная культура и ее визуальное отражение, безусловно, не ограничивается творчеством одного Антуана Ватто. Ее яркие образы присутствуют в творчестве многих художников эпохи рококо, особенно в работах наследников жанра галантных сцен – Никола

Ланкре²⁹ и Жан-Батиста Патера³⁰. Не углубляясь в анализ живописи обоих мастеров, следует отметить несколько основных отличий их художественно-образной концепции. Неоднозначный, призрачный мир героев Ватто обретает в живописи обоих художников большую материальность, телесность. Участники «Пикников» и «Маскарадов» Патера сильнее увлечены действием.

Энергичней и активней их движения, а вместе с тем и движение сюжета. В таких картинах Ланкре, как «Шарманщик» или «Семья Бурбон-Конти», художник заостряет внимание на портретной передаче лиц персонажей,

Н. Ланкре.
«Перед балом-маскарадом», 1743 г.
Музей изящных искусств, Нант

²⁹ Никола Ланкре (Nicolas Lancret; 22 января 1690, Париж – 14 сентября 1743, там же).

³⁰ Жан-Батист Патер (Jean-Baptiste Pater; 29 декабря 1695, Ванансьен – 25 июля 1736, Париж).

Европа и Россия

на акцентировании их социальной принадлежности. Наследует Ланкре и традицию изображения эпизодов театральных постановок («Сцена из трагедии “Граф Эссекс”»³¹) и празднеств в парке с участием актеров и итальянских масок («Танцовщица Камарго»³²). В творчестве художника становится особенно заметна функция маски в XVIII веке. Как и в пьесах Мариво, слуги-маски являются здесь данью традиции, обязательным атрибутом комедии, светского праздника, маскарада. Маски все больше эстетизируются, отказываются от свойственной им ранее буффонады и грубоватого веселья. Костюм Арлекина и полумаска становятся таким же модным аксессуаром, как китайские лаковый комод или бело-голубая ваза. Персонажи

итальянской комедии превращаются в неременных спутников праздника, чтобы украсить своими яркими нарядами зелень парков, которая равно ассоциируется как с театральными, фантастическими мирами, так и с радостью, с отдыхом и ничем не отягощенной жизнью.

³¹ 1734 г. Эрмитаж, Санкт-Петербург.

³² Ок. 1730 г. Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Ж.-Б. Патер.
«Встреча актеров
Comédie-Italienne»,
1-я половина XVIII в.
Лувр, Париж



Анна ВИНОГРАДОВА

Э. СТАРК И Ф. СТРАВИНСКИЙ

К ПУБЛИКАЦИИ ГЛАВЫ ИЗ РУКОПИСИ КНИГИ Э.А. СТАРКА (ЗИГФРИДА)

«Ф.И. СТРАВИНСКИЙ И ОПЕРНЫЙ ТЕАТР ЕГО ВРЕМЕНИ»

Э. СТАРК И Ф. СТРАВИНСКИЙ

ЭДУАРД АЛЕКСАНДРОВИЧ СТАРК (1874–1942, псевдоним Зигфрид)

Музыкальный и театральный критик, сформировавший свое эстетическое кредо в первом десятилетии XX в., оставил множество заметных публикаций по вопросам музыкального и драматического театра (а также балетного театра, кинематографа и живописи).

Вот перечень нескольких его книг и статей дореволюционного периода, в котором отразилась широта интересов Старка:

«Федор Игнатьевич Стравинский (Опыт характеристики)» // ЕИТ. Сезон 1903–1904. СПб., 1905. Приложение к XIV выпуску.

«Старинный театр». СПб., 1911.

«Балет» // ЕИТ, 1911. СПб. Вып. 4.

«Русский музей императора Александра III». Серия: Наши художественные сокровища. Очерк Эдуарда Старка. С 32 рисунками в тексте, 2 картинами на паспарту и 2 картинами в красках. СПб., 1913.

«О постановках в “Музыкальной драме”» // «Театр и искусство». СПб., 1913, № 43.

«Сиротство оперного дела» // «Театр и искусство». СПб., 1913, №3.

«Bel canto» // «Театр и искусство». СПб., 1914, №7.

«Колыбель русского искусства (Императорская академия искусств)». Очерк Эдуарда Старка. С 38 рисунками в тексте, 4 картинами в



красках и 2 картинами на паспарту. Пг., 1914.

«Сокровища императорского Эрмитажа (картинная галерея)». 4 листа иллюстраций в тексте. Очерк Эдуарда Старка. Пг., 1915.

«Шляпин». Пг., 1915.

«Художественные постановки в опере» // «Аполлон», СПб., 1915, №4–5.

«Царь русского смеха. К.А. Варламов». Пг., 1916.

«Третьяковская галерея». Серия: Наши художественные сокровища. Очерк Эдуарда Старка. С 19 рисунками в тексте и 4 картинами в красках. Пг.: П.П. Сойкин, 1917.

Э.А. Старк

Люди, годы, жизнь

Однако он не стал знаменитым, не был лидером и «властителем дум». По мнению исследователей этого периода, он занимал «срединную» позицию в борьбе мнений о будущем театра. Как пишет Ю.К. Герасимов в портретном очерке о нем, «критикуя старое, он не казался его врагом, принимая новое, не всегда был его другом»¹.

Его взглядам скорее был свойствен определенный консерватизм; спокойная уверенность его высказываний – всегда взвешенных, без журналистской запальчивости – отчасти объяснялась историческим образованием, но более всего обязана была широте восприятия природы театра. Он принадлежал к тем критикам, которые одинаково уверенно ориентируются и в драме, и в опере, тонко понимая различия между ними.

Пик его журналистской активности пришелся на годы с 1901-го по 1917-й. Сначала балетная часть колонки отдела «Театр и музыка», которую он вел в газете «Россия» в 1899–1900 гг., завершалась инициалом Э. Псевдоним «Зигфрид» появился в 1901-м и сразу привлек к себе внимание. В том же году газету скандальным образом закрыло правительство (после статьи А.В. Амфитеатрова «Господа Обмановы»), а Старк продолжил карьеру в «Санкт-Петербургских ведомостях», где 12 лет вел театральную рубрику «Эскизы». В последующие годы он писал для «Петербургской газеты», «Обозрения театров», журнала «Театр и искусство», «Ежегодника Императорских театров» и многих других изданий.

Определилась его позиция, отмеченная своеобразным «эстетическим аристократизмом». Он не отрицал напрямую общественного

значения театра и пытался проникнуться современной тематикой, но все-таки эстетическое переживание было для него первичным, а сцена, используемая как трибуна, оставалась чуждой, и по этой причине он не присягал на верность ни реализму, ни модернизму.

После Октябрьской революции Старк, видимо, делал попытки уехать. Во всяком случае, он покинул Петроград и направился в Сочи в то самое время, когда город был занят белогвардейцами и, по некоторым источникам, сотрудничал с местной прессой. Там же, в Сочи, он был арестован в 1920-м за связь с белогвардейцами. Последовало наказание в виде лагеря принудительных работ, выбраться из которого ему помогло заступничество А.В. Луначарского. Старк вернулся в Петроград, но очень скоро обнаружил, что его журналистской деятельности в прежнем статусе пришел конец. Ему удалось сделать лишь несколько публикаций самого нейтрального тона в вечерних выпусках «Красной газеты». Оставив попытки найти работу обозревателя, он переключился на редакторский и корректорский труд. Лишь иногда появлялись статьи биографического характера в журналах «Жизнь искусства» и «Советское искусство».

«Как и многие его коллеги дореволюционной формации, Старк не был готов к острым полемическим схваткам, к полемикам с социологическими заострениями. Его критическая деятельность затухала. В 1930-е годы он вообще переключился на более спокойные занятия историей музыкального театра», – так объяснил отход критика от проблем драматического театра в последний период жизни

¹ Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века. Л., 1979. С. 150.

Pro memoria


Ю.К. Герасимов². Действительно, Эдуард Александрович не смог перестроиться на новый лад, и несмотря на попытки овладения революционной терминологией, в душе оставался верным рыцарем того театра, которым привык восхищаться на Императорских сценах.

Среди его послереволюционных работ:

«Любовь и мистика» // «Леонид Виталиевич Собинов. 1898–1923». Юбилейный сборник / Под ред. В.И. Немировича-Данченко. М., 1923.

«Сценические образы Л.В. Собинова» // «Л.В. Собинов. Жизнь и творчество». М., 1937.

«Иван Сусанин. К сценической истории оперы» // «Иван Сусанин. Опера в 5 действиях М.И. Глинки». Центральная театральная касса Управления по делам искусства Ленгорисполкома. Л., 1940.

«Петербургская опера и ее мастера. 1890–1910». Л., 1940.

«Сценическая история опер П.И. Чайковского в б. Мариинском театре» // «П. И. Чайковский на сцене Театра оперы и балета имени С.М. Кирова (б. Мариинский)». Л., 1941.

Самый большой труд – «Петербургская опера и ее мастера» – стал известным уже после Великой Отечественной войны, но параллельно с ним шла подготовка к изданию еще одной книги – «Ф.И. Стравинский и оперный театр его времени», о существовании которой впоследствии было забыто.

ФЕДОР ИГНАТЬЕВИЧ СТРАВИНСКИЙ (1843–1902)

Отец И.Ф. Стравинского, знаменитый бас Мариинского театра, принадлежал к числу кумиров петербургской публики, на долгое время оставаясь в глазах петербуржцев большей знаменитостью, чем его



гениальный сын. К.Ю. Стравинская, его внучка, вспоминала: «...Когда мы приехали в 1923 г. в Петроград, еще были живы очень многие, слышавшие деда, знавшие его. Тогда часто меня спрашивали о родстве с Федором Игнатьевичем, а не с Игорем Федоровичем, как было после. В большом фойе бывшего Мариинского театра стоял бюст деда работы Шервуда»³. За продолжительную творческую деятельность (около 30 лет) Ф.И. Стравинский участвовал в 1400 спектаклях и исполнил около 70 ролей (почти половина из 59 опер его репертуара принадлежит русским композиторам). Будучи артистом-интеллектуалом, человеком широко образованным, коллекционером и библиофилом, он выстроил за долгую артистическую карьеру собственную систему работы над ролью.

Стравинский стал для Старка одной из ключевых фигур в исследовании феномена «актера музыкального театра». Еще в студенческие времена, Старк видел Федора Игнатьевича на сцене Мариинского театра, в его знаменитых ролях. «Весь центр интереса во всяком спектакле с участием

Ф. Стравинский.

² Там же. С. 162.

³ Стравинская, К.Ю. Что я слышала о своем деду – Ф.И. Стравинском // Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания. Л., 1972. С. 78. Бюст Ф.И. Стравинского был выполнен скульптором Л.В. Шервудом (1871, Москва – 1954, Ленинград).

Люди, годы, жизнь

Стравинского всегда перемещался в его сторону, кто бы ни пел. Когда шла «Юдифь», все ждали 3-го и 4-го акта, потому что там был Стравинский – Олоферн. Когда исполнялись «Гугеноты», то мы также с нетерпением дожидались 4-го акта, потому что за сцену заговора, какую ее проводил Стравинский, можно было отдать все и вся»⁴.

Стравинские жили в доходном доме А.М. Тупикова на Крюковом канале № 6 и занимали девятикомнатную квартиру № 66. Старк был вхож в дом знаменитого певца – об этом свидетельствуют, например, пересказанная беседа в статье «Сценическая история опер П.И. Чайковского в б. Мариинском театре»⁵, а также воспоминания К.Ю. Стравинской⁶.

Старку была заказана статья, посвященная памяти Ф.И. Стравинского, для «Ежегодника Императорских театров» (1903–1904, приложение к выпуску XIV). Очевидно, это событие можно считать началом работы над последующей книгой о певце.

В этой ранней статье критик не имел намерения проследить биографию певца год за годом, – его интересовали творческие заслуги Стравинского перед русским оперным театром. Тем более, что Стравинский принадлежал к тому типу артистов, который не давал повода для обсуждения его личной жизни. «Никогда, – писал Старк, – его имя не подвергалось противному, пошлому трепанию на столбцах газет, никогда нельзя было встретить никаких сообщений типа... “с нашим почтенным артистом произошел следующий казус”»⁷. Автор статьи в жанре «опыта характеристики» старался дать представление о некоторых наиболее характерных ролях



певца, причем «с намерением характеризовал роли Стравинского в некотором беспорядке, не разделяя репертуар русский от иностранного, ролей трагического характера от комического, большого масштаба от маленького, – потому что для самого Стравинского подобных перегородок не существовало»⁸.

Старк обращаясь к творческой биографии певца и в дальнейшем. О том, что он не оставлял работу над этой темой после написания статьи свидетельствует в частности письмо 1907 г. А.В. Оссовскому: «Многоуважаемый Александр Вячеславович. Препровождаю Вам мою работу о Стравинском. Хочу верить, что когда-нибудь на полном досуге Вы ее прочтете и скажете мне при случае свое беспристрастное мнение. Это было бы для меня очень дорого»⁹.

Глава, посвященная артисту, есть в книге «Петербургская опера и ее мастера»; в статье о сценической судьбе опер П.И. Чайковского материал о певце также занимает солидное место. Но всего этого казалось Старку недостаточно, поэтому он с радостью откликнулся

Ф. Стравинский
с женой Анной, Одесса,
1874

⁴ Старк Э.А. Петербургская опера и ее мастера. Л., 1940. С. 193.

⁵ Завершая рассказ о сценической судьбе оперы «Чародейка» П.И. Чайковского, критик писал: «... Однажды в доме у Ф.И. Стравинского зашла речь о “Чародейке”. Кто-то из присутствовавших спросил его: “В чем причина неудачи “Чародейки”? – На что Стравинский, обычно очень сдержанный в оценках того, что делалось в Мариинском театре, ответил: “Исключительно в неудачном исполнении Павловской и Васильева 3-го”. См.: П.И. Чайковский на сцене Театра оперы и балета имени С.М. Кирова. С. 102.

⁶ «Много рассказов о деде я слышала от родственников и знакомых: от тети Сони Елачич (сестры моей бабушки), от дяди Николая Александровича (сына тети Сони), от Э.А. Старка – друга отца и всей семьи Стравинских». Указ. соч. С. 79.

⁷ ЕИТ. Сезон 1903–1904. Приложение. С. 170.

⁸ Там же. С. 167.

⁹ РИИИ. Ф. 22.

Pro memoria

на предложение написать монографию, поступившее из Музея им. А.А. Бахрушина в Москве.

История, связанная с рукописью книги «Ф.И. Стравинский и оперный театр его времени», заслуживает подробного рассказа.

ИСТОРИЯ РУКОПИСИ

Предложение поступило от Ю.И. Прибыльского, заместителя директора Музея. Замысел книги в московском Музее и предложение написать ее ленинградскому автору имели все шансы воплотиться в интересное издание, заполняющее некоторые лакуны в истории русского музыкального театра. Здесь сошлось многое, но главных слагаемых возможного успеха было два. Во-первых, автор – человек известный в театральных кругах, верный рыцарь бывшего Мариинского театра, знакомый с героем монографии лично и посещавший большинство спектаклей с его участием. А во-вторых, Музей Бахрушина к моменту возникновения замысла книги получил архив Ф.И. Стравинского и мог предоставить его автору в научное пользование. Редактором будущего издания стал сам Ю.И. Прибыльский.

Сохранившиеся четыре письма автора книги к редактору дают весьма живое представление о процессе работы («буду пропадать по целым дням в Публичной библиотеке, ибо прочитать придется ух сколько!». Письмо от 14.01.1938), увлеченности автора открывшимся материалом («работа на полном ходу и материал пухнет... и материал до того интересный!». Письмо от 02.06.1939), формирующемся новом представлении о музыкальной журналистике конца XIX в. («Я никак не предполагал, что газеты

70-х и 80-х годов с таким вниманием следили за делами русской оперы». То же письмо.) Существуют в фонде и документы, которые иллюстрируют все сопровождающие обстоятельства: подписание трудового соглашения 17.06.1938 г., этапы авторской работы над рукописью, редактирование и подбор иллюстраций Ю.И. Прибыльским, отказ типографии включить работу в план 1941 г. (по причине опоздания в 1940-м) и передачу всех материалов по книге обратно в Ленинградское отделение Музгиза.

Вот список материалов, возвращенных 8 апреля 1941 г., согласно расписке издательского «калькулятора Синикина»:

«Ф. Стравинский и оперный театр его времени».

Текст = 22,62 листов.

Репертуар = 0,878 листа [посезонный репертуар Ф.И. Стравинского в соотношении с текущим репертуаром Киевской и Петербургской оперы].

Перечень иллюстраций = 0,105 листа.

Итого: 23,795 л.».

После окончания войны (Э.А. Старк погиб в 1942 г. в блокадном Ленинграде) Ю.И. Прибыльский вернулся к мысли о выпуске книги, забрал материалы из издательства и предложил их как свою авторскую работу Ленинградскому отделению ВТО.

Рецензию на рукопись Ю.И. Прибыльского, в целом положительную, написал Евгений Михайлович Кузнецов, как следует из подписи, член Союза советских писателей, заслуженный деятель искусств РСФСР. Это произошло 15 июня 1949 г., и через два дня был заключен договор литературного заказа Ленинградского отделения ВТО с автором рукописи «Русская

Люди, годы, жизнь

оперная культура и Федор Стравинский» Ю.И. Прибыльским.

Затем, судя по сохранившейся переписке, в дело вмешалась Тамара Эдуардовна Старк, дочь Э.А. Старка, и обратилась к автору рецензии, Е.М. Кузнецову. Разгорелся скандал, в процессе которого Прибыльским было написано много писем и заявлений разным людям (в том числе и Т.Э. Старк) и в инстанции, но доказать свое как минимум соавторство по отношению к этой рукописи ему не удалось. В Музее Бахрушина сохранилось два проекта приказа о судьбе плагиатора, один из них – «увольнение», другой – «строгий выговор», но какой из них вступил в силу, неясно.

Договор на публикацию работы с Прибыльским был расторгнут, рукопись возвращена в Музей, и видимо с тех пор оказалась основательно забыта. Во всяком случае, о ней не знали авторы и составители книги «Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания», которые цитировали тексты Э.А. Старка только по печатным источникам и ни словом не обмолвились о существовании рукописной книги об их герое¹⁰. Ничего не было известно о ней и внучатому племяннику Эдуарда Александровича, Вадиму Петровичу Старку (доктор филологических наук, профессор, главный редактор журнала «Художественный вестник»). Теперь пришло время, когда рукопись можно опубликовать.

Э. СТАРК. РАБОТА НАД КНИГОЙ

Изучение архива Стравинского навело Старка на мысль построить монографию об оперном артисте по театральным сезонам, на фоне обильного документального материала (программы, афиши, вырезки

из газет, собственноручные заметки певца) и дополнить эту уже имеющуюся основу портретными характеристиками артистов труппы и печатными отзывами, чтобы получился «...и оперный театр его времени».

Увлеченность музыкальной журналистикой той эпохи сказалась как на общем количестве цитат из газет и журналов в каждой главе книги, так и на ее стиле, поскольку автор частенько затевает полемику с теми, чьи мнения он приводит. Полноправными героями книги становятся Ц.А. Кюи, Г.А. Ларош, К.П. Галлер, М.М. Иванов, Н.Ф. Соловьев, Н.П. Карцов и многие другие бывшие коллеги Старка.

Близкий автору жанр «хроники художественной жизни» или «летописи театра и музыки» (так назывались рубрики в газетах и журналах конца XIX столетия) способствовал развитию особого «легкого» литературного стиля. По утверждению историка русской литературы Д.П. Святополк-Мирского, «в конце девятнадцатого и начале двадцатого века в русской литературной жизни... развивался и особый полулитературный стиль... Полулитература печаталась, как и во французских газетах, в нижней части средних страниц – то, что по-французски называется *feuilleton* (фельетон). Самым ярким и популярным фельетонистом был В. Дорошевич <...>, работавший в “Русском слове”. У него был особый стиль “стаккато”, которому подражали бесчисленные хорошие, средние и плохие фельетонисты. Толстой как-то (около 1900 г.) сказал, что из живых писателей Дорошевич уступает только Чехову»¹¹.

Стилистика, унаследованная от «золотого века» фельетона,

¹⁰ «... До сих пор не создано большой монографии об артисте, внесшем столь значительный вклад в историю русской оперной сцены. Лишь отчасти могут восполнить этот пробел статьи театроведа Э.А. Старка о Ф.И. Стравинском [Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания Л., 1972. С. 4] и брошюра В.М. Богданова-Березовского “Федор Стравинский” (М.; Л.: Музиздат, 1951).

¹¹ Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы. Новосибирск, 2009. С. 621.

Pro memoria

причудливым образом сочетается у Старка с реалиями новой революционной эпохи, например, такими: «Вот готовится к постановке, положим, “Броненосец Потемкин”... – не угодно ли послушать лекцию о 1905 г., да дома еще хорошенько подчитать по этому вопросу, да экспозиции всякие, какие будут предъявлены, тщательно просмотреть, всей политико-общественной атмосферой эпохи пропитаться, все виденное, слышанное, читанное тщательно переварить, продумать, почувствовать, – вот тогда только и получится тот фундамент, стоя на котором, можно будет создать образ, допустим Вакулинчука так, чтобы зритель в 1940 году невольно почувствовал трепет, настроение и пафос 1905 года» (Рукопись. Л. 74). В смешении стилей разных времен есть что-то неуловимо напоминающее изготовителя шарад, старика Синицкого из «Золотого тельника» Ильфа и Петрова, у которого в самых безобидных шарадах на современную тематику то вылезал эсеровский лозунг, то поминался бог.

Читателю очень скоро становится очевидной некая «законсервированность» во времени, присущая этому тексту, ведь он, «затонув на дно», избежал участи неизбежной унификации – и стилистической, и идеологической, а направления для переделки текста, предложенные еще в рецензии 1949 г., позволяют легко вообразить, как индивидуальная манера изложения превратилась бы в более обобщенную и безликую, многочисленные же цитаты из дореволюционной прессы оказались бы купированы¹².

Задачи, которые ставит перед собой Э.А. Старк, определены

в предисловии. Сконцентрировавшись на одном артисте, он рассматривает его в двух качествах: как яркого художника и как звено в традиции русских басов – актеров музыкального театра, что началась О.А. Петровым, была подхвачена и развита Ф.И. Стравинским и дошла до кульминации в творчестве Ф.И. Шаляпина. Стремится он показать также панораму театральных сезонов Императорской Русской оперы в течение тридцатилетия служения Стравинского. Для этих задач Старк привлекает обильный и ныне не слишком доступный материал газетных и журнальных критических статей того времени.

Старк пишет: «Это было естественно потому, что отражение деятельности и Стравинского, и театра его времени можно было найти только в критических отзывах, порою довольно многочисленных. Здесь, разумеется, пришлось не просто заниматься цитированием, а подвергать тогдашние суждения некоторому анализу, тем более уместному, что автор лично знаком с частью той эпохи. Это дает возможность автору многие личные впечатления писавших о Стравинском и оперном театре его времени сопоставлять со своими собственными впечатлениями. Научность работы от этого несомненно пострадала. Но автор и не претендует ни на какую научность. Его задачей было просто дать некоторую более или менее связную картину прошлого русской оперы с привлечением возможно более обильного фактического материала, который в своем распыленном виде, разумеется, читателю недоступен, и параллельно рассказать

¹² Из рецензии Е.М. Кузнецова: «Необходимо... ясно провести сквозь текст основную идею всего труда как борьбу за русскую реалистическую оперу, за ее демократические идеалы, рассмотренные в свете ленинского учения о двух культурах» (С. 3); «требуется... преодоление того беспристрастного объективизма, которым заражены некоторые страницы работы», «следует серьезно учесть положения, изложенные в статье В.Э. Фермана “Основные принципы построения истории русской оперы”, опубликованные в Ежегоднике Института истории искусств Академии Наук СССР (М., 1948. Т. II. С. 271–284); «необходимо внимательно пересмотреть высказывания В.В. Стасова этих лет (1860–1890) и... ввести их в текст работы».

Люди, годы, жизнь

творческую биографию замечательного художника русской оперы, Стравинского» (Рукопись. Л. 6–7).

Привлечение обильного фактического материала, которое отмечено автором, действительно представляет особую ценность этого труда. Старк во всех своих статьях проводит красной нитью мысль о том, что история русского оперного театра не создана (в отличие от драматического). И он, не претендуя на научный анализ, все же полагает, что для осуществления этой задачи нужна документальная база. И вот в ее-то фундамент и пытаются заложить свой кирпичик театральный и музыкальный критик Старк (Зигфрид).

РУКОПИСЬ, ЕЕ ХАРАКТЕРИСТИКА И ПРОБЛЕМЫ РЕДАКТИРОВАНИЯ

Рукопись (ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 264 Ед. хр. 1) состоит из 29 глав и предисловия. Большинство глав посвящено рассмотрению одного театрального сезона каждая; сначала в Киевском оперном театре, а также на гастролях в Одессе и Елизаветграде (три сезона), затем в Петербургской русской опере (20 сезонов подробно, а последние годы, когда артист уже мало появлялся на сцене, составили содержание одной главы). Отдельно выделено рассмотрение артистического окружения Стравинского в Мариинском театре (женский и мужской персонал). Завершается рукопись главой обобщающего характера, «Стравинский как артист музыкального театра».

В книгу должны были войти многочисленные иллюстрации. Точное их число установить затруднительно – в Музее Бахрушина списки

иллюстраций существуют только в виде рукописных черновиков без нумерации, но судя по сохранившимся в деловой переписке данным, их должно было быть около 120–140, причем большая их часть принадлежала театральному музею Москвы, а меньшая, но существенная (около 40) была заказана в музеях Ленинграда специально. Ни иллюстраций (а также их списка), ни приложений в фондах Старка и Стравинского в Москве не обнаружено.

Было подготовлено также одно весьма ценное приложение, а именно посезонный репертуар Ф.И. Стравинского в соотношении с текущим репертуаром Киевской и Петербургской оперы. Составлен он был по документам архива Ф.И. Стравинского, который скрупулезно записал и сохранил все данные по каждому театральному сезону.

Рукопись – это 910 листов, согласно авторской нумерации, исписанных четким почерком, покрывающим на странице чуть больше ее половины, оставляя таким образом большие поля для вставок, согласно старой доброй редакторской традиции. Содержание рукописи Старка во многом действительно было архаично для своего времени, но современно сейчас, когда многие стороны театрального быта, прежде замалчивающиеся как не имеющие значения, вновь очутились в поле зрения исследователей. Например, денежная сторона: на какие суммы и на каких условиях составлялись контракты частных антрепренеров и конторы Императорских театров с артистами, сколько стоили билеты в разных театрах и т.п. Все эти данные широко используются автором текста.

Pro memoria

Характеризуя критику 1870–1880-х, Старк не упускает возможности подметить какую-нибудь специфическую особенность каждой газеты, вроде такой: «Надо сказать, что в смысле расположения материала “Голос” сильно отличался от других газет. Так театрального отдела в нем не было. Но зато был чрезвычайно развит отдел общей хроники, занимавший чуть ли не полторы страницы, и здесь между сообщениями о возвращении из-за границы какой-нибудь высокопоставленной персоны и о пожаре в посудной лавке купца Семипядова можно было встретить и театральную рецензию» (Рукопись. Л. 255).

Старк – настоящий знаток театральных традиций, формальных и неформальных, подлинный кладезь всяких театральных баек и случаев; и только осознание своей задачи – создать книгу, серьезный труд, – удерживает его от пересказа интереснейших подробностей театрального быта XIX в. И все же иногда он вплетает в общую канву повествования нужные по его мнению иллюстрации традиционного поведения артистов и публики на спектаклях.

Например, такая, об опере «Тангейзер» Р. Вагнера: «“Вечерняя звезда”, поющая Вольфрамом, заканчивается довольно длинной оркестровой постлюдией, после которой сразу входит возвращающийся из своего неудачного паломничества в Рим Тангейзер. И тут раздаются, в данном случае по адресу Прянишников (исполнитель партии Вольфрама – **А.В.**), оглушительные аплодисменты и крики “бис”! Тангейзер поспешно скрывается за кулисы, а Направник столь же спешно посылает вернуть арфиста, который, доиграв свою

партию, ушел из оркестра. Замечу, что подобную сцену и мне пришлось наблюдать неоднократно, когда Вольфрама пел Яковлев, и также Ершов-Тангейзер скрывался за кулисы, только за арфистом Направник не посылал. Очевидно последнему было предписано сидеть смирно, так как бисировать придется обязательно. Кончилось это только с запрещением артистам бисировать при директоре Теляковском» (Рукопись. Л. 330–331).

Старк подробно описывает премьерные спектакли сезона, не обделяет вниманием слабые произведения, провальные постановки и композиторов второго ряда, считая за таковых не А.Н. Серова, А.Г. Рубинштейна и Ц.А. Кюи, как принято сегодня, а Н.Ф. Соловьева и барона Б.А. Фитингофа-Шеля, которые нам вовсе неизвестны. В каждом новом сезоне всякий поступивший в труппу певец тут же получает характеристику, отмечаются и отставки, и переводы певцов в другие труппы, что порождает некоторое сходство с энциклопедической направленностью книги «Петербургская опера и ее мастера» или вообще с жанром «портреты замечательных деятелей петербургской сцены»¹³. Коронной ролью и самой яркой удачей у Стравинского Старк считал роли Мефистофеля в операх Ш. Гуно и А. Бойто. Дело в том, что на сцене Мариинского театра певец перешел от исполнения одного Мефистофеля к другому, и имел в обоих ролях значительный успех. Критик проводит естественно напрашивающееся сравнение с работой Шаляпина над ролью в опере Бойто и замечает, что шаляпинскому-то созданию

¹³ Примечательно, что повод к тому, чтобы рассматривать всю труппу в целом дал сам Стравинский, сохранявший в архиве публикации об артистах и отмечавший важные события не только в своей жизни, но и многих товарищей по сцене.

Люди, годы, жизнь

посвящен «огромнейший, строк на 800, фельетон в “Русском слове”» В. Дорошевича, а вот результаты обозрения прессы, современной выходу спектакля с участием Стравинского, исследователя совершенно не удовлетворили. Но на этот случай у него припасен козырь в виде найденной «в бумагах артиста» небольшой квадратной, «17 ½ на 17 ½ сантиметров тетрадки в 12 страниц, в которой Стравинский набросал, так сказать, наметку роли» (Рукопись. Л. 588).

Старк приводит заметки певца, представляющие большую ценность и интерес для исследователей целиком, но не указывает, в каком именно архиве они находятся. В гораздо более поздней книге о Стравинском, составленной Л. Кутателадзе¹⁴, заметки цитируются лишь частично, в пересказе автора статьи А.А. Гозенпуда, но и там не указано местонахождение ценного документа. В любом случае, в рукописи Старка сохранено одно из немногих свидетельств того, как осуществлялась работа над ролью выдающегося оперного певца XIX века.

Старк внимательно обследовал каждую мелкую бумажку, записочку, почеркушку на память, что собраны в архиве певца, и не раз бывал вознагражден. К числу найденных интереснейших документов относится текст приветственной речи Стравинского, обращенной к П.И. Чайковскому во время ужина в ресторане «Медведь» с труппой Мариинского театра по случаю премьеры «Пиковой дамы». А также тексты стихотворения «Три карты», авторства первого скрипача оркестра театра С.А. Казакова, и забавной песенки, которую артисты спели Петру Ильичу после ужина.

Завершая свой рассказ о мастере, кроме рассуждений обобщающего характера Старк приводит «забавнейший факт»: Стравинский состоял в некоем содружестве актеров театра, учредивших с целью ловли музыкальных ошибок «Общество взаимного шпионства» со штрафом 5 копеек за личную ошибку и 10 копеек за незамеченную у партнера. Касса общества была полна – накопленные средства позволили преподнести серебряную кружку концертмейстеру И.Х. Пиккелю, оставлявшему службу. А что касается Стравинского, то он состоял «почетным членом» общества, ибо не был пойман ни разу, тогда как даже непогрешимый Э.Ф. Направник был-таки один раз оштрафован десятью копейками.

Но главный вывод, конечно, заключался в том, что Стравинский – подлинный артист музыкальной драмы, «поющий актер», ставивший «роль» выше «партии». Опыт этого артиста кажется автору книги достойным того, чтобы сохранить его для потомков.

Рукопись Старка, так и не ставшая книгой, по существу является изданием документальным, предлагающим основу для выводов будущего исследователя, это скорее документ времени, а следовательно документальный источник. Примечательно, что рукопись существует в том состоянии, в котором сдал ее автор, т. е. никаких следов дальнейшего редактирования в ней нет. В Музее им. Бахрушина хранится часть работы (чуть меньше половины) в виде машинописи, очевидно отредактированная Ю.И. Прибыльским. Но насколько можно судить, его деятельность заключалась в основном в сокращениях и транслитерировании итальянских терминов.

¹⁴ См.: Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания.

Pro memoria

А между тем очевидно, что эта рукопись (как и любая другая авторская работа, представленная в издательство) нуждается во вмешательстве научного, а затем и издательского редактора. Проблема в том, что редактировать ее уже нельзя, так как она стала документом, источником. Но как же быть с тем, что в тексте Старка встречаются подчас вещи общеизвестные, некоторые утверждения предстают трюизмами, аксиомами, которые не надо доказывать. Вкусы самого автора, что естественно, часто обнаруживают зависимость от вовлеченности в полемику тех лет. К таким родимым пятнам времени относится его неприятие опер «Манон» и «Травиата», театра итальянской оперы, а также ставшее традиционным поругивание дирекции Императорских театров и т. п.

Из текста не могут быть изъяты робкие, впрочем очень немногочисленные, попытки автора понаравиться советской власти. Например, в рассказе о «Пиковой даме», встречается такое утверждение: «...По своей распространенности, по глубине захвата, по неизмеримости последствий карточная страсть стояла и стоит во всем мире, кроме счастливого СССР, едва ли не на втором месте после страсти любовной» (Рукопись. Л. 724).

Очевидно, что перед редактором встают сложные задачи, связанные с всесторонним комментированием, начиная с традиционного, которого в тексте также нет (имена, даты жизни всех действующих лиц; проверка и уточнение цитат из газет и журналов, которые за протекшее время стали еще недоступнее и т. п.) и продолжая комментированием научным, так как

многие из тех фактов, которые приводит автор, либо хорошо забыты и неизвестны, либо, наоборот, хорошо изучены и опровергнуты или уточнены. Однако книги, подобной труду Э.А. Старка, на протяжении десятилетий, отделяющих нас от него, так и не появилось, и, возможно, благодаря подъему со дна истории затонувшего клада будет воссоздана некая часть (около четверти века) летописи «трудов и дней» Мариинского театра и его артистов-певцов.

Для публикации мною избрана глава XIX, десятый сезон службы Ф.И. Стравинского в Императорской опере (1885–1886) как наиболее типичная. Построена она как последовательный рассказ о театральном сезоне с описанием премьер, реакции прессы, характеристиками артистов. В данном сезоне Ф.И. Стравинский впервые выступил в роли Цуниги в премьерном спектакле «Кармен», в той же роли он вышел на сцену в последний раз в 1902 г.

Примечания Старка в основном ограничиваются ссылками на источники цитат, но даны они не с той степенью подробности, которая требуется сегодня. Там, где удалось уточнить рубрику или название цитируемой статьи, или внести коррективы, присутствует прямой шрифт. В тех случаях, когда Старк приводит цитату неточно, рядом в квадратных скобках приводится ее точное написание.

Эдуард СТАРК

Ф.И. СТРАВИНСКИЙ И ОПЕРНЫЙ ТЕАТР ЕГО ВРЕМЕНИ

ГЛАВА XIX
ДЕСЯТЫЙ СЕЗОН (1885–1886)

За прекращением итальянской оперы Мариинский театр освобо­дился¹. Русской опере предстояло вернуться в свое старое помеще­ние. Но там в это время шел капи­тальный ремонт. Между прочим, устраивалось электрическое ос­вещение по системе Яблочкова. Ремонт этот чрезвычайно затянул­ся, тем более что в ходе его обна­ружились разные непредвиден­ные сюрпризы вроде сгнивших балок, поддерживавших верхние ярусы. Сначала было думали все­таки открыть сезон в Мариинском театре, и поэтому оперные спек­такли 30 августа не начались. Но когда выяснилась полная невозможность этого, то чтобы не оставлять публику слишком долго без оперы, решили начать сезон снова в Большом театре, который и открылся 16 сентяб­ря оперою «Жизнь за царя» с но­вою Антониною – Клямжинской². В дальнейшем пришлось оста­ться в Большом театре на весь се­зон, настолько затянулся ремонт Мариинского театра. Спектакли в нем начались только 2 февраля 1886 г. постановкою балета-фее­рии «Волшебные пилюли». А опер­ные спектакли начались в нем только 21 апреля.

Сезон состоял из опер:

Русские: «Жизнь за царя», «Русал­ка», «Рогнеда», «Демон», «Евгений Онегин», «Тамара», «Корделия», «Снегурочка», «Кавказский пленник».



Ф.И. Стравинский

Иностранные: «Фауст», «Иоанн Лейденский», «Волшебный стре­лок», «Риголетто», «Аида», «Тангей­зер», «Кармен», «Манон», «Травиа­та», «Роберт-Дьявол».

Итого 19 опер, из которых де­вять русских и десять иностранных.

Событиями сезона явились четыре постановки новых опер: «Кармен» Бизе, «Корделия» Соло­вьева³, «Манон» Массне и «Тамара» барона Фитингофа-Шеля⁴. Четыре постановки вместо одной – это уже был большой сдвиг в сторону рас­ширения репертуара, хотя худо­жественное их значение оказалось далеко неодинаковым.

Первая новинка не заставила себя долго ждать: уже 30 сентября состоялось первое представление

¹ Сезон 1884–1885 стал для казен­ной итальянской оперы последним. Л.М. Золотницкая указывает, что формальным «поводом для ее закрытия послужило признание помещения Большого театра опас­ным для спектаклей, в результате чего русская труппа вынуждена была вернуться в Мариинский те­атр, а итальянскую – упразднили». (Золотницкая Л.М. Итальянский оперный театр в России в XVIII–XX веках. Л., 1988. С. 33).

² Клямжинская (урожд. Шуминская; по мужу Штромфельд) Александра (наст. имя Ядвига) Сильвестровна (1859–1946) – артистка оперы (колоратурное сопрано).

³ Соловьев Николай Феопемтович (1846, Петрозаводск – 1916, Пет­роград) – композитор, музыкаль­ный критик, педагог.

⁴ Фитингоф-Шель Борис Александрович, барон (1829, С.-Петербург – 1901, там же) – композитор.

Pro memoria

«Кармен» Ж. Бизе, оперы в четырех действиях на сюжет французского писателя Проспера Мериме под тем же названием. Известно, что знаменитая опера эта, одно из величайших созданий оперного искусства, была при своей первой постановке 3 марта 1875 г. в Париже на сцене «*Opéra Comique*» очень дурно принята и публикой, и прессой. Существует даже мнение, что ее неуспех послужил причиной преждевременной смерти Бизе: страдая пороком сердца, он заболел и умер в июне 1875 г., через три месяца после премьеры «Кармен».

Петербургская публика познакомилась с произведением Бизе, конечно, прежде всего через итальянцев: «Кармен» впервые была поставлена в Большом театре 16 февраля 1878 г. с Бертой Энн⁵ в заглавной роли, особого успеха не имела и даже не собрала полного зала. Очевидно, неуспех «Кармен» на премьере в Париже и в особенности отзывы некоторых критиков, величавших Кармен «проституткой», дали известный резонанс в той части петербургской публики, которая обычно заполняла собою Большой театр. «Кармен» прошла всего три раза. Настоящий успех свой она обрела лишь в сезоны 1882–1883⁶ и 1883–1884 гг., когда в роли Кармен появилась знаменитая Ферни-Джермано⁷, прославившаяся художественным воплощением этого образа. В течение этих двух итальянских сезонов «Кармен» выдержала 23 представления.

При первой постановке ее на русской сцене роли были распределены следующим образом:

Кармен – Славина⁸

Хозе – Васильев 3-й⁹

Эскамилло – Мельников¹⁰

Микаэла – Клямжинская
Цунига – Стравинский
Моралес – Муратов¹¹
Данкайро – Павловский¹²
Ремендадо – Васильев 2-й¹³
Фраскита – Фриде¹⁴
Мерседес – Добровская¹⁵

Новых декораций не делали. Воспользовались теми, что остались от итальянцев¹⁶.

Критика насторожилась: как то русские артисты справятся с «Кармен»? В особенности Ферни-Джермано стояла перед глазами. Но русские артисты, привыкшие к реальному воплощению жизненных типов, доказали, что по этому самому «Кармен» как раз им по плечу.

«Петербургский листок» нашел, что «исполнение превзошло самые смелые ожидания. Русская “Кармен” если и уступала в некоторых частностях, то в общем она была неизмеримо выше итальянской»¹⁷. Про Славину, на которой естественно сосредоточилось главное внимание, критик той же газеты писал, что если в ней и замечалось некоторое сходство с Ферни-Джермано, то лишь в некоторых внешних частностях, «внутреннее же исполнение было прочувствовано и обдуманно». Если по своей внешности Славина и не вполне соответствовала тому образу, что нарисовал Мериме, то это уж не ее вина, «сценически же г-жа Славина близко подошла к типу цыганки. Следует заметить, что вокальная сторона партии была прекрасно передана, а она отличается огромными техническими трудностями, требуя много сил и умения на ее передачу». И в заключение критик заметил, что второстепенные роли были исполнены неизмеримо выше, чем у итальянцев.

⁵ Энн [Ehnn] Берта (1847, Вена – ?) – австрийская артистка оперы (меццо-сопрано).

⁶ Характерен отзыв журнала «Искусство» на премьеру «Кармен» в Итальянском театре 1882 г.: «Настоящий ее успех свидетельствует, что наши итальянцы прогрессируют понемногу в оценке новых произведений, подобных “Кармен”» (Искусство. Ежедневный художественно-литературный журнал, 1883, №1. Музыкальные заметки. С. 11.)

⁷ Ферни-Джермано [Ferni-Bermano] Вирджиния (1849, Турин – 1934, там же) – итальянская артистка оперы (сопрано).

⁸ Славина (по мужу Медем) Мария Александровна (1858, С.-Петербург – 1951, Париж) – артистка оперы (меццо-сопрано и контральто).

⁹ Васильев (по сцене Васильев 3-й) Михаил Дмитриевич (1850, С.-Петербург – 1897, там же) – артист оперы (драматический тенор).

¹⁰ Мельников Иван Александрович (1832, С.-Петербург – 1906, там же) – артист оперы (лирико-драматический баритон).

¹¹ Муратов А. Е. – артист оперы (баритон, бас). Выступал на сцене Мариинского театра с начала 1880-х.

¹² Павловский Сергей Евграфович (1846, Москва – 1915, там же) – артист оперы (лирический баритон), режиссер и педагог.

¹³ Васильев (по сцене Васильев 2-й) Василий Михайлович (1837, или 1838, Петербург – 1891, там же) – артист оперы (тенор).

¹⁴ Фриде Нина (наст. имя Антонина) Александровна (1859, или 1864, или 1865, С.-Петербург – 1942, Ленинград) – артистка оперы (меццо-сопрано, контральто).

¹⁵ Добровская [Добровтвояская?] – артистка оперы (сопрано), пела в Мариинском театре в сезонах 1885–1886, 1886–1887 и 1887–1888.

Люди, годы, жизнь



Галлер¹⁸ в своей второй статье, посвященной «Кармен», заметил, что «копируя г-жу Ферни-Джермано, г-жа Славина превзошла сама себя в этой роли: столько у нее было смелых движений, бойкости, грации и одушевления»¹⁹.

Соловьев сказал, что на Славинной лежала очень большая ответственность ввиду исключительной трудности роли, требующей большой отделки как в пении, так и в игре. «Именно в «Кармен», – говорит он, благодаря Ферни-Джермано публика привыкла следить как за пением, так и за игрой»²⁰.

Это, конечно, вздор. Критик совершенно забыл, что еще до появления Ферни-Джермано публика русской оперы привыкла следить и за пением, и за игрой у Стравинского, у Корсова²¹, у Мельникова. Иначе как же она могла правильно оценить Еремку первого, Олоферна второго и Мельника третьего?

Дальше Соловьев пишет о Славинной:

«Все исполнение испещрено массой намерений, из которых многие артистке удавались. Более сильным по выражению и разрешению сценической задачи вышел у г-жи Славинной последний акт».

В «Новом времени» Иванов²² сначала предается размышлениям о том, следовало ли допускать «Кармен» на русскую национальную сцену, которая имеет свои особые задачи, и приходит к замечательному выводу, что «теперь, при наличии одного только театра, остается молча примириться с фактом». Примирившись же и уклонившись от разбора, он находит, что «исполнение «Кармен» приятно поразило всех, показавши, как много могут сделать при желании русские певцы. Это исполнение один из приятных залогов для будущности театра». Совершенно неожиданное откровение!.. Критик очевидно забыл, что гораздо раньше «Кармен» русские певцы уже показали, что они могут сделать «при желании». Это было, когда они пели «Вражью силу» и целый ряд других опер, русских и иностранных. Но между прочим, совершенно справедливо указание на то, что Клямжинская, так же, как и все Микаэлы у итальянцев, и костюмом своим и видом больше походила на Гретхен, чем на крестьянку из

Программа премьерного спектакля «Кармен» в Марининском театре, 1885 г. Из собрания Ф.И. Стравинского.

¹⁶ На премьерной афише 1885 г., сохранившейся в собрании Ф.И. Стравинского, значится: «Декорация 2-го акта г. Фромона (из Парижа)». Любопытно, что та же декорация была отмечена рецензентом «Всемирной иллюстрации» на премьере в Итальянской опере 1882 г. («Очень хороша декорация 2-го действия, – г-на Фромона из Парижа» № 722. С.315).

¹⁷ Петербургский листок, 1885, 2.Х. Рубрика «Театральный курьер» – «Кармен» на сцене Большого театра.

¹⁸ Галлер Константин Петрович (1845, С.-Петербург – 1888, там же) – музыкальный критик, композитор, педагог.

¹⁹ Петербургские ведомости, 1885, 12.Х.

²⁰ Эта и следующая цитата из статьи в: «Новости и биржевая газета», 1885, 2.Х.

²¹ Корсов Богомир Богомирович (псевдоним, настоящее имя и фамилия Геринг Готфрид Готфридович), (1843, или 1845, С.-Петербург – 1920, Тифлис) – артист оперы (баритон).

²² Иванов Михаил Михайлович (1849, Москва – 1927, Рим) – музыкальный критик, композитор.

Pro memoria



Андалузии. Должно заметить, что этот штамп Микаэлы докатился до самого XX века, и первую Микаэлу, похожую на крестьянку мы узрели только в постановке Лапицкого²³ в «Музыкальной драме» в 1913 г. Справедлив также упрек, что в третьем действии ночью в горах она разгуливает в том же платье, что и в первом действии, не позаботившись захватить с собою плащ. По поводу Славиной Иванов замечает, что хотя ее исполнение и было повторением того типа, который создала Ферни-Джермано, но все же не лишено было кое-где некоторого своеобразия²⁴.



Н.Ф. Соловьев.
Всемирная
иллюстрация, 1886.
Т. 35. № 896. С. 240

Ко всем этим разговорам о Ферни-Джермано нужно, конечно, относиться с некоторой осторожностью. Было ли так на самом деле, мы, поскольку не осталось детального разбора игры ни той, ни другой, судить не можем. За Ферни-Джермано, как и за другими иностранными знаменитыми исполнительницами роли Кармен было то преимущество, что все они непременно в Испании побывали, хотя бы по случаю гастролей, и там могли вдоволь наглядеться на прирожденных испанок и на испанских цыганок, следовательно, прежде всего подсмотреть их пластику. Мы не знаем, была ли Славина перед этим своим выступлением в Испании. Возможно, что не была. Поэтому пластику, необходимую для реального воплощения типа Кармен, она могла увидеть только у Ферни-Джермано и кое-что сознательно, а иное бессознательно от нее позаимствовать. Беды большой в этом не было. Но Славина была слишком талантливая натура для того, чтобы при этом остаться. Так как уже и на премьере обнаружили черты своеобразия, то

совершенно естественно все личное при дальнейшем углублении в роль должно было вытеснить все заимствованное. Во всяком случае Славина надолго оставалась лучшей Кармен Мариинского театра, потому что даже Медея Фигнер²⁵ при всем великолепии своей интерпретации не могла в роли Кармен освободиться от какого-то налета эlegantности, совершенно не соответствующей образу, нарисованному Мериме, и который начисто отсутствовал у Славиной.

Сильной конкуренткой Славиной явилась со второго представления Павловская²⁶. «Игра г-жи Павловской, – пишет Галлер, была очень нервная, тонкая и отделанная; концепция роли очень обдуманная и талантливая; видно, что много читано и изучено, внесено много оригинального и своеобразного»²⁷. В общем, судя по тем деталям, которые сообщил Галлер, Павловская снова выказала себя артисткой большого масштаба. Это подтверждается и отзывом Соловьева, который говорит: «Насколько г-жа Павловская была

²³ Лапицкий (наст. фамилия Михайлов) Иосиф Михайлович (1876, Минск – 1944, Москва) – режиссер оперы. Возглавлял Театр музыкальной драмы в Петрограде в 1912–1919 гг.

²⁴ Новое время, 1885, 7.Х.

²⁵ Фигнер Медея Ивановна (урожд. Амалия Мей Джоваиде; сцен. псевдоним Мей) (1859, или 1859, Флоренция – 1952, Париж) – артистка оперы (меццо-сопрано, затем драматическое сопрано).

²⁶ Павловская (по мужу; урожденная Бергман) Эмилия Карловна (1853, или 1857, С.-Петербург – 1935, Москва) – артистка оперы (лирико-драматическое сопрано), педагог.

²⁷ Петербургские ведомости, 1885, 12. X. Рубрика «Музыкальное обозрение».

Люди, годы, жизнь

интересна музыкальной интерпретацией, настолько же она могла возбудить интерес в строгом ценителе драматического искусства. Это была не певица, подыгрывающая жестами во время пения, напротив; это была актриса, выступившая во всеоружии драматического таланта»²⁸.

А из того, что не понравилось Иванову, мы смело можем заключить, что Павловская создала действительно интересный и близкий жизненной правде образ. Не понравилось же ему реальность трактовки. «Менее реальная Кармен, – говорит он, – возбуждает симпатии зрителей; эти симпатии должна утрачивать Кармен, изображаемая близко к тому, что она есть в действительности: вот расчет, которого нельзя упускать из вида артистке, берущейся за эту роль»²⁹.

Что же касается мужского персонала, то он уступал женскому. Мельникову Эскамилло не слышком удался. Два Хозе, Васильев 3-й и Михайлов, хорошо пели и второй лучше первого, но типа не создали ни тот, ни другой. Впрочем, Васильев 3-й обнаружил значительно больше одушевления против обычного и весьма живо провел последний акт. Вполне удачны были Фриде, Добровская, Павловский и Васильев 2-й. Стравинский же из небольшой роли Цуниги создал чрезвычайно живой и естественный тип, вполне художественный, без всякого шаржа.

Эту постановку следует, кроме того, отнести к особо удачным у Палечека³⁰, ибо хор, по замечанию Галлера, «не только пел с уверенностью и оживлением, но и мастерски размещался и двигался по сцене



весьма разнообразными и характерными группами, соответственно сценическим положениям»³¹.

Вообще же постановка «Кармен» составила в жизни Мариинского театра особенно важное событие потому, что отныне эта превосходная опера вошла в его постоянный, основной репертуар, выпадая из него лишь на короткое время. И в текущем сезоне это было событие в художественном смысле наиболее важное. Три следующие премьеры представляют собою ясно выраженное *decrecendo*.

12 ноября состоялось первое представление оперы в четырех действиях Н.Ф. Соловьева «Корделия» («Мечь»), написанной на сюжет драмы французского драматурга Викторьена Сарду «*La Haine*». Сам Соловьев говорит, что первоначальная идея написать оперу на этот сюжет «принадлежит известному автору оперы «Мефистофель» Бойто. Именно он указал на него нашему даровитому артисту русской оперы Б.Б. Корсову, который

Цунига.
Рис. Ф.И. Стравинского

²⁸ *Новости*, 1885. 9.Х.

²⁹ *Новое время*, 1885, 10. X. Рубрика «Музыкальные наброски».

³⁰ Палечек Йосеф (Осип Осипович, Иосиф Иосифович) (1842, Естржаби-Лота, близ г. Колин, Чехия – 1915, Петроград) – артист оперы (бас-кантанте), камерный певец, педагог, режиссер.

³¹ В рукописи нет номера сноски, но внизу на стр. 548 есть карандашная приписка: «Петербургские ведомости», 1885, 2.Х.

Pro memoria

и передал это указание мне. Это было в 1878 г»³².

Распределение ролей на премьере было следующее:

Югурта Сарачини – Стравинский
Корделия – Павловская
Уберта – Бичурина³³
Андреино – Фриде
Орсо – Прянишников³⁴
Угоне – Муратов
Епископ – Майборода³⁵
Монах – Васильев 2-й
Баптист – Соболев³⁶
Дживанна – Глебова³⁷
Глашатай – Поляков³⁸
Беппо – Михайлов³⁹
Беппина – Левицкая⁴⁰

Обставлена опера была с большой тщательностью, сплошь заново, причем почему-то не обошлось без заграницы: декорации первого, второго и третьего актов были заказаны Цукарелли в Милане и только декорация третьего акта, зал в палатце Сарачини, была исполнена декоратором дирекции Левотом⁴¹. Все декорации в «Корделии» – архитектурные, действие происходит в средневековой Сиене, и на такие декорации большим мастером был Шишков⁴². Зачем понадобилось заказывать декорации иностранному художнику – решительно неизвестно.

Пресса приняла новую оперу весьма по-разному и во всяком случае доставила Соловьеву немало неприятных минут. Галлер начал свой весьма обстоятельный разбор с жалобы на то трудное положение, в какое он попал, вынужденный критиковать произведение автора, с которым он связан узами многолетней дружбы. И затем, собравшись с духом, наговорил другу массу неприятнейших вещей. Оказалось, что в



заключительном ансамбле первого акта «было бы невозможно отыскать хотя и условной правдивости декламации, в смысле соединения слова с музыкой»⁴³. [Точная цитата: «Он не достигает здесь и тени даже условной правдивости, не производя впечатления ни сцению, ни музыкаю». – **А.В.**]

Второе действие «не представляет музыки органически связанной, а лишь цепь музыкальных номеров, отдельных и не вытекающих друг из друга... Скажу более: эти номера можно было бы переставить и получилось бы то же самое...» [В статье: «перетасовать». – **А.В.**]

Никакой самый отъявленный враг Соловьева не мог бы написать ничего хуже. Ибо хорошо же

Программа спектакля «Корделия» (Месь) в Марининском театре, 1885 г. Из собрания Ф.И. Стравинского.

³² Соловьев Н.Ф. Отрывки из воспоминаний // Ежегодник Императорских театров, 1909. Вып. 6 и 7, С. 10.

³³ Бичурина Анна Александровна (1853, или 1854, Тифлис – 1888, С.-Петербург), – артистка оперы (контральто).

³⁴ Прянишников Ипполит Петрович (1847, Керчь – 1921, Петроград) – артист оперы (драматический баритон), режиссер, антрепренер, педагог.

³⁵ Майборода Владимир Яковлевич (1852, или 1854, Волынская губерния – 1917, Петроград) – артист оперы (бас-кантанте).

³⁶ Соболев Владимир Федорович (1837–1900) – артист оперы (баритон).

³⁷ Глебова (по мужу Шавердова) Юлия Георгиевна (1861–?) – артистка оперы (меццо-сопрано).

³⁸ Поляков Антон Давыдович (1852, Кишинев – 1910, Одесса) – артист оперы (бас).

³⁹ Михайлов Михаил Иванович (наст. фамилия, имя и отчество Зильберштейн Моисей Иоакимович) (1858, или 1860, Вильно – 1929, Москва) – артист оперы (лирический тенор).

⁴⁰ Левицкая (по мужу Гирс) Полина (наст. имя Прасковья) Сергеевна (1847, или 1852, С.-Петербург–?) – артистка оперы (сопрано).

⁴¹ Левот (Levot) Генрих (Анри) (?–1898, Петербург) – французский театральный художник, в Марининском театре служил с 1885 г.

⁴² Шишков Матвей Андреевич (1832–1897) – театральный художник, профессор декорационной живописи.

⁴³ Петербургские ведомости, 1885, 20.XI и 21.XI. Рубрика «Музыкальное обозрение».

ВМ



Императорские Санкт-Петербургские театры. Опера Н.Ф. Соловьева «Мечь» (Корделия) на сцене Большого театра. (Рис. К. Брож). Всемирная иллюстрация, 1885 г. Т. 34 №880. С. 393

художественное произведение, в котором можно без всякого ущерба для смысла перетасовывать отдельные его составные части! И заметим, что это совершенно верно: второй акт «Корделии» представляет собой сплошной дивертисмент.

Относительно четвертого действия сказано: «Всенародно поругана не только условная и пресловутая “музыкальная правда”, за которую так горячо ратовал А.Н. Серов, но и всякая совершенно необходимая и обязательная сценическая естественность».

Pro memoria

После этого все попытки Галлера позолотить пиллюлю производят довольно жалкое впечатление.

Дальше произошло нечто весьма забавное. Иванов в «Новом времени» указывает, что «г. Соловьев, будучи музыкальною натурою, не мог не идти по тому пути, по которому шли Глинка, Даргомыжский (в «Русалке»), Рубинштейн, почти всегда Серов и Чайковский»⁴⁴.

А в «Новостях» сказано, что Соловьев смело становится на путь, указанный Гуно, Верди и Мейербером⁴⁵.

Так как, насколько известно, путь Глинки и Даргомыжского несколько отличен от пути Мейербера, то читателям предоставлялось ломать голову над вопросом, на какой же в самом деле путь встал Соловьев.

Далее Иванов усмотрел в музыке «Корделии» совершенную самостоятельность, в ней нельзя «найти ничего, что дало бы повод припомнить кого или что-нибудь».

В газете «Новости», где Соловьев писал статьи, некто, укравшийся за инициалом Б., произнес весьма пламенный дифирамб опере, причем для доказательства ее необычайной художественности не нашел ничего лучше, как сослаться на авторитет певицы Лукка⁴⁶, которая, присутствуя на премьере, пришла в такой восторг, что выразила твердое намерение провести «Корделию» на венскую оперную сцену и самой исполнить главную роль.

Не хватало тут еще отзыва Кюи в «Неделе», который в это время укатил в Бельгию, в Льеж, где ставился «Кавказский пленник». Но зато за него постарался некто, скрывшийся за буквами А.Ф. Можно думать, что это А. Филонов, который впоследствии вел всю музыкальную

хронику Петербурга в московском журнале «Артист».

Указав на то, что «г. Соловьев – один из представителей ретроградного направления в русской музыке», что в качестве критика он постоянно «выказывал себя ревностным врагом» принципов новой русской школы, что он дал ей ругательную кличку «шайки», «Бориса» Мусоргского называл оперой «мусорной», а Кюи – музыкальным невеждой, А.Ф. полагал бы, что Соловьев «должен был бы написать оперу, которая и по направлению и по музыке была бы диаметрально противоположной операм “шайки”». И вдруг оказывается, что он написал оперу, «которая и по направлению и по музыке несомненно принадлежит к операм “шайки”». Но так как у него нет даже некоторой дозы таланта и не может он даже быть назван в строгом смысле композитором, то его нечего и думать зачислять в ряд композиторов новой школы».

Доказывая в дальнейшем, почему это так, А.Ф. говорит о музыке «Корделии», что она «настолько лишена какой бы то ни было самостоятельности, что не может быть названа композицией», т. е. высказывает мнение, диаметрально противоположное мнению Иванова. «Месть» не может быть названа оперой, а г. Соловьев композитором в настоящем смысле; его произведение – компиляция, а он – компилятор... Как компилятор г. Соловьев обнаруживает несомненный вкус: плохой отрывок в его опере – редкость... Главным источником ее (компиляции) послужили произведения новой русской школы, а так как глава этой школы – г. Ц. Кюи, то мы и находим в “Мести” преимущественно его музыку».

⁴⁴ Новое время, 1885, 17.XI.

⁴⁵ Новости, 1885, 17.XI.

⁴⁶ Лукка (Лисса) Паолина (1841, Вена – 1908, там же) – австрийская артистка оперы (драматическое сопрано).



И в заключение:
«Местъ» г. Соловьева – беспри-
мерная, нелогичная, бездарная
компиляция в четырех длинных
действиях, составленная из кусков
произведений большинства выда-
ющихся оперных композиторов,

преимущественно же тех, против
которых ополчался с пеной у рта
критик г. Соловьев; с этой точки
зрения «Местъ» – опера оригиналь-
ная, единственная в своем роде»⁴⁷.

Истина, как водится, лежала
посередине. Считать, что Соловьев

Императорские
Санкт-Петербургские
театры. Опера
«Манон» Ж. Массенэ
на сцене Большаго
театра. Всемирная
иллюстрация, 1886 г.
Т. 35. С. 41

Pro memoria

написал оперу, воспользовавшись принципами русской школы, как это делает А.Ф., явное преувеличение и больше смахивает на полемический прием. Соловьев, конечно, оригинального дарования не имел, был чистейший эклектик, но вдохновлялся гораздо более западноевропейской музыкой, нежели музыкой «кучкистов». Его «Корделия», в сущности, представляет собою какой-то странный опыт пересадки в русское оперное искусство мейерберовского стиля, но так как Соловьев не имел и сотой доли таланта Мейербера, то этот русский мейерберовский стиль получился разжиженным и вдобавок расширенным, ибо патоки в музыке «Корделии» предостаточно, вообще образовалась какая-то смесь французского с нижегородским, опера, говорившая к массам хотя и сплошь благозвучным языком, но удивительно банальным. А так как банальное благозвучие всегда находило до себя охотников, то этим и объясняется успех «Корделии» на премьере и дальнейший ее успех на некотором отрезке времени, ибо оркестрована она достаточно ловко, а партии удобно написаны для певцов.

Как исполнялась «Корделия», мы имеем об этом довольно смутное представление, ибо критики, увлеченные одни доказательством того, что Соловьев – талант, а другие, что он – бездарность, очень мало внимания уделили исполнителям. Галлер, написав о «Корделии» три фельетона и еще одну рецензию, очень мало отвел места артистам. О Стравинском так даже вовсе не упомянул. В «Неделе» ни об исполнителях, ни о постановке ничего не говорится⁴⁸. У Иванова в его фельетоне также

нет ни звука. Кое-как из весьма обрывочных замечаний можно понять, что очень хороши были Павловская и Прянишников, да о Стравинском читаем в «Новостях» и в краткой заметке в «Новом времени», что он замечательно рельефно передал роль Югурты. Это так и было в действительности. Фигура Югурты, уж не знаю, вина ли это автора, либреттиста или самого Сарду, очерчена довольно однобоко. У Югурты нет никаких чувств, никаких переживаний, кроме одного: чувства мести, которым он и переполнен через край. Такой тип, проникнутый еще патрицианской гордостью, Стравинский воплощал в чрезвычайно энергичных и ярких красках. Неукротимость нрава Югурты, готового растоптать не только своего врага Орсо, но даже и всех собственных близких только за то, что они с его врагом вступили в общение, вставала перед зрителем во всей безмерности. Огненный темперамент сказывался в каждом движении, в каждом жесте, каждой интонации.

Премьера «Корделии» ознаменовалась неслыханным в летописях Мариинского театра скандалом, о котором сам Соловьев, несмотря на то, что прошло двадцать четыре года, рассказал довольно туманно. «По свойственной мне привычке опаздывать, – пишет он, – я и на первый спектакль моей оперы опоздал. Прихожу. Первое действие в полном ходу. Встречаю какие-то странные взгляды. Кто-то вдали, указывая на меня переговаривается. Вообще, я почувствовал какую-то подозрительную атмосферу. Оказалось, что А.А. Бичурина была больна, но, несмотря на свое состояние, она мне высказала

⁴⁷ Неделя, 1885, №52.

⁴⁸ Это не совсем так. В «Неделе» 1885 г. № 52 помимо указания на то, что успеху спектакль обязан только исполнителям главных ролей, есть и такое замечание: «Г. Стравинский вселяет в сердца зрителей недостаточно ужаса в роли неправдоподобного злодея Югурты».

⁴⁹ Соловьев Н.Ф. Указ. соч. С. 15.

⁵⁰ В архиве Ф.И. Стравинского скандал, вызванный поведением А.А. Бичуриной, отмечен вырезкой из газеты «Новости»: «Театральной дирекции Императорских театров предстоит в недалеком будущем два гражданских процесса. Певвица Бичурина, уволенная дирекцию вследствие известного инцидента на первом представлении оперы г. Соловьева "Месть", предъявляет к ней иск на сумму 12.000 руб. за нарушение контракта» (Новости, 1885, 8. XII. № 338).

⁵¹ Каменская (урожд. Вальтер) Мария Даниловна (1854, или 1851, Петербург – 1925, Хельсинки) – артистка оперы (меццо-сопрано).

⁵² Гейльбронн, или Хейльбронн [Heilbronn] Мария (1851, Антверпен – 1886, Ницца) – бельгийская артистка оперы (сопрано).

Люди, годы, жизнь

полную решимость довести роль Уберты до конца»⁴⁹.

«Больна» – это, конечно, ровно ничего не объясняет⁵⁰. Всякий может заболеть. Дело было гораздо хуже: Бичурина, эта блестящая талантливая артистка, страдала одним пороком: она пила. И на премьеру «Корделии» явилась настолько хвативши через край, что выйдя в первом акте на сцену, произвела изрядное замешательство. Следствием было то, что на другой день ее партия была передана Каменской⁵¹, а сама она уволена со службы. Так печально оборвалась через девять лет блестяще начатая работа Бичуриной в Мариинском театре.

Третьим событием сезона, еще менее значительным, чем «Корделия», явилась постановка 19 декабря оперы французского композитора Жюля Массне (Massenet) «Манон» в пяти действиях, написанной на сюжет знаменитого романа аббата Прево. Опера впервые была поставлена на сцене парижской «Opéra Comique» 19 января 1884 г., причем создательницей главной роли явилась Гейльбронн⁵², знаковая петербургской публике по спектаклям Итальянской оперы в сезоны 1875–1877 гг.⁵³ Таким образом, эта опера явилась на русской сцене куда скорее многих других опер, несравненно более значительных по своей художественности и, тем не менее, либо не появившихся вовсе, либо ждавших постановки десятками лет. С одной стороны, здесь сказались вкусы Всеволожского, а также посетителей бельэтажа, которым творчество Массне, неглубокое, изящное и с оттенком салонности⁵⁴ как раз должно было нравиться. С другой – могли играть роль и

чисто коммерческие соображения: декорации и костюмы были изготовлены для итальянской оперы, и должна была петь партию Манон Гейльбронн. Но Итальянская опера закрылась, поэтому чтобы хоть сколько-нибудь окупить сделанные затраты, решили дать «Манон» на русской сцене.

Распределение ролей на премьеры было следующее:

Манон – Павловская
 Де Грие – Михайлов
 Леско – Мельников
 Де Грие отец – Майборода
 Гийо де Морфонтень – Павловский
 Де Бретиньи – Аленников⁵⁵
 Пуссетта – Левицкая
 Жавотта – Фриде
 Розетта – Пильц⁵⁶

Опера шла под управлением Кучера⁵⁷ и им же была разучена.

В отзывах критики особенно обращает на себя внимание мнение Галлера. Чрезвычайно расхвалив оперу, он пишет: «По отделке и изяществу музыка эта, хотя и не представляющая особенно сильных и рельефных мелодий, несравненно выше, например, музыки “Кармен” Бизе или музыки “Гамлета” Тома, а как ряд лирических сцен, заимствованных из сюжета, несравненно более популярного во Франции, чем например у нас сюжет “Евгения Онегина”, – вся опера представляет как бы жанровую картину, столько же изящную, сколько и симпатичную»⁵⁸.

По нашему мнению этим отзывом Галлер окончательно скомпрометировал себя как критика. Поставить слащавую салонную музыку «Манон» выше музыки «Кармен» может только музыкальный невежда, вдобавок еще

⁵³ Согласно «Хронике петербургских театров. С конца 1855 до начала 1881 года» А.И. Вольфа (СПб., 1884. Ч. 3. С. 136) «новинка сезона 1875–1876 “Коронные бриллианты” Обера исполнена блистательно: Патти, Гейльбронн, Николини и Чиаппи» (С. 135), а в следующем сезоне, 1876–1877, «имена: Патти, Лукка, Стольц, Арто, Донадио, Гейльбронн, Д’Анджери, Николини, Ноден, Котоньи красовались по очереди на афише итальянской оперы».

⁵⁴ В дневниках-рапортах главного режиссера Императорской русской оперы Г.П. Кондратьева (ГЦПМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 118. Ед. хр. 2) музыка Массне получила иную оценку: [л. 114] «Опера по музыке очень тонкая, с превосходной оркестровкой, полна интереса и как нельзя больше подходит к главным исполнителям, г-же Павловской и Михайлову».

⁵⁵ Аленников (по сцене Аленников 1-й и Алени) Евгений Николаевич (1852, Петербург – 1909, там же) – артист оперы (баритон, затем тенор).

⁵⁶ Пильц (по мужу Изергина) Мария-Вильгельмина Владиславовна (1856–?) – артистка оперы (меццо-сопрано).

⁵⁷ Кучера [Кисера] Карел (Карл Антонович) (1847, Роклицани – 1915, Прага) – чешский дирижер и преподаватель пения. В 1879–1894 гг. был вторым дирижером Мариинского театра.

⁵⁸ Петербургские ведомости, 1885, 21. XII.

Pro memoria

проявивший солидарность со своими французскими коллегами, разругавшими премьеру «Кармен». И еще замечательно: разнося, как мы это видели выше, в пух и прах Чайковского, Галлер у Массне не нашел ни одного недостатка.

А между тем, по мнению Соловьева, недостатки есть и даже весьма значительные. Указав на расплывчатость музыки, Соловьев считает, что «самая симпатичная сторона оперы – это музыкальные очертания влюбленной парочки Манон и де Грие». В иллюстрации же комического и веселого элементов «автор не пошел далее жанра обыденной оперетки и не выказал оригинальности... Опере вредит ее растянутость, преобладание медленного движения в музыке, недостаток сильных и ярких лирических моментов»⁵⁹.

Суровее всех отнесся к «Манон» Иванов. Вот какую характеристику он дал Массне:

«Его поэзия – поэзия Булонского леса. Это буржуа, сделавшийся артистом, отдавший искусство, даже не без некоторого увлечения, но у которого нет внутренних данных для создания крупных произведений; мещанский образ мыслей и холодная натура у него сильнее артистических порывов... У Массне некоторые сочинения лишены известной поэтичности; в них есть вкус, чувство меры. Но во всех его произведениях я не знаю ни одного действительно широкого порыва, не слышу голоса страсти и сердца, тех порывов, за которые охотно прощаешь многое и по которым узнается истинный художник и которыми он и властвует над сердцами. Видеть же аккуратно причесанного, изящно одетого, начиная от вылощенного цилиндра и

кончая лакированными ботинками парижанина, заботящегося только о том, чтобы держать себя безукоризненно – совсем скучно...»

«Музыки в “Манон” так мало, что в течение первых двух действий и доброй половины третьего можно было бы думать, не сделались ли мы жертвами какой-либо мистификации».

«Разбирать его оперу в музыкальном отношении не стоит: блюдо хорошо приготовлено и хорошо подано, но содержимого в нем нет. По стилю “Манон” стоит почти на самой границе оперетты больших размеров»⁶⁰.

И в заключение Иванов указывает, что «Манон» ни в каком случае ставить не следовало. Оправданием могло служить разве то, что она была приготовлена для итальянцев.

Характеристика совершенно правильная. Музыка Массне ни с какой стороны не пригодна для широких масс публики. Ее формы мелки, ее язык расплывчат, не красноречив, вял. Драматические ситуации очерчены бледно. Характерно, что из всего им написанного более длительную жизнь обрели три оперы: «Манон», «Вертер» и «Дон Кихот», потому что в центре их стоят знаменитые литературные персонажи, привлекающие внимание талантливых певцов-актеров возможностью создать образ, далеко выходящий за рамки либретто, смыкающийся с первоисточником. Мы видели это у Собинова и у Шаляпина. И в данном случае успех «Манон» обусловлен был тем, что Павловская очень ярко провела роль Манон⁶¹. Хвалили еще Михайлова, но очевидно только за пение. Потому что, зная Михайлова как артиста, всегда

⁵⁹ *Новости*, 1885, 23.XII.

⁶⁰ *Новое время*, 1885, 23.XII.

Люди, годы, жизнь

ограничивавшегося на сцене несколькими жестами, трудно себе представить, чтобы он в самом деле мог создать образ Де Грие.

Последним событием сезона была постановка 22 апреля 1886 г. оперы барона Фитингофа-Шеля «Тамара» в четырех действиях с прологом на сюжет поэмы Лермонтова «Демон».

Сочинялась эта опера в промежуток времени 1860–1871 гг., причем с ней произошел по словам автора, такой эпизод. Однажды он проиграл из нее некоторые сцены А.Г. Рубинштейну, и тот до того прельстился сюжетом, что взял да и в очень короткий срок написал своего «Демона», которого и поставил в театре на десять лет раньше «Тамары» Шеля⁶². Впрочем и последняя-то попала в театр, как об этом проговорилась «Петербургская газета», благодаря одному высокому и просвещенному покровительству. Иначе оно и быть не могло. Фитингоф-Шель был всего лишь великосветский дилетант, композитор столь второстепенный, что ему в истории русской музыки, а то и в наиболее пространной, может быть отведено место разве только где-нибудь в примечании.

Состав исполнителей «Тамары» был следующий:

Гудал – Фрей⁶³
Тамара – Павловская
Милена, подруга Тамары – Пильц
Князь – Васильев 3-й
Демон – Прянишников
Шете. Начальник осетин – Павловский
Первый Азнаур – Васильев 2-й
Второй Азнаур – Соболев

Опера шла под управлением Кучера и им же была разучена.

Критики консерваторского толка, обрадовавшись тому, что в «Тамаре» не оказалось ничего похожего на музыку столь ненавистных им кучкистов, поспешили Шеля одобрить. Галлер нашел, что «опера очень мелодичная, певучая, искренне написанная, звучно и довольно интересно инструментованная; хотя она не лишена некоторых недостатков, но при всем том вещь несомненно талантливая и не лишенная многих достоинств»⁶⁴. Подробного отчета он все же не дал. Соловьев заметил, что в своем произведении «Шель заявил о себе как о мелодисте и композиторе, обладающем способностью выражаться в звуках искренно и задушевно»⁶⁵. В следующей рецензии он нашел, что Шель в «своем произведении выказал здравое понимание требований оперы», а также заявил себя «разнообразным оркестратором»⁶⁶.

Рецензент «Петербургской газеты», очевидно учитывая оказанное Шелю «высокое и просвещенное покровительство», отыскал в музыке «Тамары» множество красот, оценивая оперу номер за номером.

Совсем иначе отнесся к Шелю рецензент «Петербургского листка», находя, что талант его «второстепенный, лишенный оригинальности и не идущий дальше слабого подражания итальянским оперным формам», что как композитор он «скорее дилетант» и что «формами композиции он не владеет вовсе»⁶⁷.

Иванов в «Новом времени» весьма справедливо замечает, что для автора убийственно ждать пятнадцать лет, чтобы поставили его оперу. Но что же тогда сказать о Мусоргском, который умер в 1880 г., а его «Хованщина» попала на казенную сцену, именно в Мариинский

⁶¹ Массне, не присутствовавший на премьере «Манон» в Мариинском театре, верил в успех Павловской, о чем свидетельствует письмо композитора, сохранившееся в фонде певицы ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (АРО. Ф. 201. Ед. хр. 39). Об оценке Массне вокальных и артистических данных Павловской говорит и тот факт, что в 1884 г. она была приглашена им в Париж для прохождения партии Саломеи в намеченной постановке «Иродиады», «однако из-за болезни мужа была вынуждена вернуться в Россию» (Пружанский А.М. Отечественные певцы. 1750–1917. М., 1991. С. 386).

⁶² Согласно мемуарам Б.А. Фитингофа-Шеля А.Г. Рубинштейн оправдался перед ним: «Я знал, что вы писали Демона, но вы на это потратили уже более десяти лет, и неизвестно сколько времени прошло бы еще до окончания и постановки вашей оперы на сцене; а я ждать не мог, для меня каждый день дорог. Мое оправдание состоит в том, что я действовал не по личному капризу, а из побуждений вступить за поправное искусство. (Мировые знаменитости. С. 142–143).

⁶³ Фрей Яльмар Александрович (1856, Выборг–?) – артист оперы (бас).

⁶⁴ Санкт-Петербургские ведомости, 1886, 24.IV.

⁶⁵ Новости, 1886, 23. IV.

⁶⁶ Новости, 1886, 26. IV.

⁶⁷ Петербургский листок, 1886, 24. IV.

Pro memoria

театр, лишь в 1911 г., т. е. на ту сцену, на которую Шель попал все-таки скорее?.. Между прочим, Иванов ставит Шелю в упрек однообразию темпов его музыки; он не вылезает из *adagio* и *andante*, так что публика готова была бы бог знает что отдать за *allegro*. Кроме того отмечает, что никакого восточного колорита и в помине нет; автор злоупотребляет вокальными ансамблями, трио, квартеты, дуэты так и следуют один за другим⁶⁸.

В смысле исполнения Шелю повезло. Павловская и Прянишников делали все, что могли чтобы поддержать интерес публики к этому произведению, которому в самом скором времени предстояло исчезнуть с горизонта.

В то время как в Мариинском театре, сбыв с плеч «Манон», собирались приступить к разучиванию произведения великосветского дилетанта, неоднократно упоминавшийся нами Музыкально-драматический кружок любителей работал над «Хованщиной» Мусоргского, которую и поставил 9 февраля 1886 г. Невольно напрашивается вопрос: в котором из этих учреждений, столь различных по своему положению и своим возможностям, лучше блюли интересы подлинного искусства?

Из дебютантов этого сезона в Мариинский театр были приняты трое сопрано: Е.К. Мравина⁶⁹, дебютировавшая еще 7 января в партии Джильды в «Риголетто», контральто М.И. Долина⁷⁰, дебютировавшая 21 апреля в партии Вани в «Жизни за царя» и бас В.С. Тютюнник⁷¹, дебютировавший 23 апреля в партии Фарлафа в «Руслане». Последний через два года был переведен в Москву, так что для оперного дела в Мариинском театре

значения не имел. Мравина же и Долина, наоборот, заняли в театре, особенно первая, настолько видное положение, что для полноты характеристики сценического окружения Стравинского, характеристики того, как и в какую сторону оно менялось, нам необходимо на этих двух артистках остановиться.

Евгения Константиновна Мравина (1864–1914) была дочь генерала Мравинского, который в свое время впал в немилость из-за того, что не сразу обнаружил подкоп из сырной лавки Кобозева на Малой Садовой улице (ныне улица Пролеткульта), предназначенный для взрыва Александра II при проезде его в Михайловский манеж⁷². Свое вокальное и сценическое образование Мравина получила у Прянишникова, и можно сказать, что он действительно научил ее делу и сразу очень хорошо заявил себя как педагог, так как Мравина была его первой ученицей, выступившей на сцене. Голос Мравиной был лирико-колоратурное сопрано такой кристальной чистоты и прозрачности, что порой казалось, будто звенят серебряные колокольчики, тем более, что тембр голоса был холодный. Звук был ровный на всем диапазоне, одна нота как другая, и достаточно большой для такого помещения как Мариинский театр. Предельные ноты сопранового регистра звучали очень полно и без малейшего напряжения. Трель была выработана безукоризненно, вообще вся тренировка голоса такая, что самые головоломные пассажи Мравина выделяла с виртуозностью, которой могла бы позавидовать любая итальянская певица. Поэтому такие партии, как Виолетта и Джильда, исполнялись

⁶⁸ Новое время, 1886, 24.IV.

⁶⁹ Мравина (сценический псевдоним; урожд. Мравинская, по мужу Корибут-Дашкевич) Евгения Константиновна (1864, С.-Петербург – 1914, Ялта) – артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано).

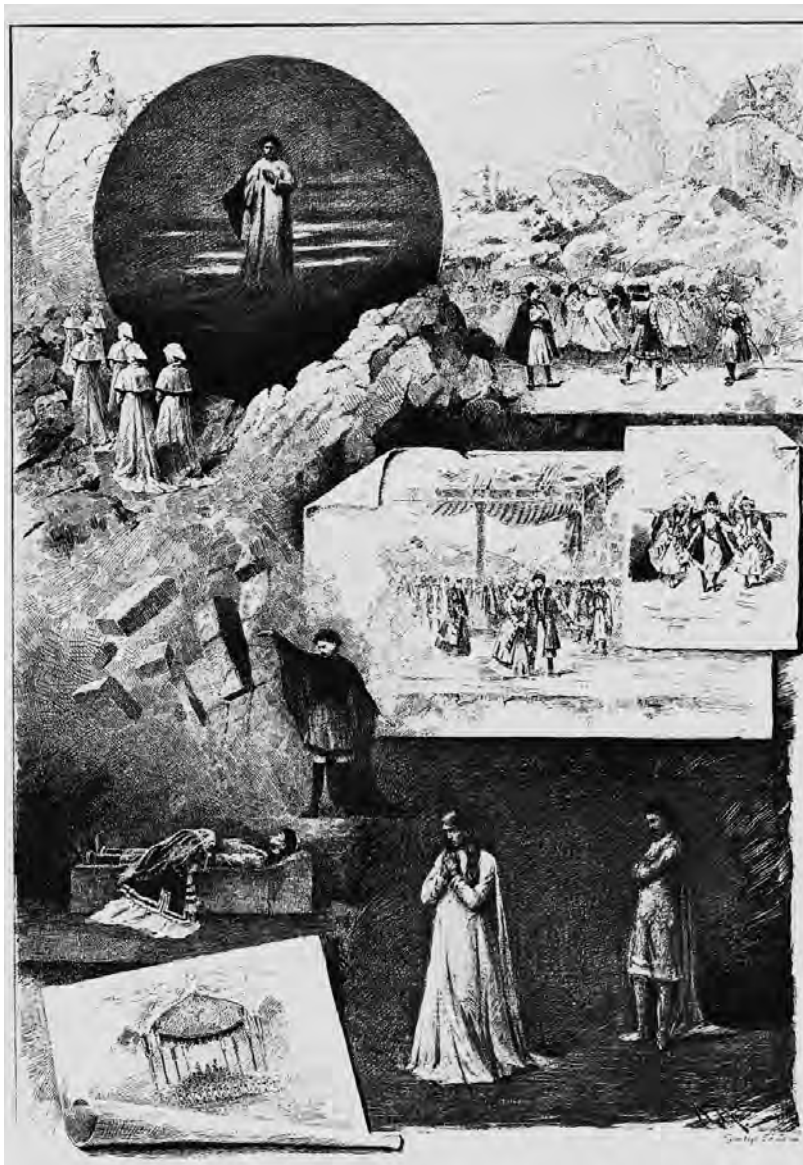
⁷⁰ Долина (сценический псевдоним, урожденная Саюшкина) Мария Ивановна (1867, или 1868, Нижегородская губ. – 1919, Париж) – артистка оперы (контральто).

⁷¹ Тютюнник Василий Саввич (1860, Недригайлов Харьковской губ. – 1924, Москва) – артист оперы (бас).

⁷² Е.К. Мравина – дочь Константина Иосифовича Мравинского (иное написание Мровинский), генерал-майора, состоявшего при Министерстве внутренних дел и исполнявшего обязанности старшего техника при Санкт-Петербургском градоначальнике. Катастрофа в его жизни свершилась 28 февраля 1881 г., за день до взрыва на Екатерининском канале и убийства императора Александра II. Т.Д. Исмагулова в статье «Легенда Мравиной» пишет: «За свои действия, совершенные в этот день, Мравинский был отдан под суд, осужден и послан, по одним сведениям, за помощь революционерам, готовившим покушение на царя, по другим – за “оплошность” на службе по охране особы государя» (Театр и литература. Сборник статей к 95-летию А.А. Гозенлуда. СПб., 2003. С. 306). Сестрой Е.К. Мравиной по матери была А. Коллонтай, а племянник, выдающийся дирижер Евгений Мравинский, был назван в ее честь.

Люди, годы, жизнь

ВМ



Б.А. Шель.
Всемирная
иллюстрация, 1886 г.
Т. 36

Императорские Санкт-Петербургские театры.
Опера «Тамара»
Б.А. Шеля на сцене
Мариинского театра.
Всемирная
иллюстрация, 1886 г.
Т. 36

Мравиной совершенно безупречно, каждый раз вызывая бурные восторги всего зрительного зала. К тому присоединялась большая музыкальность и ясная дикция, всякую свою партию Мравина отделявала до мелочей, заботясь не только о том, чтобы свободно справляться со всеми

техническими трудностями, чтобы очаровывать слушателей каскадом серебряных звуков, но и о том, чтобы каждой фразе придать соответствующую выразительность. И не только партии иностранного репертуара, такие как упомянутые уже Виолетта и Джильда, Розина в «Севильском цирюльнике», Эльза

Pro memoria

в «Лоэнгрине», королева в «Гугенотах», находили в ней прекрасную исполнительницу, но и в русском репертуаре она прославилась как превосходная Антонида, Людмила, Снегурочка, к которой так шел прозрачный звук ее голоса, Тамара. Что касается до Татьяны, то тут как раз ее кристальный холодный звук портил все дело, для Татьяны нужен гораздо более теплый тембр; да и чересчур красива была ее Татьяна, Ольгу вопреки Пушкину затмевала совершенно, а в сцене второго бала смотрелась прямо королевой какой-то. Это потому что Мравина была красивейшей женщиной, какую только видела когда-либо мариинская сцена, настолько красивой, что уже только из-за этой красоты некоторые ее появления, как например королевой во втором акте «Гугенотов», встречались гулом рукоплесканий; здесь ее красоту особенно подчеркивал еще и костюм, в котором Мравина вдобавок великолепно держалась. Играла она везде очень продуманно, но не сильно драматические роли; здесь ей не хватало ни темперамента, которого у нее вообще не было, ни глубины передачи чувства, поэтому ее страдания в «Травиате» были не слишком убедительны. Лучше всего ей удавались роли с не сильно выраженным драматизмом или вовсе без него, а также грациозно-кокетливые вроде Розины или Оксаны в «Ночи перед Рождеством». Их она умела передавать с большим количеством выразительных и разнообразных штрихов. Очень хорошо воплощала она детскую наивность и простодушие Снегурочки. В общем, Мравина была артисткой уже вполне новой формации, для которой игра и пение неразлучны и

которая во всякой роли стремится дать нечто вполне жизненное и типичное. Успех у публики она имела всегда огромный.

Мария Ивановна Долина (настоящая фамилия Саюшкина, род. 17 февраля 1869 г.), дочь армейского капитана, свою карьеру артистки начала необыкновенно рано. Пятнадцати лет она окончила Царскосельскую гимназию и так как надо было жить исключительно собственным трудом, она занялась педагогической деятельностью, давая частные уроки. Обнаружившиеся еще в гимназии ее большие музыкальные способности обратили на себя внимание ее многих знакомых, и уступая их настояниям, Долина решила в то же время поступить на музыкальные курсы Е.П. Рапгоф⁷³, где в продолжении трех лет она училась пению у Гренинг-Вильде⁷⁴. 21 апреля 1886 г. Долина очень удачно дебютировала на сцене Мариинского театра и с 1 мая была зачислена в состав его труппы. Таким образом ей было всего восемнадцать лет, когда она подняла на свои плечи тяжелое бремя службы искусству. Но талант сделал то, что Долина очень скоро выдвинулась в первые ряды, заняв прочное положение и выступая в самых ответственных ролях и так же скоро завоевав не менее прочные симпатии публики. И произошло это не потому, что она обладала какими-нибудь исключительными голосовыми средствами, Славина и в особенности Каменская в этом отношении превосходили ее, но главным образом потому, что и Долина принадлежала к числу тех оперных артисток, которые поняли, что на одном пении нельзя основывать все искусство

⁷³ Рапгоф Евгений Павлович (1859, С.-Петербург – 1919, Петроград) – пианист, педагог. В 1882 г. открыл в Петербурге музыкальные курсы.

⁷⁴ Гренинг-Вильде или Греннинг-Вильде Зельма Петровна (1840, Дерпт, ныне Тарту – после 1913) – камерная певица, педагог.

Люди, годы, жизнь

оперного артиста, нужно присоединять сюда также и драматическую игру, нужно добиваться возможно более слитной гармонии между этими двумя искусствами, нужно в оперном театре явиться художником нового плана. К таким художникам Долина и принадлежала. Всякий образ, который она воплощала, безразлично, в русском репертуаре или иностранном, был всегда Долиною продуман до конца, в каждый она вносила свое понимание, отличное от того, которое давали другие, и далеко отступавшее от готового трафарета. Обработав в мельчайших деталях вокально-музыкальную сторону роли, Долина прилагала все усилия к тому, чтобы изображаемый ею персонаж жил на сцене, облеченный в плоть и кровь. Там, где артистка усматривала в оперном персонаже хотя бы слабый намек на жизненность, она всегда умела обратить это обстоятельство в свою пользу. Долина давала чрезвычайно рельефный тип Груни во «Вражьей силе», была [зачеркнуто красным: также прекрасным Басмановым в «Опричнике»] очень жизнерадостной Ольгой в «Онегине», отличным Зибелем в «Фаусте». К числу выдающихся ее ролей принадлежали, кроме Вани, также Ратмир, Княгиня в «Русалке» и Лель в «Снегурочке». Везде у Долиной выразительность музыкальной передачи шла об руку с выразительностью передачи драматической, вследствие чего ее выступление в каждой новой роли всегда являлось для общего ансамбля весьма желательным.

Для Стравинского настоящий, десятый сезон его работы в Мариинском театре по своей интенсивности ничем не отличался от

предыдущих. Всего он спел в нем пятьдесят спектаклей и в них исполнил десять ролей, которые распределены следующим образом:

Мефистофель («Фауст») – 5
 Каспар («Фрейш юц») – 4
 Спарафучиле («Риголетто») – 3
 Рамфис («Аида») – 1
 Цунига («Кармен») – 18
 Ландграф («Тангейзер») – 2
 Странник («Рогнеда») – 2
 Югурта Сарачини («Корделия») – 12
 Захария («Иоанн Лейденский») – 2
 Казанбек («Кавказский пленник») – 1
 Итого – 50

Крупным художественным достижением у Стравинского в этом сезоне была только одна роль Югурты Сарачини в «Корделии» Соловьева. Конечно, и эпизодическая роль Цуниги в «Кармен» была вылеплена очень характерно, но по содержанию она, разумеется, значительно уступает роли Югурты.



Бакши Людмила Семеновна, кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой теории и истории музыки МГИМ имени А.Г. Шнитке, член Союза композиторов России, член СТД РФ. Автор свыше 100 статей по проблемам современного искусства в специализированных научных изданиях, журналах, газетах, в том числе «Музыкальная Академия», «Театр», «Знамя», «Октябрь».

Контакты: ludmila.bakshi@gmail.com

Бартошевич Алексей Вадимович, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки РФ. Зав. отделом современного искусства Запада ГИИ, зав. кафедрой истории зарубежного театра ГИТИСа. Председатель Шекспировской комиссии научного совета «История мировой культуры» РАН. Автор книг: «Шекспир на английской сцене второй половины XIX – первой половины XX веков» (1985), «Шекспир. Англия XX век» (1994), «Мирозданы современного Шекспира в театре XX века» (2003) и др. Лауреат премии К.С. Станиславского, премии Москвы, премии «Чайка».

Контакты: bartoshevitch@mail.ru

Виноградова Анна Сергеевна, научный сотрудник Отдела музыки Государственного института искусствознания (ГИИ). Закончила Московскую гос. консерваторию (научный руководитель Е.М. Левашев). В издательстве «Музыка» была редактором-координатором издания ПСС М.П. Мусоргского, в соавторстве с А.В. Лебедевой-Емилиной подготовила материалы для Хорового тома. По материалам опубликована статья «О хоровых сочинениях М.П. Мусоргского, на примере автографов “Эдипа” и “Сеннахериба”» в сборнике «Музыка России». Редактор (работала в издательствах «Музыка», «Слово/Slovo», «Астрель»). Вела факультативный курс истории музыки в Мастерской Дизайна уникальных изданий проф. В.Е. Валериуса в Университете печати, МГУП (2006–2010). Музыкальный критик (обозреватель отдела «Музыкальный театр», газета «Музыкальное обозрение», 2011–2012). Автор статей по вопросам музыкального театра.

Контакты: annavino@list.ru

Вислов Александр Александрович, театровед, театральный критик. Работал редактором в журнале «Театр», заведующим отделом искусства «Литературной газеты». Служил заведующим литературной частью Московского театра-студии п/р О. Табакова, Частного театра М. Мокеева Ulysses, Центрального академического театра Российской Армии. С 2011 г. – педагог, мастер курса театроведческого факультета ГИТИСа. С 2012 г. – старший научный сотрудник отдела театра ГИИ.

Контакты: alvis65@mail.ru

Горфункель Елена Иосифовна, театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения,

профессор СПбГАТИ. Лауреат премии имени А. Кугеля (2003). Живет в Петербурге.

Контакты: egorfunkel@mail.ru

Дмитревская Марина Юрьевна, театральный критик, профессор СПбГАТИ, гл. редактор и директор «ПТЖ», арт-директор Всероссийского театрального фестиваля «Пять вечеров» им. А. Володина, автор более 1000 статей в отечественных газетах и журналах, в периодических изданиях Германии, Франции, Италии, США, Польши, Чехии и др. стран. Автор книг «Театр Резо Габриадзе» (премия АСКИ «Лучшая книга 2005 года») и «Разговоры», автор-составитель книг «О. Володине. Первые воспоминания». Лауреат премии им. А. Кугеля и петербургской премии «Золотое перо». Живет в Петербурге.

Контакты: dmitrevs@mail.ru

Заболотная Марина Владимировна, театральный 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 г. – редактор отдела истории «Петербургского театрального журнала».

С 1996 по 1999 г. – заведующая музеем Театра Комедии им. Н. Акимова. С 2000 г. – завлит Санкт-Петербургского театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Автор более 200 статей о театре.

Контакты: m_zabolo@teatrvfk.ru

Каминская Наталия Георгиевна, театральный критик. Обозреватель, редактор отдела театра газеты «Культура» (до 2013 г.), эксперт фестивалей «Сезон Станиславского», «Золотая маска». «Автор публикаций на темы театра в газетах «Культура», «Новая газета», «Российская газета», «Московские новости», в журналах «Итоги», «Театр», «Петербургский театральный журнал», «Театральная жизнь», «Театрал», на интернет портале Open Space ru. Автор актерских портретов в книжной серии «Звезды московской сцены», автор театроведческой части книги «Табакерка. История театрального подвала».

Контакты: 4irivili@mail.ru

Клим (Клименко Владимир Алексеевич), театральный режиссер, драматург, сценарист. В 1987 г. 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), «Луна для

Наши авторы



пасынков судьбы» Ю. О'Нила (1996, Театр на Литейном, СПб.), «Близится век золотой» по С. Моэму (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).
Контакты: tell_a_fib_klim@mail.ru

Кочергин Эдуард Степанович, театральный художник, писатель. Народный художник РФ (1987), действительный член Академии художеств РФ (1991). Перед войной родители Э.С. были репрессированы, а сам он помещен в детдом, который во время войны эвакуировали в Сибирь. Тоскуя по родному городу, мальчик сбежал из детдома и в одиночку совершил долгое и опасное путешествие через всю страну, добравшись до Ленинграда в 1948 г.

В 1953 г. сын воссоединился с матерью, выпущенной из мест заключения. В 1960 г. Кочергин окончил ЛГИТМиК (постановочный факультет, курс Н.П. Акимова). Работал в Малом театре оперы и балета помощником заведующего художественно-декорационными мастерскими, художником Комбината графических работ Художественного фонда РФ. С 1963 по 1966 г. – главный художник Ленинградского Театра драмы и комедии (ныне Театр на Литейном), с 1966 по 1972 гг. – главный художник Театра им. В.Ф. Комиссаржевской, главный художник БДТ (ныне им. Г.А. Товстоногова) с 1971 г. Живет в Петербурге.

Контакты: litchast@bdt.spb.ru

Лычагина Ирина Владимировна, в 1996 г. окончила ГИТИС (факультет «Режиссуры музыкального театра»). В 1997–1999 гг. проходила ассистентуру-стажировку по той же специальности под руководством народного артиста, художественного руководителя МАМТ им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, А.Ю. Тителя. С 1993 по 2002 г. преподавала актерское мастерство и современный танец в РАТИ. С 2000 г. работает в МАМТ им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко режиссером и режиссером по пластике. Параллельно сотрудничает со многими театрами как хореограф и режиссер, в том числе с «Геликон-оперой», Театром Наций, Фестивалем «QUEENS OF OPERA». Спектакль «Москва, Черемушки», Д. Шостаковича в театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко был номинирован на премию «Золотая маска» («Лучший спектакль» и «Лучшая режиссура»).
Контакты: corrikopat.200@mail.ru

Максимов Вадим Игоревич, театровед, режиссер, специалист по французскому театру XX в. 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

Максимова (Лифатова) Вера Анатольевна, театральная критик, историк театра, театровед. Окончила факультет журналистики МГУ, профессиональную деятельность начала в 1960-е годы в «Московском комсомольце» и «Литературной газете». С 1964 г. работает в ГИИ, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела театра. Сотрудничала с журналами «Театр», «Театральная жизнь», «Современная драматургия», «Вопросы театра», «Московский наблюдатель», членом редколлегии которого являлась.

Печаталась в «Литературной газете», «Культуре», «Комсомольской правде», «Независимой газете» и др. В течение 10 лет преподавала историю театра в Театральном институте им. Б.В. Шукина. В настоящее время является главным редактором журнала «Вопросы театра», членом редколлегии журнала «Театральная жизнь», заместителем художественного руководителя Малого театра. Автор более 300 статей и 4 книг, последняя из которых («Театра радостные тени». М., 2006)

посвящена актерскому искусству второй половины XX в. Книга отмечена премией мэра Москвы в области литературы и искусства. Главный научный интерес автора лежит в сфере изучения актерского искусства XX–XXI веков. Последние годы занимается актерами 1900-х годов. Написана и готовится к печати книга «Русские актрисы Серебряного века». Контакты: veramaksimova56@mail.ru

Михалева Элла Евгеньевна, в 1987 году окончила театроведческий факультет ГИТИСа (рук. курса Н.И. Эльяш). Работала журналистом в СМИ, ведущим экспертом Управления по делам музеев Минкультуры России, литературным редактором изд-ва «Литература», автор публикаций на театральные темы в различных изданиях, в том числе книги об истории Театра на Таганке «В границах красного квадрата»
Контакты: M-el22@yandex.ru

Песочинский Николай Викторович, кандидат искусствоведения (1983), доцент (1993). В Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства преподает курсы «История русского театра XX века», «История русской театральной критики», «История режиссуры», ведет семинар по театральной критике, методологический семинар. Автор статей о режиссуре В.с. Мейерхольда, Э. Някрошюса,



А. Васильева, Л. Додина, В. Фокина, К. Люпы, К. Варликовского, А. Галибина, Клима, А. Жолдака, А. Могучего и др.; о проблемах театроведения и театральной критики. Выступал на конференциях Международной ассоциации исследователей театра FIRT, Международной ассоциации театральных критиков.

Контакты: pesochinsky@yahoo.com

Пикон-Валлен Беатрис, ведущий научный сотрудник CNRS (Национального центра научных исследований), лаборатория ARIAS, Париж. Специалист по истории русского театра XX века, опубликовала много работ о Мейерхольде: переводы и теоретические труды, в том числе, книга Meyerhold. Les voies de la creation théâtrale. Vol. 17, CNRS editions, 1989, которая получила Премию критики и была переиздана четыре раза. Также ведет исследования в области истории европейской режиссуры, связей между искусствами (театр, видео, цирк, танец), интеркультурализма (Европа/Восток), проблем актерской игры. Руководит изданием трех театральных серий (CNRS editions *Arts du spectacle; TH XX, L'age d'Homme; Mettre en scène, Actessud*).

Контакты: Beatrice.PICON-VALLIN@cnrs.fr

Сенькина Вера Сергеевна, театральный критик. Закончила МГУ им. М.В. Ломоносова (факультет журналистики), аспирантка Государственного института искусствознания (отдел театра). Автор статей в журналах «Искусство», «Театральная жизнь», «ПТЖ», «Вопросы театра», а также газет «Новые известия», «Экран и сцена», «Империя драмы».

Контакты: v.senkina@gmail.com

Скорород Наталья Степановна, театральный автор, более двадцати лет инсценирует прозу, сценические переложения Толстого, Чехова, Пушкина, Ремарка и др. ставились во многих театрах России. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра СПбГАТИ. Автор статей в журналах: «Искусство кино», «Театральная жизнь», «Театр», «Петербургский театральный журнал». Автор монографии «Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене. История. Теория. Практика».

Контакты: naskorokhod@yandex.ru

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

Спешков Владимир Георгиевич, журналист и театральный критик. Окончил факультет журналистики Уральского государственного университета имени М. Горького (тема диплома – «Жанры театральной критики»). Живет в Челябинске, работает заместителем главного редактора газеты «Челябинский рабочий». Председатель секции театральных критиков Челябинской организации СТД РФ. Регулярно работает как эксперт и член жюри фестивалей «Сцена» (Челябинск), «Браво» (Екатеринбург), «Театральная весна» (Красноярск), «Ново-Сибирский транзит», «Золотая маска»... Автор статей в «Московском наблюдателе», «Театральной жизни», «Петербургском театральном журнале», «Культуре», «Экране и сцене» и в других общероссийских изданиях об искусстве. Заслуженный работник культуры РФ.

Контакты: svg@chelrabochy.ru

Тимашева Марина Александровна, театральный критик, кандидат искусствоведения. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала обозревателем радио «Свобода». С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.

Контакты: timaenot@mtu-net.ru

Токарева Марина Евгеньевна, закончила факультет журналистики Петербургского университета и аспирантуру СПбГАТИ. Работала обозревателем «Общей газеты», «Московских новостей». В настоящее время обозреватель «Новой газеты». Автор книги «Константин Райкин. Роман с театром».

Контакты: mtokareva08@mail.ru

Тучинская Александра Яковлевна, закончила театроведческий факультет ЛГИТМиКа (СПбГАТИ), соискатель в аспирантуре ГИИ (отдел по изучению творческого наследия В.Э. Мейерхольда). С 1977 г. – ведущий научный сотрудник Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства. Много публиковалась в петербургских и московских периодических изданиях о театре и кино («Театр», «Театральная жизнь», «Вопросы театра», «Петербургский театральный журнал», «Современная драматургия», «Балтийские сезоны», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Экран и сцена», «Империя драмы», «Культура» и др.). Статьи в сборниках «Маска и маскарад в русской культуре VIII–XX веков», «Виктор Гвоздицкий в это мгновение театра» и др.

Контакты: tuchinskaya.shura@yandex.ru

Федорова Валентина Борисовна, театровед, театральный критик. Долгие годы занималась современной драматургией, проблемами современного театра, в частности театра провинции и национальных республик. Автор многочисленных статей в журналах и газетах, сборниках по вопросам современного театра. Преподавала историю театра в ведущих

Contributors

вузах Москвы. В настоящее время – директор Московского театрального журнала «Планета красота». Награждена почетным знаком Минкультуры России «За достижения в культуре».

Контакты: fedorovavb@yandex.ru

Федянина Ольга Владимировна, редактор, журналист и переводчик. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Сотрудничает с российскими газетами, журналами и театрами. Была стипендиатом, а затем приглашенным педагогом киношколы имени Конрада Вольфа (Берлин-Бабельсберг), соавтором нескольких документальных проектов немецкого телевидения. В сезоне 2007–2008 гг. работала в берлинском театре Фольксбюне.

Контакты: ofedianina@gmail.com

Черкасский Сергей Дмитриевич, театральный режиссер, руководитель актерской мастерской, профессор Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Заслуженный деятель искусств РБ, доктор искусствоведения, защитил докторскую диссертацию «Режиссерско-педагогическая деятельность Р.В. Болеславского и Л. Страсберга как опыт развития системы Станиславского». Работал в театрах Петербурга и России, три года возглавлял Красноярский драматический театр им. Пушкина. Поставил около 30 спектаклей, среди них пьесы Грибоедова, Островского, Шекспира, Шоу, Уайлдера, Мюссе, Эрдмана, Ануя. Снял фильм «Хмелита». Ставил спектакли в Эстонии, Великобритании, США, Румынии, Австралии, проводил мастер-классы по системе Станиславского более чем в 15 театральных школах мира. В Петербурге спектакли С. Черкасского шли в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, Театре на Литейном, Театре на Васильевском. Печатался в «Театральной жизни», «Петербургском театральном журнале», автор книг «Валентин Смышляев – актер, режиссер, педагог» и др., редактор и автор предисловия к книге своего учителя М.В. Сулимова «Посвящение в режиссуру».

Контакты: sergei@ST1676.spb.edu

Щербаков Вадим Анатольевич, историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник отдела изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в ГИИ. 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 Пикон-Валлен). Автор статей о русском режиссерском искусстве 1910–1920-х годов и пантомимах Серебряного века. Преполагает историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. В.С. Мейерхольда. Заместитель председателя Комиссии по творческому наследию В.Э. Мейерхольда. Контакты: vadshcher@gmail.com

Щербакова Наталья Вадимовна, аспирантка отдела классического искусства Запада Государственного института искусствознания. Область научных интересов: изобразительное искусство Европы середины – второй половины XIX в., эволюция образов-масок *Commedia dell'Arte* в театре и изобразительном искусстве Франции, Англии и России.

Контакты: shcherbakova_n88@mail.ru

Bakshi Ludmila, PhD., senior lecturer, Head the Department of Theory and History of Music Schnittke Musical Institute. L. Bakshi has more than 100 published articles about contemporary music and theater. Ludmila Bakshi's article «An Audio-visual image at modern theater» is about relationship between action, music, and play inside the performances by K. Marthaler, H. Goebbels, Mats Ek and D. Chernyakov. Contacts: ludmila.bakshi@gmail.com

Bartoshevich Alexey, drama critic and theatre historian, Doctor of the Arts, Professor, Head of the Department of the Modern Western Arts at the State Institute for Arts Research, Head of the Department of Foreign Theatre History at GITIS. Head of the Shakespeare Commission of the World Culture History Council of RAN (Russian Academy of Sciences). Awards: Stanislavsky International Prize, Moscow Prize, Seagull Prize. Author of Shakespeare on the British Stage of the Second Half of the 19th – First Half of 20th Century (1985); Shakespeare. Britain. Twentieth Century (1994); Contemporary With the Universe. Shakespeare in the 20th Century Theatre.

Contacts: bartoshevitch@mail.ru

Dmitrievskaya Marina, theatre critic, professor of St. Petersburg State Theatre Arts Academy, editor in chief and director of "PTJ", art-director All-Russian theatre festival "Five Evenings" named after A. Volodin, author of more than 1000 articles published in Russian newspapers and magazines, periodicals of Germany, France, Italy, USA, Poland, Czech Republic etc. Author of books: "Theatre of Rezo Gabriadze" (ASKI prize "Best Book 2005") and "Conversations", author and compiler of books "About Volodin. First Memories". Prize-winner of A. Kugel prize and St. Petersburg prize "Golden Pen". Contacts: dmitreva@mail.ru

Gorfunkel Yelena, critic, theatre historian, PhD (Arts), Professor at SPbGATI, a winner of the A.Kugel Prize (2003).

Contacts: egorfunkel@mail.ru

Contributors



Fedianina Olga, editor, theatre critic, journalist and translator. Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS). Contributes to Russian newspapers, magazines and theaters.

Scholar and associate specialist of The Academy of Film and Television Arts «Konrad Wolf», and co-author of a few documental projects for German television. Worked for The Volksbühne (Berlin) during theatre season 2007–2008.

Contacts: ofedianina@gmail.com

Fedorova Valentina, theatrologist, theatre critic. Long time she devoted herself to contemporary drama and to the modern theatre problems (especially in Provinces and in National Republics). Published a numerous articles in magazines, newspapers and collections on modern theatre. Delivered lectures on Theatre History in leading Moscow Institutions. In present time she is the principal of *Planeta Krasota* magazine. Rewarded with token of honor *For achievements in Culture* issued by Ministry of Culture.

Contacts: fedorovavb@yandex.ru

Kaminskaya Natalia, theatre critic, worked as theatre observer and editor of the cultural department for newspaper «Kultura» (until 2013), theatre expert of the festivals: «Stanislavsky season», «Golden mask». Author of many articles for different newspapers («Kultura», «Novaja gazeta», «Rossyskaya gazeta»), magazines («PTG», «Itogi», «Teatr», «Teatralnaja gizn», «Teatral»). Takes part in a lot of books, devoting to the actor's art (among them: «The star of Moscow scene», «Tabakerka. The history of one theater celler»).

Contacts: 4irivili@mail.ru

Klim (Klimenko Vladimir), 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

Kochergin Eduard, theatre designer, writer. People's Artist of Russia (1987), full member of the Russian Academy of Art (1991). Both his parents were victims of the 1930s purges; he was sent to a local children's home which was evacuated to Siberia after the war broke out. The boy who was missing his home town very much eventually ran away and made a long and dangerous journey across the country, all alone, reaching Leningrad in 1948. He and his mother reunited in 1953 when she was set free.

Kochergin is a graduate of LGITMiK (1960, Production Faculty) where he studied under N. P. Akimov. He worked at the Maly Opera and Ballet as assistant to the Head of the Scenery Department; as a painter at the Painting and Sculpture Combine and as a black-and-white artist at the Russian Artists' Foundation Graphic Works Combine. 1963–1966: Head Designer of the Drama and Comedy Theatre (now the Theatre in Liteyny), Leningrad; 1966–1972: Head Designer of the V. Komisarjevskaya Theatre; Head Designer of the BDT (now named after G. A. Tovstonogov) since 1971. He lives in St. Petersburg.

Contacts: litchast@bdt.spb.ru

Lychagina Irina, in 1996 graduated from the Russian University of Theatre Arts (Department of musical theatre direction). In 1997–1999 she had practice and work experience job under the leadership of A. Titel who is the artistic director of the Stanislavsky Music Theatre. From 1993 to 2002 she taught acting technique and contemporary dance at the Russian University of Theatre Arts. Since 2000 she has been working as a director and plastic director at the Stanislavsky Music Theatre. At the same time she has been collaborating with many theaters as a choreographer and director, including Gelson Opera, Theater of Nations and Queens of opera Festival. Her performance «Moscow, Cheremushki» was nominated for an award as the best film and the best direction at Golden Mask Festival.

Contacts: corrikopat.200@mail.ru

Maksimov Vadim, theatre historian, stage director, expert in French theatre of 20th century and works of A. Artouq, the founder and the head of the Vadim Maksimov Theatre Lab, the main goal of which is the mastering of the theatre systems differing from the Stanislavsky system.

He is also the Doctor of the Arts, professor at SPbGATI and Academy of Russian Ballet, The Head of the Department of Foreign Theatre History at SPbGATI.

Contacts: vadim_maksimov@mail.ru

Maksimova (Lifatova) Vera, theatre critic and historian, PhD, Leading Researcher at the state Institute for Arts Research (Department of Theatre) where she has worked since 1964. Graduated from the Journalists' Faculty, Moscow University, started professional career in the 1960s in Literaturnaya Gazeta and Moskovsky Komsomolez newspapers. She has written theatre reviews and features for leading newspapers and

Contributors

magazines, for ten years taught at the Vakhtangov Drama School. At present she is editor-in-chief of *Voprosy Teatra* magazine, a member of the editorial board of *Teatralnaya Zhizn* magazine, deputy artistic director of the Maliy Theatre. Published over 300 articles and four books; the last one, *Merry Shadows of Theatre* (2000), Mayor of Moscow Arts and Literature Prize, is devoted to acting in the second half of the 20th century. Main subject of study: acting at the turn of the 20th century, in recent years – Russian actors of the 1900s (Russian Actresses of the Silver Age) is due for publication.

Contacts: veramaksimova56@mail.ru

Mikhailiova Ella, graduated GITIS, Department of Teatrolgy, in 1987 under mastership of Nikolay Eliyash. Worked as journalist in various Media, performed the job of leading expert in The Ministry of Culture, Museum Department, and the editor in *The Literature Publishing House*. Author of articles concerning the Theatre as well as the book *In frames of the red square* devoted to the history of *Taganka* Theatre.

Contacts: M-el22@yandex.ru

Pesochinsky Nikolay, PhD, theatre historian, docent. Teaches “Theatre history of XXth century”, “History of theatre critic” and “History of director’s art” at the St. Petersburg State Theatre Arts Academy. Author of many articles devoted to the director’s art (of V. Meyerhold, E. Nekrosius, A. Vasiliev, L. Dodin, V. Fokin, K. Lupa, K. Varlikovsky, A. Galibin, A. Goldak, A. Moguchy and other) in the Russian theatre, problems of theatre science and theatre critic. Appeared at the International association of theatre researchers FIRT and the International association of theatre critics.

Contacts: pesochinsky@yahoo.com

Picon-Vallin Béatrice, leading researcher at CNRS (National Centre for Scientific Research), ARIAS Laboratory, Paris. Expert in the history of the Russian 19th-century theatre, published a number of works on Meyerhold (translations and theoretical works) including Meyerhold. *Les voies de la création théâtrale*, Vol. 17, CNRS editions, 1989, which won the Critics’ Prize and was reprinted four times. She also carries out research on the history of European stage direction, connections between the arts (theatre, video, circus, dance), on interculturism (Europe\East) and acting. Runs the publication of three theatre series (CNRS editions *Arts du spectacle*; *TH XX L’age d’Homme*; *Mettre en scène, Actessud*).

Contacts: Beatrice.PICON-VALLIN@cnsr.fr

Senkina Vera, theatre critic, Graduate from Moscow State University (Journalists’ Faculty), now PhD student of the State institute for Arts. Contacts (Department of Theatre). Author of theatre articles for different magazines («Iskusstvo», «Teatralnaja gizn», «PTG», «Voprosy teatra») and newspapers («Novie Izvestia», «Ekran i Scena», «Imperia dramy»).

Contacts: v.senkina@gmail.com

Skorokhod Natalia, playwright, script writer, more than 20 years has been staging prose (L. Tolstoy, A. Chekhov, A. Pushkin, E.M. Remark). PhD, theatre historian, docent of Russian theatre department at the St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Author of many articles for different magazines («Iskusstvo kino», «Teatrelnaja gizn», «Teatr», «PTG»). Author of the monograph «How to stage a prose: Prose on the Russian stage. History. Theory. Practice».

Contacts: naskorokhod@yandex.ru

Speshkov Vladimir, journalist and theatre critic. Graduated from Ural State University, Department of journalism (the topic of diploma dissertation was Theatre criticism Genres). Lives in Cheliabinsk, works as Deputy Chief Editor in Cheliabinsky Rabochiy newspaper. Head of The Theatre Critics Section in local STD organization. Use to work in expert boards and juries of such festivals as Stage (Cheliabinsk), Bravo (Ekaterinburg), Theatre Spring (Krasnoyarsk), Novo-Sibirsky Tranzit, and Golden Mask. Published articles in *Moskovsky Nablyudatel’*, *Teatral’naya Zhizn’*, *Peterburgsky Teatral’ny Zhurnal*, *Kul’tura*, *Ekran i Scena*, etc. Honored worker of culture of Russian Federation.

Contacts: svg@chelrabochoy.ru

Smirnov Ilya, 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

Shcherbakov Vadim, PhD, theatre historian.

Leading research associate of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Study in The State Institute for Arts Research. Takes part in all books and publications of this Department (V.E. Meyerhold Heritage, vol.1-3; Meyerhold and Others, a collection of articles and sources; Meyerhold Lectures; etc). As the co-editor prepared two books: *N. Tarabukin about V. Meyerhold* (with, respectively, Oleg Feldman) and *Meyerhold – the art of theatre director in the century’s scope* (with Béatrice Picon-Vallin). Author of many articles devoted to the director’s art in the Russian theatre in the 1910–1920 and to pantomimes of the Russian Silver Age. Teaches theatre history in the Director’s Magistracy. Vice-president of the Commission for Meyerhold’s Heritage.

Contacts: vadshcher@gmail.com

Shcherbakova Natalia, PhD student of the State institute for Arts Research (classic European art Department). Research interests: Europe visual art of mid-end of the nineteenth century, the evolution of the commedia dell’Arte mask imagery in theatre and visual arts of France, England and Russia.

Contacts: shcherbakova_n88@mail.ru

Contributors



Tcherkasski Sergei, the Head of Acting Studio in the St. Petersburg State Theatre Arts Academy, Russia. He holds Ph.D. for his research in the Russian school of theatre director's training in the 20th century. In 2012 he had defended Doctor of Arts dissertation «Directing and Teaching of Richard Boleslavsky and Lee Strasberg as an experience of the Stanislavsky System's Development». His practical work with students is esteemed not only in Russia but also in over fifteen drama schools of the world; his students got numerous awards as actors and directors including the Golden Mask Award (highest national theatre award in Russia). He is an Honoured Artist of Buryatia: the title was bestowed on him for teaching actors. As a theatre director Sergei Tcherkasski staged plays in many Russian theatres as well as abroad (USA, Great Britain, Romania, Estonia). For three years he was Artistic Director of the Pushkin Drama Theatre in Krasnoyarsk, three of his productions had an over ten years runs in St. Petersburg. His international credits include "Great Catherine" by G.B. Shaw and "Duck Hunting" by A. Vampilov at RADA, "Flight" by M. Bulgakov at NIDA. Prof. Tcherkasski's list of publications in Russian includes forty titles. He has published "Valentin Smyshliayev – actor, director, teacher" about the First Studio member and Mikhail Chekhov's collaborator. He also paid a tribute to his teacher, professor Mar Sulimov by publishing and editing his book "Initiation into Directing".

Contacts: sergei@ST1676.spb.edu

Timasheva Marina, theatre critic, graduated from the department of theatre studies of the Russian University of Theatre Arts (GITIS), PhD in art studies, worked as observer of radio "Svoboda". Since 2012 – Senior Reserarcher at the State Institute for Arts Research.

Contacts: timaenot@mtu-net.ru

Tokareva Marina, theatre critic and journalist. Graduated from St. Petersburg University (Journalists' Faculty), took a post-graduate course at LGITMiK–SPbGATI, PhD. Worked as observer for Obshchaya Gazeta, Moscow News. Now – an observer for Novaya Gazeta. Author of Konstantin Raykin. Romance with the Theatre.

Contacts: mtokareva08@mail.ru

Tuchinskaya Alexandra, theatre critic and historian. Graduated from LGITMiK–SPbGATI (Theatre critics Faculty), postgraduate at the State Institute for Arts Research, the Department of V.E. Meyerhold Theatre Heritage Study and Publication. Leading Researcher of the St. Petersburg Theatre and Music Museum. Contributed a number of articles to St. Petersburg and Moscow magazines and newspapers (*Teatr*, *Teatralnaya Zhizn*, *Voprosy teatra*, *Petersburg Teatralny Journal*, *Sovremennaya Dramaturgiya*, *Baltiyskiye Sezony*, *Iskusstvo Kino*, *Kinovedcheskiye Zapiski*, *Ekran i Scena*, *Imperiya Dramy*, *Kultura*).

Articles for the collections: *Mask and Masquerade in the Russian Culture of the twentell Century*, *Viktor Gvozdiitsky in This Theatre Instant*, etc.

Contacts: tuchinskaya.shura@yandex.ru

Vinogradova Anna, researcher at the Department of music, State Institute of Art Studies, Moscow, Russia. Graduated from the Tchaikovsky State Conservatoire, Moscow (class of Professor E.M. Levashev). Participant of the project *The Complete Works of Musorgsky*; in co-authorship with A.V. Lebedeva-Emelina prepared the volume *Choral Works*. Author of the article "On M.P. Musorgsky's Choral Works" (*Music of Russia*, Vol. 2. Moscow, 2005). Active as editor for publishing houses *Muzika*, *Slovo*, *Astrel*. Taught music history at the Moscow State University of Printing, MGUP (2006–2010) Active as music critic (newspaper *Musikal'noye obozreniye*, 2011–2012). Author of articles on the problems of musical theatre. Currently working on a monograph on F.I. Stravinsky and the opera theatre of his time.

Contacts: annavino@list.ru

Vislov Alexander, theatre researcher and critic. Worked as an editor in *Teatr* magazine and as an editor-in-chief of arts department in *Literaturnaya Gazeta*. Also in different years held a post of literary manager (dramatist) in some Moscow theatres: *Oleg Tabakov Theatre-studio*, *Michail Mokeev's private theatre Ulysses*, *Central theatre of Russian Army*. Since 2011 is engaged in teaching in Russian University of Theatre Arts/ GITIS, the master of course on theatre critic faculty. Since 2012 –Senior Researcher at the State Institute for Arts Research (Theatre Department). Contacts: alvis65@mail.ru

Zabolotnyaya Marina, 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 the theatre.

Contacts: m_zabolo@teatrvfk.ru

Аннотации

PRO НАСТОЯЩЕЕ

«ВНУТРИ СИСТЕМЫ».
К 150-ЛЕТИЮ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО

Елена Горфункель. Источник вдохновения, методология у Товстоногова

О значении системы Станиславского в творчестве выдающегося театрального режиссера второй половины XX века Георгия Товстоногова. Он не только пропагандировал наследие Станиславского в статьях и книгах, не только знакомил с ним студентов, но и активно пользовался методом физических действий в каждодневной художественной практике. Товстоногов считал теоретические разработки последних лет жизни Станиславского подступом к абсолютному закону режиссуры как искусства.

Ключевые слова: система Станиславского, метод физических действий, Георгий Товстоногов, искусство режиссуры.

НОВЫЙ ТЕАТР, СТАРАЯ СЦЕНА

Клим. Театр и реформы

Монолог театрального режиссера и теоретика Клима о природе театра, современном его состоянии и основных проблемах, о репертуарном театре и театре-доме. Является ли проблема современного русского театра только его проблемой или все-таки это проблема государства и общества? В чем заключена главная болезнь русского драматического театра?

Ключевые слова: театр-дом, культура, зритель, репертуарный театр.

Марина Заболотная.

Поговорим о странностях любви

На вопросы театроведа Марины Заболотной известный режиссер-экспериментатор Клим отвечает в свойственной ему поэтической манере, объясняя свое видение современного театра, нашего времени и их взаимопересечений.

Ключевые слова: Время Нового Эволюционного зрива, Человек Играющий, Анатолий Эфрос, Анатолий Васильев, Сальвадор Дали, Григорий Гладий, Тонино Гуэрра.

Елена Горфункель.

«Петрушевцы» и «колядовщина»

Об основных течениях советской драматургии переходного периода – 80–90 годов XX века. Используя фамилии двух наиболее ярких представителей этого периода в театре – Людмилы Петрушевской и Николая Коляды, автор рассматривает сходства и полярные различия двух литературных потоков.

Ключевые слова: драматургия переходного периода, Людмила Петрушевская, Николай Коляда.

Ирина Лычагина. Театр: услуга или служение?

Монолог театрального режиссера об отношениях театра и государства, театра и общества, театра и зрителя, практиков с критиками. Речь идет о том, что можно сделать, чтобы изменить сложившуюся систему, улучшить ее – насколько это возможно.

Ключевые слова: выпуск спектакля, грамотный потребитель, эффективный менеджер, экскурсион по театру, он-лайн трансляции, «Открытая сцена».

Людмила Бакши. Эпоха перемен (мысли по поводу)

Статья о новых тенденциях в театре и смене парадигм в европейской культуре конца XX–начале XXI в. Ценности эпохи Гуманизма, на которых основывалось искусство последних 400 лет, уступают место новому универсализму.

Ключевые слова: музыка в спектакле, постдраматический театр, образность, логоцентрическая и визуальная модели культуры, миф.

В СПОРАХ О РЕПЕРТУАРНОМ ТЕАТРЕ

Вадим Щербаков. Взгляд на широко обсуждаемую проблему и нечто историческое по этому поводу

Размышления об историко-географической природе возникновения и бытования русского репертуарного театра, неизбежном единстве способов государственного и антрепризного ведения дела в отечественных зрелищных предприятиях. Об определяющей роли публики, формирующей различные типы театра.

Ключевые слова: русский репертуарный театр, антреприза, географические условия, публика.

Реплики с мест

Пожалуй, самая острая на сегодняшний момент театральная дискуссия – о судьбе репертуарного театра. Она явно выходит за профессиональные рамки в сферу общественно-политическую. И, как водится в подобных случаях, научные термины (исторические и искусствоведческие) незаметно превращаются в ярлыки. В связи с этим редакция «Вопросов театра» попробовала заново определить важнейшее для русского театра понятие и обратилась к уважаемым профессионалам с вопросом, что лично для них означает словосочетание «репертуарный театр». В заочной конференции приняли участие: Николай Коляда, Иосиф Райхельгауз, Владимир Рецпертер, Валерий Фокин, Александр Чепуров.

Ключевые слова: «репертуарный театр», «экономика культуры», «система Станиславского», «финансирование», «дотации», «просвещение».

Ольга Федянина. Организационные формы и структура современного немецкого театра

В статье описаны формы жизнедеятельности театров Германии, которые существуют на государственную субсидию. Речь идет о бюджете таких театров, о системе грантов, о сотрудничестве с разными фондами, фестивалями, спонсорами. А также о том, как (и на каких условиях) нанимают актеров и художественных руководителей, о роли «драматурга» в работе над спектаклем, о производственных сроках в немецких театрах, и о новой форме работы – театр как мультиплекс. Ключевые слова: «Талия», «Фольксбюне», «Шaubюне», «Берлинер-ансамбль», Хайнер Мюллер, Мартин Вуттке, Франк Касторф, Кристоф Марталер.

Алексей Бартошевич. Как это делается в Британии

В статье дается краткое описание различных форм репертуарного театра, существующих в Великобритании. Речь также идет об отношении европейских режиссеров к традиции русского психологического театра. Ключевые слова: репертуарный театр, Old Vic, The Royal Shakespeare Theatre, Citizens, Кевин Спейси, Люк Бонди, Петер Хандке, Ариана Мнушкина.

Бетрис Пикон-Валлен. Вы говорите – устарели?

Взгляд из Франции на проблему русского репертуарного театра. Автор делится печальным опытом «системы простоев» актеров – тех, кто мечтает выходить на сцену каждый вечер.

Ключевые слова: «система простоев», стабильные институции, ценные инструменты театра.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПРОВИНЦИЯ

Александр А. Вислов. Периферийное устройство-2 Статья является продолжением размышлений автора о современном состоянии театрального дела российской



провинции, начатом в предыдущем номере «Вопросов театра». Среди множества проблем, переживаемых сегодня периферийной сценой, на сей раз особо выделяется «проблема зрителя», зачастую не готового поддержать театры в их стремлении к творческому обновлению, порой не находящего языка с режиссерами, в особенности представителями молодого поколения. Различные варианты взаимоотношений творцов и аудитории рассмотрены на конкретных примерах, представляющих собой зарисовки из жизни трех провинциальных коллективов: Норильского Заполярного театра драмы им. Вл. Маяковского, Краснодарского театра драмы им. М. Горького и Хабаровского Краевого ТЮЗа. Ключевые слова: провинциальный театр, зритель, Норильский театр драмы, Краснодарский театр драмы, Хабаровский ТЮЗ, Егор Чернышов, Александр Огарев, Константин Кучикин.

Владимир Шпешков. Больше и меньше, чем театр.

Челябинская сцена до и после падения метеорита
Тема этих заметок – театральные процессы в большом уральском городе Челябинске и нескольких театральных городах Челябинской области (Магнитогорск, Златоуст, Озерск, Верхний Уфалей) на рубеже XX–XXI веков. Смена лидеров, появление (и исчезновение) новых театральных коллективов и фестивалей, поиск новых смыслов и новых имен старыми театрами. Автора занимает специфика южноуральского театрального процесса и его связь с театральным процессом России и мира. Ключевые слова: Наум Орлов, Валерий Вольховский, Александр Борок, Виктория Мещанинова, Валерий Ахадов, Виктор Плотников, театр «Манекен», мастерская новой пьесы «Бабы», магический театр «Белый козел», Новый художественный театр.

Валентина Федорова.

«Островский в доме Островского»

Статья посвящена X Всероссийскому фестивалю «Островский в Доме Островского», который проходил в январе 2013 г. на исторической сцене Малого театра. Фестиваль был учрежден в 1993 г. с целью сохранения национального достояния – театра, драматургии Александра Островского, традиций русского психологического театра, школы национального исполнительского искусства. В 2013 г. для участия в фестивале приехали четыре театра – Омский государственный академический театр драмы («На всякого мудреца довольно простоты», режиссер А. Кузин). Оренбургский государственный областной драматический театр («Бешеные деньги», режиссер В. Кове), Рязанский государственный областной театр драмы («Бешеные деньги», режиссер Ж. Виноградова), Национальный академический драматический театр имени М. Горького, г. Минск («Правда – хорошо, а счастье – лучше», режиссер А. Кац). Малый театр представил свой спектакль «Волки овцы» (режиссер В. Иванов). В статье не только даны развернутые рецензии на спектакли, но и обозначены основные проблемы освоения наследия А.Н. Островского на современной сцене. Ключевые слова: А.Н. Островский, русская актерская школа, традиции психологического театра, провинциальный драматический театр.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Илья Смирнов.

Покровитель скоморохов

В рецензии рассматривается первая (по крайней мере, за 150 лет) научная биография Д.М. Пожарского, в которой он предстает не только воином и политическим деятелем, но и покровителем первых русских

актеров – скоморохов. По мнению рецензента, это исследование может послужить основой для создания настоящей (а не субкультурной) современной драматургии.

Ключевые слова: историческая драма, драматургия, скоморохи.

Марина Токарева.

«Ругаться умеет каждый дурак...»

Рецензия на книгу Натальи Казьминой, собранную и выпущенную после ее неожиданного ухода. Автор рассматривает текст книги как благородное послание умному читателю критика, который умел следовать идеальным, далеким от сиюминутной конъюнктуры целям.

Ключевые слова: Наталья Казьмина, театральная критика, идеальные цели театра.

ДНЕВНИК ТЕАТРА

Вера Максимова. Большой спектакль

Рецензию на спектакль «Евгений Онегин», поставленный Р. Туминасом, сопровождают размышления о пушкинских инсценировках последнего времени. Автор пишет о высочайшем творческом качестве Театра им. Евг. Вахтангова, великолепная труппа которого обрела новое дыхание в работе с Туминасом.

Ключевые слова: «Евгений Онегин», Пушкин, Театр им. Евг. Вахтангова, Рима Туминас, актерская труппа репертуарного театра.

Вадим Щербаков. Крик и шепот вопрошания

Рецензия на спектакль «Добрый человек из Сезуана», осуществленный Юрием Бутусовым в Московском театре им. Пушкина. Попытка разобраться в смыслах спектакля и способе существования в нем актеров.

Ключевые слова: Брехт, маска, Юрий Бутусов, Александра Урсуляк.

Элла Михалева. «Идеальный муж» в формате соцсети

Рецензия на спектакль К. Богомолова «Идеальный муж» (МХТ им. А.П. Чехова). Литературная основа спектакля – комедия Оскара Уайльда «Идеальный муж», на самом деле, это сочинение самого режиссера по мотивам пьесы, в котором использованы также фрагменты «Портрета Дориана Грея», чеховских «Трех сестер», «Ромео и Джульетты» Шекспира, тексты Гете и Мисимы, а также стихи Веры Полозковой. Принципы литературного монтажа, использованные в спектакле, автор статьи сравнивает со «свободными композициями» Юрия Любимова, а постановочные приемы – с их европейскими оригиналами.

Ключевые слова: К. Богомолов, «Идеальный муж», Оскар Уайльд, МХТ им. А.П. Чехова, Юрий Любимов, Лариса Ломакина.

Наталья Каминская. Женское лицо трагедии

Рецензия на спектакль РАМТа «Участь Электры». Пожертвовав социальным контекстом, существенным для пьесы Юджина О'Нила, режиссер Алексей Бородин и художник Станислав Бенедиктов вернулись к античному мифу, лежащему в основе пьесы.

Ключевые слова: «Участь Электры», Юджин О'Нил, РАМТ, Алексей Бородин, Станислав Бенедиктов, Евгений Редько, миф об Электре, «эдипов комплекс».

Николай Песочинский. «Макбет» и Юрий Бутусов: постдраматическое кино

Рецензия на спектакль «Макбет. Кино» в Санкт-Петербургском академическом театре имени Ленсовета в режиссуре Юрия Бутусова. Автор считает, что полифоничная, с дублирующимися персонажами и на разные лады повторяющимися сценами, с преобладанием



визуального и звукового рядов над смысловым, эта интерпретация принадлежит «постдраматическому театру». «Макбет» – шестое обращение режиссера к шекспировским текстам, и самая радикальная их деконструкция.

Ключевые слова: «Макбет. Кино», Юрий Бутусов, театр Ленсовета, «цирказация», постдраматический театр, И. Бровин, Л. Пицхелаури, В. Куликов, В. Цурило, Вонг Карвай, «Любовное настроение».

Вера Сенькина. В поисках настоящего времени

Размышления вокруг спектакля английского режиссера К. Митчелл «Кристина» (Шaubюне ам Ленинер плац, Берлин) и пьесы Августа Стриндберга «Фрекен Жюли», о работе со временем и взаимоотношениях театра с современной экранной культурой.

Ключевые слова: К. Митчелл, А. Стриндберг, «Фрекен Жюли», кино, видео, интерактивность, интермедальность.

Марина Токарева. ГенАцид в Больших Ущерах

Рецензия на спектакль Кирилла Вытоптова «Деревенский анекдот» (театр «Современник»). Спектакль поставлен по инсценировке романа Всеволода Беннигсена «ГенАцид». Трагикомедия о роли русской литературы в русской жизни. Сценограф и соавтор инсценировки – Нана Абдрашитова. В ролях заняты: Илья Древнова, Елена Козина, Светлана Коркошко, Клавдия Коршунова, Елена Миллиоти, Дмитрий Смолев. Ключевые слова: «Современник», Всеволод Беннигсен, «ГенАцид», Кирилл Вытоптов, Нана Абдрашитова, русская литература, государственная единая национальная идея.

Вера Сенькина. Смерть как кунштюк

Рецензия на спектакли «Четвероногая ворона» (МТЮЗ) и «Елка у Ивановых» (ЦИМ) двух молодых режиссеров Павла Артемьева и Видаса Барейкиса по текстам Даниила Хармса и Александра Введенского; о поэтике и особенностях постановки текстов ОБЭРИУ.

Ключевые слова: П. Артемьев, «Четвероногая ворона», Д. Хармс, В. Барейкис, «Елка у Ивановых», А. Введенский, обэриу, абсурд.

ЛИЦА

Эдуард Кочергин. Кто вы такой, Борис Равенских?

Очерк посвящен работе сценографа Э.С. Кочергина с режиссером Б.И. Равенских над спектаклем Малого театра «Возвращение на круги своя» и – шире – личности самого Равенских. Автор характеризует его как «народный тип, неприличный в советском истеблишменте»

Ключевые слова: Б. Равенских, «Возвращение на круги своя», Л. Толстой, И. Друц, Малый театр, М. Царев, И. Ильинский, «Записки планшетной крысы».

Марина Дмитриевская. Формирование художественного мира Резо Габриадзе

В статье исследуются истоки творчества выдающегося художника, сценариста, скульптора, драматурга, создателя Тбилисского театра марионеток Резо Габриадзе. Автор анализирует, как складывался художественный мир Габриадзе, как «большая и малая Грузия» формировали основы его искусства и складывались в единую образную систему, которая впоследствии обрела черты самобытного искусства.

Ключевые слова: Резо Габриадзе, Тбилиси, театр марионеток, «Осень нашей весны», «Дочь императора Трапезунда».

Марина Токарева. Фоменко

Статья представляет собой главу из книги, которая готовится в издательстве АСТ. Петр Фоменко заслуживает томов исследований; здесь же речь идет лишь о трех его спектаклях последних лет. Режиссерские решения

в работе над чеховским и булгаковским материалом, а также фрагменты живого репетиционного процесса составляют костяк главы, отчасти исследующей феномен режиссуры и эстетического присутствия Фоменко в контексте современного театра.

Ключевые слова: Петр Фоменко, «Сказки Арденского леса», Юлий Ким, Театр Петра Фоменко.

ВОКРУГ ПУШКИНА

Марина Тимашева.

Пушкин – Всё, даже если не наше

Обзор 20-го юбилейного Всероссийского Пушкинского театрального фестиваля, в рамках которого в Пскове были показаны спектакли петербургской «Пушкинской театральной школы» («Хроника времен "Бориса Годунова"» и «Странные женщины» по пьесе В. Рецеттера) и петербургского Театра на Литейном («Пиковая дама»), а также студенческие спектакли Школы-студии МХАТ (на тему «Руслана и Людмилы») и Петербургской академии театрального искусства («Евгений Онегин»). Отличие этого фестиваля состоит в том, что в его программу, помимо спектаклей, входит научная лаборатория. В обзоре приведены фрагменты докладов, сделанных учеными-пушкинистами: Георгием Василевичем (директор музея-заповедника «Михайловское»), Сергеем Некрасовым (директор Всероссийского музея А.С. Пушкина), Сергеем Фомичевым (доктор филологии, главный научный сотрудник Института русской литературы «Пушкинский Дом» Российской академии наук), а также доклада Владимира Рецеттера (организатор фестиваля и художественный руководитель «Пушкинской школы»). Ключевые слова: Всероссийский Пушкинский театральный фестиваль, Пушкин, Псков, Владимир Рецеттер, научная лаборатория.

Наталья Скороход. «Пиковая дама»: театральные блуждания в поисках жанра

В статье рассматривается вопрос о способе актерского существования при воплощении пушкинской повести на сцене. Сравнительная романтическую традицию прочтения текста, идущую от интерпретации «Пиковой дамы» Петром и Модестом Чайковскими, с традицией иронического прочтения, ярчайшим примером которого был спектакль Петра Фоменко, автор рассматривает проблемы раскрытия пушкинского дискурса сценическими средствами.

Ключевые слова: «Пиковая дама», инсценировка, Пушкин, Чайковский, Фоменко, кн. А. Шаховской.

PRO MEMORIA

МАСТЕР-КЛАСС

Александра Тучинская.

Мейерхольд и «Театр сильных ощущений»

Сотрудничество Мейерхольда с петербургским Литейным театром, где антрепренер В. Казанский держал с 1909 г. коммерческую антрепризу по типу парижских театров Guignol, считалась случайным эпизодом деятельности режиссера ради заработка. Автор приводит убедительные доводы того, что Мейерхольд сочинил не только две пьесы для этого предприятия, но и режиссерский план их постановки. «Четыре дьявола и дама из ложи» поднимали тему цирка, где трагические обстоятельства жизни убивают искусство артистов. «Терракоя» оказалась для Мейерхольда пробой японской техники сцены, которая его в это время особенно интересовала.

Ключевые слова: Мейерхольд, Вениамин Казанский, петербургский Литейный театр, Guignol, японский театр.



ЕВРОПА И РОССИЯ

Сергей Черкасский. Аффективная память в творчестве актера: Рибо – Станиславский – Страсберга

Аффективная (эмоциональная) память – психофизиологическое качество человека, открытое французским психологом Т. Рибо, – было положено в основу создания творческого самочувствия актера в первый период развития системы Станиславского (1910-е годы). Статья анализирует эволюцию взглядов Станиславского на этот важнейший элемент Системы, показывает, что, вопреки распространенному мнению, и в поздний период (1930-е годы) Станиславский считает аффективную память основной актерского искусства. Впервые исследуется ряд принципов театрально-педагогического творчества виднейшего американского педагога Ли Страсберга (1901–1982), вводятся новые данные о развитии механизмов использования аффективной памяти в его Методе (the Method). Обсуждаются проблемы применения аффективной памяти актуальные для современной театральной педагогики.

Ключевые слова: Актерское мастерство, театральная педагогика, Система Станиславского, Метод Ли Страсберга (the Method), аффективная память, Т. Рибо, Первая студия МХТ, Актерская студия.

Вадим Максимов. Формирование артодианской традиции в современном театре

Статья посвящена идеям Антонена Арто и их отражениям в творчестве крупнейших режиссеров второй половины XX и начала XXI века, работавших как в драматических, так и в музыкальных театрах. Автор статьи доказывает, что движение последователей Арто от драматического театра к тотальному закономерно.

Ключевые слова: Арто, Делез, Кети Чухров, Деррида, Ницше, Брук, Чарлз Маровиц, Гротовский, Барба, Ронкони, Бежар, Надж.

Наталья Щербакова.**Маскарады Жана Антуана Ватто**

В публикуемой статье автор пытается определить место и значение театральной маски, в частности масок итальянской народной комедии, в различных сферах жизни и быта французского общества конца XVII–начала XVIII вв., раскрыть такую специфическую черту культуры этого времени как игра светского человека с образом, личиной, через призму искусства Ж.-А. Ватто. Ключевые слова: Жан-Антуан Ватто, рококо, маски commedia dell'arte, французский театр эпохи регентства, маскарад, личина.

ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ

Анна Виноградова. К публикации главы из рукописи книги Э.А. Старка (Зигфрида) «Ф.И. Стравинский и оперный театр его времени».

Эта рукопись имеет причудливую судьбу. Ее автор погиб во время блокады Ленинграда, а машинописная копия осталась в ленинградской редакции Музгиза. Спустя почти десятилетие книга чуть не вышла под другим авторством. После разоблачения попытки плагиата, рукопись сохранялась в Музее А.А. Бахрушина в Москве и на долгие десятилетия выпала из внимания исследователей. Теперь она готовится к публикации. В ней, избежавшей редакторского вмешательства и идеологической уравниловки, сохранились образы и дух Русской Императорской оперы, а также представлен творческий портрет певца-актера и незаурядной личности, Ф.И. Стравинского, отца И.Ф. Стравинского. Для публикации избрана глава XIX, десятый сезон службы прославленного баса в Императорской Русской опере (1885–1886).

Ключевые слова: Э.А. Старк. Ф.И. Стравинский. Русская Императорская опера. Оперная критика последней четверти XIX века. Премьеры «Кармен» Ж. Бизе, «Манон» Ж. Массне на русской сцене. Забытые оперы: «Корделия» Н.Ф. Соловьева, «Тамара» Б.А. Фитингофа-Шель.

PRO PRESENT

INSIDE THE SYSTEM.
TO THE 150TH ANNIVERSARY OF CONSTANTINE
STANISLAVSKY

Yelena Gorfunkel. Tovstonogov's Method and its Source of Inspiration

The essay reveals the Stanislavsky System place in art of Geogy Tovstonogov, the outstanding theatre director in second half of XX century. He did not merely propagandize Stanislavsky's Legacy in his books and articles, adopted it among students, but constantly used the Method of Physical Actions in everyday artistic practice as well. Tovstonogov believed that Stanislavsky's last period theoretical elaborations is an approach to absolute law of directing art.

Keywords: Stanislavsky System, Method of Physical Actions, Geogy Tovstonogov, directing art.

OLD THEATRE, NEW STAGE

Klim. Theatre and Reforms

The monologue of the stage director and theorist Klim reveals his meditations on a nature of theatre, on its contemporary conditions and main problems, on repertoire theatre and "theatre-house" idea. Who is responsible for the problem of Russian theatre? Is it a problem of theatre, society or government? What is the main disease of the Russian dramatic theatre nowadays?

Keywords: theatre-house, culture, spectator, repertory theatre.

Marina Zabolotnyaya. Let us talk about love strangeness

Well-known director-experimenter Klim answers to Marina Zabolotniaya questions in his metaphorical way. Klim explains his perception of contemporary Theatre, our times, and their co-intersections.

Keywords: The Time of a New Evolutionary Bang, Homo Ludens, Anatoly Efros, Anatoly Vasiliev, Salvador Dali, Grigoriy Gladiy, Tonino Guerra.

Yelena Gorfunkel. "Petrushevtzy" and "Koliadovshchina".

The article explores main tendencies in the Soviet Drama of transit period (1980–1990). Using names of two most brilliant playwrights of the period – Liudmila Petrushevskaya and Nikolay Koliada – author examines similarity and polar distinctions between two streams in drama. Keywords: Soviet Drama of transit period, Liudmila Petrushevskaya, Nikolay Koliada.

Irina Lychagina. Theatre: a Public Offices or a Service?

Theatre director's monologue concerns to the relationship between stage and the State, theatre and society, actor and audience, persons of practice and critics. The author speaks about means to change and to improve as far as it is possible the existing theatre system.

Keywords: production's output, well-educated consumer, effective manager, theatre tours, on-line shows, The Open Stage.

Summary

Ludmila Bakshi. Era of change (Thoughts about)

The article is devoted to the new trends in theater and the new paradigm of development in European culture of the late 20th – early 21st centuries. Ideas and ideals of the Humanism, which was based art of the last 400 years, have given way to a new universalism.

Keywords: music in production, post-drama theatre, images, logocentric and visual model of culture, myth.

DISCUSSING THE FATES OF REPERTORY THEATRE

Vadim Shcherbakov. A glance at the widely discussed problem and something historical on a matter

A speculation on historical and geographical reasons of the Russian Repertory Theatre's origin, inevitable unity of methods in both state and private domestic theatre enterprises. On the determining role of an audience, which powerfully forms different types of theatre.

Keywords: Russian repertory theatre, theatre enterprises, geographical regulators, audience.

The Cues from Seats

Maybe the most sharp nowadays discussion is devoted to the fates of repertory theatre in Russia. Obviously it steps out of professional frames into the socio-political field.

And (how it is usually happens in such cases) academic definitions unwittingly turn into party labels. Concerning to this matter Editors tried to redefine this conception, which has a core importance for the Russian Theatre, and asked some honorable professionals with a question: what does the words "repertory theatre" mean for each of them personally? In this over mural conference took part Nikolay Koliada, Iosif Raihelgauz, Vladimir Rezepter, Valery Fokin, Alexander Chepurov.

Keywords: Russian repertory theatre, economy of culture, Stanislavsky System, financing, dotation, education.

Olga Fedianina. The organizational forms and structure of the contemporary German Theatre

The article shows different forms of theatres, which are supported by the State in Germany. Author writes about such theatres' budget, grants system and collaboration with various foundations, festivals and sponsors. It is explained how the theatres can hire actors and artistic directors; what role the "dramaturg" plays in process of production's development; about the usual schedule for rehearsing; and about the new form of work – the theatre as multiplex.

Keywords: Thalia Theater, Volksbühne, Schaubühne, Berliner Ensemble, Heiner Müller, Martin Wuttke, Frank Castorf, Christoph Marthaler,

Alexey Bartoshevich. How it works in Britain

The prominent scholar gives a brief review of repertory theatre's different forms operating in Great Britain. Also the author writes about European directors' perception of Russian psychological theatre tradition.

Keywords: The Old Vic, The Royal Shakespeare Theatre, The Citizens, Kevin Spacey, Luc Bondy, Peter Handke, Ariane Mnouchkine.

Béatrice Picon-Vallin. Do you say it becomes antiquated?

The article is a look from France at the problem of Russian repertory theatre. Author introduces to us a sad experience of actor's idle system financially supporting those, who dream to play on stage every evening.

Keywords: idle system, stable institutions, valued instruments of the theatre.

PROVINCE

Alexander A. Vislov. Peripheral Device-2

Author continues his reflections on modern conditions of theatre in the Russian Provinces started in previous The

Theatre Questions volume. Among variety of problems peripheral stage is faced to article focuses on the case of public, which usually does not eager to support theatres in their course toward artistic renovation. The lack of understanding between provincial audience and new generation directors is obvious. Some different mutual relations ways of creators and theatrogoers are traced via life instances of three provincial companies: Noril'sk Trans-polar Drama Theatre named after Mayakovsky, Krasnodar Drama Theatre named after Gorky, and Khabarovsk Province Theatre of Youth Public.

Keywords: provincial theatre, theatrogoers, Noril'sk Trans-polar Drama Theatre, Krasnodar Drama Theatre, Khabarovsk Province Theatre of Youth Public, Egor Chernyshov, Alexander Ogariov, Constantin Kouchkin.

Vladimir Speshkov. More and less than a theatre. Theatre life in Cheliabinsk before meteorite's fall and after.

These remarks are devoted to theatre life in the big city Cheliabinsk as well as in small towns of the South Ural region (e.g. Magnitogorsk, Zlatoust, Oziersk, Verhny Ufaley) on transition from XX to XXI centuries. The change of leaders, new companies appearance (and vanishing), establishing of new festivals, novice senses and figures reconnaissance by the old theatres. Author concerns himself with specific character of local theatre process and its correlation with Russian and global context.

Keywords: Naum Orlov, Valery Vol'hovskiy, Alexander Borok, Victoria Meshchaninova, Valery Ahadov, Victor Plotnikov, Mannequin theatre, workshop of the new play Baby, magic theatre The White Goat, The New Art Theatre.

Valentina Fiodorova. Ostrovsky in The Ostrovsky's House.

The article is devoted to the Xth All-Russian Festival "Ostrovsky in The Ostrovsky's House", which took place in January, 2013 on historical stage of Maly Theatre. The Festival was established in 1993 to keep the traditions of National Heritage – Ostrovsky's plays, Russian psychological Theatre and unique school of acting. There were four theatres coming to it in 2013: The State Academic Theatre of Drama from Omsk (Enough Stupidity in Every Wise Man directed by A. Kouzin); The Orenburg State Drama (Easy Money dir. by V. Kove); The Riazan State Drama (Easy Money dir. by Zh. Vinogradova); and The National Academic Drama Theatre named after M. Gorky from Minsk (Truth Is Good, But Happiness Is Better dir. by A. Kaz). Maly Theatre played his production of Wolves and Sheep directed by V. Ivanov. The author gives in the article not only detailed reviews of these productions, but marks the main problems of Ostrovsky's plays assimilation on modern stage as well.

Keywords: Ostrovsky, national school of acting, psychological theatre traditions, provincial drama theatre.

BOOKSHELF

Ilya Smirnov. A Minstrels' Patron

Review on the first (in last 150 years at least) academic biography of Prince Dmitry Pozharsky, which shows him not only as warrior and politician, but also as a patron of primary Russian actors – minstrels or Skomorokhi. According to reviewer's opinion this biography could be used like a base for real dramaturgy (not a subcultural one)

Keywords: historical drama, dramaturgy, Skomorokhi.

Marina Tokareva. "An every idiot can scold out..."

Review on the book of Natalia Kazmina's texts collected and published after her sudden death. Author appraises the book as a noble epistle to wise reader written by critic, who was able to strive for ideal aims dissimilar to everyday conjuncture.

Keywords: Natalia Kazmina, theatre criticism, ideal aims of the theatre.



THEATRE JOURNAL

Vera Maksimova. A Grand Production

Meditations about Pushkin's dramatizations on Moscow stages escort the review on Evgeny Onegin production directed by Rimas Tuminas in The Vakhtangov Theatre. Author writes about new supreme creative quality, which the magnificent actors cast of Vakhtangov Theatre reaches in collaboration with new artistic director.

Keywords: Evgeny Onegin, Pushkin, The Vakhtangov Theatre, Rimas Tuminas, actors cast of repertory theatre.

Vadim Shcherbakov. A yell and whisper of inquire

The review on Brecht's A good man from Sezuan staged by Yuri Butusov in Moscow Theatre named after A. Pushkin. It is an approach to reveal figurative senses of production and to analyze the way of acting established in it.

Keywords: Brecht, the mask, Yuri Butusov, Alexandra Ursulyak.

Ella Mikhailiova. 'An Ideal Husband' in social network's format

Reflections on Constantin Bogomolov's production of An Ideal Husband in Moscow Art Theatre named after Anton Chekhov. Billed as Oscar Wilde's comedy it is actually director's composition, in which some original plot lines are contaminated with fragments of Wilde's The Picture of Dorian Gray, Three Sisters by Chekhov, Shakespeare's Romeo and Juliet, some texts by Goethe and Yukio Mishima, as well as Vera Polozkova's verses. The principles of literary montage used in the production author compares with free compositions of Yury Liubimov, while the sources director's devices are found out in modern European Theatre.

Keywords: Constantin Bogomolov, An Ideal Husband, Oscar Wilde, Moscow Art Theatre named after Anton Chekhov, Yury Liubimov, Larissa Lomakina.

Natalia Kaminskaya. A Feminine Face of a Tragedy

The article is devoted to The Russian Molodiozhny Theatre's production of The Mourning Becomes Electra. Aleksey Borodin, the director, and Stanislav Benedictov, stage designer, have foregone such a substantial for Eugene O'Neill aspect as social context and stepped back to the antic myth, the cornerstone of the play.

Keywords: The Mourning Becomes Electra, Eugene O'Neill, The Russian Molodiozhny Theatre, Aleksey Borodin, Stanislav Benedictov, Evgeniy Red'ko, Electra's myth, Oedipus complex.

Nikolai Pesochinsky. "Macbeth" and Yuri Butusov: a Postdramatic movie

The review examines the production Macbeth. The Film in Saint Petersburg Academic Drama Theatre named after Lensoviet staged by Yri Butusov. Author believes that this interpretation (polyphonic, full of twin characters as well as different versions of an episode course, more visual and sonic than logical) belongs to the Postdrama Theatre. It is the sixth case of director's work with texts by Shakespeare, and it becomes the most radical deconstruction of the source.

Keywords: Macbeth. The Film, Yri Butusov, Theatre named after Lensoviet, curcuzation, Postdramatic Theatre, I. Br-ovin, L. Pitshelauri, V. Kulikov, V. Tsurilo, Wong Kar Wai, In the Mood for Love.

Vera Senkina. In Search of Present time

Reflections on Kristin staged by English director Katie Mitchell (Schaubühne am Lehniner platz, Berlin) and the Strindberg's play Miss Julie. Critic reflects on using time by Mitchell and interaction between contemporary theatre and screen culture.

Keywords: Katie Mitchell, August Strindberg, Miss Julie, screen, video, interactivity, intermediality.

Marina Tokareva. GenAcide in Bol'shye Ushchery

Review on Cyril Vytoptov production The Countryside Anecdote in Sovremennik theatre. Based on the Vsevolod Benigsen's novel GenAcide it shows the both comic and tragic role, which could classical Russian literature play in real village life. Stage designer and co-author of dramatization is Nana Abdrashitova; among the cast are Iliia Drevnov, Elena Kozina, Svetlana Korkoshko, Claudia Korshunova, Elena Milliotti, and Dmitry Smolev.

Keywords: Sovremennik, Vsevolod Benigsen, GenAcide, Cyril Vytoptov, Nana Abdrashitova, Russian literature, National idea for The State.

Vera Senkina. Death as a trick

Author reviews two productions of young directors: Pavel Artemiev's Chetveronogaja vorona (MTUZ) and Vidas Bareikis' Christmas Tree at the Ivanovs (The Meyerhold Centre) based on texts by Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. Focus is made on the actuality of the plays and specifics of OBERIU poetry.

Keywords: Pavel Artemiev, Chetveronogaja vorona, Daniil Kharms, Vidas Bareikis, Christmas Tree at the Ivanovs, OBERIU, absurd.

PERSONAE

Eduard Kochergin. Who are you, Boris Ravenskiĥ?

The essay devoted to author's work as stage designer with director Boris Ravenskiĥ. They collaborated in Maly Theatre on The one returneth again to one's circuits production. Kochergin depicts a unique personality of director and defines him as folk type man, indecent in the Soviet establishment.

Keywords: Boris Ravenskiĥ, The one returneth again to one's circuits, Leo Tolstoy, Ion Druță, Maly Theatre, Michail Tsariov, Igor Il'insky, The remarks of boards rat.

Marina Dmitrevskaya. Forming of Rezo Gabriadze's artistic universe

The article researches primal sources of creativity of Rezo Gabriadze, the outstanding artist, sculpture, playwright, founder and a soul of Tbilisi Marionettes Theatre. Author analyzes the establishing of Gabriadze's artistic universe, shows how a big and small Georgia had formed his personality fusing into solid system of images, which subsequently could converted into original art.

Keywords: Rezo Gabriadze, Tbilisi, Marionettes Theatre, An Autumn of Our Spring, A Trapezund Emperor's Daughter.

Marina Tokareva. Fomenko

The article is a chapter from the book to be published by AST Publishers. While Piotr Fomenko deserves a number of special volumes, this text is even devoted to three of his last years' productions. The director's solutions in work with Chekhov, Bulgakov and Shakespeare, the moments of vivid rehearsals are combined an article structure, which partly becomes the research Fomenko's directing art and phenomenon of his creative presence in modern theatre's context.

Keywords: Piotr Fomenko, The Tales of Ardennes Forest, Yuli Kim, Piotr Fomenko's Theatre.

AROUND PUSHKIN

Marina Timasheva. Pushkin is our complete integrity; even if he does not belong to us

The review on XX All-Russian Pushkin Theatre Festival during which in Pskov there were shown productions of St Petersburg Pushkin's Theatre School (The Chronicle of Boris Godunov's Times and The Strange women based on V. Retseptor's play) and The Liteiny Theatre (The Queen of Spades) as well as student productions of The MAT School-

Summary

Studio (on Ruslan and Luidmila motives) and Petersburg Academy of Theatre Art (Evgeni Onegin). Unlike previous this Festival's program included merely not theatre productions, but the researching laboratory also. Review presents quotations from lectures delivered by philologists Georgy Vasilevitch (Head of Museum-reserve Michailovskoie), Sergey Nekrasov (Head of The All-Russian Pushkin Museum), Dr. Sergey Fomichiov (main research associate in The Institute of Russian Literature Pushkinskij Dom of the Russian Academy of Sciences), and from the papers of Vladimir Rezepter (The Festival Founder and artistic director of Pushkin's School).

Keywords: All-Russian Pushkin Theatre Festival, Pushkin, Pskov, Vladimir Rezepter, researching laboratory.

Natalia Skorokhod. "Peak lady" (Pikovaya Dama): in search of the theatre genre

The article concerns the question of style of acting when the Pushkin's story is adapted to the stage. Comparing the romantic tradition of reading the text that goes from interpretation of The Queen of Spades by Peter and Modest Tchaikovsky with the tradition of ironic reading, the most striking example of which was the performance by Peter Fomenko, the author considers the problem of how Pushkin's discourse can be translated by the stage means.

Keywords: The Queen of Spades, dramatization, Pushkin, Tchaikovsky, Fomenko, Prince A. Shakhovskoy.

PRO MEMORIA

MASTER-CLASS

Alexandra Tuchinskaya. Meyerhold and the "Theatre of intense feelings"

Meyerhold's cooperation with Liteiny Theatre, where Veniamin Kazansky since 1909 hold the commercially oriented enterprise reproducing the type of Guignol Parisienne traditionally was considered as occasional episode. The author gives sensible arguments for Meyerhold sought not the money only. He wrote two small plays as well as plans for directing them, because he had a need to explore some new ways. While the play For Devils and a Lady from the Box was dedicated to Circus, where tragic circumstances of life could kill the actors' art, the Terrakoya led Meyerhold to Japanese Theatre technic, which he was very interested in that time.

Keywords: Meyerhold, Veniamin Kazansky, The Liteiny Theatre in Petersburg, Guignol, Japanese Theatre.

EUROPE AND RUSSIA

Sergei Tcherkasski. Affective memory in acting: Ribot – Stanislavsky – Strasberg

Affective (emotional) memory – psycho-physiological human's faculty discovered by the French psychologist Theodule Ribot – was a cornerstone for achieving actor's creative state in the first period of Stanislavsky System's development (the 1910s). The article analyses evolution of Stanislavsky's attitude towards this essential element of the System, and proves that in the 1930s Stanislavsky still considers affective memory to be the basis of actor's art. The article also introduces the practice of actor's training of renowned American teacher Lee Strasberg (1901-1982), and points out the Method's ideas about affective memory. Topical issues of affective memory's application in actor's training are discussed.

Keywords: Acting, Theatre Training, Stanislavsky System, the Method, Lee Strasberg, Affective Memory, Theodule Ribot, Moscow Art Theatre First Studio, Actors Studio.

Vadim Maximov. The Forming of Artaudian Tradition in Modern Theatre

The article is devoted to Antonin Artaud's ideas and their reflections in art of the most prominent directors on Drama and Musical stage during second half of XX and the beginning of XXI centuries. Author tries to prove that Artaud followers' onward movement from Drama to The Total Theatre is obedient to natural logic.

Keywords: Artaud, Deleuze, Keti Chukhrov, Derrida, Nietzsche, Brook, Charles Marowitz, Grotowski, Barba, Ronconi, Béjart, Nadj.

Natalia Shcherbakova. The masquerades of Jean Antoine Watteau

This article is an attempt to estimate the specific position and the importance of the theatre mask (notably the masks of commedia dell'Arte), respect to different spheres of Parisian public and everyday life at the end of the XVII- the beginning of XVIII century. In terms of Jean Antoine Watteau's art the author tries to reveal such a cultural phenomenon as the acting of the gallant with certain the guise and personage.

Keywords: Jean Antoine Watteau, rococo, commedia dell'Arte masks, French Theatre at the days of Regency, masked ball, the guise.

PEOPLE, YEARS, LIFE

Anna Vinogradova. To the publishing Chapters from the Manuscript of the E.A. Stark's (Siegfried) Book "F.I. Stravinsky and the Opera Theatre of his Time"

This Manuscript has a strange Fate. The Author died during the Siege of Leningrad, and a Copy remained in Leningrad Edition Muzgiz. After nearly a Decade, the Book just did not come out with the Name of another Author. Then the Manuscript preserved in the Museum of A. A. Bakhrushin in Moscow. Now it is being prepared for Publication. Here is Chapter 19. There is the tenth Season of the famous Bass, F.I. Stravinsky, I.F. Stravinsky's Father, Service in the Imperial Russian Opera (1885–1886). In the Preface: Description and History of the Manuscript.

Keywords: E.A. Stark, F.I. Stravinsky, the Russian Imperial Opera, Opera Critique of the last Quarter of the XIX century, Carmen J. Bizet, Manon J. Massenet on the Russian Stage, Fogotten Operas: N.F. Soloviev's Cordelia, B.A. Fitingoff-Schell's Tamara.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА PROSCAENIUM

1–2. (вып. XIII) 2013

Главный редактор В.А. Максимова

Предпечатная подготовка:

С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 г. Издание было возобновлено в 2006 г. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредоточивается 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.

Подписку на журнал «Вопросы театра» можно оформить по объединенному каталогу «Пресса России» (индекс 39877), во всех почтовых отделениях, а также в Агентстве распространения средств массовой информации ЗАО «АРСМИ»:

e-mail: info@arsmi.ru

Департаменте распространения печати:

тел. +7(495)789-44-45

Приобрести отдельные выпуски журнала можно в редакции, в киоске Государственного института искусствознания:

Козицкий пер., дом 5,

тел. +7(495)629-33-76.

А также в магазине «Театральные книги»:

Страстной бул., дом 10/34, тел. +7(495)629-94-84 и в киоске «Новая газета» на Пушкинской пл.

Адрес редакции:

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,

Государственный институт искусствознания.

Редакция журнала «Вопросы театра».

Контактный тел.: 692–29–49.

e-mail: voprosy_teatra@mail.ru