

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»



ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Учебное пособие

Санкт-Петербург
СПбГИКиТ
2022

УДК 792
ББК 85.33
Т29

Рекомендовано к изданию Методическим советом СПбГИКиТ в качестве учебного пособия по направлению подготовки 52.04.02

Авторы: *С. И. Мельникова, П. М. Степанова, О. В. Ванькичева, И. А. Ефимова, Т. А. Соломкина, А. А. Федорова, Н. Н. Шибаева*

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор *А. А. Конович*,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
доктор культурологии, доцент *Н. В. Суленева*,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

Т29 Театральное искусство : учебное пособие / С. И. Мельникова, П. М. Степанова, О. В. Ванькичева [и др.] ; Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения. – Санкт-Петербург : СПбГИКиТ, 2022. – 187 с. – ISBN 978-5-94760-516-7.

В рамках пособия рассмотрено одно из древнейших искусств – искусство театра. От древних форм театра (в том числе, восточного) до современных образцов театрального искусства – такова траектория движения мысли авторов учебного пособия, которые знакомят студентов с этапами развития театра, теоретическими аспектами его становления и эволюции, практическими подходами.

Учебное пособие предназначено для студентов направления подготовки 52.04.02 *Драматургия*, изучающих дисциплину «Театральное искусство». В качестве дополнительной литературы может быть использовано студентами всех творческих специальностей и направлений подготовки.

УДК 792
ББК 85.33

© Мельникова С. И., Степанова П. М.,
Ванькичева О. В., Ефимова И. А.,
Соломкина Т. А., Федорова А. А.,
Шибаева Н. Н., 2022
© СПбГИКиТ, 2022

ISBN 978-5-94760-516-7

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
Введение	8
Глава 1. Типы взаимоотношений театральной сцены и зрительного зала.....	12
Глава 2. Драматургия и театр Востока: Индия, Китай, Япония	26
2.1. Классические драматургические структуры Индии	26
<i>Контрольные вопросы</i>	36
2.2. Классические драматургические структуры Китая	37
<i>Контрольные вопросы</i>	46
2.3. Классические драматургические структуры Японии	47
<i>Контрольные вопросы</i>	53
Глава 3. Русский театр. Драматургия А. С. Грибоедова	55
<i>Контрольные вопросы</i>	64
Глава 4. Русский театр. Драматургия А. Н. Островского	65
Контрольные вопросы	72
Глава 5. Эволюция жанра мелодрамы	73
<i>Контрольные вопросы</i>	88
Глава 6. Английский театр. Режиссер Уильям Поул и театр «Олд Вик».....	89
<i>Контрольные вопросы</i>	108
Глава 7. Немецкий театр. Экспрессионизм	109
<i>Контрольные вопросы</i>	124
Глава 8. Польский театр. Режиссура XX века.....	125
<i>Контрольные вопросы</i>	163
Глава 9. Театральное фестивальное движение	164
<i>Контрольные вопросы</i>	184
Заключение	185
Библиографический список	186

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебное пособие предназначено для студентов, обучающихся по направлению подготовки 52.04.02 Драматургия, изучающих дисциплину «Театральное искусство». В качестве дополнительной литературы может быть использовано студентами всех творческих специальностей и направлений подготовки, поскольку вопросы истории, теории и практики театрального искусства лежат в основе знания и понимания в том числе и произведений искусства в области кинематографии.

В рамках дисциплины театральное искусство рассматривается как особый вид деятельности человека. Цель данного учебного пособия – ознакомить студентов с истоками искусства, его развитием в разные исторические эпохи; теоретическими основами, драматургией и режиссурой, актерским искусством и сценографией.

Авторы учебного пособия – известные ученые, профессора, доценты и преподаватели кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения – предлагают оригинальный метод изложения и осмысления дисциплины, включающий в себя глубокое теоретическое обоснование, широкий театральный контекст в объеме понятия искусства театра как вида искусства.

Каждая глава отличается оригинальным авторским видением проблематики и стилем изложения. Это помогает дать понятие о театральном искусстве как о мощном способе воздействия на зрителей и как о носителе важнейших эстетических идей.

Издание включает в себя 9 глав.

Во введении раскрывается понятие театрального искусства, его исторические и эстетические корни, цель и смысл существования.

Глава 1 «Типы взаимоотношений театральной сцены и зрительного зала» посвящена теоретической проблеме сложных взаимоотношений театральной сцены со зрительным залом, со зрителями, которые воспринимают произведение театрального искусства. Сцена и зрители существуют в сложной подвижной

системе, изменяющейся во времени. Театральное искусство по праву считается одним из предшественников киноискусства, а теория театральной драматургии, начиная с Аристотеля, легла в основу современной теории сценарного искусства. В главе рассмотрена эволюция этих взаимоотношений, а также театральной сценографии от античности до наших дней.

Глава 2 «Драматургия и театр Востока: Индия, Китай, Япония» рассказывает об истории и теории древнейших театральных систем, сформировавшихся на Востоке. В главе исследуются драматургические системы восточного театра, в частности театра Индии, Китая, Японии. Восточный театр оказал серьезное влияние на развитие европейского театра, что заметно и сегодня.

Глава 3 «Русский театр. Драматургия А. С. Грибоедова» посвящена важному этапу истории отечественного театрального искусства и такому феноменальному явлению, как драматургия А. С. Грибоедова. В главе исследуется эстетическая природа пьесы «Горе от ума», а также сценическая история этой пьесы в России.

Глава 4 «Русский театр. Драматургия А. Н. Островского» рассматривает золотой век русской сцены – вторую половину XIX в. и одно из лучших достижений этого периода – пьесы А. Н. Островского, создавшего русский национальный театр. Пьесы русского реалиста и предсказателя до сих пор идут во всех российских театрах, любимы отечественными актерами. Причины лежат в глубоком знании А. Н. Островским нашего отечества и природы русского человека, его уникального характера.

В главе 5 «Эволюция жанра мелодрамы» не случайно в качестве объекта исследования избрана мелодрама – любимейший всеми зрителями жанр, который дожил до сегодняшнего дня и своеобразно модифицировался в области кино и телесериала. В главе на многочисленных примерах из русской и европейской драматургии исследуются природа мелодрамы, ее особенности и важнейшие черты.

Глава 6 «Английский театр. Режиссер Уильям Поул и театр “Олд Вик”» посвящена феномену английского театра XX в. и английской театральной режиссуре в лице одного из самых ее характерных представителей.

В главе 7 «Немецкий театр. Экспрессионизм» рассматривается история и один из самых интересных периодов развития немецкого театра XX в. Экспрессионизм как метод, стиль и особое содержание искусства чрезвычайно важен для изучения в киноузе, поскольку именно он оказал огромное влияние на кинематограф периода его становления. Глава содержит глубокое исследование театрального искусства Германии 1920-х гг.

В главе 8 «Польский театр. Режиссура XX века» исследуется история польского театра и его достижений второй половины XX в. Польское театральное искусство, как известно, во многом, определило развитие польского кинематографа. Анализ театральной режиссуры позволяет выявить особенные черты польского театра, его глубинные смыслы.

Глава 9 «Театральное фестивальное движение» посвящена театральной практике, а именно российскому фестивальному театральному движению. Театральный фестиваль как смотр достижений, как возможность выявить тенденции развития и прогнозировать будущее является неотъемлемой частью театрального процесса в целом.

В конце каждой главы помещены контрольные вопросы, которые помогут студентам оценить свои знания, полученные при изучении дисциплины.

Завершает книгу библиографический список, содержащий рекомендованную литературу для освоения темы.

Учебное пособие не ставит своей целью полностью исследовать теорию, историю и театральную практику. Его авторы выбрали ключевые моменты, главные и любимые фигуры, которые определили целые театральные эпохи. Пособие призвано дать обучающимся толчок к развитию и обострению интереса к театральному искусству и спровоцировать их на внятные сопоставления, отождествления и вживания в кинематограф.

Авторский коллектив:

С. И. Мельникова, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой драматургии и киноведения СПбГИКиТ (гл. 1, 3, 4, предисловие, введение, заключение);

П. М. Степанова, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ (гл. 2);

О. В. Ванькичева, старший преподаватель кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ (гл. 5);

И. А. Ефимова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ (гл. 6);

Т. А. Соломкина, кандидат искусствоведения, доцент кафедры телерадиожурналистики СПбГУ (гл. 7);

Н. Н. Шibaева, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ (гл. 8);

А. А. Федорова, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ (гл. 9).

ВВЕДЕНИЕ

Театральное искусство обладает особенностями, которые делают его произведения уникальными, не имеющими аналогов в других родах и видах искусства. Прежде всего это синтетическая природа театра. Его произведения объединяют литературу, музыку, изобразительное искусство (живопись, скульптуру, графику и т. д.), хореографию и другие, а также используют достижения самых разнообразных наук и областей техники. Так, например, научные разработки психологов стали основой мастерства актера и режиссера. Не менее важными являются исследования в области социологии, физиологии и медицины. Современные технологии способствуют развитию и переходу на новый уровень сценографии, звукового и светового решения спектакля, возникновению новых сценических эффектов, а также использованию мультимедийных технологий.

Одна из важных особенностей театра как вида искусства – коллективность творческого процесса. Речь идет о совместном творчестве многочисленных сотрудников театра (актеров, режиссеров, осветителей, художников по свету, звукорежиссеров, сценографов, реквизиторов и т. д.). В любом произведении театрального искусства есть еще один полноправный и важнейший соавтор – зрительный зал. Именно он корректирует и трансформирует спектакль, по-разному расставляя акценты и порой кардинально меняя общий смысл и идею представления. Театральный спектакль, как правило, без зрителя невозможен.

В основе театрального представления лежит текст. Даже в тех сценических постановках, где слово как таковое отсутствует, драматургия необходима – даже балет, а иногда и пантомима имеют сценарий – либретто. Процесс работы над спектаклем состоит в перенесении драматургического текста на сцену – это своего рода «перевод» с одного языка на другой. В результате литературное слово становится словом сценическим.

Театр – искусство «исчезающее», трудно поддающееся описанию. Спектакль оставляет след в памяти зрителей и очень мало вещественных, материальных следов. Именно поэтому наука о

театре – театроведение – возникла поздно, в конце XIX столетия. Тогда же появились две теории происхождения театра.

Согласно первой теории, искусство сцены (как западное, так и восточное) развилось из обрядов и магических ритуалов. В подобных действиях всегда присутствовала игра, участники часто использовали маски и специальные костюмы. Человек «играл» (изображал, например, божество), чтобы воздействовать на окружающий мир – людей, природу, богов. Со временем некоторые обряды превратились в светские игры и стали служить для развлечения; позже участники таких игр отделились от зрителей. За двадцать пять веков своего существования театр прошёл путь от ритуального действия до спектаклей, трактующих сложные духовные вопросы.

Другая теория связывает происхождение европейского театра с ростом самосознания личности. У человека возникла потребность выразить себя посредством зрелищного искусства, обладающего мощным эмоциональным воздействием.

Собираясь поставить спектакль, его создатели сначала выбирают пьесу, которую они хотят разыграть на сцене, т. е. непременно обращаются к драматургии. Особый текст, предназначенный для показа публике, называется драмой или пьесой. Слово «драма» древнегреческого происхождения и означает «действие». Его можно перевести и как «действие». Этому слову свыше двадцати пяти веков. Термин «пьеса» (от фр. *pièce* – кусок) родился значительно позднее. В XVI–XVII вв. этим словом называли любой фрагмент, который либо представляли актёры, либо исполняли музыканты. Лишь в XVIII в. так стали именовать текст, написанный для сцены. В IV в. до н. э. древнегреческий философ Аристотель определил драму как один из родов литературы наряду с эпосом и лирикой. Согласно Аристотелю, драма объединяет признаки того и другого.

Спустя много веков, в XVIII в., драмой начали называть не только род литературы, но и жанр драматургии. Понятие жанра возникло тогда же, в античные времена, только Аристотель называл его «вид». Термин жанр (от фр. *genre*) утвердился во Франции в XVII в., и толковать его следует как способ изображения, форму описания различных явлений и событий.

Аристотель рассматривал только два жанра: трагедию и комедию. В трактате «Поэтическое искусство» («Поэтика») он писал, что драма подражает действию. Она не описывает события, а показывает их через поступки действующих лиц. Центральное понятие в античной поэтике – мимесис (в пер. с греч. – подражание); оно сохранило своё значение и по сей день. Трагедия подражает (теперь чаще говорят: изображает или отображает) чему-то ужасному, страшному, но обязательно значительному. Стержень комедии – нелепые события, поступки смешных и забавных людей. Таким образом, трагедия и комедия – два полюса драматургии. В XVIII в. появились пьесы, где признаки трагедии и комедии соседствуют. Этот новый жанр и получил название «драма».

Итак, понятие «драма» имеет двойное значение: это и один из трёх родов литературы, и жанр внутри одноимённого рода. А драматургией именуют литературные тексты, отличающиеся особыми чертами. В драматических произведениях автор изображает отношения между людьми, их переживания, ошибки и удачи при помощи диалога.

Драматические персонажи именуются действующими лицами. Их список всегда помещается перед текстом пьесы. Иногда автор просто перечисляет персонажей, иногда описывает их более или менее подробно – указывает возраст, характер одежды, даже цвет волос и глаз. Часто многие события, упоминаемые в пьесе, на сцене не происходят – о них рассказывают сами персонажи.

О появлении действующих лиц читатели узнают из ремарок (от фр. *remarque*) – пояснений автора, предназначенных для читателя, постановщика и актёра. Ремарки определяют построение сценического пространства – обозначают перемещение героев пьесы по сцене («подошёл к столу»), иные действия («зажёт свечу», «надевает перчатки»). Иногда они кратко описывают состояние действующих лиц, интонацию, с какой произносятся реплики (нервно, тихим голосом, с отчаянием, плача и т. п.). В разные периоды развития театрального искусства ремарки бывали различными; у некоторых драматургов они превращались в развёрнутые, подробные описания.

Первые драматические произведения, появившиеся в эпоху античности, предназначались исключительно для сценического

воплощения. В течение долгого времени (и в эпоху Возрождения, и в XVII в.) драматург мог увидеть своё произведение только на сцене. О том, что драма – род литературы, как учил Аристотель, словно забыли. Великие драматурги Жан Батист Мольер, Уильям Шекспир и другие не стремились, чтобы текст был опубликован. Работая над пьесой, они представляли себе актёров, их голоса, облик.

В XVIII столетии отношение к драматургии и вообще к театральному искусству изменилось. Век Просвещения требовал, чтобы со сцены звучали возвышенные слова, а постановки служили воспитательным целям. Соответственно повысились требования к театральным текстам. Пьеса стала оцениваться не только как материал для сцены, но и как литературное произведение. Появилось понятие «драма для чтения». В Германию конца XVIII в. оно пришло из Древнего Рима: в те далёкие времена (около 4 г. до н. э. – около 65 г. н. э.) сочинения драматурга и философа тоже предназначались для чтения. Однако эта традиция в истории театра не имела продолжения вплоть до XVIII в., когда начали печатать сборники пьес.

Театральное искусство представляет собой сложную систему, в которой все составные части взаимосвязаны на разных уровнях. Драматургия и режиссура, актерское искусство и сценография, музыка в спектакле и его атмосфера – все это определяет театральное искусство. Теория, история и театральная практика – не отделяемые друг от друга слагаемые для тех, кто занимается изучением театрального искусства, его классификацией и систематизацией.

Изучая театральное искусство, мы одновременно знакомимся с историей, историей искусства, психологией человека, философией жизни.

Глава 1

ТИПЫ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЫ И ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА

Театр, как известно, возник более двух с половиной тысячелетий назад (если иметь в виду его европейскую версию). Он имеет богатейшую историю, включающую в себя, в том числе, и принципы взаимоотношения сцены и зрительного зала, то есть театральной публики – первого и главного ценителя сценического искусства.

Если мы внимательно изучим типы взаимодействия сцены и зрительного зала, то поймем, каким образом формировались экспертные оценки, что на них влияло и что их формировало.

Театр, как известно, вид искусства, в котором функция общения является одной из важнейших. «Для зрителя театр – это выход из одностороннего монологического общения с реальностью к общению диалогическому, это реализация желания получить ответ на проблемы жизни, это вхождение в социальную игру путем “включенного наблюдения” – в моделируемую ситуацию, в свободное социальное пространство, позволяющее познать себя в “предлагаемых обстоятельствах» внешнего мира»¹.

Для театра же зритель – это необходимейшее условие его существования. И если человек, живущий в социуме, может обходиться без театра, то театр без публики невозможен, в отсутствие зрителей он превращается в лабораторию, что подтвердила, к примеру, поздняя практика великого театрального реформатора Е. Гротовского.

Как замечал известный советский режиссер А. Д. Попов, «зритель своими реакциями вдохновляет актера, дает ему направление, у него рождаются новые приспособления, краски, акценты, которых он еще секунду назад и не предполагал и не знал»².

¹ *Дмитриевский В.* Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. – СПб., 2007. С. 21.

² *Попов А.* Творческое наследие. Художественная целостность спектакля. – М., 1979. С. 193.

Как только из обряда, игры, ритуального действия возник театр как вид искусства, родилась проблема взаимодействия сцены и зрительного зала. Взаимоотношения сцены и зала можно признать диалогом особого вида: это «сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего контекста (вопрошающего, возражающего и т. п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ученого. Это задача двух текстов: готового и создаваемого, реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов»¹. Мысль М. М. Бахтина относительно способа гуманитарного мышления как нельзя точнее отражает сложную диалектику отношений неизменных слагаемых театра – сцены и зрительного зала, актеров (и режиссеров) и театральной публики.

В современной науке театр рассматривается «как художественный институт, осуществляющий важнейшую социокультурную коммуникативную функцию – полифункциональный диалог человека и общества»². В многообразии отношений театра, публики, художественной критики заключено понимание театрального развития как социально-художественного единства. В отличие от читающей публики, которая воспринимает текст как нечто уже состоявшееся, произошедшее и потому дистанцированное от читающего, театральная публика считывает художественный текст в текущий, настоящий момент, она активна и непосредственна в процессе восприятия. В этом смысле театральный зритель, очевидно, выполняет функцию сотворчества, и создатели спектакля – сознательно или интуитивно – напрямую зависят от его реакций.

Взаимоотношения сцены и зала занимали теоретиков искусства с древних времен. Платон и Аристотель, Д. Дидро и Г.-Э. Лессинг, В. Белинский и Н. Чернышевский, Г. Плеханов и А. Луначарский, М. Герман и А. Гвоздев, во второй половине XX в. Г. Дадамян и В. Дмитриевский, а также многие другие исследователи рассматривали эту проблему в различных аспектах и разными методами. Неизменным был их интерес именно к этой диалектической

¹ Бахтин М. Проблема текста. Опыт философского анализа // Вопросы литературы. 1976. № 10. С. 127.

² Дмитриевский В. Театр и зрители. С.3.

взаимосвязи, которая позволяла раскрыть важные проблемы возникновения и развития целых художественных эпох.

Отношения сцены и зала, очень тонкие и сложные с точки зрения жесткой их фиксации, – одна из самых интересных и загадочных проблем современного искусствоведения.

Не поставленная учеными в виде отдельной крупной проблемы, она постоянно всплывает в театроведческих работах, обнаруживая недостаточную степень разработанности. Концепция целостного подхода к произведению искусства до сих пор не стала основополагающей в современном театроведении: история театра рассматривается вплоть до сегодняшнего дня по его вершинным достижениям.

Театральным процессом занимаются искусствоведы-социологи, для которых существенно изучение театрального процесса в совокупности его свойств и характеристик, независимо от его эстетических открытий. Очевидно, назрела явственная необходимость в преодолении известной узости обоих подходов, в органичном их соединении. Отчасти этот пробел снят В. Н. Дмитриевским в его монографии «Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века», опубликованной в 2007 г., вследствие чего появилась надежда на внедрение использованного им комплексного метода в практику отечественного театроведения.

В ходе изучения взаимодействия сцены и зрительного зала стоит выделить несколько ключевых позиций, позволяющих выстроить типологию взаимоотношений сцены и зала.

Театральное пространство, которое претерпело огромные качественные изменения в течение тысячелетий, отражало театр в конкретном обществе и его эстетические ориентиры.

Сцена-арена древнегреческого античного театра, амфитеатральное расположение мест было связано со статусом театра как общественно-государственного учреждения. «Спектакли античного театра игрались одновременно для всех свободных граждан данного города. Подготовка очередного представления в театре была огромным событием для граждан, и поэтому древним зодчим необходимо было решить проблему многотысячного зрительного зала, обеспечив при этом примерно равные оптические

и акустические условия восприятия зрелища. Амфитеатральное решение зрительских мест можно считать наиболее демократическим, так как при этом все места практически равноценны»¹, – полагал автор монографии «Технология сцены» В. Базанов.

Сцена-арена отражала художественные устремления древнегреческих драматургов, для которых была важна полная свобода в определении места действия. Возможности этой сцены выглядели безграничными, ничто не сковывало фантазию авторов трагедий и комедий, не тормозило развитие действия – напротив, открытая площадка толкала к поиску новых выразительных средств, к расширению функций хора, получившего богатые возможности для эффектного размещения на сцене-арене – оркестре.

Подобная архитектура и драматургия порождали особый тип контакта сцены и зрителей: «...ко времени Софокла большинство граждан Афин должно было приобрести навыки хорового исполнения и просвещенного суждения об этом искусстве. Многие из афинян, несомненно, знали партии хоров ряда трагедий наизусть, благодаря собственному исполнительскому опыту»². Единение исполнителей и зрителей в едином порыве создавало уникальный художественный опыт, к которому неоднократно на протяжении истории будут возвращаться самые разные театральные эпохи в поисках утраченного единства. И оценка зрителями этих спектаклей, в которых эти же самые зрители принимали участие в качестве исполнителей, создает особое качество этой оценки, ее высокий уровень.

Театр древнего Рима отменил хор, изменил функцию оркестры, на которой теперь расположились зрители. Действие перенеслось на проскений, мизансцены получили фронтальное построение, появился занавес, который теперь скрывал от зрителей ряд перестановок и явственно отделял публику от исполнителей, что, несомненно, влияло на характер контакта сцены и зрительного зала. Дистанция между публикой и актерами стала принципиальной. И когда на сцену-арену выйдут гладиаторы, убива-

¹ Базанов В. Технология сцены. – М., 2005. С. 7.

² Театр Древней Греции // История зарубежного театра: отв. редактор Л. И. Гительман. – СПб., 2005. С. 27.

ющие друг друга на глазах у публики, станет ясно, что оценка этого зрелища этой публикой станет в корне иной.

Средневековый театр – религиозный и народный – опять в корне пересмотрел взаимоотношения сцены и зала. Огромное пространство, соединяющее исполнителей и публику в античном театре, резко уменьшилось до крошечной площадки возле алтаря. «Затем стал использоваться центральный неф здания, ризница, притвор, кафедра проповедника»¹.

Новое время преследовало новые цели. На фоне симультанной декорации церковь учила и просвещала своих прихожан, которые воспринимали действие со страхом и состраданием, но без выраженного внешнего участия, отдачи и растворения в действии, что являлось органичным для античного театра.

Соотношения сцены и зала изменились, став толчком к развитию средневековых театральных жанров – миракля, мистерии. Постепенно выйдя на площадь, мистерияльный театр вернул потерянный было масштаб действия: «Игровым пространством мистерии был весь город, но основное место действия мистерияльного спектакля – городская площадь, так как именно там происходила значительная часть общественной, обыденной и праздничной жизни средневекового человека – религиозные и мирские акты, карнавалы, ярмарки и пр. Перемещение религиозного действия из храма на площадь определяет эволюцию художественных средств мистерии от лаконичных, строгих, торжественных форм к “площадным”, от условно-символических к многоцветным, натуралистическим и гротесковым приемам»², а также характеризует изменения во взаимоотношениях сцены с публикой, которая на площади чувствовала себя менее скованно, чем в соборе. Зритель становился непосредственным участником зрелища, он оценивал это участие как великую радость.

Сцена-коробка, благополучно дожившая вплоть до сегодняшнего дня, возникла в 1454 г. во время знаменитого «Пира фазанов», устроенного герцогами Бургундии и Клеве в городе Лилле: как считают историки, здесь впервые была использована сценическая площадка, перекрытая занавесом в закрытом помещении.

¹ Базанов В. Технология сцены. С. 12.

² Религиозный театр // История зарубежного театра. С. 66.

Повсеместно сцена-коробка стала использоваться в XV–XVI вв. при княжеских дворах в Италии. Театр стал закрытым, превратившись в придворный, поскольку и устроить его, и посещать могли позволить себе люди определенного сословного круга – знатные вельможи. Сцена-коробка обозначила жесткий водораздел между исполнителями и публикой: исполнители развлекают, услаждают слух или веселят избранных, которые собрались с целью получения эстетического удовольствия. Момент отстранения публики от зрелища в условиях сцены-коробки зафиксирован в появлении и постоянного занавеса, и сменяющихся декораций и костюмов, которые со временем становились все более роскошными. Публика снисходительно созерцала изящную картинку, как настенную живопись, и могла оценивать ее в зависимости от собственной подготовленности к восприятию произведений живописи.

Ярусный театр, появившийся в Италии в XVII в., способствовал изменению не только театральной эстетики и сценической технологии, но и зрительного зала, который стал внятно дифференцирован.

Публика теперь по-разному видела, слышала и ощущала то, что происходит на сцене. Она постепенно разделилась на элитарную (партер, ложи бенефициара и бельэтажа) и демократическую (галерка, или раек) по социальному составу. Сцена чутко улавливала на эти изменения, поскольку нередко партер и раек по-разному реагировали на одну и ту же пьесу, актера, мизансцену.

Правда, на отдельных спектаклях в общем порыве восторга или в ужасе эмоции партера, лож и райка сливались – и такое возможно было только в театре. Когда зрительный зал объединялся, создавалась некая духовная общность, которая порой могла быть чревата социальной оппозицией. Во взаимодействии зрительного зала и сцены можно зафиксировать развитие общественных процессов и их последствий, что подтверждает богатая фактами история социального функционирования отечественного театра.

Кулисная сцена-коробка приобрела законченную форму в XIX в. и дожила до сегодняшнего дня.

Сценические площадки XX в. (трансформирующиеся сцены, сцены-арены, кольцевые сцены, сцены на открытом воздухе и т. д.) явились содержательным возвратом к историческому

опыту. Новации заключались как раз в области взаимоотношений сцены и зала. Зрители помещались как в центре сценического действия, так и окольцовывали его, они могли находиться в крошечном помещении, почти касаясь актеров – и на расстоянии, оптически отдаляющем место действия от публики. Режиссеры решали художественные задачи, вовлекая в этот процесс зрительный зал, делая его то активным соучастником, то пассивным интеллектуальным созерцателем.

История режиссуры XX в. – это и история театральных пространств, в которой взаимоотношения сцены и зрительного зала менялись в зависимости от творческого кредо постановщика, и история оценки театрального спектакля публикой.

Каждая эпоха истории культуры вырабатывает собственный тип театральности, а также соответствующий ему тип взаимоотношений сцены и зрительного зала.

В качестве показательного примера можно рассмотреть период начала XIX в. в отечественном сценическом искусстве. «XIX век застал русский театр и в плачевном, и в плачущем состоянии. Плачевным он был и раньше, и много позже, но плачущим в такой степени, кажется, никогда. Было время какой-то удивительной отзывчивости на все слезоточивое, плаксивое и возвышенное»¹.

Для эпохи рубежа веков действительно была характерна атмосфера напряженного ожидания исторических перемен: кроваво завершавшая прошедший век Великая Французская революция окончилась для Европы, как известно, опустошительными наполеоновскими войнами. Тревожное умонастроение европейцев остро нуждалось в установлении психологического баланса, нарушенного временем. Колебания, страхи, сомнения и тревоги могли быть компенсированы в том числе и средствами искусства.

«Легко и с любовью восхищаясь, посетители тогдашнего театра с такой же любовью и легкостью плакали. Это было потребностью души, сердечной радостью, удовлетворением духовного голода»². Именно этими потребностями была вызвана к жизни

¹ *Игнатов И.* Театр и зрители. – М., 1916. С. 61.

² Там же. С. 62.

драматургия Августа фон Коцебу, которая породила особую манеру исполнения «трогательной» пьесы, сделав внушительный вклад в основы русской школы сценической игры¹. Чем сильнее жаждала публика слез умиления, тем изобретательнее работал неутомимый драматург, на сорок лет насытивший европейский и русский театр «трогательным» материалом.

Тип театральности, господствовавший на рубеже веков, включал в себя особые отношения сцены со зрительным залом. Публика продолжала требовать «слезные» драмы даже тогда, когда налицо были признаки вырождения старого и рождения нового театрального стиля, связанного с периодом романтизма и его внутренними законами, требовавшими от зрительного зала уже не простого переживания и умиления, но сильных чувств, способных переворачивать человеческое сознание.

И хотя великий русский трагик Павел Мочалов непревзойденно играл барона Мейнау из пьесы Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», в ней он выступал уже в качестве актера-романтика, а не представителя сентиментального направления в русском сценическом искусстве. Мятёжный порыв «бурного гения» русской сцены способствовал рождению и новой публики, которая хотела теперь не сладких слез умиления, но сильных и страстных переживаний, что множественно подтвердил молодой Белинский в своей знаменитой статье о «Гамлете».

Определенный эстетическим кодом, веянием времени, тип театральности претерпевает особую эволюцию в процессе собственного развития. И роль зрительного зала здесь трудно переоценить. Рассматривая эволюцию античной драмы, можно отметить в качестве одного из векторов ее развития нарастание ужасов и неслыханных комбинаций поступков, вызванное к жизни настоятельными требованиями публики. «Зритель требует возбуждений; отравленный, с больными нервами, с своего рода патологической потребностью в слезах, он предъявляет драматургу растущие требования, насилуя его творчество и увлекая его вместе с собой по пути искусственного душевного терзания и вымученных ужасов»².

¹ Мельникова С. Коцебу в России. – СПб., 2005.

² Игнатов И. Театр и зрители. С. 35.

Именно такой путь античная трагедия прошла от Эсхила до Сенеки, подстегиваемая желанием публики. Но желая все больших потрясений и душевных содроганий, зритель хотел и избавиться от них: чем дальше тип театральности относил его от реальной жизни в понимании зрителя, тем более страстно зритель стремился приблизиться к этой самой жизни в театре, чем он невольно провоцировал рождение нового типа театральности, – более «жизненного» (при всей очевидной условности этого термина, ибо «жизненность» в разные исторические эпохи воспринималась абсолютно по-разному; более того, различия существовали даже внутри одной эпохи).

Эту эволюцию прошли средневековые мистерии, английская драма и практически все типы театра, причем значительную роль в этой эволюции играла театральная публика, в угоду которой сначала совершалось движение по дуге вверх – а затем равным счетом в противоположную сторону, чтобы затем начать все с начала. Именно поэтому можно говорить об отсутствии прогресса в искусстве, поскольку его магистральные линии развиваются циклически, возвращаясь в исходную точку на оси историко-художественных координат.

Один из выразительных примеров – рождение эстетики актеров труппы герцога Мейнингенского, которая оказала мощное влияние на реформатора русского театра К. С. Станиславского и создание МХТ. «Мейнингенцы привлекали необыкновенным для своего времени умением создать на сцене обстановку, очень похожую на то, что мы видим в действительной жизни. Они уничтожили массу обычных театральных условностей и дали жизнь чему-то, гораздо более живому по внешности, чем прежний театр. И это умение создать на сцене вторую жизнь, искусство сделать массу живой толпой, а отдельным персонажам придать чуждую театральных условностей реальность, повлияло на чувствительность зрителей так же, как действовало в более ранние эпохи всякое приближение к жизни: оно усилило иллюзию и увеличило нервное раздражение»¹.

Надо ли говорить о том, что по прошествии времени публика перестала воспринимать этот тип театральности как живой и снова

¹ *Игнатов И.* Театр и зрители. С. 44, 45.

потребовала отказа – теперь уже от набившего оскомину «натурализма» и обыденности на сцене. И тогда сложился символистский театр, коренным образом сменивший зрительские установки.

Собственно, вся история театра может быть рассмотрена под этим углом зрения, что позволяет более внятно определить взаимоотношения сцены и зрительного зала, существующие в полнейшей взаимозависимости.

В XX в. типы театральности порождались не только и не столько драматургами, сколько великими режиссерами, способными создавать театральные миры. При том, что публика в театрах Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова внимала происходящему на сцене и не провоцировалась актерами на поступки или реплики (зритель – «третий» по Станиславскому и «четвертый» по Мейерхольду), она, тем не менее, по-разному включалась в драматическое действие, на нее воздействовали различные художественные механизмы, которые вызывали неодинаковые реакции и переживания.

«Четвертая стена» Станиславского, возникшая как противостояние от утратившего художественные ориентиры русского театра, пустившегося во все тяжкие во имя погони за «легким» зрителем, внешне как будто снимала проблему публики: если между актерами и нею стоит стена, то надо ли заботиться о контакте? Разумеется, и сам Станиславский, и его актеры со временем перешагнут эту стену, вступив в живой контакт с публикой, но она была необходимым элементом строительства нового типа театра, в котором публика должна была потянуться за созданной на сцене атмосферой, почувствовать ее, проникнуться ею, после чего начать подлинно содержательное внутреннее взаимодействие. Станиславский создавал МХТ для интеллигенции, которая жаждала глубоких чувств и мыслей о ее собственной жизни, на основе драматургии Чехова. Именно она помогла создать тот эстетический код, с помощью которого была открыта новая эпоха русского театра.

Открытия Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, создание ими целостных художественных миров рождало и особые взаимоотношения сцены со зрительным залом. Провозглашенный Брехтом «анти-театр» предполагал разрушение традиционной театральной иллюзии, обращение к зрителю «напрямую», попытку

расшевелить его, воззвать к его интеллекту, спровоцировать на активные действия, направленные на изменение социальных условий жизни. Брехтовский взгляд на мир утвердился в послевоенное время и оказал значительное влияние на театральную эстетику. Опыты Арто, Гротовского и других театральных реформаторов способствовали выработке новых взаимоотношений сцены и зрительного зала.

Существенным аспектом проблемы является идеологический. Опыт советского театра показал: чрезмерное давление идеологических требований порождало у режиссеров скрытый или явный протест против существующей системы. И тогда рождались знаменитые постановки Вс. Мейерхольда, А. Таирова, Н. Акимова, Ю. Любимова, А. Эфроса, П. Фоменко, Г. Товстоногова, А. Захарова и других, которые нередко оказывались под запретом. Определенная часть советской интеллигенции жаждала услышать нечто запретное, глубоко спрятанное в художественном тексте постановки. Иногда даже намек становился предметом домысливания, он дорастал в процессе восприятия публикой до социального протеста, приобретая огромный общественный резонанс. Ассоциативный ряд, прямые аналогии создавали особенное поле напряжения между сценой и залом. Их диалог становился небезопасным, включаясь в социальную жизнь.

Публикой при этом были и власть придержащие, диктующие идеологические догмы, и внутренняя оппозиция, эти догмы отрицающая. Первые диктовали официально, вторые – скрыто, но не менее властно. Здесь проблема «сцена-зал» соприкасается с проблемой взаимоотношения искусства и власти, которая имеет собственную историю развития.

Не было, пожалуй, ни одного деятеля театра, который бы в том или ином контексте не высказывался по поводу театральной публики. Внятно звучащая тема самых разнородных высказываний – прямое воздействие зрительного зала на ход, качество и даже смысл театральной постановки. «Общий психологический лик публики (уровень ее духовной высоты) заставляет приспособляться к себе во время исполнения (помимо моего желания)»¹, – признавался Михаил Чехов.

¹ [Чехов М.] Анкета актера // Театр. 1963. № 7. С. 119.

Значит, публика способна воздействовать на исполнителя помимо его воли, и только необычайно высокий интеллектуальный уровень актера позволил ему проанализировать этот процесс. Большинство исполнителей способны констатировать сам факт воздействия зрительного зала. Для А. И. Южина публика – «это холст для художника, но холст живой, отзывчивый. Помогающий, дополняющий художника, зажигающий его своим дыханием, с любовью и радостью купающий свою душу, свою мысль, нервы и сознание в потоках его вдохновения...»¹.

В то же время, поскольку спектакль не может существовать без зрителя, без постоянных реакций публики, возможен вариант негативного воздействия последней на уровень и качество постановки. «Часто бывает так, что спектакль распадается благодаря кассовому зрителю»², – констатировал Вс. Мейерхольд.

Публика способна к корректировке и даже разрушению первоначального замысла постановщика. Зрительный зал, подминающий под себя театр, становится угрозой для развития сценического искусства. И здесь назревает вопрос, на который в течение многих веков ответ не был найден: театр ли диктует публике свои условия игры, предлагает художественный текст разной степени сложности, но всегда требующий определенных зрительских усилий – интеллектуальных, эмоциональных? Или же театр вынужден подчиниться запросам зрительного зала, который «заказывает» определенных актеров, тип драматургии и даже характер исполнения? Очевидно, между этими двумя полюсами располагаются сегодня все остальные варианты соотношения сцены и зрительного зала. Отсюда и проблема оценивания произведений театрального искусства, поскольку оно меняется в зависимости от приближения к одному или другому полюсу.

Сегодня наука о театре делает результативные шаги в области социологии театра. Опираясь на исследования Н. А. Рубакина, который в 1880-х гг. предпринял попытки социально-психологического изучения аудитории искусства; на достижения Мак-

¹ Южин А. Воспоминания. Статьи. Записки. Письма. – М.; Л., 1941. С. 77.

² Мейерхольд Вс. Статьи. Беседы. Речи. Письма: В 2 т. – М., 1968. Т. 2. С. 258.

са Германа, признанного основателя социологии театра; на достижения ученых «ленинградской школы», русские театроведы предприняли шаги на пути комплексного изучения театра.

«Деятельность драматурга, актера, режиссера, художника, балетмейстера, музыканта, архитектора, театрального предпринимателя начинает рассматриваться в связях и взаимовлиянии со зрителем как выразителем общественного настроения, носителем установок и ценностей массового сознания, в контексте социального бытия театра, его художественного производства, а также в пространстве многообразных творческих коллизий и отношений»¹.

Театр стал объектом пристального внимания социологов, которые исследуют состав зрительской аудитории, способы привлечения публики в театр и т. д. Сближение театроведения, литературоведения с социологией, социальной психологией, с режиссерской практикой современного театра дало возможность рассмотреть театральные явления в совокупности разнородных обстоятельств.

Взаимоотношения сцены и зрительного зала живут и изменяются во времени, как и сам театр. Необходимость изучения публики как неотъемлемой части театрального процесса продиктована тем, что театр «возвышал частного человека, показывал его как социально значимую личность, выводил на экзистенциальный уровень преодоления внешней и внутренней нормативности. Успех сопутствовал театру тогда, когда он осмыслял публику не как разнородную массу, толпу, но видел в зрительном зале отдельных индивидов, объединенных чувством и смыслом духовного общения»².

Изучение феномена оценки зрителем сценических произведений начинается с оценки пьесы как основы театрального спектакля. Посему «познать природу пьесы, уловить ее законы, научиться анализировать пьесу, понимать ее потенциальные сценические возможности – задача сложная, но вполне разрешимая в том случае, если студент готов внимательно вчитаться, вду-

¹ Дмитриевский В. Театр и зрители. С. 8.

² Там же. С. 324.

маться и вслушаться в пьесу, понять ее природу, а также явные и даже тайные намерения автора»¹. А ведь студент и есть будущий эксперт в области искусства, в том числе и экранного.

Контрольные вопросы

1. Каков тип взаимоотношений театра со зрителями в эпоху античности?
2. Чем характеризуются отношения публики и театра эпохи Средневековья?
3. Как осуществлялась оценка театральных представлений в шекспировскую эпоху?
4. Как изменялось соотношение зрительного зала и сцены в XX в.?
5. Каким образом публика оценивает произведения театрального искусства?

¹ Мельникова С. И. Анализ пьесы. – СПб.: СПбГИКиТ, 2016. С. 4, 5.

Глава 2

ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР ВОСТОКА: ИНДИЯ, КИТАЙ, ЯПОНИЯ

2.1. КЛАССИЧЕСКИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ ИНДИИ

Зафиксированные дошедшие до нас тексты для театральных представлений в Индии относятся к III–V вв. Но небольшие отрывочные записи для работ бродячих актеров возникли еще в V–I вв. до н. э. Важно, что и по сей день произведения искусства в Индии находятся в тесной связи с религиозными текстами и с ритуальными структурами мышления. Сюжеты фильмов, пьес, литературных произведений отражают базовые мифологические воззрения. Основой сюжетов, характеров и даже мотиваций главных героев становятся самый большой эпос в мире «Махабхарата» и эпос о приключениях и подвигах Рамы – «Рамаяна».

Одним из классических народных жанров, который сохраняет четкие связи с ритуалом, является раслила. Слово «лила» буквально обозначает «игра»; некоторые театрально-танцевальные формы в своем названии содержат этот термин. Сюжет – легенды о жизни юного Кришны. Структура танцев и песен основана на принципе нарастания эмоционального и ритмического:

- первая часть – танец и песня гопи (юных пастушков) во славу Кришны;
- вторая часть – песни Кришны, явившегося к пастушкам и дающего им смысл существования и благодать;
- третья часть – исчезновение Кришны и стенания гопи;
- четвертая часть – поиски Кришны.

Ранним ритуально-танцевальным формам свойственна четырехчастная кольцевая структура. Идея смены временных циклов передает философию вечной жизни души и воплощает в развитии действия веру в перерождение души. Символичность структуры действия сохраняется и в современных произведениях искусства Индии.

ДРЕВНЕИНДИЙСКИЙ ТРАКТАТ «НАТЬЯШАСТРА»

«Натьяшастра» – первый индийский трактат об искусстве. Точное время создания этого текста не определено, крайние даты – от II в. до н. э. до VI–VII вв. н. э. У «Натьяшастры» много авторов, она написана разными стихотворными размерами, в разные века. Главы трактата содержат большое количество практических рекомендаций, таких как архитектура здания для представлений, актерская игра, правила стихосложения, поэтика драмы и ее виды, законы построения пьесы, техника и убранство сцены, традиционные роли, музыкальное сопровождение, танцы, религиозные обряды, предшествующие театральному представлению, «история нисхождения театра с небес на землю»¹.

«Натья» – термин, обозначающий единство музыки, танца и драмы/слова. Это понятие декларирует сохранившиеся на данной территории синкретические формы культуры, в которых основные виды искусств еще не разделены.

Главной эстетической категорией индийского искусства является «раса». «Раса – определенное эстетическое чувство или настроение, возникающее при восприятии художественного произведения»². Концепция раса развивалась несколько веков в разных философских трактатах. В «Ведах» раса – это вода, молоко, сок пальмы, цветок; термин обозначает что-то неотъемлемое, то, без чего человек не может жить, и то, что приносит ему удовольствие. В «Атхарва-ведах» слово «раса» имеет значение вкус и запах, т. е. приобретает символичность, переходит в ранг чувств, но остается важнейшей частью человеческого существования. В «Упанишадах» от конкретного понятия «злак» или «напиток» этот термин доводится до идеи искусства как высшей философии. Раса становится обозначением высшей степени удовольствия, радости. Раса – это выражение природы верховного существа. Этимология термина проходит сложный путь от вкуса напитка к искусству, к высшему поэтическому чувству. В Индии зрители приходят в театр и в кинозал, чтобы вкусить чувства, на-

¹ Эрдман В. Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе // Драматургия и театр Индии: сб. ст. – М., 1961. С. 14.

² Там же. С. 32.

сладиться раса, пережить различные настроения, испытать эстетическое наслаждение. В Индии искусство вкушают.

В «Натьяшастре», древнем теоретическом трактате о законах создания санскритской драмы и спектакля, выделены восемь постоянных чувств, которые зритель должен испытать в процессе наслаждения произведением искусства:

- любовь (rati) – любовная эротическая раса/шрингара;
- веселье (hāsa) – комическая раса/хасья;
- печаль (çoka) – патетическая раса/каруна;
- гнев (krodha) – грозная раса/раудра;
- энергия (utsāha) – героическая раса/вира;
- страх (bhaya) – боязливая раса/бхайянака;
- отталкивание (jugupsa) – отталкивающая раса/бибхатса;
- удивление (vismaya) – волшебная раса/адбхути.

Позже появилась девятая раса:

- умиротворение (çama) – раса умиротворения/шанти.

Эти девять чувств называются постоянными, они овладевают человеком на долгое время, но кроме них есть еще преходящие раса, которые овладевают людьми на короткий отрезок времени, их ровно тридцать три. Важно, что все тридцать три преходящих чувства должны быть отражены в представлении и в тексте драмы. Хотя преходящие чувства менее глубокие и овладевают человеком ненадолго, быстро исчезают, не затронув всерьез душу, они все равно пробуждают и обнажают раса и доставляют зрителям минутное удовольствие. Например:

- отрешение (nirveda);
- уныние (glani);
- опьянение (mada);
- подавленность (dainya);
- растерянность (moha);
- вспоминание (smrti);
- умирание (marana);
- размышление (vitarka) и др.

Возбудителями чувств должны быть сюжетные повороты и ситуации, в которые попадают герои драм. Каждому из чувств соответствуют определенные жесты, музыкальные мотивы, цвет костюма и грима, даже время года подчиняется раса. Чувства в жизни бывают прекрасными и отвратительными, но раса достав-

ляют только высшую степень удовольствия. Раса – это эстетизированные проявления реальных эмоций. Главным критерием спектакля или фильма и по сей день остается наличие всех основных раса в структуре произведения искусства, они должны сменять друг друга органично и точно.

СТРОЕНИЕ САНСКРИТСКОЙ ДРАМЫ

Строение классической санскритской драмы простое и не имеет слишком жестких рамок, главное в каноне драматических текстов – раскрыть все существующие раса. В санскритской драме три основные части.

1. Нанди – пролог в стихах, восхваляющий божество. Как правило, в самом начале содержится намек на весь сюжет, историю коротко рассказывают заранее, зрителю интересны не поворотные события, которые базируются на знаменитых мифах и фрагментах из классических текстов; зритель не удивляется ярким и неожиданным эпизодам – он восхищается и вкушает различные раса, наслаждается тем, как они сменяют друг друга в душах героев и заполняют души наблюдающих. Декламирует нанди сутрадхара – организатор труппы, он выполняет функции режиссера, иногда драматурга, как и в средневековом европейском театре или в корралевом испанском театре, он же является первым актером труппы. Помогает вести пролог стхапака – женщина-танцовщица, которая исполняет танец чари, славит богов и брахманов, излагает содержание в специальном танце без единого слова, используя только символические жесты руками (мудры), в этом прологе возникает и символическое исполнение названия пьесы и имени автора.

2. Анка – акт. В драме, в зависимости от вида или жанровой характеристики пьесы, может быть от 1 до 14 актов. Существуют специальные правила для написания одного акта:

- обязательное появление главного героя;
- действующих лиц не должно быть более трех или четырех;
- действие должно длиться не более одного дня;
- в конце акта (если это не одноактовка) должен возникать новый музыкальный мотив, обозначающий новую раса;
- между актами не может пройти больше одного года.

3. Интермедии исполняются между актами и бывают двух видов:

- чистые играют на санскрите (литературном языке брахманов и аристократов);
- смешанные играют на пракрите (языке рынков и простых людей).

Интермедии делятся на пять основных видов:

- рассказ о событиях, произошедших между актами;
- короткая игра низких персонажей, комические истории;
- голоса за сценой, которые исполняют песни о любви;
- плавный сюжетный переход в песне и танце от акта к акту;
- короткий рассказ, намекающий на события, которые произойдут в следующем акте.

Драматурги санскритской драмы обладали уникальным качеством создавать яркие насыщенные эмоциями акты, умели удивлять зрителя не сюжетными коллизиями, а тонкими психологическими нюансами в строении характеров главных героев. Но даже создание персонажей в классической санскритской драме подчинено четким правилам. Самым главным эстетическим критерием совершенства произведения искусства и бытия человека в Индии считается любовь. Эта раса вечна и неизменна, она определяет сам смысл существования человека и всего, что его окружает. Шрингара (любовная раса) пронизывает каждый танец и каждое движение актеров, все истории, которые дошли до наших дней в стиле санскритской драмы о торжестве любви, о победе над смертью и брэнностью бытия.

Шрингара определяет и основные типы главных героев в санскритской драме. Главный герой проявляет свою мужественность в 4 разных характерах:

- веселый герой;
- невозмутимый герой;
- возвышенный герой;
- неистовый герой.

Каждый из носителей этих характеров обязательно влюбляется, но существует 4 разных типа мужской влюбленности:

- разумно влюбленный;
- вероломно влюбленный;

- бесстыдно влюбленный;
- верно влюбленный.

Существует 16 вариаций мужских характеров в санскритской драме. Автор сам выбирает необходимый его сюжету образ, например, веселый бесстыдно влюбленный или неистовый верно влюбленный и т. д. Но еще очень важно кастовое разделение в индийском обществе, потому герой определяется еще и социальным положением, герой бывает высоким, средним и низким. Если добавить к характеру и типу влюбленности социальный статус, то получается 48 видов главного героя.

Образ главной героини имеет более сложную структуру и более символичное обозначение. Героини делятся на три типа:

- своя (этот тип имеет три подтипа: наивная, средняя, смелая – скорее всего, таким образом обозначается возраст героинь, от самой юной до уже опытной женщины);
- чужая (этот тип имеет два подтипа: девушка и замужняя, в сюжете подтип определяет, кто из героев становится препятствием для соединения возлюбленных, или старик отец, или муж);
- общая (этот тип не имеет подтипов и подразумевает героиню куртизанку).

Получается ровно 6 типов главной героини в строении санскритской драмы, но женщина тоже обязательно должна быть влюбленной. Влюбленность у женщин определяется сложнее, чем у героев-мужчин, теоретики драмы нашли более метафоричные образы для формулировки этой расы:

- наряжающаяся;
- тоскующая;
- подчинившая себе мужа;
- разлученная;
- возмущенная;
- обманутая;
- преследуемая;
- та, чей супруг далеко.

Для создания образа мужчины влюбленность определяется эмоциональной окраской, в образе главной героини типология влюбленности скорее связана с основными сюжетными поворотами и зависит от жанров и структуры развития действия.

Героини обязательно имеют деление на три основные социальные группы. Видов героинь бывает 144, что обусловлено более сложными характеристиками женщин в мифологических сюжетах, связанных еще с периодом матриархата. В индийской мифологии мужчина обладает стойким и строгим характером, женщина же становится катализатором в разжигании страстей, страданий и мук. Философия женских персонажей в санскритской драме определяется уникальным местом женщины в индийской культуре, она всегда более действенна, совершает большое количество поступков, заблуждается и страдает сильнее и насыщеннее, чем мужские персонажи. Даже богини неистовее и сильнее, чем мужские воплощения богов.

ОСНОВНЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА И ПРОБЛЕМАТИКА САНСКРИТСКОЙ ДРАМЫ

Самый знаменитый текст санскритской драмы «Сакунтала» Калидасы, спектаклем на основе этой пьесы открылся в 1914 г. Камерный театр под руководством А. Я. Таирова, перевод для постановки сделал К. Д. Бальмонт, который прожил несколько лет в Индии и на острове Цейлон, чтобы достигнуть совершенства в санскрите.

Классической санскритской драме свойственны следующие черты, которые ярче всего проявились в тексте «Сакунталы».

1. Центром сюжета санскритской драмы всегда является внутренний мир человека, именно чувственность – главное эстетическое качество искусства. Без девяти постоянных раса и без переходящих эмоций создать произведение для театра невозможно.

2. Главным героям свойственна повышенная эмоциональность. В Индии считается, чем сильнее эмоциональные переживания человека, тем духовнее он сам. Совершенный человек ярко и избыточно проявляет свои чувства.

3. Основным выражением раса является монолог, который сопровождается танцем и выразительными жестами кистями рук (мудрами). Монолог – это раскрытие души. Калисада особенно часто использует монологи; с точки зрения европейского зрителя и читателя монологи максимально замедляют развитие действия и прерывают события, но эмоция или раса всегда важнее сюжета.

4. Центр мироздания – любовь, но в индийском искусстве любовь не подразумевает подробную разработанность и психологические нюансы этого чувства. Любовь статична, она возникает помимо воли людей, охватывает их существо, приходит и уходит по собственной воле. Очень важна цикличная структура сюжета: возлюбленные встречаются – испытывают страсть и любовное томление – какие-то обстоятельства разлучают их – они страдают в разлуке – обретают друг друга в финале (даже если кто-то из героев погиб у зрителей на глазах, как, например, в драме «Глиняная повозка» Шудраки). Шрингара, раса любви, всегда торжествует в финале.

5. Никто из героев никогда не имеет индивидуальных черт характера, это типы, которые определены специальной главой в «Натьяшастре». Связано это с функциями героев в сюжете, все главные герои являются мифологическими персонажами. Главный герой «Сакунталы» божественный царь Душьянта (одно из действующих лиц «Махабхараты»). В индийском искусстве никогда не возникает вопрос: «За что Сакунтала полюбила именно Душьянту?». У него нет индивидуальных черт, есть только неизбежность бытия и сила любовного чувства.

6. Время действия санскритской драмы всегда определяется только природой чувств. Когда герои встречаются и влюбляются, начинается весна, когда их разлучает злой рок, наступает осень. Строго говоря, в любом тексте санскритской драмы присутствуют только эти два времени года, которые должны передать раса во всей полноте и насыщенности.

7. Герой никогда не совершает действий. В истории любви Сакунталы и Душьянты, во всех их страданиях виновато кольцо, которое Сакунтала нечаянно потеряла. Предмет в философии санскритской драмы всегда несет важнейшую смысловую и сюжетную нагрузку. Предметы обретают сакральное, ритуальное значение, главным выводом любого сюжета становится смирение с судьбой, героев окружают знаки, они насыщают вещный мир. Подчиниться знакам судьбы, значит, обрести счастье и любовь, дарованную тебе небесами.

При исследовании санскритской драмы часто возникает проблема жанровой характеристики текстов. Не опираясь на сложные жанровые градации видов и подвидов драмы, приведенные

в «Натьяшастре», необходимо найти жанровую основу классического драматургического строения индийской пьесы для современного искусства. В Индии истории любви, произведения искусства до сих пор тесно связаны с ритуальной культурой, основой в создании сценария фильма являются раса, сменяющие друг друга в сюжетных построениях. Для индийского зрителя истории обретения любви и поиска ее в этом бренном мире близки по проблематике и поэтике античной трагедии. Все герои подчинены року, страдают от него, но в отличие от Эдипа, Прометей, Медеи и других классических героев Древней Греции, герои Бхасы, Касидасы и Шудраки не противятся року, не бросают ему вызов, а, подчиняясь, обретают свою судьбу. Наличие обязательного счастливого финала дает возможность говорить о родстве санскритской драмы и любовной новоаттической комедии. Но типология персонажей и сама теория драматического действия в этих жанрах различны. Хотя существуют развернутые трактовки пяти стадий сюжетного сложения санскритской драмы:

– зерно – мотив, подающий первый толчок в развитии действия (в европейской системе этот пункт соответствует завязке);

– капля – возврат к главному действию, которое прервали посторонние элементы;

– знамя – параллельное действие, помогающее развитию главного действия;

– эпизод – параллельное действие, никак не связанное с главным действием;

– объект – достижение цели, обретение любви¹.

Несмотря на внешнее сходство с пятиактовым строением римской комедии, самым важным в санскритской драме являются переходы от одной расы к другой, они определяют основу структуры развития действия.

Понять философию индийского искусства невозможно без постижения некоторых основ символики актерского жеста и цвета костюмов, декораций и грима. Неотъемлемой частью индийского кинематографа являются песни и танцы, европейский зритель, наслаждаясь красотой костюма и движений танцовщиков,

¹ См.: Эрдман В. Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе. С. 48.

подчас совершенно не понимает скрытые значения и смыслы, которые образуют сюжет, меняют мотивировки героев, обуславливают поворотные события.

Каждой расе соответствует доминирующий в costume и выразительном решении декораций или кадрового пространства цвет:

- коричневый символизирует любовь;
- белый – комический цвет;
- серый – патетический;
- черный – страшный;
- желтый – волшебный.

Главным выразительным средством актеров в индийском театре и кино является алфавит танца, состоящий из 108 поз Шивы. Специальные позиции пальцев рук называются мудры. С помощью мудр танцовщики могут выразить любые эмоции, показать предметы, физические действия и абстрактные понятия. Актеры исполняют сольные танцы руками – монологи, и даже могут беседовать, создавать диалоги без слов. «Мудра дает большую точность в воспроизведении литературного текста»¹.

Часто ритуальные движения рук в индийском танце воспринимаются европейскими зрителем неправильно. Самый знаменитый жест – вытянутые вперед руки и полусогнутые ладони – значит не призыв, а крик о помощи. Порывистое движение от партнера имеет значение отрицания. Поднятый вверх указательный палец правой руки говорит: «Думай!»

Кроме ритуальных движений кистей рук существуют 26 движений глазных яблок и век, которые должны передавать чувства и эмоциональные состояния:

- «– взгляд шрингара (брови подняты, зрачки передвигаются с одного угла глаза к другому) выражает любовь;
- взгляд вира (сияющий, лучезарный, устремленный вперед) – героизм;
- взгляд шанта (медленно двигающиеся зрачки) ассоциируется с состоянием самоуглубления и покоя и т. д.

Шесть различных положений бровей призваны выразить:

- гнев, недоверие, отвращение (патита – брови нахмурены);

¹ *Котовская М.* Синтез в искусстве Востока // Виды искусства в социальной художественной культуре. – М., 1984. С. 110.

– любопытство (ресита – брови кокетливо приподняты);
– удовольствие, счастье, тоску (кунсита – одна из бровей изогнута).

Движения шеи (их четыре) ассоциируются с:

– состоянием экзальтации, оживления, удовольствия (сундари – движение по горизонтали);

– чувством любви, нежности, поцелуем (параваритта – движение справа налево);

– беседой, объяснением, колебанием (паракамрита – шея отклоняется назад, затем наклоняется вперед);

– ползущей змеей (тираскина – движение шеи слева направо и наоборот)»¹.

Переход от одной раса к другой в представлении санскритской драмы происходит с помощью телесных знаков, символических жестов и символики цвета костюмов героев, кроме того, музыкальное сопровождение всегда отражает основную эмоцию сцены. Яркие и точные переходы от одной раса к другой и становятся главным критерием в создании и понимании драматургических структур современного индийского кинематографа. Создавать сценарий для индийского фильма значит аккуратно жонглировать основными 9 расами, вплетать в них 33 преходящие эмоции, драматическое напряжение должно нарастать, но финал всегда подразумевает счастливое разрешение конфликта.

Контрольные вопросы

1. Какие основные черты раннего индийского искусства существовали до возникновения драматургических текстов?

2. Что такое эстетическая категория индийской культуры раса, ее значение и функции в драме и сценарии?

3. Каковы 9 основных раса и их проявления в структуре театрального зрелища?

4. Каковы основные жанровые характеристики санскритской драмы?

5. Как выглядит традиционная структура санскритской драмы?

6. Какие функции выполняют символика цвета и мудр в традиционном индийском театре?

¹ Котовская М. Синтез в искусстве. С. 118.

2.2. КЛАССИЧЕСКИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ КИТАЯ

Драматургическое строение произведений в китайской культуре связано с формированием традиционной классической пьесы в XIII в. Первые дошедшие до нас пьесы датируются именно в этом временном промежутке, хотя, безусловно, на территории Китая существовала очень яркая ритуальная культура. «Истоки китайского театрального искусства – в древних ритуалах шаманизма. Религиозное действо изгнания демонов, заклинаний от болезней, молений о дожде, предсказаний надвигающихся бедствий носило название “но”. Оно строилось на чётком ритмическом рисунке, заданном большим барабаном (круглая форма которого символизировала небо), его звучание способствовало вхождению в ритм небесных энергий»¹.

Сами китайцы называют свою страну Поднебесной, большинство мифов, божественных и героических историй, связано с небом и небесными светилами, которые становятся необходимым метафорическим рядом во многих произведениях национальной культуры.

Важными отличительными чертами формирования драматургических структур Китая являются:

- отсутствие деления на народные и светские формы представлений;
- традиционно хронологией зарождения театральных форм считается деление на эпохи, связанные с правящими династиями.

Основные мифологические сюжеты и образы китайской культуры формируются в эпоху Хань (III в. до н.э. – III в. н.э.), в это время возникают первые упоминания о представлениях при дворе, бай си – сто игр, в которых среди танцев, песен, борцов и акробатов перед публикой разыгрываются короткие драматические сценки.

Временем рассвета большого количества театрально-ритуальных форм стала эпоха Тань (VII–X вв.), когда зарождаются основы традиционной драматургической структуры. Основные виды представлений:

¹ Серова С. А. Китай: Театр // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/geography/text/2068564> (дата обращения: 26.10.2018).

– универсальные (содержат в себе синкретическую природу творчества, близкую ритуальной структуре, органично соединяют музыку, пение, танец, диалоги и актерскую игру);

– песенно-танцевальные (самая развитая часть танского театра, имела несколько типов, которые не получили развития);

– песенно-игровые;

– диалогические сценки;

– кукольный театр и игры с обезьянами.

Несмотря на большое количество ритуально-театральных и чисто театральных форм, никаких следов существования драмы как самостоятельного жанра в Танскую эпоху нет, хотя сама атмосфера жизни Китая в эти века окажет огромное влияние на сюжеты классических пьес и даже на проблематику и поэтику китайского кинематографа.

ЮАНЬСКАЯ ДРАМА XIII–XIV вв.

В XII в. в южной части Китая, которая находилась под властью империи Сун, сформировался театр «наньси», буквально – «южный театр». Северные территории в 1234 г. были завоеваны Чингисханом, здесь возник совершенно новый театральный жанр, который получил по стечению обстоятельств название «цзацзюй» – «смешанные представления». «Этот жанр, господствовавший на протяжении всего времени правления монгольской династии Юань (1260–1368), и приобрел у потомков славу под названием “юаньская драма”. Когда в 1278 г. монголы завершили покорение Южной Сунской империи, “смешанные представления” стали на какое-то время доминировать и в культурной жизни городов южной части страны настолько, что ранние формы драматургии “наньси” были забыты»¹. Только в XX в. были найдены несколько текстов «южных пьес» XIII – начала XIV вв.: «Чжан Се, победитель на экзамене», «Сунь – мясник», «Ошибка знатного юноши». С точки зрения драматургического развития действия эти образцы очень уязвимы, как таковой четкой структуры в них нет, но произведения объединены общей проблема-

¹ *Сорокин В.* Китайская классическая драма // Классическая драма Востока. Индия. Китай. Япония. – М.: Худ. лит., 1976. С. 248.

тикой: максимальная правда жизни, современность, автор всегда на стороне слабого и уязвимого героя. Возникает ощущение, что эти тексты фиксировались прямо во время представления или представляли собой некие либретто, как в итальянской импровизационной комедии дель-арте; свободная композиция и живой разговорный язык эпохи передают эстетику площадного уличного театра, который прежде всего обращен к самой широкой аудитории и рассказывает о тяготах жизни простолюдинов.

СТРОЕНИЕ ЮАНЬСКОЙ ДРАМЫ

Классическая юаньская драма состоит из четырех коротких действий:

- 1 акт – завязка;
- 2 акт – развитие действия;
- 3 акт – кульминация;
- 4 акт – развязка.

Если сюжет слишком большой и не укладывается в четыре действия, пьеса должна содержать в себе количество актов, кратное четырем. Драма будто бы содержит в себе несколько четырехактных пьес, соединенных в одну, например пьеса «Западный флигель» – это 20 актов, т. е. 5 пьес по 4 акта, которые можно исполнять отдельно.

Иногда в пьесах используются сецзы (буквально – «клин»). Сецзы может исполнять функции пролога, часто исполняется между актами, подобно интермедиям. Их функция состоит в том, чтобы дополнять основное содержание пьесы или развивать эпизоды и характеры, особенно важные для автора.

Текст пьес состоит из: арий (чан), диалогов и монологов (бай), описания пантомимы (кэ).

Арии (чан) – самый главный элемент драмы, им уделяется больше всего внимания. С помощью пения главный герой выражает чувства, переживания, размышляет вслух. Петь в китайском традиционном театре могли только положительные герои. Таким образом, все пьесы юаньской драмы делятся на две большие группы:

- чжэнмоси – пьесы с ариями для главного героя мужчины;
- чжэньданьси – пьесы для главной героини женщины.

Остальные персонажи не поют никогда. Существуют очень редкие исключения из правил, но они подробно разъясняются авторами. Все арии обязательно пишутся в стихах на определенный мотив. Сяолян – это короткое стихотворение на уже существующую знаменитую мелодию. В тексте всегда указываются названия мелодий, например: «Дракон, мутящий реку», «Золотая чарка», «Вино из цветов сливы» и др. Названия мелодий становятся обозначением ритма и мелодии пения, кроме того, что очень важно для анализа и создания сценария для китайского кино, эти мелодии являются неотъемлемой частью народной культуры и носят почти ритуальный характер, как колыбельные или трудовые обрядовые песни.

Разговорная часть делится на диалоги (бинь) и монологи (бай). Ведут беседу действующие лица юаньской драмы только в прозе, обязательно на современном разговорном языке, хотя речь слуг и аристократов сильно отличается. Главной чертой прозаического текста и одной из отличительных черт жанра в целом является четкая социальная заостренность характеров всех персонажей, авторы пьес очень много работают над речевыми характеристиками, отражающими положение героев в обществе.

Существует три типа монолога:

– «выходной» (динчанбай) – знакомство с героем, часто обращен к зрителям, прообраз вежливого приветствия; при первом появлении на сцене главный герой называет свое имя, место рождения, кто его родители, друзья, враги (маркеры подобных кратких резюме о герое сохраняются и в современных сценарных структурах);

– «сопутствующий» (дайбай) – пояснение внутри арии, иногда главный герой во время пения, которое раскрывает его внутренний мир, останавливается и произносит несколько реплик прозой, чтобы раскрыть максимально подробно причины своих страданий и душевной боли;

– «монолог спиной к партнеру» (бэйбай) – текст, который произносится в присутствии действующего лица, но он не должен знать о мыслях и затеях главного героя (некоторым аналогом в европейском театре можно назвать прием «апарт», когда актер беседует со зрительным залом; «выходной» монолог тоже можно отнести к актерской технике апарта).

Диалог должен быть максимально приближен к простому разговорному языку, чаще всего разговоры героев не проявляют конфликта, их функция в строении драмы передать основные «предлагаемые обстоятельства», важные для развития действия, которые нельзя показать театральными средствами на сцене.

Самая главная и самая специфическая выразительная часть юаньской драмы – финал, содержащий в себе арию и пантомиму. В конце последнего акта всегда даются тема и полное название пьесы, они соответствуют специальной пантомиме, которую исполняет актер, играющий главного героя. Например, название пьесы Гуань Хань-цина¹ «Обида Доу Э» раскрывается в финале в философскую короткую реплику «Тронувшая небо и землю обида Доу Э». Полное название пьесы является метафорическим обозначением сложного танца актера, имеющего ритуальную природу, потому что главная героиня, Доу Э, в этом танце сливается с верховными божествами Небом и Землей, определяющими судьбы всех людей и жизнь всей страны. Светская проблематика пьесы в финале выражает философию вечной жизни и преклонения перед силами природы.

Очень важно, что в драматической модели китайского театра, формирующейся в XIII–XIV вв., изначально существует разделенность на вокальную финальную партию и финальную пантомиму. Отказ от синкретического способа существования актера ведет к максимальной эстетизации всего развития действия в целом.

Китайская драматургическая структура изначально направлена на максимально запротоколированную светскую форму поведения, в которой система драматического развития, система амплуа (т. е. устоявшийся набор главных действующих лиц) и система стихосложения становятся комплексом эстетизированных правил, отражающих проблематику политического, социального и религиозного восприятия действительности как законченного произведения искусства.

¹ Написание китайских имен и фамилий на русском языке имеет специфическую историю: в работах, созданных в XX в., в китаеведении принято написание через дефис, но современная наука пришла к правилу слитного написания. В данном учебном пособии используются обе формы.

СИСТЕМА АМПЛУА В КИТАЙСКОМ ТРАДИЦИОННОМ ТЕАТРЕ

Сценическое искусство Китая и система амплуа формируется очень сложно, точные этапы возникновения, развития и трансформаций различных актерских техник определить невозможно. Но актерская техника очень важна для создания современного фильма, для работы над сюжетом сценария и основными поворотными событиями. Современному автору сценария необходимо знать основные принципы актерского искусства и самые важные амплуа традиционного китайского театра.

Описание актерской игры и анализ способа существования возникает в этой стране намного позже, чем законы юаньской драмы. Таким образом, основные структурные элементы построения сценария, свойственные специфике восприятия произведения искусства китайским зрителем, следует изучать по юаньской драме XIII–XIV вв., а количество главных и второстепенных героев, их функции в основных поворотных событиях, черты характера и даже нюансы костюмов и реквизита необходимо изучать и анализировать, опираясь на приемы и описания традиционного театрального жанра – «пекинской оперы».

Классическая форма представления пекинской оперы окончательно сформировалась к концу XVIII в. Техника актеров прошла сложную эволюцию и соединила в себе две различных манеры игры.

В одной технике в партиях главных героев содержались приемы театра «куньцзюй» (куньшанской драмы), существовавшего в XVI в. Этот театр был адресован элитарному зрителю, представления проходили в домах богатых, высокообразованных людей. Такие представления иногда называли «театр на ковре». Актеры исполняли сложнейшие вокальные партии, почти не двигались, вся партитура движений была очень плавной, медленной и максимально эстетизированной. Представления сопровождали духовые инструменты. Особенно важным элементом было исполнение финальной пантомимы, в которой при помощи символического выразительного танца актер показывал совершенство мира и бытия.

Полной противоположностью этой технике были уличные представления – «хуабу». Истории о благородных разбойниках разыгрывались на площадях городов и на ярмарках. Во время представления не умолкали барабаны, в сюжетах было много батальных сцен и боев, зрители обожали элементы цирковых номеров, акробатические танцы на трапеции и фехтование. Актеры не пели, а громко кричали, часто импровизировали и отвешивали сальные шуточки в толпу.

В самом конце XVIII в. «куньцуй» и «хуабу» объединились, таким образом появился жанр «цзинси», в буквальном переводе «столичная драма», чуть позже возникло название «пекинская музыкальная драма», а сейчас весь мир знает этот жанр как «пекинская опера». Теоретической базой классического китайского театрального представления является трактат Хуан Фань-чо (1736–1821) «Зеркало Просветленного духа, или Истоки Грушевого сада», посвященный актерскому искусству, в котором зафиксированы канонические образы основных персонажей.

В китайском театре существует короткая поговорка для запоминания основных амплуа «шэн, дань, цзин, чоу – лун, фэн, ши, гоу».

Шэн – это главный положительный герой, символом которого является образ «лун» (в буквальном переводе «дракон»). Герой становится воплощением добрых сил вселенной, соединяет в своем характере величие мифологического животного, посланника потустороннего мира, философию вечной жизни и процветания сильного государства.

Дань – это главная героиня, символом этого амплуа является образ «фэн» (в буквальном переводе «феникс»), женщина метафорически тоже обретает черты мифического существа. Важно, что в большом количестве легендарных сюжетов главная героиня отдает свою жизнь, чтобы государство, народ и ее возлюбленный победили захватчиков, или погибает, пытаясь противостоять судьбе. Но даже после смерти женщина является во снах или видениях и продолжает оберегать тех, кого она любила при жизни, оберегать свою семью.

Цзин – отрицательный герой, символом этого амплуа является «ши» (в буквальном переводе «лев»). В китайской культуре

однозначного понятия отрицательного персонажа не существует, точнее было бы сказать, что в структуре сюжета есть обязательные характеры, которые становятся носителями сил, противостоящих философии жизни главных героев. Даже кочевники, захватившие страну во время нашествия Чингисхана, становятся воплощением высших сил, которые правят судьбами людей и народов. Образ льва более приземленный и не несет мифической насыщенности, лев – это благородство, уверенность, сила, но он способен видеть только вещный земной мир и не может постичь законы вечности и божественного, отрицательный герой – игрушка в руках божественных сил.

Чоу – комические герои, символом которого является «гоу» (в буквальном переводе «собака»). Место собаки в культуре Китая довольно специфическое и сильно отличается от нашего восприятия этого образа, собака всегда пребывает в простом бытийном мире, она совсем не умна и даже не лучший друг человека. Например, в юаньской драме «Убить собаку, чтобы образумить мужа»¹ героиня убивает пса, чтобы доказать мужу ценность близких отношений между родными. Комические актеры в пекинской опере всегда очень много двигаются и позволяют себе часто импровизировать, разговаривать с публикой.

Знание основных амплуа помогает современному европейскому зрителю точнее понять основные образы сценариев китайских фильмов. Особенно важно изучение системы амплуа для понимания термина русской школы актерского и драматургического мастерства «предлагаемые обстоятельства» (К. С. Станиславский). Многие поступки, совершаемые героями китайских фильмов или пьес, кажутся российскому зрителю не до конца обоснованными и психологически не ясными, если не понимать отношения внутри драматических коллизий, обусловленные функциями амплуа в структуре художественной реальности. Амплуа китайского театра становятся чем-то вроде безусловных правил игры, которые не нуждаются в подробной психологической мотивировке.

¹ *Сорокин В. Ф.* Китайская классическая драма XIII – XIV вв. Генезис, структура, образы, сюжеты: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1978. С. 193, 194.

У каждого из основных типов амплуа есть подтипы и подвиды, они декларируют не только пол героя и его функции в сюжете, но и пластику и манеру исполнения той или иной роли. Например, среди подтипов женских ролей есть:

– чжэн-дань – положительная героиня, или женщина в скромной одежде, главное в создании образа и в актерском мастерстве – идеальный голос (героиня должна исполнять арии), плавность движений (двигаться не колыхая юбку), бесстрастное лицо;

– хау-дань – женщина в пестром наряде, в роли нет арий, героиня очень много говорит, шутит, произносит колкости, двигается быстро, обладает очень подвижной мимикой;

– дао-ма-дань – дева–конный воин в очень сложном костюме исполняет много трюков и акробатических элементов.

Подобное разделение на подтипы есть и у мужских амплуа положительных и отрицательных героев. Многообразие в системе закреплённых правил создания персонажей помогает точнее отражать основные конфликты и проблематику китайского национального искусства.

В пекинской опере главным средством сценической выразительности для исполнителей является доминирование музыкальной составляющей роли и спектакля. «Музыка – это душа искусства актера. Мелодия и ритм, подобно напряженному нерву, пронизывая сценическое действие, приводят к единству многообразия актерских выразительных средств»¹.

У исполнителей есть базовая стойка, отвечающая принципам эстетики и позволяющая создать необычный образ. «Движения и жесты пекинской оперы во многом заимствованы из индийского танцевального искусства. Костюм и грим позволяют зрителям узнать о социальном статусе и качествах канонического образа, но вместе с тем скрывают индивидуальные особенности фигуры исполнителя»².

Для понимания визуальной партитуры китайских фильмов или для создания сценариев, максимально близких культуре Ки-

¹ Серова С. А. «Зеркало просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. – М., 1979. С. 149.

² Самсонова П. В. Исполнительское искусство в традиционных японских театрах ногаку и кабуки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2017. С. 15.

тая, необходимо знать основную символику цвета в традиционном театральном искусстве этой страны. Символическая природа цветовых доминант в costume и гриме актера в пекинской опере сильно отличается от символической насыщенности цвета в европейском и современном российском восприятии. Ученикам пекинской оперы начинают преподавать законы живописи с семи лет, основные сочетания цветов в создании грима или в сложнейших костюмах становятся неотъемлемой частью персонажа и сценического образа. Некоторые примеры символики цвета в традиционном китайском театре:

- красный – прямодушие и стойкость;
- черный – серьезность, упрямство, сила, грубость;
- белый – злость;
- синий – храбрость, твердость;
- фиолетовый – решительность;
- желтый – жестокость, коварство;
- зеленый – демон.

Для исполнителя в пекинской опере главным является передача канона, состоящего из музыкальной партитуры, костюма и грима, пластического рисунка и техники «пустого сердца» – опустошения сознания от мыслей и сосредоточение на воссоздании образа.

Контрольные вопросы

1. Каковы основные черты раннего китайского искусства – до возникновения драматургических текстов?
2. Каковы предпосылки развития и этапы формирования традиционной юаньской драмы?
3. Какое количество актов в традиционной юаньской драме?
4. В чем состоит специфика деления юаньской драмы на пьесы для главного героя – мужчины и главной героини – женщины?
5. В чем состоят основные принципы строения юаньской драмы?
6. Каковы основные жанровые характеристики юаньской драмы?
7. Как система амплуа в китайском традиционном театре влияет на структуру драматического действия?
8. Какова роль символики цвета в традиционном китайском театре?

2.3. КЛАССИЧЕСКИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ ЯПОНИИ

Отличительными особенностями японского театрального искусства являются:

– философия соединения прошлого и настоящего, что приводит к многообразию художественных форм, которые сосуществуют в современном искусстве, от архаических до ультрасовременных;

– сохранение общевосточных традиций, соединение разных религиозных и культурных тенденций (в искусстве Японии сходятся шаманизм, буддизм, конфуцианство, даосизм, индуизм, на выразительные средства повлияли традиции Китая, Кореи, Индонезии и Тибета);

– театральная теория драматургического развития в Японии сформировалась позже, чем в традиционных театрах Индии и Китая, и является самой молодой и самой сложной теорией драматического действия;

– для японской культуры очень важно соблюдение канона и ритуальных основ искусства, она выходит из ритуальных традиций и стремится к квазиритуалу.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТЕАТРАЛЬНЫХ ЖАНРОВ ЯПОНСКОГО ТЕАТРА

В Японии сформировались четыре основные театральные формы:

- бугаку,
- ногаку,
- бунраку,
- кабуки.

Уникальность этих театральных жанров состоит в том, что законы представлений, философия и структура драматического действия сформировались около 300–500 лет назад, но продолжают существовать в неизменном виде. Сегуны династии Токугава закрыли острова на два с половиной века, и пока Европа менялась, Япония пребывала в XVII–XIX вв. в безвремении, страна

не знала политических и технологических потрясений. Техника, ремесло, одежда, искусства, даже количество населения – все оставалось неизменным. В эпоху Эдо время потеряло свою ценность, канон стал философией жизни этой страны, самоограничение, медленность и сосредоточенность – высшими ценностями культуры и всех сфер человеческой жизни.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КЛАССИЧЕСКОГО ЯПОНСКОГО ТЕАТРА НОГАКУ

В период Эдо, когда окончательно сложился канон театра ногаку, главным учением о театральном искусстве и способе существования исполнителя были трактаты Дзэами Мотокиё. Японский исследователь ногаку Катагава Тадахико считает, что «фактически формализация Но и превращение его в классическое искусство было в конечном счете “дзэамизацией» Но»¹. Теория ногаку, представленная Дзэами в трактатах, основывается на трех понятиях:

- югэн – таинственная, явная не полностью красота;
- мономанэ – «подражание вещам» как способ передачи югэн;
- хана («цветок») – мастерство исполнителя ногаку, транслятора югэн.

Мастерство ногакуси (хана) оценивается по двум основным критериям: точность повторения канонического рисунка роли, и произвольность и свобода игры, исходящие от личностных особенностей исполнителя. Дзэами рекомендует тренировать куфу – технику владения телом, помогающую исполнителю раскрыть югэн образа. Практиковать коаны, «созерцательные размышления» – высказывания, которые имеют парадоксальную логику, помогающие достижению глубинного смысла искусства, необходимо для воспитания сознания, чтобы воплощать канонические образы, помогающие выявить «цветок стиля» (понятие из трактатов Дзэами) – внутреннее наполнение образа, его трактовку конкретным исполнителем.

Для периода культуры придворной аристократии и для времени расцвета театра кабуки свойственна категория красоты

¹ Цит. по: Ёкёку. Классическая японская драма. – М.: Наука, 1979. С. 21.

моно-но аварэ. Моно-но аварэ (дословный перевод – «очарование вещей») – одно из наиболее ранних в японской литературе определений прекрасного, связано с синтоистской верой в то, что в каждой вещи заключено свое божество и у каждой вещи свое неповторимое очарование. Аварэ переводится как «внутренняя суть вещей». «Культ прекрасного – “аварэ” – сложился в русле общей эстетизирующей тенденции, которая была характерной особенностью духовной жизни хэйанского общества. Сформировалась философско-эстетическая позиция, состоящая в убеждении, что окружающие человека предметы и явления (“моно»), таят в себе каждый особое, неповторимое очарование (“аварэ»), и задача художника состояла в его выявлении и отражении в искусстве»¹. Эстетическая категория моно-но аварэ заложена в религиозные действия бугаку и кагура, в музыку гагаку, в придворную поэзию хайку. Стремясь передать моно-но аварэ, художники хотели достичь общения с богами.

СТРУКТУРА ДЕЙСТВА И КЛАССИЧЕСКИХ ПЬЕС ТЕАТРА НОГАКУ

Японская культура с древности базируется на идеях буддизма. Они заключены в понимании четырех благородных истин. Первая гласит, что жизнь – это страдание; вторая – что привязанность к миру, порождающая желания, – это причина страдания; третья – что есть возможность достичь окончания страданий (нирваны); четвертая благородная истина сообщает о пути («правила восьмеричного пути»), который ведет к прекращению страданий.

Классическая программа представления ногакү, сформировавшаяся в период Эдо, состоит из пяти но (представлений на драматическом материале ёкёку) и четырех кёгэн (основанных на драматическом материале кёгэн). Пять но, следующих друг за другом, подчиняются определенному правилу в структуре представления, каждая часть действия должна быть выдержана в своем жанре:

– первая пьеса – камино/вакино моно («о божествах»);

¹ Восточная поэтика: тексты, исследования, комментарии. – М.: Вост. лит., 1996. С. 62.

- вторая пьеса – сюра моно («о военном»);
- третья пьеса – кадзура-моно («то, что исполняется в парике»/«про женщин»);
- четвертая пьеса – дзацу моно («о разном»);
- пятая пьеса – кирино моно («заклучение», или о духах).

Кроме того, существуют две основные группы драм для представлений но:

- мугэн-но («истории-галлюцинации»);
- гэндзай-но («истории, происходящие в реальном мире»).

В основу представления ногаку легла структура театрализованных синтоистских ритуальных действий кагура (период возникновения – архаика (13 тыс. лет до н.э. – нач. VI в. н.э.)) – священных танцев, во время исполнения которых важны три состояния – радость-веселье, богоохваченность, присутствие божества. Существуют различные кагура: придворные микагура, деревенские сатокагура, ямабуси кагура. Однако они имеют одну структуру: встреча божества (ками), его развлечение и проводы божества. Во время действия ками, согласно ритуалу, обитает в торимоно (дословно «ручная вещь», «вещь, которую держат»), т. е. в культовом предмете (ветке, стреле, мече, веере и др.). Традиция зародилась в неистовстве Изумэ, богини танца и театрального искусства, танцевавшей с ветвью в руке. То же происходит в представлении ногаку: очищение пространства представления (введение – танец-молитва «Окина»); первое камино – приглашение ками посетить ритуальное событие; последующие но – развлечение ками; финал – танец ками как знак участия божественно-мистической субстанции в жизни людей.

Представление ногаку организовано по правилам темпоритмической структуры дзё-ха-кю годан («медленно – быстро – еще быстрее» в пяти частях). Эта структура, сформировавшаяся в ритуально-музыкальном искусстве гагаку в древности, также используется в буддийских церемониях. Дзэами Мотокиё применил ее к представлениям ногаку. Ритм дзё-ха-кю – это и драматический принцип последовательного усиления эмоционального накала драмы, и вместе с тем принцип сценический, тесно связанный с музыкой, определяющий характер речеведения, это закон постепенного нарастания темпоритма спектакля и насыщения его драматическим действием.

ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМЫ В КЛАССИЧЕСКОМ ЯПОНСКОМ ТЕАТРЕ КАБУКИ

Датой основания театра кабуки считается 1603 г., когда в Киото прибыла танцовщица О-Куни, в прошлом жрица синтоистского храма Идзумо, и исполнила небольшие танцевальные юмористические сценки, в основу которых положены истории из жизни. Но, как и любая другая зрелищно-игровая форма, театр кабуки не мог возникнуть внезапно. Небольших театрально-танцевальных трупп на рубеже XIV–XV вв. существовало много. Они выступали на открытых сценах в руслах пересохших рек, так как эти места не облагались налогом. Но лишь О-Куни смогла достичь такого успеха, что завоевала любовь публики не только провинции, но и столицы, и осталась в истории. Поэтому именно ее и стали считать основательницей театра кабуки, а годом его основания 1603 г. – дату столичных выступлений О-Куни.

Кабуки – театральная модель, сформировавшаяся во времена расцвета городской культуры (культуры торговцев и ремесленников). Для исполнителей кабуки важно создать такую реальность на сцене, в которой вычурная красота и пышность соединились бы со скромностью и благородством, где с помощью особой сценической выразительности исполнители передавали бы перемены и развитие чувственной жизни персонажей.

Представления раннего кабуки объединяли лирику куртизанок, современные бытовые темы, но главное, перешедшую из ногаку религиозно-философскую традицию, тем самым удовлетворяя интересы большей части зрительской аудитории – кабуки-моно. Типичными представителями кабуки-моно были младшие сыновья из рода самураев, не имевшие права на наследство, ведущие праздный образ жизни и хорошо знакомые с традициями ногаку. До начала XVIII в. кабуки-моно активно участвовали как в городской, так и в театральной жизни города. Они обычно экстравагантно одевались, например носили женское кимоно как мантию или одежду европейского стиля. Их предпочтения и вкусы оказали сильное влияние на становление эстетики кабуки. Сохранились отрывки популярных песен кабуки первого периода, например:

Отказ от себя – необходимость природы,
Мы поем и танцуем.
Существования нет в прошлом, нет в будущем,
А только в настоящем.

Мир – мечта;
Давайте потеряем себя в нем.
Реальный гром
Не может разрушить мечту между нами.

Если для ритуально-театральной модели ногаку одним из главных эстетических принципов были буддийские идеалы (отказ от человеческой индивидуальности и, вслед за китайской традицией, «опустошение сердца»), то для кабуки, зрителями которого были кабуки-моно и городское население периода Эдо, интересовавшееся в основном любовными историями часто эротического содержания, главным эстетическим принципом стал чувственный мир героя. Отсюда косвенное воплощение в театральной модели кабуки нашла традиция индийского театрального искусства, с характерным для нее исполнением сцен любовного томления персонажей.

В драматическом материале кабуки (дошедшем до наших дней) ремарка занимает равное место с текстом. В театральной модели кабуки на первом месте стоит исполнительское искусство якуся. В ремарках подробно прописаны действия и движения героев, зафиксированы перемены ритма и мизансцен, смена декораций и костюмов, функции предметов и деятельность курого (помощников сцены). Ремарки отчасти сформировали и сохранили канон исполнительского искусства и ход действия спектакля.

Драматургический метод в пьесах кабуки сводится к техническому мастерству драматургов-ремесленников. Работа драматургов-ремесленников состояла в том, чтобы представить в выгодном свете исполнителя, кумира публики, написав пьесу по сложившимся схемам/планам.

Уникально, что ситуация с авторством и местом ремарки в пьесах городского театра кабуки очень близка по функциями и

содержательной стороне к тем требованиям, которые предъявляются к современным сценаристам, особенно в продюсерском кинематографе или в производстве сериалов. Авторы сценария часто вынуждены следовать сложившимся схемам сценария и форматам телевизионного или онлайн вещания. Более того, например, ситком подразумевает развернутые подробные ремарки, которые образуют основной пласт сценарного текста совместно с репликами.

Репертуар кабуки во многом связан со временем года. Программа представлений кабуки зависела от района, где ее показывали. В Киото обычно шли сэвамоно, так как здешние зрители любили лирику и истории о влюбленных; в Эдо – дзидаймоно, истории о смелых воинах, а также грубые и жестокие пьесы, пьесы-ужасы; в Осаке – пьесы о долге и чести. Объединяющим началом для всех тем было общее правило – передача эмоциональных переживаний героев, их любовных терзаний или страданий из-за необходимости выбора в условиях существования в жесткой морально-нравственной системе.

Программа представлений кабуки в период Эдо продолжалась целый день и могла состоять из исторических дзидаймоно, рассказывающих о подвигах и мучениях легендарных героев; бытовых сэвамоно – печальных историй любви часто с запутанным и романтическим сюжетом; танцевальных сэсагото, передающих чувственный мир женщины. Это отвечало интересам зрителей. Особое место занимали танцевальные пьесы, в которых гармонично сочетались музыка, пение и танец – три базовых элемента кабуки.

Контрольные вопросы

1. На кого из европейских и отечественных деятелей культуры оказал воздействие японский традиционный театр?
2. Каковы основные особенности развития японского театрального искусства?
3. Какова общая характеристика уникальных театральных жанров японского традиционного театра?
4. Сколько основных эстетических понятий в трактатах Дзэами Мотокиё и что они означают?

5. Что такое моно-но аваре и каковы ее функции в традиционном театре кабуки?

6. Какие буддистские истины определяют проблематику традиционного театра ногаку?

7. В чем специфика структуры представлений в традиционном театре ногаку?

8. Что такое структура дзё-ха-кю годан и ее функции в развитии действия?

9. Какова история возникновения традиционного театра кабуки?

10. В чем состоит специфика проблематики традиционного театра кабуки?

Глава 3

РУССКИЙ ТЕАТР.

ДРАМАТУРГИЯ А. С. ГРИБОЕДОВА

Пожалуй, не сыщется в России человека, который не знал хотя бы пары строчек из «Горя от ума» Грибоедова: «Служить бы рад, прислуживаться тошно», «Счастливые часов не наблюдают», «Шел в комнату – попал в другую», «Минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь»...

Стихи из знаменитой комедии Грибоедова, как предвещал Пушкин, «вошли в поговорку» и до сих пор сохраняют неподдельную свежесть.

Комедия «Горе от ума» занимает особое место в истории русской литературы и театра. Ни до, ни после нее Грибоедову не удалось сочинить ничего подобного. Более того, это редкое произведение, которое пережило и своего создателя, и первых, и всех последующих критиков (таких, как Пушкин и Белинский, Гончаров и Добролюбов, Достоевский и Блок), не потеряв современности звучания.

Думается, секрет кроется в необычной личности самого драматурга, природе его таланта и в обстоятельствах рождения пьесы «Горя от ума».

«Как жаль, что Грибоедов не оставил своих записок! – сокрушался Пушкин. – Написать его биографию было бы делом его друзей, но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...»¹ Даже Пушкин, современник Грибоедова, сетовал на отсутствие элементарных биографических фактов. Это очень важное обстоятельство, которое долгое время затрудняло понимание истоков творчества великого комедиографа и природу его замысла.

Сорок лет назад среди советских литературоведов возник нешуточный спор по поводу года рождения драматурга. В энциклопедиях указываются разные даты, причем со знаком вопроса. Загадочное исчезновение документов, пропажа дневников и писем

¹ Пушкин А. С. Собрание сочинений. В 6 т. – М.–Л., 1936. Т. 4. С. 408.

породили множество слухов и эффектных версий жизни и смерти Александра Сергеевича Грибоедова.

Может быть, именно поэтому в большинстве учебников главы о Грибоедове прописаны с очевидным идеологическим нажимом (вольнодумец, декабрист, обличитель). Желание заключить его биографию и судьбу в жесткие рамки концепции привели к созданию скучного одномерного клише. «Полтора школьных века заучивали общественно-полезные монологи: о помещике, обменявшем крепостных на собак; о Максиме Петровиче, упавшем наземь перед императрицей; о француженке из Бордо и французско-нижегородском говоре, – иронизировали великие литераторы П. Вайль и А. Генис. – За всей этой социальной яростью потерялся истинный, свой голос героя»¹.

Кто из школьников по собственной воле станет после этого перечитывать «Горе от ума»?

А сделать это стоит. Хотя бы потому, что таинственная, не познанная современниками и потомками жизнь Грибоедова породила столь же загадочное произведение. С ним до конца не разобрался Пушкин, в нем усомнился Достоевский, зато горячо приветствовал Блок: «Горе от ума... – я думаю – гениальнейшая русская драма; но как поразительно *случайна* она! И родилась она в какой-то сказочной обстановке: среди грибоедовских пьесок, совсем незначительных; в мозгу петербургского чиновника с лермонтовской желчью и злостью в душе и с лицом неподвижным, в котором “жизни нет”; мало этого: неласковый человек с лицом холодным и тонким, ядовитый насмешник и скептик... написал гениальнейшую русскую драму. Не имея предшественников, он не имел и последователей, себе равных»².

Попробуем разобраться с этой поразительной характеристикой, в которой парадоксы объяснены парадоксами.

Поэт, прозаик и критик Владислав Ходасевич пронизательно заметил: «Люди, родившиеся в России приблизительно между 1785 и 1815 гг., развивались необычайно рано и проходили свой жизненный путь с быстротой, которую объяснить отчасти даже

¹ Вайль П., Генис А. Родная речь. – М., 1991. С. 39.

² Блок А. А. Собрание сочинений. В 6 т. – М., 1971. Т. 5. С. 152.

и затруднительно»¹. Эта мысль объясняет феноменальный старт юного Грибоедова: в 11 лет он поступил в московский университет, через три года был произведен в кандидаты словесных наук, после чего начал учебу на юридическом факультете, через два года получив степень кандидата прав. До 1812 г. изучал математику и естественные науки. Он владел французским, немецким, английским и итальянским языками.

И все это в то время, когда «все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь»!

Грибоедов стал, таким образом, одним из самых образованных людей своего времени, резко выделившись из общества молодых московских дворян. В университете он полюбил театр: там действовала довольно сильная любительская труппа.

Первое его драматическое произведение – стихотворная пастораль на знаменитую трагедию Озерова «Дмитрий Донской». Грибоедов назвал пьесу «Дмитрий Дрянской» и посвятил сваре между русской и немецкой профессурой. Как писал близкий друг Грибоедова Степан Бегичев, в этой пьеске «много юмора и счастливых стихов»². Но до искусства было пока далеко...

Высшую ученую степень Грибоедов не получил – наступил 1812 г. Он рвался на поле боя, будучи зачисленным корнетом в московский гусарский полк. Мечта его не сбывалась: полк переехал сначала в Казань, в сторону от военных действий, потом еще дальше.

Тогда Грибоедов пустился во все тяжкие и лихо гусарил вместе с товарищами. Рассказывали, что однажды, будучи не приглашенным на бал, он ворвался на лошади на второй этаж барского особняка, поразив всех гостей.

В другой раз заиграл в церкви, подменив органиста, «Камаринскую»... Хулиганство это было вызвано не столько общим настроением бесшабашного веселья, царившего в полку, сколько недовольством юного Грибоедова, лишённого какой бы то ни было возможности проявить себя. Ему так и не удалось поучаствовать в военной кампании, а его друзья возвращались одни за

¹ Ходасевич В. Ф. Избранная проза. – Нью-Йорк, 1982. С. 49.

² А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. – М., 1980. С. 24.

другим из Европы с рассказами о военных подвигах, повзрослевшие и испытавшие многое.

Ему казалось, что он выпал из времени, затормозил в нем, тогда как другие пронесли мимо со скоростью ветра. Так родился глубокий внутренний разлад, ощущение бессилия от невозможности самореализации.

В 1817 г. Грибоедов был принят на службу в Государственную коллегию иностранных дел. В Петербурге для него началась другая жизнь: он сблизился с Чаадаевым, Пушкиным, Кюхельбекером, познакомился с издателями, драматургами, актерами. Заразительная театральная атмосфера захватила его, он сочинил несколько комедий – «Молодые супруги» (1815), «Притворная неверность» (1818), в соавторстве с Хмельницким и Шаховским – комедию «Своя семья, или замужня невеста» (1817). Ни одна из этих симпатичных, но весьма скромных по художественным результатам пьес не предвещала появления «Горя от ума».

«Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств, – пронизательно замечал Пушкин. – Он почувствовал необходимость расстаться единожды навсегда со своею молодостию и круто поворотить свою жизнь. Он простился с Петербургом и с праздной рассеянностью; уехал в Грузию, где пробыл восемь лет в уединенных, неусыпных занятиях»¹.

Жизнь на Востоке подарила Грибоедову вдохновение для создания шедевра в виде «Горя от ума», чудо в лице юной жены Нины Чавчавадзе и мучительную смерть от рук обезумевших от ярости персов. В течение восьми лет он прожил огромную жизнь, став классиком русской литературы, счастливейшим из мужчин и трагическим героем Истории...

«Случайность» «Горя от ума», которую отметил Блок, заключается не только в том, что пьеса эта стоит совершенным особняком в творчестве самого Грибоедова. Она по многим параметрам отличается и от многих других, также ставших классическими.

Во-первых, она написана стихами – яркими, сочными, звучными, выдающими московский склад речи той поры. О них на-

¹ Пушкин А. С. Собрание сочинений. Т. 4. С. 408.

писаны книги, их феноменальную запоминаемость до сих пор разгадывают литературоведы. Во-вторых, она глубоко театральна. Недаром российские антрепренеры XIX в., набирая труппу, «раскладывали» ее на персонажей из «Горя от ума»: если хватало актеров на каждую из ролей, то можно было открывать сезон и рассчитывать на успех. Значит, драматург точнейшим образом точно угадал и художественно воплотил театральные амплуа (герой, героиня, субретка, старик-отец, резонер и т. д.).

В-третьих, при внешней классической простоте и графичности (действие происходит в течение суток, в одном лишь доме Фамусова) «Горе от ума» трактуется совершенно по-разному тонкими и талантливыми писателями, поэтами, литераторами, режиссерами, театроведами, читателями и зрителями.

Наконец, пьеса очевидно не устареет. Это ее качество было подмечено еще Гончаровым: «Комедия “Горе от ума” держится каким-то особняком в литературе и отличается молоджавостью, свежестью и более крепкой живучестью от других произведений слова. Она, как столетний старик, около которого все, отжив по очереди свою пору, умирают и валятся, а он ходит, бодрый и свежий, между могилами старых и колыбелями новых людей. И никому в голову не приходит, что настанет когда-нибудь и его черед»¹.

Слова эти были сказаны почти 125 лет назад, при этом звучат сегодня современно, как никогда.

Как ни пытались многочисленные ревнители литературных стилей вписать «Горе от ума» в пределы какого-либо направления или течения, так и не смогли: пьеса заметно шире рамок классицизма, романтизма, «мольеризма», реализма и прочих «измов».

В определении жанра литературоведы и театроведы тоже расходятся: комедия? комедия-драма? драма? трагикомедия?

Нет определения, которое бы вобрало в себя богатейшую художественную ткань и содержание грибоедовской комедии.

«Горе от ума» – одна из самых русских пьес. В ней очень сильна национальная основа, выраженная и в речевом укладе, и в самом способе разговора о жизни, и во взгляде на русского человека и его проблемы. По этой пьесе можно восстановить историю дворянского быта начала XIX в., понять суть взаимоотношений

¹ Гончаров И. А. Собрание сочинений. В 8 т. – М., 1955. Т. 8. С. 7.

людей тогдашнего общества. «Грибоедовская Москва» – своеобразный сгусток реалий той поры, доведенный талантливым пером Грибоедова до выразительнейшей объемной картины.

Драма Чацкого вызревает в московском высшем обществе как противостояние двух разных миров – старого и нового. Старый мир по-своему притягателен, он стабилен и уютен: вспомним вальяжного благодушного Фамусова в мягком халате, шуструю служанку Лизу, неспешный уклад барского дома, в который ранним утром врывается Чацкий и в конечном счете его безжалостно разрушает. Этот мир сочинен из подробностей, живых, узнаваемых и цепких. Здесь драматически активны внесценические персонажи, которые оживают в рассказах персонажей сценических: как же обойтись без мадам Розье и танцмейстера Гильоме, вальяжного вельможи Максима Петровича и вездесущей княгини Марьи Алексеевны! Здесь за каждым угадывается биография, тип личности, общественный темперамент.

И не потому бунтует Чацкий, что этот мир скуден, неинтересен или лишен смысла, а потому, что время его прошло. На пороге – другие люди, другие понятия, другие установки, другие взаимоотношения и ценности. По крайней мере, именно так кажется Чацкому. Это момент смены формаций, который всегда переживается крайне болезненно.

Чацкий – самый загадочный герой пьесы. «Чацкий совсем не умный человек – но Грибоедов очень умен»¹, – считал Пушкин. Потом, правда, признался: «Может быть, я в ином ошибся»².

Но таких мнений немного. У большинства просвещенных читателей Чацкий вызвал симпатию и искреннее восхищение. Аполлон Григорьев, тонкий и глубоко образованный критик, счел Чацкого «возвышенной натурой». Этот герой «ненавидит ложь, зло и тупоумие, как человек вообще, а не как условный “порядочный человек” и смело отличает всякую ложь, хотя бы его и не слушали... Пора отречься от дикого мнения, что Чацкий – Дон-Кихот»³.

¹ Пушкин А. С. Собрание сочинений. Т. 10. С.120.

² Там же. С. 121.

³ Григорьев А. Литературная критика. – М., 1967. С. 495.

Остроумие героя, его желчный язык напоминают самого Грибоедова, который никогда не лез за словом в карман и не щадил своих собеседников. Он предпочитал язвительные шутки, потому что ирония и сарказм давали возможность выразить свое отношение к миру, выдать неприятие его устоев.

Чацкий, ворвавшийся в пьесу «с корабля на бал», создает собственный темпоритм, заметно ускоряя и преображая действие, которое с его появлением движется стремительно и «толкает» вперед всех персонажей. Он входит в пьесу полным надежд и окрыленным, а выходит опустошенным и разбитым: «Это шекспировский тупик умного, несчастного, глубоко и тонко чувствующего человека»¹.

При этом судьба его не завершена – Грибоедов бросает героя в момент жесточайшего кризиса, из которого можно выйти по-разному. Читателю и зрителю вслед за режиссером-постановщиком комедии предстоит самостоятельно решить судьбу Чацкого. Грибоедовский финал намеренно открыт, и это тоже необычно.

Абсолютно новым психологическим и общественным типом предстал в пьесе Молчалин. Именно он представляет собою ту опасную формацию мелких чиновников, которая расплодилась, стремительно размножилась в России в невероятных количествах, практически не модифицировавшись с тех пор до наших дней. Эти люди противостоят Чацкому исподтишка, но всемерно. Из-за них так трудно проводить любые преобразования в обществе, в котором сила противодействия столь эффективна. И без них не существует ни одного общества в современном мире, они – его оплот, основа, гарантия стабильности. Тогда как Чацкие – разрушители, насмешники, будоражащие общественное сознание. Они – залог обновления любого общества.

Софья, которая находится в пьесе между этими персонажами, вызывает не менее серьезные расхождения в толкованиях, нежели Чацкий. Пушкин выразился о ней нецензурно (скорее всего, полагая, от досады на себя за то, что не понял), другие обвиняли ее в душевной и умственной ограниченности, не позволившей ей полюбить Чацкого. Третьи, как Гончаров, признавали в ней

¹ Вайль П., Генис А. Родная речь. С.40.

«сильные задатки недюжинной природы, живого ума, страстности и женской мягкости»¹ и сравнивали ее с пушкинской Татьяной Лариной. В пьесе так много воздуха, она настолько свободна в своем течении, что эти разночтения только подтверждают ее гениальность. На все вопросы такого рода будут отвечать читатели и театр, и окажется, что «Горе от ума» совершенно бездонное произведение.

Трагическая гибель Грибоедова оборвала и его жизнь, и его творчество. Остались в истории его «Горе от ума» и дивные вальсы, которые с удовольствием заучивают и исполняют на публичных концертах юные пианисты. Предчувствуя гибель, он просил жену предать земле его прах в Тифлисе, в Грузии. Нина Чавчавадзе похоронила его в монастыре святого Давида. На памятнике Грибоедову высечены пронзительные слова: «Ум и дела твои бессмертны в памяти русских, но для чего пережила тебя любовь моя»...

Пьеса Грибоедова «Горе от ума» была закончена в 1824 г. Фрагменты комедии (целиком ее запретила показывать цензура) были показаны в Петербурге (1829) и Москве (1830), но успеха не имели.

Сценическая слава «Горя от ума» началась 5 февраля 1830 г., когда третье действие комедии было сыграно в Петербурге в бенефис актрисы А. М. Каратыгиной, а 26 января 1831 г. пьеса была там же поставлена целиком. Цензор А. В. Никитенко сделал запись в своем дневнике: «Эту пьесу играют каждую неделю. Театральная дирекция, говорят, выручила от нее кучу денег. Все места всегда бывают заняты, и уже в два часа накануне представления нельзя достать билета ни в ложи, ни в кресла»². Первоначальный цензурный запрет подогревал интерес к ней просвещенной публики.

В 1831 г. в Москве в постановке «Горя от ума» приняли участие гениальные русские актеры П. С. Мочалов в роли Чацкого и М. С. Щепкин в роли Фамусова. Пока что оба актера не смогли до конца понять сложный замысел Грибоедова, оставшись в пределах бытовой комедии. При этом оба были чрезвычайно выразительны и сценичны.

¹ Гончаров А. Собрание сочинений. Т. 8. С. 28.

² Никитенко А. В. Дневник. В 3 т. – М., 1955. Т. 1. С. 102.

Пьеса почти без перерывов постоянно шла и в императорских театрах, и в провинциальных. Множество актеров прошли через нее, набираясь сценического опыта. Со временем определились два пути толкования «Горя от ума»: бытовое и героико-романтическое. Доминировало, как правило, то, которое соответствовало общим эстетическим поискам времени. Чацкого играли ведущие артисты на роль «героя-любownika» – одного из ведущих театральных амплуа: А. П. Ленский, М. Т. Иванов-Козельский, М. И. Дальский, Н. П. Рощин-Инсаров, А. И. Южин, Ю. М. Юрьев и другие крупные актеры.

Переломным моментом в сценической истории «Горя от ума» стало рождение в России режиссерского театра. Поставленная основателем режиссерского театра в России К. С. Станиславским в Московском художественном театре (1906), пьеса обрела глубину и силу звучания не отдельных ролей, но целостного художественного образа. В этой постановке были важны все без исключения персонажи. Центр спектакля составляло противостояние Чацкого в исполнении В. И. Качалова и Фамусова – К. С. Станиславского. На сцене МХАТа пьеса была поставлена четырежды.

Особняком в этом ряду стоят две редакции пьесы, сделанные В. Э. Мейерхольдом под названием «Горе уму» (1928 и 1935). Подлинным автором спектакля стал режиссер, для которого текст пьесы стал «отправным пунктом для создания особого театрального целого», по мнению критика П. А. Маркова.

Очевидным прорывом в области постижения этой пьесы стала постановка Г. А. Товстоногова в БДТ им. Горького (1962). Этот спектакль оказался необычайно современным, созвучным глубинным веяниям времени и в то же время художественно полноценным, объемным, эмоционально заразительным. Чацкий (в исполнении С. Юрского), Софья (Т. Доронина), Молчалин (К. Лавров), сыгранные актерами свежо, непосредственно и в то же время глубоко, стали участниками сложнейшей личной и общественной коллизии. Не случайно постановка трудно проходила цензурные препоны, она не раз принималась чиновниками-партийцами, которые не без оснований опасались пагубного влияния на сознание зрителей. Влияние было колоссальным.

Спектакль до сих пор, как живой, стоит перед глазами всех, кто его видел и помнит.

Комедия «Горе от ума» постоянно ставилась в Малом театре в Москве и в Александринском в Петербурге, и до революции, и в послереволюционный, и в постперестроечный периоды. Среди сценических версий пьесы последних десятилетий можно отметить постановки режиссеров А. Праудина в Александринском театре (1992), С. Женовача в Малом театре (2000).

Нет сомнений в том, что пьеса ждет своего нового, быть может, революционного прочтения.

Контрольные вопросы

1. Каковы корни комедии Грибоедова «Горе от ума»?
2. В чем особенности образа главного героя этой пьесы?
3. Какова сценическая история пьесы?
4. Почему эта пьеса современна до сих пор?
5. Назовите актеров – исполнителей роли Чацкого в российском театре.

Глава 4

РУССКИЙ ТЕАТР.

ДРАМАТУРГИЯ А. Н. ОСТРОВСКОГО

Островский, бытописатель и знаток замоскворецкой купеческой жизни второй половины XIX в., казалось бы, принадлежит своему времени. Кто посочувствует сегодня изменившей купеческой женошке или пожалеет ее забитого мужа? Что нам до стряпчих, чиновников, купцов, их спесивых и глупых жен, до лукавых названий московских переулков и маленьких волжских городков? Современники в большинстве своем не относились к драматургу как к классику, воспринимая его только как плодovitого создателя современного репертуара...

Но время рассудило по-своему. Театр Островского был вызван к жизни огромными переменами в России, которые, словно жернова, перемальвали жизненный уклад и общественное сознание, переводя их на капиталистические рельсы. Из почти что феодального средневековья Россия стремительно шагнула в европейский капитализм. Менялось и рушилось все – человеческие и сословные отношения, представления о деньгах и смысле жизни. Островский смог прозорливо разглядеть те опасности, которые сопровождали прогресс. Словно громадные льдины во время ледостава ломались прежние патриархальные ценности, уступая место новым установкам, деловым и циничным.

Подождите, да о каком времени мы говорим? Не о нашем ли? Ведь то же самое случилось и с нами в начале 1990-х гг., когда Россия пережила очередное страшное потрясение, вырвавшись из зашедшего в тупик социализма все в тот же русско-европейский капитализм?

Островский как в воду глядел. Он предвидел практически все коллизии постперестроечного времени. Растерявшийся было в начале 1990-х гг. русский театр, исчерпав за несколько лет багаж публицистических откровений, заново обрел себя именно в Островском. Так драматург дал новое дыхание драматическому искусству, прочно связав его с переменами и интересами публики.

Островский создал репертуар русского театра. И это не громкие слова, но констатация факта, закреплённая статистикой. Что играли на русской сцене до него? Фонвизина, Гоголя, Некрасова, Тургенева (пьесы Пушкина и Лермонтова, как известно, увидели свет рампы гораздо позже). Каждый из них создал лишь несколько драматических произведений. А в театре необходимо каждый вечер показывать публике новую пьесу. Поэтому в огромном количестве играли здесь французскую, немецкую, английскую переводную драматургию. Островский, написавший более полутора пьес, дал возможность отечественному театру встать на ноги, развернуться, заговорить в полный голос о русской жизни.

Гончаров, автор гениального «Обломова», справедливо заключал, обращаясь к Островскому: «Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений для сцены, создали свой особый мир. Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас мы, русские, можем с гордостью сказать: “У нас есть свой русский, национальный театр. Он, по справедливости, должен называться Театр Островского”»¹.

Сегодня нет ни одного театра в России, который не играл бы пьес Островского. Насквозь театральный текст, талантливо сочинённый великим драматургом, даёт необычайные сценические возможности, подталкивает режиссёров самых разных устремлений – от консерваторов до авангардистов – к поискам нового театрального языка.

Александр Николаевич Островский после обучения на юридическом факультете Московского университета начал свою профессиональную жизнь в судах – сначала в Совестном, потом в Коммерческом, – на чем настаивал его отец-адвокат. Но дремавший в юноше талант драматического писателя взял верх над юристом. Многие купцы и чиновники узнавали себя в пьесах Островского, в которых отразилась реальная жизнь сначала сонного Замоскворечья, а затем и всей России. Русский быт, впервые обретший сценическую реальность под пером драматурга, стал достоянием театральной публики. Это было ново, неожиданно,

¹ Цит. по: Л. Лотман. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. – М., 1961.

дерзко. Цензура не раз отказывала театрам в разрешении на постановку пьес Островского: слишком близко подходил драматург к самым болезненным проблемам, слишком ярко их освещал.

«Он начал необыкновенно, читатели ждут от него необыкновенного»¹, – замечал не склонный к излишним восторгам И. С. Тургенев. Уже в дебютной пьесе «Банкрот» (1849) (впоследствии названной «Свои люди – сочтемся») проявилось новаторство Островского. Купец Большов, которого обводят вокруг пальца собственная дочка с пройдохой Подхалузиным, не просто угодивший в собственные сети хитрец. Он «тянет» у Островского на короля Лира, разделившего на части свое королевство. Бытовой образ приобрел под пером драматурга объем и особую насыщенность. Островский впервые заговорил о том, что за высокими замоскворецкими заборами творились невообразимые бесчинства. Самодуры-купцы держали в страхе и повиновении несчастных домочадцев. Драматург остро реагировал на дикое самодурство в купеческих семьях, поэтому семейство Большова, как в капле воды, отразило сотни других, еще более забитых и замученных.

При этом герои пьесы, словно попавшие на сценические подмостки из залов московских судов и приземистых купеческих домов за глухими ставнями, заговорили на том языке, на котором общались люди в настоящем Замоскворечье. Истинный мастер слова, драматург впустил в театр живую речевую струю. Именно поэтому «вкусная» речь в его пьесах так притягательна и сегодня: в ней заложены и социальные характеристики, и источник комизма, и сильный импульс к развитию драматического действия.

Как вспоминают современники, после публичного чтения «Банкрота» одобрительно высказался о пьесе сам Гоголь. И это неслучайно: внутренняя связь Островского с драматургией Гоголя очевидна, хотя они смотрели на мир по-разному. Островский растворил драму в быте, сделав его главным действующим лицом своих пьес. Именно в гуще сонного дремучего быта вызревали драмы и трагедии, вскипали необузданные страсти.

Необычайно современной выглядит сегодня пьеса «Доходное место» (1856). Молодой человек, вступающий в жизнь, вынужден

¹ Тургенев И. С. Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста» // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. В 30 т. – М., 1980. Т. 3. С. 499.

сделать жесткий выбор: либо жить по законам общества, заискивая и пресмыкаясь перед сильными мира сего, либо сохранять собственное достоинство, но быть бедным и униженным. Плохо и то, и другое, и это понимает молодой чиновник Жадов. Пытаясь найти золотую середину, он едва не теряет молодую жену, а потом и честь. Сцена в трактире, где чиновники-взяточники проводят свой досуг, поднимается у Островского до высокого обобщения, и тогда явственно зазвучат пронзительные гоголевские ноты.

Одной из главных пьес в драматургии Островского по праву считается «Гроза» (1859). Заклеенная ярлыками из школьных учебников (типа «темного царства»), она на долгие годы выпала из интересов молодежи. И очень жаль, потому что эта пьеса – одна из лучших не только в драматургии Островского, но и в мировом репертуаре. Она необычна тем, что в центре ее – абсолютно ни на что не похожий сильный женский характер, натура особенная. Запертая в доме-тюрьме, замужняя Катерина, тем не менее, самый действенный персонаж драмы. Именно ее поступки, настроения и взаимодействия с другими героями движут действие пьесы, делают ее тревожной и вибрирующей.

Название пьесы, в отличие от любимых Островским пословиц и поговорок («Не в свои сани не садись», «Свои люди сочтемся», «Свои собаки грызутся – чужая не приставай» и др.), лаконично и необычайно емко – это гроза над городом Калиновым, после которой так хочется вздохнуть свежим воздухом, это символ внутренних борений Катерины, это натура мятежной купеческой жены – цельная, страстная, не признающая компромиссов. Здесь явлена поистине шекспировская сила характера. Такие люди невольно притягивают к себе и всегда попадают в трагические обстоятельства, благополучного исхода из которых не бывает.

В отличие от многих других пьес Островского, драма главной героини не связана с имущественным положением. Более того: тема богатства или нищеты и вовсе отсутствует в «Грозе», потому что здесь драматург намеренно выходит далеко за рамки социально-бытовых проблем на просторы общечеловеческих страстей.

Именно поэтому так важны мнения об этой пьесе, высказанные известными русскими литераторами Николаем Добро-

любовым и Аполлоном Григорьевым. Будучи современниками Островского, они восприняли его творение по-разному, что дает нам редкую возможность попробовать с их помощью разгадать драматическую тайну «Грозы».

Пьесы Островского были и остаются необычайно любимыми русскими актерами. Для них здесь огромный простор для актерской фантазии, для погружения в новые сценические миры. Так, целая галерея ярких, сочно выписанных характеров представлена в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (1868). В ней предприимчивый бедняк Глумов решает во что бы то ни стало проникнуть в высшее общество, талантливо используя его пороки. Он очаровывает и стар и млад: для ретрограда Крутицкого он оплот консерватизма, для либерала Городулина – оплот демократии, для стареющей тетушки Мамаевой – преданный обожатель, а для ее мужа – нужный для мелких поручений человек. Мимикрия Глумова словно не знает пределов. Самим с собой он бывает только на страницах дневника, который и выдает его коварные планы. Казалось бы, надо изгнать его из общества с позором! Ан нет, выясняется, что такие люди – гибкие, пластичные, беспринципные, на все готовые – нужны всегда в этом мире. Они достигают значительных высот, и редко их ловят за руку.

Характеры у Островского вырастают до типов, до глубоких обобщений. Перепрыгивая через века, эти типы воскресают в сегодняшней парадоксальной реальности.

Казалось бы, особняком в творчестве Островского стоит весенняя сказка «Снегурочка» (1773). На фоне плотно обрисованного быта, социальных контрастов, мощных общественных коллизий в большинстве пьес Островского, в особенности в последний период его творчества, «Снегурочка» поражает пиршеством красок, буйством фантазии, поэтическим строем письма – эта пьеса написана белым стихом. Истоки «Снегурочки» известны. Любимое место, в котором драматург любил проводить время, – его костромская усадьба Щельково. До сих пор здесь почитают Ярилину долину, где, по местному преданию, растаяла Снегурочка.

Пьеса-сказка, замешанная на карнавальном стихии масленичных игр, старинных русских обрядах, на самом деле органично вписывается в творчество Островского. Образ вольнолюбивой

девушки, которая не захотела жить в царстве вечного холода, сопрягается с Катериной из «Грозы». Обе героини гибнут, сохраняя свою цельность ценой жизни. «Снегурочка» побудила Чайковского и Римского-Корсакова к созданию музыкальных произведений по мотивам пьесы.

Через пять лет из-под пера Островского выходит одна из лучших его пьес – «Бесприданница» (1878). В это время Островский уже маститый драматург. Пьеса стала одной из самых любимых для русских актрис, мечтавших о роли Ларисы. Исследователи усматривают явную связь этой пьесы с чеховской драмой, ее тонкостью и недосказанностью. В центре «Бесприданницы» – героиня, положение которой определено очень точно: у нее нет приданого, она – бедная невеста. И в этом – исток драматического конфликта. Волжский город Бряхимов маловат, женихов в нем немного, а Лариса уже пережила предательство богатого и благополучного Паратова, она решает устроить свою жизнь ценою брака с нелюбимым человеком. Но все ломается в одночасье, когда Паратов снова вторгается в ее жизнь. И здесь происходит горькое прозрение героини: видя, как ее деловито делят между собой мужчины, она отчаянно восклицает: «Я – вещь!».

Лариса тоже в чем-то схожа с Катериной. Обе живут на Волге, обе связаны с прекрасной русской природой, обе задыхаются в тягучем быте маленьких волжских городков. Но Катерина – сильнее, она уходит из жизни, Лариса принимает смерть от своего жениха Карандышева. «Бесприданница» – пьеса о выборе человеком своего пути, и – по Островскому – этот выбор всегда есть.

Островский – один из немногих русских драматургов, который не создал ни единого прозаического произведения. Его любовь к театру, людям театра была искренней и глубокой. Несколько пьес Островского посвящены теме театра. Среди них «Без вины виноватые» (1883) в жанре мелодрамы. Кстати, Островский в этом вопросе расходился с именитыми русскими литераторами, не признававшими за мелодрамой никаких прав и считавшими ее вредной иностранной «заразой». Драматург умело использовал традиции западноевропейской мелодрамы, пустившей корни и в русском сценическом искусстве, и создал абсолютно оригинальное произведение на русской почве.

До Островского служители Мельпомены появлялись в драматургии только эпизодически. Он же впервые сделал актеров героями драмы. Их закулисная жизнь всегда вызывает огромный интерес у публики. В пьесе «Без вины виноватые» представлена панорама новых типов, характеров, сформированных профессиональной театральной средой. Островский хорошо знал современное ему закулирье, дружил с актерами, защищал их права. Театральный мир живет по своим собственным законам: здесь на первом плане борьба за роль, положение в труппе, выгодный контракт с антрепренером. И кажется, что об искусстве здесь думают реже, чем о закулисной интриге. Но в этой пьесе, и в «Талантах и поклонниках», и в «Лесе» Островский встает на защиту «униженных и оскорбленных» служителей сцены, вынужденных лебезить перед меценатами, выпрашивать роли у антрепренера, терпеть нужду и невзгоды.

Однако внутри театрального сюжета развивается в пьесе и мелодраматический: через двадцать лет встречаются разлученные мать и сын, первоклассная преуспевающая актриса и нищий молодой актер, гордый и уже склонный к пороку. Сквозь всю пьесу они идут друг к другу, и истина открывается лишь в последней, очень сильно выписанной сцене, всегда вызывающей слезы у зрителей.

Виноваты – с виной и без вины – здесь все. Виновен чиновник Муров, который коварно соблазнил и бросил на произвол судьбы юную Любу Отрадину (как всегда, у Островского «говорят» фамилии: из безмятежной Отрадиной она превратилась в умудренную опытом Кручинину, пережившую множество несчастий). Виноват и князь-меценат Дудукин, разболтавший тайну Кручининой, и актеры Коринкина с Миловзоровым, типичные представители провинциальной актерской труппы, которые затеяли злую интригу, пытаясь сравить Кручинину с Незнамовым.

Но и главные герои, Кручинина и Незнамов, тоже небезгрешны: Люба Отрадина прятала от людей сына, а потом потеряла его, Гриша же Незнамов винит в своей несчастной судьбе всех, кроме себя, при этом добровольно идет ко дну, спиваясь в закулисном буфете.

Многообразие, многоцветие мира пьес Островского дает возможность режиссерам создавать разительно несхожие сценические версии. Подробные, с намеренно замедленными ритмами, перегруженные порой бытом постановки легко соседствуют на театральной карте со спектаклями, в которых доминируют абстрактные декорации и ультрасовременные костюмы. Это только доказывает, что наш «бытописатель» не так-то прост. Недаром при размышлениях о его пьесах на ум приходят Шекспир, Гоголь и Чехов. Значит, Островский обнаружил в природе человека вечные законы и смог воплотить их в художественной ткани своей драматургии.

Кроме того, в отличие от многих русских писателей, Островский вывел на сцену персонажи, вызывающие огромную любовь и сочувствие зрителей: это Катерина и Лариса, Елена Ивановна Кручинина и Незнамов, актеры Счастливец и Несчастливцев и другие. Драматург пытался сохранить гармоничное равновесие в мире даже тогда, когда его любимые герои погибали.

Островский остается любимейшим драматургом русской сцены. Ему было дано умение любить и понимать человека, восхищаться его достоинствами и печалиться над недостатками. Ему удалось запечатлеть мир в переломный период и заглянуть в будущее.

Контрольные вопросы

1. К какому направлению театрального искусства можно отнести драматургию Островского?
2. Каковы конфликты пьес Островского?
3. Какова структура пьес Островского, их особенность?
4. Каково жанровое разнообразие пьес Островского?
5. Назовите главных героев пьес Островского.

Глава 5

ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА МЕЛОДРАМЫ

Отношение к жанру мелодрамы в Европе и в России неоднозначно. С одной стороны, мелодраму считают «низким» жанром, родившимся на сцене маленьких театров французских бульваров, с другой, отмечают драматургическую безупречность, эмоциональную насыщенность и точное понимание зрительских ожиданий. Природа мелодрамы двойственна, потому ей свойственна амплификация с другими жанрами. Отечественные теоретики мелодрамы С. Балухатый и Б. Томашевский выделяют ее позитивные модификации и негативные свойства: эмоциональность, возможность с ее помощью почувствовать пульс времени, способность соединяться с другими жанрами, одновременно с этим – схематизм сюжета и простоту характеров героев.

В XXI в. амплификация мелодрамы в сериале позволяет говорить об этом жанре как об инновационном подходе, позволяющем зрителю не только испытывать определенные чувства сопереживания с героями, но и глубже понимать себя и свой внутренний мир. Мелодрама становится инструментом познания и формирования идентичности зрителя. Такое понимание ярче всего проявляет себя в контексте формата сериала, который охватывает длительные промежутки времени, позволяя зрителю стать не только соучастником событий, но исследователем собственной психологии.

Мелодрама преодолела непростой путь как в литературе, так и в театре. А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, В. Г. Белинский, А. И. Герцен, летописец русского театра А. И. Вольф критиковали этот жанр, обвиняли в не соответствующей театру тематике и типизации героев. А. С. Пушкин писал: «Молодые писатели не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут, дико скрежещут зубами и прочее. Все это смешно, как мелодрама»¹.

¹ Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 19 т. – М.: Академия наук СССР, 1962. Т. 6. С. 344.

В. Г. Белинский упрекал мелодраму за излишний романтизм: «Из всех родов ложной поэзии несносный род эти мелодрамы!»¹

Для современников была обидна и непонятна абсолютная победа мелодрамы на европейской и русской сцене, где с успехом шли пьесы Виктора Дюканжа, Августа Коцебу и других широко известных в то время драматургов. Русские писатели критиковали мелодраму за массовый спрос и чувствительность героев, ложные сюжеты, излишний романтизм, хотя сами неоднократно применяли «мелодраматические черты» в своих произведениях. Но несмотря на это, мелодрама завоевала интерес зрителя и стала основным жанром на театральной сцене в 1840–1860-е гг.

В драматическом театре под термином «мелодрама» понимается пьеса или спектакль, «отличающиеся запутанной сложной интригой, повышенной эмоциональностью, очевидным противопоставлением добра и зла, однозначностью нравственной позиции, морально-поучительной направленностью»². Именно эти основополагающие черты мелодрамы позволяют ей вступать в симбиоз с другими жанрами.

Под мелодраматичностью же понимается «преувеличенная эмоциональность, противопоставление добра и зла, свойственное мелодраме»³. Теоретик С. Адоньева в своих трудах называет мелодраматизм «ментальностью, вышедшей из сентиментализма и романтизма, в которой живет человек, что в свою очередь практически не отличается от реальности, повседневности»⁴.

Рассуждая об этапах становления мелодрамы, следует обратить внимание на особенность ее возникновения – жанр еще не зародился, а признаки мелодраматичности уже сформировались. В качестве примера вспомним трагедии У. Шекспира «Отелло», «Король Лир», «Ричард III», в которых можно выделить призна-

¹ *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. Т. 4. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 337.

² Большой энциклопедический словарь / гл. редактор Прохоров А. М. – М.; СПб.: Большая российская энциклопедия Норинт, 2000. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/194634>: (дата обращения: 03.04.2020).

³ *Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-образовательный. – М.: Русский язык, 2000. URL: <https://topreading.ru/bookread/285759-yurii-arabov-kinematograf-i-teoriya-vospriyatiya/page-> (дата обращения: 03.05.2020).

⁴ *Адоньева С. Б.* Любовь к мелодраме // Сеанс. 2015. № 72. С. 23–47.

ки мелодраматичности: многоуровневую интригу сюжета, повышенный накал страстей, насыщенный событийный ряд. В пьесах английского драматурга границы конкретного мира всегда расширяются до бесконечности мироздания, но при этом используются изобразительные средства и тематика современной мелодрамы.

Американский литературовед и театральный критик Эрик Бентли, используя в качестве материала пьесы У. Шекспира, в своей книге «Жизнь драмы», посвященной театральному искусству, дает подробный анализ мелодрамы, называет ее «трагедией для простых душ»¹. Автор проводит сравнительный анализ мелодрамы и трагедии, выделяя их отличительные черты. На основе этих данных можно провести классификацию особенностей этого жанра. Предметом мелодрамы является судьба человека, попавшего в сложные жизненные обстоятельства. Характеры героев мелодрамы довольно схематичны, но благодаря этому этот жанр позволяет зрителю погрузиться в вымышленный мир и отстраниться от реальных забот.

Рецептивную стратегию мелодрамы Э. Бентли сравнивает с комплексом «жалости и страха», аккумулирующим «потенциальную всеобщность воздействия мелодрамы»². Литературовед во главу угла ставит актерские задачи, воплощение повышенных страстей и переживаний на сцене, констатирует «великое актерское исполнение в мелодраме»³.

Бентли делает вывод, что задатки жанра мелодрамы родились гораздо раньше самого жанра, их можно найти и в трагедии, и в комедии, и лишь актерская игра способна превратить пьесу в мелодраму, изобразить бытовую жизнь как она есть с привычными повседневными практиками.

Мелодрама формирует особый вид зрительского восприятия. Использование архетипических образов и сюжетов позволяет зрителям соотносить себя с вымышленным, сказочным героем. Мелодрама близка по структуре к «взрослой сказке», в которой обычный человек попадает в неправдоподобные обстоятельства, борется с ними, но всегда одерживает победу.

¹ Бентли Э. Жизнь драмы. – М.: Айрис-пресс, 2004. С. 228.

² Там же. С. 200.

³ Там же. С. 231.

Термин «мелодрама» возник в XVII в. в Италии и был синонимом оперы. В середине XVIII в. французский философ, драматург, композитор Ж.-Ж. Руссо вывел его новый смысл – назвал «музыкально-драматическим произведением, где вокальная партия героев – это декламация с музыкальным сопровождением»¹.

Ж.-Ж. Руссо совместно с композитором О. Куанье написал первую музыкальную мелодраму «Пигмалион» на мифологический сюжет. Эта идея по настоящее время используется как одна из структурообразующих основ мелодрамы. Изначально она возникла как противопоставление классической опере. Вместе с тем музыкальная мелодрама была близка комической опере, занимающей лидирующие позиции того времени. Мелодрама становится фундаментом формирования стилистики сентиментализма и романтизма.

В XVIII в. мелодрама формировалась внутри «мещанской драмы», под которой подразумевалась амплификация трагедии и комедии, рождавшая нечто среднее – «сентиментальную комедию», «серьезную (слезную) драму (комедию)»². Впервые в истории театра на арену выходят не дворяне, а представители буржуазии, а в сюжете акцент смещается на интересы частной жизни. Авторами «мещанской драмы» в Германии выступали Г. Э. Лессинг, во Франции Д. Дидро, в Англии Э. Мур. Французский драматург Л. С. Мерсье, сравнивая новый жанр с трагедией и комедией, замечал, что он «бесконечно более полезен, верен и более интересен, потому что он более доступен массе граждан»³.

Во время французской революции, когда человек приобретает право свободы, и жизнь обретает новый смысл, происходит расцвет мелодрамы. Основателем послереволюционной мелодрамы стал Гильбер де Пиксерекур. Его пьесы «Виктор, или Дитя леса», «Человек о трех лицах», «Селина, или Дитя тайны» захватывали зрителя увлекательными сюжетами, эффектной сценической постановкой. Сюжет, как правило, состоял из одной линии, в которой добро боролось со злом. Например, в пьесе «Виктор, или

¹ Маркус С. А. История музыкальной эстетики. – М.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 15.

² Буржуазная или мещанская драма // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. / гл. редактор Н. Бродский. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.

³ Маркус С. А. История музыкальной эстетики. – М.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 15.

Дитя леса» Пиксерекур рассказывал о сироте, которого уважают за его добрые дела. В финале он нашел своего отца-дворянина, по воле судьбы ставшего главарем разбойников. Он сделал этот выбор в пользу справедливости, таким образом, защищает слабых и борется с несправедливостью. Схож по характеру и герой пьесы «Человек о трех лицах» – патриций, несправедливо осужденный дожем и вынужденный скрываться. В финале он спасает родину, разоблачив заговор.

Герои Пиксекура отличаются благородством, возвышенностью, чуткостью, в них отражается социальный конфликт времени, проявляется черта, свойственная романтическому искусству.

На протяжении 1820-х гг. мелодрама приобретает все более мрачный характер, конфликт становится острым и напряженным. В мелодраме Виктора Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» персонаж борется не только с бытовыми случаями, но и с судьбой. По сюжету герой – игрок, проматывая деньги, думает, что борется с роком, но быстро становится нищим. Он не теряет надежду отыграться и оказывается втянутым в преступный мир, который беспощадно испытывает его, доводит до трагической гибели. Автор раскрывает тему порочного общества, которое губит героические порывы, романтические задатки, делает людей преступниками, руководствующимися низменными чувствами. Основной конфликт сосредоточен вокруг героя и времени. Эта пьеса продолжительное время господствовала на европейской и русской сценах. А. И. Вольф в «Хронике Петербургских театров» цитирует слова Крылова, сказанные после премьеры мелодрамы Виктора Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока»: «Помилуйте, что за безобразная пьеса. Теперь авторам остается выводить на сцену одних каторжников»¹. Сам же Вольф называет мелодраму «бульварной дребеденью»².

В 1830–1840-х гг. во французской драматургии и в театральном репертуаре возникают темы, отражающие новые черты политического и экономического преобразования страны. Во главу угла ставится тема богатства и бедности, эти противоположные

¹ Вольф А. И. Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: В 3 ч. – СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. Ч. 1. С. 10.

² Там же. С. 17.

состояния расцениваются как личные достоинства или недостатки человека. Отличительной чертой этого времени становится критика социального неравенства, ее очень остро и живо воплотил на своих подмостках французский театр. Этот мотив активно использовал в своем творчестве французский писатель Феликс Пиа, например, в социальной мелодраме «Парижский тряпичник». Основной мыслью пьесы является недовольство масс высшими слоями общества. Главный герой – банкир, он из убийцы превращается в добропорядочного гражданина. Ему противостоит бедняк, тряпичник, ставший случайным свидетелем его преступления. Он борется с несправедливыми поступками героя. В финале тряпичник разоблачает и наказывает злодея, тем самым провозглашая закон справедливости и победы добра над злом.

Драматургическое построение пьесы отвечало основным отличительным чертам жанра мелодрамы и привлекало массовый зрительный интерес, имея оглушительный и длительный успех. А. И. Герцен написал в «Письмах из Франции» подробный анализ этой мелодрамы, особенно отметив игру актера Фредерика Леметра¹.

Подводя итог, следует отметить, что возникновение мелодрамы связано с социальными и экономическими преобразованиями общества. Драматургическое и визуальное воплощение жанра обращалось напрямую к человеческим эмоциям, формируя основные черты мелодрамы, такие как:

- 1) одна сюжетная линия со сложной интригой;
- 2) повышенная эмоциональность;
- 3) противопоставление добра и зла;
- 4) морально-поучительная направленность.

Мелодрама играла особую роль в жизни общества, являясь:

- 1) «утешителем» в эпоху бурных социальных конфликтов;
- 2) создателем механизмов привлечения и управления зрительским вниманием;
- 3) идеологом новой системы образов, который формирует новые выразительные средства, следовательно, новые способы актерской игры;

¹ Герцен А. И. Собрание сочинений. В 9 т. – М.: Академия наук СССР, 1956. Т. 3. С. 51.

4) формой коммуникации, позволяющей зрителю лучше познать свои психологические особенности путем рефлексии с персонажами этого жанра.

Наиболее известными теоретиками мелодрамы в России были Б. В. Томашевский и С. Д. Балухатый, которые первыми начали исследование жанра с теоретической точки зрения.

В 1927 г. в сборнике «Поэтика» были опубликованы статьи Б. В. Томашевского «Французская мелодрама начала XIX века» и С. Д. Балухатого «К поэтике мелодрамы», в которых была определена двойственная основа этого жанра, выявлены ее органические свойства, созвучные времени и отражающие его тенденции.

«Плюсами» мелодрамы, по их мнению, является мягкость, текучесть, зависимость от времени, «минусами» – не столь глубокая как в других жанрах «простройка» характеров героев и их внутреннего конфликта. Мелодрама имеет возможность интегрировать в себе законы и правила господствующего времени, многогранно использовать схемы сказки, отвечающей современным интересам. Таким образом, положительным отличием мелодрамы является возможность быть своеобразным индикатором времени, одновременно рефлексирова с ним.

Б. Томашевский рассматривает мелодраму как важное звено в развитии драматургии, выделяя характеры героев и их ролевые возможности, а также основное свойство – мелодраматичность – как инструмент эмоционального воздействия на зрителя.

По мнению Б. Томашевского, мелодрама, обогатившись диалогам, приобрела «драматический синкретизм», под которым понимается симбиоз текста и музыки, а также амплификация трагического и комического¹.

Б. Томашевский отмечает размывание и сужение объема понятия: «Само слово “мелодраматизм” ныне понимается в плоскости эмоционального воздействия, хотя в таком понимании закрепляется апелляция к универсальности эмоциональной природы человека, которую мелодрама «опрощает и концентрирует»².

¹ Томашевский Б. В. Французская мелодрама начала XIX века // Поэтика: сборник статей. Вып. II. Временник отдела словесных искусств. – Л., 1927.

² Горбунов И. Ф. Сочинения. – СПб.: А. Ф. Маркс, 1907. Т. III. Ч. 1.

Б. Томашевский выделяет главную особенность структуры мелодрамы, находя ее в «авантюрном развитии действия и отсутствии самоценных характеров»¹. Томашевский корректирует тезис об отсутствии характеров: «Это утверждение, “взятое абсолютно”, конечно неверно. Знаменитые характеры злодея, заговорщика, изменника, невинной и страдающей прекрасной девушки, – все это мелодраматические типажи. Иногда мелодрама рисковала даже давать сложные характеры. И между тем утверждение об отсутствии в мелодраме характеров в обычном смысле слова справедливо. При резких характерах замечательна скупость на характеристику»².

В свою очередь С. Балухатый признает, что каркас мелодрамы можно обнаружить в любом жанре, таким образом она амплифицирует с любыми стилями, на выходе обретая больший объем и сложность. С. Балухатый в отличие от Б. Томашевского исследует типологические черты мелодрамы, анализирует ее эмоциональное и эстетическое начало. Теоретик считает, что сверхзадача этого жанра заключается в создании вымышленного, гармонического мира, освобожденного от конфликта, таким образом, претендуя на эмоциональное соучастие зрителя как инструмент движения действия. Он осознает мелодраму как жанр, «максимально использующий в своей драматургически-сценической форме эффективные возможности, в этой форме “заложенные”, тем самым вызывая зрителя на проявление эмоций, и эти эмоции могут быть заложены в теле мелодрамы драматургом через постановку темы, создание характеров, построение сюжета, диалогов»³.

С. Балухатый определяет основные эстетические и этические задания мелодрамы «эмоциональная и моральная телеология», – выявив основные приемы жанра, такие как рельеф, контраст и динамику, и устанавливает, как они взаимодействуют друг с другом в зависимости от условий.

Эмоциональная телеология задана в сюжетных темах, в экстремальных ситуациях, при этом необходимо, чтобы в фабуле

¹ Томашевский Б. В. Французская мелодрама начала XIX века.

² Там же.

³ Балухатый С. Д. К поэтике мелодрамы / Поэтика: сборник статей. Вып. II. Временник отдела словесных искусств. – Л., 1927. С. 30–35.

осуществлялось нарушение связи привычного хода развития, например когда обвиняют невиновного в убийстве, или девушку обманывает богатый развратник. У зрителя в этот момент возникает стремление к восстановлению этой связи, справедливости. Эмоции и воля зрителя связаны с оскорблением нравственного чувства, а восстановление разорванной линии восполняет эстетическо-моральный долг человека.

Моральная же телеология, по С. Балухатому, находит выражение в «счастливых финалах»¹, в которых главный герой, прошедший через множество препятствий и преград, вознагражден за это, и воспринимается зрителем как торжество морали. Но «счастливые финалы», кроме явной морализующей тенденции, несут эмоциональную, зрелищно-театральную функцию, так как предопределены не последовательным развитием сюжета, а резким переходом от сильного несчастья к сильному благополучию.

Говоря о структуре мелодрамы, С. Балухатый размышляет о первенстве сюжетной линии и роли персонажей в ней. Это сюжеты с «непрерывно эмоциональной основой, в которых персонажи попадают в положение, неизбежно рождающее нагнетание чувств. Типично мелодраматическими сюжетами будут случаи резкого нарушения привычной связи бытовых явлений...»².

Мелодрама использует в сюжетных линиях бытовые ситуации, такие как измена, обман, потеря, лишение благ. Роли персонажей восходят к их сюжетным функциям – жертва, злодей, помощник, и именно актеры вдыхают в них жизнь, которая вызывает рефлексию у зрителя.

С. Балухатый считает мелодраму драматургическим организмом, который воспроизводит моральные ценности.

Проблемы жанровой природы, национально-исторических модификаций, причин неизменно устойчивого присутствия в репертуаре отечественного театра оставались актуальными на всем протяжении существования мелодрамы.

На примере пьес немецкого драматурга Августа Коцебу, который жил и работал в России, и отечественного создателя рус-

¹ Балухатый С. Д. К поэтике мелодрамы. С. 30–35.

² Там же.

ского национального театра А. Н. Островского рассмотрим становление этого жанра и его структуру.

Август Фердинанд Фридрих фон Коцебу сыграл серьезную роль в развитии русского театра. Он повлиял и на жизнь немецкого театра в Санкт-Петербурге, но главное – создал определенный тип драматургии под названием «трогательная пьеса»¹, пользовавшийся успехом у зрителей и в то же время вызывавший неоднозначную оценку критиков и литераторов.

На сцене шли известные его пьесы «Ненависть к людям и раскаяние», «Попугай», «Ложный стыд», «Дитя любви», «Примирение двух братьев», «Родственники», «Жертва смерти», «Серебряная свадьба», их ставили длительный промежуток времени – более сорока лет.

Исследователь С. И. Мельникова в своей книге «Коцебу в России» цитирует Н. А. Полевого: «Кто двадцать лет владел общим вниманием публики германской, французской, английской, русской, тот, Скриб он или Коцебу, не может не иметь каких-нибудь достоинств, и, по крайней мере, он угадал тайну увлекать свой век»².

Коцебу имел огромный сценический успех у зрителей, но не вызывал повышенного интереса у критиков и литераторов, а князь Д. П. Горчаков даже ввел в оборот уничижительный термин «коцебятина».

«Не последнюю роль сыграла в этом противоречивая политическая деятельность Коцебу, вызывавшая у современников неприятие, а у сторонников искусства вне политики – брезгливость», – объясняет С. И. Мельникова³.

«Политический и литературный облик Коцебу достаточно хорошо известен», – заметил в 1958 году Ю. М. Лотман, – лишь затронув «сомнительную» тему⁴.

Ю. Лотман констатировал несовпадение оценки творчества Коцебу русскими и западноевропейскими литераторами – по-

¹ Мельникова С. И. Коцебу в России. – СПб.: СПбГАТИ, 2005. С 6.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина / Лотман Ю. Карамзин. – М.: Книга, 1987. С. 710.

следние хорошо воспринимали пьесы немецкого драматурга. «В западной культурной традиции XVIII в. текст мыслился как отделенный от автора, – отмечал ученый в монографии “Сотворение Карамзина” через тридцать лет. Между тем по отношению к русскому писателю вопрос “како живеш?” был неотделим от “како веруеши?”»¹.

В качестве примера проанализируем самую известную «трогательную пьесу» «Ненависть к людям и раскаяние», которая долго ставилась на петербургской и московской сценах. Эту пьесу можно считать моделью «трогательной пьесы» Коцебу, которая вобрала в себя характерные черты и свойства этого жанра.

С. Балухатый писал в «Поэтике мелодрамы»: «Мелодрама широко пользуется методом противопоставления и смены разнокачественных материалов, проводя этот принцип по всем частям строения пьесы»².

С. И. Мельникова справедливо считает: «Принцип совмещения противоположностей, который использовал Коцебу, в особенности характерен для мелодраматического жанра как его формообразующий принцип»³.

Коцебу использует непредсказуемые драматургические ходы, основанные на столкновении противоположных эмоциональных состояний персонажей, благодаря чему блестяще достигает эффекта внезапности. Например, шутливый монолог Петра сменяет вдумчивая сцена Незнакомца с его слугой, глубокие размышления о человеческой природе.

С. И. Мельникова утверждает, что одним из важнейших драматургических приемов, введенных Коцебу, стало центростремительное движение всех драматических линий пьесы к необычайно сильной по производимому эффекту кульминационной сцене, за которой следует своеобразный катарсис.

Финал пьесы «Ненависть к людям и раскаяние» выполнен согласно этой драматургической схеме. Такая же эмоционально взрывная кульминация и в трагедии «Адельхайд фон Вульфенген», в которой использованы основы античной драмы. И в

¹ Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. С. 58.

² Балухатый С. Д. К поэтике мелодрамы. С. 30–35.

³ Мельникова С. И. Коцебу в России. С. 102

«Награде истины», когда одна из главных героинь пьесы узнает своего пасынка в нищем бродяге, которому тут же возвращает положенное место в обществе и богатство.

Данный вид пьес, для которого характерны совмещение противоположностей, эмоциональный накал, вовлечение зрителя, описание несложных характеров, созвучен структуре драматургии мелодрамы. Таким образом, Коцебу положил начало мелодраматической традиции у русского театра, используя не только классические инструменты, но и более новые – путем глубокого размышления о человеческой сути и применения приемов зрительского катарсиса.

Для сравнения проанализируем мелодраматические мотивы в творчестве А. Н. Островского, у которого можно обнаружить элементы почерка немецкого драматурга.

А. Н. Островский принадлежит к числу выдающихся драматургов, чьи пьесы легли в основу русского театра, структурно изменив его репертуар. Островский отзывался о мелодраме неслестно, считая ее неорганичной для русской сцены. Но в его творчестве можно проследить становление этого жанра. Вершиной является пьеса «Бесприданница», созданная в последние годы жизни автора, для которой характерны черты мелодраматичности и глубокого внутреннего конфликта героини.

Один из первых исследователей «мелодраматичности» в пьесах Островского стал теоретик Н. П. Кашин, который сравнивал «Без вины виноватые» с мелодрамой «Ричард Севедж» Карла Гуцкова¹.

Он анализировал драматургическую структуру – сюжет, характеры. Позже эту тему развил профессор Б. В. Варнеке, он выявил созвучие пьес Островского и романтической мелодрамы, используя в качестве примера «Без вины виноватые». Героя пьесы он сравнивает с подкидышем из романтической драмы Гюго «Марьон Делорм»².

Истоки интереса к «мелодраматичности» в произведениях Островского можно найти и в театральной, газетной, журнальной критике. Современников Островского со времени сценического

¹ Кашин Н. П. Этюды об Островском. Т.1 – М.: И. Н. Кушнеров и К, 1912. С. 15.

² Варнеке Б. В. Заметки об Островском. – Одесса, 1912. – С.81, 82.

дебюта комедии «Не в свои сани не садись» более всего поражала непривычная новизна его пьес, противопоставление их прежнему репертуару.

Автор театральных хроник А. И. Вольф писал: «В истории русского театра 19 февраля 1853 года составит новую эру, так же как 19 февраля 1861 года в истории русского народа. В этот памятный день давали в первый раз «Не в свои сани не садись» Островского, и с этого дня риторика, фальшь, галомания начали потихоньку исчезать из русской драмы»¹.

Он привел статистику репертуара трех театральных сезонов и продемонстрировал резкое изменение динамики количества постановок Кукольника и Полевого, с одной стороны, и Островского – с другой. Позже, когда ощущение новаторства Островского перестало быть таким острым, современники стали находить элементы мелодрамы в некоторых пьесах драматурга. И. А. Гончаров в цензурном отзыве о «Василисе Мелентьевой» писал: «Сцена эта может быть покажется зрителю неудобною не в цензурном, а чисто в художественном отношении: она натянута, мелодраматична и подлежит суду литературной критики»².

Театральная критика, в отличие от литературной, не подвергала Островского нападкам за мелодраматизм и не ругала его за эту интонацию в спектаклях драматурга.

П. А. Марков в статье «Морализм Островского» называет драматурга автором «национальных трагедий и фарсов, мелодрам и хроник», проблематика статьи – «морализм как некоторый прием творчества, театральный или драматический – прямо связана с проблемами поэтики мелодрамы»³.

Особенно стоит отметить пьесу «Бесприданница». Критики и общественность встретили ее прохладно и недружелюбно, обвиняя в излишне внешней простоте.

С одной стороны, это тема денег и власти, а с другой – история Ларисы Огудаловой, которая становится своего рода «игруш-

¹ Вольф А. И. Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: В 3 ч. – СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. Ч. 1. С. 156.

² Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох, 1825–1881. – Пг.: «Прометей» Н. Н. Михайлова, 1917. С. 156–160.

³ Марков П. А. Морализм Островского // Творчество А. Н. Островского: юбилейный сборник. – М., 1923. С. 139–171.

кой» в руках матери, в отношениях с мужчинами. Островский, используя мелодраматические приемы, показывает страдания героини, вызывая тем самым зрительскую симпатию и внутреннее желание, чтобы у героини все наладилось. Это тот прием, о котором писал С. Балухатый. Мать бесцеремонно торгует дочерью, Лариса пытается найти счастье в отношениях с Карандышевым, а встречает прагматический расчет, бросается в ноги к Паратову, но является лишь «вещью», о чем признается в финале: «Наконец-то слово для нее найдено: вещь, но тогда уж дорогая»¹.

В «Бесприданнице» Островский глубоко прорисовывает психологический портрет униженной женщины, обнажая мелодраматические мотивы через призму глубокой трагедии. Но именно они позволяют зрителю еще острее сопереживать героине.

Островский, как и Лессинг, развивает тему внутреннего конфликта, умело вписывает ее в ход времени, обновляя драматургическую схему, усложняя ее характером героини и эмоциональным содержанием.

В финале пьесы звучат романсы о любви в исполнении Ларисы, тем самым визуально изображая внутренние переживания, продолжая тему «Бедной невесты», которую уже тогда критики сравнивали с французской мелодрамой. Следует отметить, что этот мелодраматичный прием будет заимствован кинематографом и получит дальнейшее развитие, лирическая музыка станет неотъемлемой частью киномелодрамы.

«Островский обращался к «зрелищным» жанрам, стремясь усилить эмоциональное воздействие на зрителя, воспитанного на водевилях и мелодрамах»².

В 1960-х гг. изменяется отношение к мелодраме, черты этого жанра стали находить не только в пьесе Островского «Без вины виноватые», но и в других его произведениях. Теоретики Е. Холодов и В. Я. Лакшин рассматривали мелодраматические мотивы в пьесах «Пучина», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок». Например, Е. Холодов считает, что за основу «Пучины» взят сюжет типичной мелодрамы, при этом сам драматург опровергает мелодраматический мотив связи общества и челове-

¹ Островский А. Н. Бесприданница. – М.: Азбука, 2013.

² Лакшин В. Я. А. Н. Островский. – М.: Искусство, 1976. С. 228.

ка. «Он вникал в логику стереотипов театрального репертуара, в привычки актеров и зрителей и считался с этими привычками»¹.

Подводя итог, следует отметить, что Островский виртуозно использовал элементы мелодрамы – с одной стороны пародировал слабые звенья жанра, а с другой – использовал ее театрально-драматические возможности. Мастерски работал он с актерами и зрительскими ожиданиями (ведь мелодрама пользовалась высоким спросом), обращался к зрелищным жанрам, чтобы усилить эмоциональное воздействие, использовал простые схемы мелодраматических линий, внедряя в них сложные характеры.

В послереволюционные годы мелодрама в России выходит на новый виток, она идеально отражает дух времени, идеологию и становится востребованным жанром. Ее схематизм, недавно выступавший как недостаток, превращается в достоинство.

Во время формирования новой идеологической позиции требуется простой герой, характер которого не окрашен полутонами. К сложным героям господствующая власть относилась с опасением и предлагала вводить в советскую мелодраму социальные мотивы.

Первый нарком культуры советской республики А. В. Луначарский как драматург работал в жанре мелодрамы. К его произведениям относятся «Поджигатели», «Яд», «Медвежья свадьба».

Мелодрама оказалась способна передавать конфликты постреволюционной действительности России. Недостатки мелодрамы, которые формировались в схематичном противопоставлении добра и зла, обернулись достоинствами, как только, преодолев расплывчатое нравственное содержание, она приобрела новый социальный идеал.

В 1919 г. по инициативе Горького отдел театров и зрелищ Наркомпроса провел конкурс на мелодраму: «Так как мелодрама строится на психологическом примитивизме – на упрощении чувств и взаимоотношений действующих лиц, – желательно, чтобы авторы определенно и ясно подчеркивали свои симпатии и антипатии к тому или иному герою»².

¹ История русской драматургии / гл. редактор Ю. К. Герасимов. – Л.: Наука, 1982. С. 37.

² Из истории русских литературных отношений XVIII–XX веков. – М.–Л.: АН СССР, 1959.

В своей статье «Какая нам нужна мелодрама» А. Луначарский высоко оценил «слезливую томность и внутреннюю бессодержательность большинства мелодрам»¹ и отметил новое направление в развитии этого жанра. Луначарский считал, что мелодрама «имеет преимущества не только перед символистской пьесой, которая играет с читателем и задает ему загадки», и реалистической драмой, потому что «свободна от кропотливого и полуфотографического изображения быта, от копания в деталях психологии», но даже и перед трагедией, которая часто отличается «известной напыщенностью» и «грешит литературщиной»².

Мелодрама, как считает Луначарский, преодолевает консерватизм трагедии и потому способна полнее выразить «здоровое, ясное, сильное чувство».

Подводя итог, следует отметить, что теоретические основы жанра мелодрамы на примере русского театра были осмыслены теоретиками и систематизированы. Исследователи выявили следующие особенности «мелодраматичности»:

- 1) «двойственность» мелодрамы, базируясь на ее текучести, позволяет входить в амплификацию с другими жанрами;
- 2) «сюжетно-персонажная доминанта» мелодрамы выстраивает сложный сюжетный ряд, удерживающий интерес публики;
- 3) психологически-бытовой каркас актуально отражает тенденции современного времени;
- 4) столкновение эмоциональных состояний персонажей рождает эффект внезапности.

Контрольные вопросы

1. Что такое жанр мелодрамы? В чем его особенности?
2. Когда сформировался этот жанр? В культуре какой страны?
3. Каковы особенности жанра мелодрамы, ее характерные черты?
4. Назовите характерные пьесы жанра мелодрамы в европейском театре.
5. Назовите характерные пьесы жанра мелодрамы в русском театре.

¹ Луначарский А. В. Воскресшая мелодрама // Театр и искусство. 1915. № 18.

² Луначарский А. В. Какая нам нужна мелодрама // Жизнь искусства. 1919. № 58.

Глава 6

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР. РЕЖИССЕР УИЛЬЯМ ПОУЛ И ТЕАТР «ОЛД ВИК»

Формирование и становление режиссуры является важнейшим направлением исследования театрального искусства стран Европы, Соединенных Штатов Америки и России рубежа XIX–XX вв. В Англии одной из главных фигур этого процесса был Уильям Поул (1852–1934). Он долгое время оставался в тени великих современников, таких как Гордон Крэг и Харли Гренилл-Баркер, так как Поул не оставил фундаментальных теоретических трудов, а его спектакли носили разовый экспериментальный характер. Тем не менее использование его разработок ведущими актерами английской сцены – Эдит Эванс, Лоренсом Оливье, Джоном Гилгудом, Майклом Редгрейвом – и признание крупнейшими режиссерами – Тайроном Гатри, Питером Бруком и Питером Холлом – подтверждают масштабность вклада Поула в развитие театрального искусства.

В Англии все художественные направления, возникшие с XVII в., такие как классицизм, романтизм и даже натурализм в его английском варианте, на сцене проверялись и воплощались, прежде всего, на драматургии Шекспира. Эту закономерность развития актерского театра перенял и зарождающийся в конце XIX в. режиссерский театр, для которого новым этапом послужила не столько драматургия, сколько устройство театра и спектакля елизаветинской эпохи. Традиционализм как театральное направление, включающее приемы ушедших или традиционных театральных систем в создание современного спектакля, возник в России и Европе в 1910-е гг.: это спектакли Вс. Э. Мейерхольда, К. С. Станиславского, Н. Н. Евреинова, М. Рейнхардта, О.-М. Люнье-По и др. В английском театре рубежа веков традиционализм представлен спектаклями У. Поула.

Поул впервые в Англии подошел к тексту Шекспира с точки зрения осмысления елизаветинского спектакля: его «Гамлет» 1881 г. был попыткой реконструкции спектакля «Гамлет»

в театре «Глобус». Экспериментам с элементами и приемами традиционных театров, в основном елизаветинского, посвящен весь первый период творчества режиссера с 1881 по 1900 гг. В спектакле «Мера за меру» (1893) Поул впервые реконструировал устройство елизаветинской сцены, «Два веронца» (1896) были уже основаны на использовании зрительного зала в качестве игровой площадки, а «Фауст» К. Марло (1896) – стилизован под средневековое театральное представление. «Гамлет» (1900) стал полной реконструкцией елизаветинского спектакля с мужским составом исполнителей.

При этом Поул не замыкался в национальной эстетике, обогатив свой режиссерский метод приемами французского классицизма («Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера, 1899) и традиционного индийского спектакля («Шакунтала» Калидасы, 1899) с точки зрения игровой стихии и открытой театральности, чуждой господствующему на тот момент в английском театре археологическому натурализму. Поул подчеркивал театральность и в шекспировских спектаклях, реконструируя роль елизаветинского зрителя в «Мере за меру» с помощью приема «театр в театре», когда актеры играли зрителей, сидящих на сцене, как в елизаветинском театре. Поул переносил своих современников в прошлое («Двенадцатая ночь», 1897), тщательно имитируя для зрителей условия спектакля 1602 г., который в этом же зале смотрели их прапрабабушки и прапрадедушки.

Действительно, режиссерский театр в процессе своего формирования прежде всего выдвинул задачу преобразования сценического пространства. Деятели нового театра в Европе и России активно обращались к авансцене и к открытой сцене, понимая необходимость приближения зрителя. Поул одним из первых выдвинул идею условного, лишь архитектурно организованного сценического пространства, обратившись к истокам – к елизаветинской сцене.

Разными способами он преодолевал сцену-коробку: выстраивал копию елизаветинских подмостков в границах рамки портала («Мера за меру», 1893, и др.), адаптировал принцип трехчастности в условиях сцены-коробки, выдвигая авансцену в зрительный зал («Валленштейн», 1901; «Два веронца», 1910; «Наказанное

братоубийство», 1924), выносил действие в сам зрительный зал («Два веронца», 1896).

Поул также легко экспериментировал с нетеатральными пространствами: использовал залы английских корпораций с их архитектурными особенностями, разделяя гобеленами пространство на игровые зоны; он одним из первых делал постановки «orep-air» в парках и дворах старинных церквей. Как многие режиссеры-традиционалисты, Поул искал в прошлом подсказки для преобразования современного театра: он стилизовал пейзажи средневекового театра («Доктор Фауст», 1896) и создавал симультанную сцену («Каждый человек», 1900; «Шакунтала», 1912). Поул последовательно использовал просцениум, избегал линии портала, чтобы добиться живого контакта между актером и зрителем. Он не работал с художниками-постановщиками, самостоятельно создавая все декорационно-оформительские решения, так как эта часть формы спектакля была для режиссера первостепенной.

С точки зрения развития режиссуры Поул, отказавшись от натуралистического и реалистического оформления, используя сукна и драпировки, многоуровневую сцену, не отделенную от зрительного зала, создавал театральное пространство, в котором конфликт спектакля основывался на принципах не жизнеподобия, а развития драматического действия.

Кроме изменения концепции пространства, традиционалистские опыты Поула обновили понимание театральной условности, а следовательно, показали новый способ актерского существования. Поскольку условная сценография в его спектаклях не обозначала место действия – это была площадка для игры, то она требовала соответствующего актерского существования. Режиссерский театр рубежа XIX–XX вв. выдвигал различные концепции актера, часто они соответствовали определенному художественному направлению – как в натурализме или символизме. Новая драма рубежа XIX–XX вв. диктовала новые законы актерского существования в спектаклях К. С. Станиславского, А. Антуана, П. Фора и О. М. Люнье-По.

Поул, как и многие первые режиссеры, отказался от профессиональной труппы, обученной по законам театральной школы

его времени, и в 1894 году создал свою любительскую группу Елизаветинское сценическое общество. Он мало писал об актерской игре, но разными способами опробовал свой метод на практике. Суть его работы и требований к актерам сравнима с концепцией внеличного способа существования, которая благодаря техничности и натренированности позволяет актеру отойти от себя, не наполнять персонаж собственными чувствами и не создавать психологию героя.

По концепции Поула, источником вдохновения являлись актеры елизаветинского театра: режиссер считал, что в основе их искусства было виртуозное владение голосовым и речевым аппаратом. Поэтому к тексту произведения Поул относился как к партитуре, в которой видел смыслообразующую ритмическую форму: его актеры создавали особую динамику слов в строке, и за счет сопоставления звука, ударения и темпа произношения возникали определенные образы, характеристики героев или событий, которые действительно раскрывали конфликт. Поул считал, что в стихотворном тексте мысль украшена множеством слов, которые необходимо отодвигать на задний план, чтобы донести до слушателя наиболее точный смысл – приковать его внимание ударением на главных словах. Поэтому актеру была необходима хорошая дикция и правильное дыхание, так как режиссер практиковал быстрое произнесение текста, только с одним ударением в строке на ключевом слове.

Режиссер даже оркестровал голоса исполнителей и выстраивал их звучание как в музыкальном спектакле. Поэтому театр Поула не был психологическим, отражающим жизненность событий, в нем отсутствовала углубленная разработка характеров. Актеры не вживались в своих персонажей, а только охарактеризовывали их определенным звучанием голоса.

«Многосторонний инструмент актера» – голос, был главным критерием при распределении ролей: его гибкость, чистота и способность к модулированию. Абсолютно новаторской в его спектаклях для Англии и одновременно характерной для европейского театра была практика исполнения ролей вне гендерного соответствия. Это делала Сара Бернар, играя мужские роли Лорензаччо (1896) и Гамлета (1899). Поул начал практиковать на-

значения вне гендера с 1895 г., когда были организованы драматические чтения Шекспира «Ричарда II» и «Ромео и Джульетты». Для всех было странным и необычным его распределение: Лилла Маккарти – Ромео и Лиа Батеман – Меркуцио. Но для режиссера это не было проблемой или несоответствием, потому что пол исполнителя не играл никакой роли, ему было важно, чтобы актеры создавали не конкретного человека с физическими и психологическими особенностями, а обобщенный образ, символизирующий эмоцию или идею.

Поул был довольно жестким и деспотичным режиссером, часто он занимался «укрощением» актерской природы, будучи убежденным, что совершенство хорошей игры заключается в ее сдержанности, в понимании того, от чего можно отказаться: «Избыток выразительности – смертный грех актера, особенно при чтении стихов»¹. Это высказывание режиссера касалось и непосредственно игры. Поул настаивал, что сценический жест должен быть использован скупой и умеренно, не отвлекая внимания зрителя от истории, и должен отбираться соответственно сюжету, а не для удобства отдельного актера. Таким образом, режиссер подчинял работу исполнителя единому замыслу спектакля, которым определялись все выразительные средства.

Актерское существование в спектаклях Поула обуславливалось и самим материалом: режиссер предпочитал поэтическую драматургию, не ставил современных новых драм и пьес натуралистического направления. Поул воспринимал пустую открытую сцену универсальной для разной драматургии, поэтому его репертуар состоял не только из Шекспира и «елизаветинцев», в него входили античные, средневековые, индийские пьесы, драматургия XVIII и XIX вв. и современная поэзия Уильяма Морриса и Алджернона Суинберна.

В отечественном театроведении, проигнорировавшем эволюцию Поула, сложилось неверное представление о нем как о текстовом пуристе². Он действительно возвращал целостность пьесам Шекспира, порядок сцен и всех персонажей в самом начале своего творчества. Затем он стал воспринимать текст с точ-

¹ Цит. по: *Редгрейв М.* Маска или лицо. – М., 1965. С. 245.

² Пуризм – преувеличенное стремление к чистоте литературного языка.

ки зрения режиссера-интерпретатора: сокращал целые сцены («Мера за меру», 1893; «Кориолан», 1931), компоновал разные варианты одной пьесы («Гамлет», 1914), выделял те сюжетные линии, которые его интересуют («Валленштейн», 1900), изменял жанр первоисточника («Вакханки», 1908) и т. д.

В третьем периоде своего творчества Поул актуализировал и политизировал драматургов-елизаветинцев («Стихоплет», 1916 и «Кориолан», 1931) и пародировал самого Шекспира («Наказанное братоубийство», 1924), чем предвосхитил авангардистские опыты Теренса Грея в Фестивальном театре в Кембридже с 1926 по 1933 гг.

В спектаклях Поула образ, создаваемый актером, возникал из жесткой музыкально-звуковой партитуры, где смыслообразующими были не слова с их бытовым содержанием, а сочетания звуков, голосовые модуляции, скорость и ритм произношения.

Особенно ярко это прослеживалось во втором периоде творчества режиссера, в 1900–1914 гг., спектакли которого соотносятся с эстетикой театрального модерна и построены на принципах стилизации и эстетизации. Поэтому звуковое решение спектаклей является в нем ключевым. Например, Поул выводил на первый план образ хора в «Самсоне Борце» Д. Мильтона (1900) и «Вакханках» Еврипида (1908). За счет звуковых акцентов создавал образ главного героя в средневековом моралите «Каждый человек» (1901). Актерское существование здесь не было реконструкцией елизаветинской техники: Поул, опираясь на собственное представление о методике исполнителя традиционного английского театра, трансформировал его в соответствии с веяниями своего времени. Идентичными поисками в области словоизвлечения и создания звуковой партитуры роли и спектакля в целом параллельно занимались режиссеры символистского театра во Франции, В. Мейерхольд в России и У. Б. Йейтс в Ирландии.

Первая мировая война внесла серьезные коррективы в мировоззрение англичан, социальный уклад и, следовательно, в развитие театрального искусства и режиссуры: ушло время процветания археологического натурализма на сцене. Актерский театр пополнился блистательными талантами, которые постепенно включились в систему режиссерского театра. Спектакли Поула этого

периода (1914–1932) наполнены аллюзиями с современностью, но не в остросоциальном аспекте, поскольку приоритетным в его репертуаре снова стал Шекспир и елизаветинская драма. Прием для выстраивания таких параллелей стал эклектизм оформления спектаклей «Стихоплет» Б. Джонсона (1916), «Наказанное братоубийство» (1924) и «Кориолан» (1931). Но основой его метода осталась пустая сцена без декораций и звуковая партитура спектакля.

Обращение Поула к елизаветинскому театру открыло молодым английским режиссерам понимание целостности спектакля и единства развития действия, чему способствовало использование условного пространства. Именно с точки зрения продолжения новаций Поула по основным составляющим любого режиссерского метода мы рассмотрим несколько режиссерских персоналий.

Образ английского театра XX в. определился в годы Первой мировой войны, когда складывается система коммерческих театров Вест-энда в Лондоне, направленная на создание индустрии развлечений. Соответственно репертуар этих театров основывался на комедиях, музыкальных представлениях и «хорошо сделанной пьесе». Противостоял коммерческому направлению в эти годы театр «Олд Вик», репертуар которого составляла классика, а идеологическим посылом было просвещение зрителя и бескорыстное служение искусству. К 1930-м гг. «Олд Вик» сформировал вокруг себя круг требовательных и интеллигентных зрителей и собрал лучших актеров и режиссеров того времени. Также в этом театре на протяжении нескольких десятилетий с 1910-х по 1930-е гг. получила свое последовательное развитие поуловская идея пустой сцены. Период в английском театре между двумя мировыми войнами английский театровед Джордж Трюин называет «вежливой борьбой»: с одной стороны, спектакли в исторических костюмах, с выстроенными декорациями, а с другой – Роберт Аткинс в «Олд Вик», продолжающий Поула, и Стратфордский фестиваль под руководством У. Бриджес-Адамса, «где жил дух Баркера»¹.

Некоторые исследователи не рассматривают условность постановок Шекспира в «Олд Вик» как влияние идеи возрожде-

¹ *Trewin J. Shakespeare on the English stage (1900–1964).* – London, 1964. P. 89.

ния пустой сцены. Маршалл объясняет это как следствие просто бедности театра послевоенного периода, когда девизом «Олд Вик» было: «Используй все остатки декораций, а потом прикрой занавесками»¹. Тем не менее руководство «Олд Вик» в эти годы сознательно приглашало режиссеров, работавших до этого с Поулом и считавших его своим учителем.

Поул начал свою театральную карьеру в этом театре: в 1881–1883 гг. он возрождал «Олд Вик», где до 1880 г. демонстрировались низкого качества мелодрамы, пантомимы и балеты с переодеваниями. Эмили Конс купила это заведение, переименовала в кофейный и музыкальный зал «Ройял Виктория» и стремилась повысить художественный уровень представлений. Для реализации этого замысла она пригласила Поула в качестве директора, когда он еще не был режиссером, но занимался подготовкой лекций, просветительских бесед и подбором иллюстраций, тем самым привлекая в театр более интеллигентную публику.

С 1912 г. театр получил свое прежнее название «Олд Вик» и перешел в управление к племяннице мисс Конс – Лилиан Бэйлис (1874–1937), одной из ключевых фигур английского театра, собственно и создавшей репутацию «Олд Вик» как театра, противопоставившего классический репертуар в современных режиссерских интерпретациях развлекательному характеру спектаклей Вест-энда. Трюин пишет, что она «судила, следует ставить Шекспира скромно или пышно, исходя из материальных возможностей театра»². Финансы, конечно, были немаловажным фактором, и, возможно, именно по этой причине управляющая театром приглашала режиссеров – последователей Поула. Важен сам факт, что здесь идея условной площадки для игры постепенно возвращалась на английскую сцену и способствовала расцвету режиссерского театра.

Первым учеником Поула в Олд Вике стал Филип Бен Грит (1857–1936) – главный режиссер театра в 1915–1918 гг. Он поставил двадцать четыре пьесы Шекспира. В российском театроведении он известен как режиссер «Гамлета» 1897 г. в театре «Олимпик» с Гордоном Крэггом в главной роли, и как учитель великой

¹ *Marshall N.* The producer and the play. – London, 1956. P. 164.

² Цит. по: *Друзина М.* Сибил Торндайк. – Л.: Искусство, 1972. С. 54.

актрисы Сибил Торндайк. С Поулом Грит работал в качестве ассистента над возобновлением спектакля «Каждый человек» в 1902 г.

Вероятно, его «Гамлет» 1897 г. был довольно традиционной постановкой, если учесть, что Крэг играл в костюме Генри Ирвинга. Наибольший интерес с точки зрения развития английской режиссуры представляет труппа Грита, которую он организовал в 1886 г., через два года после спектаклей Эдварда Годвина в старинном парке в эстетике «open-air». Труппа Грита «Лесные актеры» тоже играла пьесы Шекспира под открытым небом парков и садов, а также в нетеатральных помещениях. Сибил Торндайк для обучения выбрала в 1902 г. «лучшую в Лондоне частную театральную школу – Академию Бена Грита»¹. Основная часть его труппы играла спектакли на природе и гастролировала по городам Англии и США, при этом Грит набирал желающих в свою академию, которые обучались с другими педагогами в отсутствие мастера, а потом могли быть зачислены в труппу, как это произошло с Торндайк.

В отличие от спектаклей «open-air» Годвина и Поула, которые разыгрывались непосредственно среди деревьев, спектакли Грита на природе игрались на раскладных подмостках, устроенных по типу елизаветинской сцены. Это не были просто выездные спектакли на открытом воздухе: Грит выбирал действительно великолепные виды, используя естественную красоту природы для своих эстетизаций. Американский критик, посетивший такое представление, писал, что актеры уходили и приходили по тропинкам леса, и в такой обстановке герои в елизаветинских костюмах «утрачивали свою псевдоклассическую отвлеченность»². Тот же рецензент жаловался, что «шекспировские строки под лунным светом приобретают волшебное, завораживающее звучание, мешающее уловить их точный смысл»³, но собственно этого «завораживающего» эффекта, а не семантического звучания слов и добивался Грит, вынося Шекспира на природу.

Требования Грита к актерам – это «прямое обращение к зрителям, образцовая декламация и пластичность поз в традицион-

¹ Цит. по: *Друзина М.* Сибил Торндайк. С. 55.

² Там же. С. 20.

³ Там же.

ных мизансценах»¹. Одновременное выполнение этих условий вряд ли возможно, так как образцовая декламация скорее исключает прямое обращение к зрителю, которое подразумевает игровое существование. Ясно, что Грит настаивал на тесном контакте со зрителем, делал ставку на актера и его хорошую техническую подготовку. Так он развивал идею Поула об актере как о центральной фигуре спектакля, а отсутствие декораций должно было сосредоточивать внимание зрителей именно на нем.

Но актерское существование в его спектаклях было несколько иным. Есть подробное описание исполнения главной роли в его «Гамлете» (1918) Расселом Торндайк, братом Сибил Торндайк². Его дребезжащий, резкий голос незабываемо мог передавать колкость остроумия Гамлета и ужасную мрачность его меланхолии. Это было настолько впечатляюще, что публика была готова сидеть и слушать с часу дня до шести вечера. На первый взгляд выстроенная голосовая партитура и воздействие на публику в большей степени звуковым рядом, чем визуальным, конечно отсылали к Поулу. В спектакле не было перестановок громоздких декораций, но большую часть пятчасового (!) спектакля занимало произношение актерами текста, голосовое интонирование и проживание психологических состояний, что никак не соотносилось с методом Поула. Этот спектакль – пример того, как последователи Поула перенимали его идеи, перерабатывая их согласно своим представлениям о современной режиссуре, то есть без слепого копирования. Наличие собственного метода – это залог развития режиссерских индивидуальностей и многообразия театрального искусства.

После Бена Грита в 1919 г. следующий ученик Поула возглавил «Олд Вик». Роберт Аткинс (1886–1972) играл в его спектаклях, в частности польского короля Басилио в спектакле «Жизнь есть сон» П. Кальдерона³, и был ассистентом режиссера. Поэтому Аткинс начал с перестройки «Олд Вик»: соорудил дополнительную игровую площадку перед сценой, пытаясь

¹ Цит. по: *Друзина М.* Сибил Торндайк. С. 58.

² См.: *Speaight R.* Shakespeare on the stage. An illustrated history of Shakespearian performance. – London, 1973. P. 147.

³ Там же. P. 69.

приблизиться к елизаветинским принципам в условиях сцены-коробки.

Спектакли Аткинса также шли без декораций, он использовал только драпировки, возвышения в виде кубов и лестниц: то есть создавал не иллюзию места действия, а площадку для игры. Эта тенденция ухода от воспроизведения жизни и подчеркивания театральной условности отразилась и в его последующих постановках, когда он покинул «Олд Вик». Аткинс был в 1933–1943 гг. главным режиссером театра Open Air в «Риджентс-Парке» (где Поул поставил «Шакунталу» Калидасы в 1899 г.). Кроме того, он поставил на боксерском ринге в 1935–1936 гг. спектакли «Генрих V», «Много шума из ничего» и «Виндзорские проказницы», где при ровном белом свете зрители с трех сторон окружали игровую площадку¹. Ринг не воспринимался как место для спорта, Аткинс не стремился таким образом модернизировать трактовки пьес: он построил на нем балкон, разделил пространство на три игровые зоны, но и не создал иллюзию места действия – это был станок для игры.

В «Олд Вик» Аткинс стремился ускорить действие на сцене, сохранить его единство, не сокращая текста, но исследователь М. Друзина считает, что «режиссерское толкование Шекспира оставалось традиционно-прямолинейным»². Маршалл также определяет его спектакли как нечто «неизобретательное и традиционное, где во главе стоял метр стиха»³.

Существует и противоположная точка зрения: критики и современники подчеркивали особую «живость» его спектаклей. Джордж Трюин пишет, что Аткинс при всем его минимализме оформления «мог достигать удивительных, волшебных эффектов»⁴. Роберт Спейт их определяет, как «бодрые, быстрые и энергичные <...> Все, что ставил Аткинс, было смелым, очаровательным и волшебным»⁵. Режиссер Тайрон Гатри называет

¹ См.: *Speaight R. Shakespeare on the stage. An illustrated history of Shakespearian performance.* P. 148.

² Друзина М. Сибил Торндайк. С. 66.

³ *Marshall N. The producer and the play.* P. 265.

⁴ *Trewin J. Shakespeare on the English stage (1900–1964).* P. 89.

⁵ *Speaight R. Shakespeare on the stage. An illustrated history of Shakespearian performance.* P. 148.

его спектакли «серией великолепных постановок, где сила, энергия, ум и интеллект молодых актеров более чем компенсировали крайнюю простоту оформления»¹.

Из этих отзывов понятно, что центром спектаклей Аткинса был актер: именно его живая энергия вкупе с режиссерской муштрой создавали подобный эффект. Режиссер выводил актера вперед на маленькую искусственно встроенную авансцену ради тесного контакта с публикой. Аткинс на репетициях, как учитель танцев, отстукивал актерам темп, задавал ритм, и очень гневался, если они сбивались. Некоторые актеры его ненавидели и считали диктатором, лишившим их свободного творчества. Как и Поул, он предварительно создавал партитуру спектакля, соблюдения которой неукоснительно требовал от исполнителей. Хотя пьесы в «Олд Вик» репетировали всего по две недели, Маршалл признает, что это были лучшие образцы стихотворной речи. Немаловажным было и то, что Аткинс обладал абсолютным слухом, который помогал ему безошибочно контролировать и пресекать неточности модуляций и темпа речи актера. «Он будил в них темперамент, если ему казалось недостаточным их исполнение, но при этом никогда не позволял переступить природной умеренности»².

Кроме того, Аткинс обладал замечательно гибким голосом с множеством оттенков, поэтому мог легко показать и добиться от исполнителя того тона звучания, который ему требовался. Актеры не проживали психологические состояния персонажей, они, как и у Поула, обозначали их звучанием голоса, темпом и ритмом речи и движений. Но нет оснований считать способ их существования внеличным, они не создавали образы-символы, как любительская труппа Поула. Хотя «Олд Вик» не относился к театрам Вест-энда, тем не менее, это был коммерческий театр, существование которого зависело от кассовых сборов, поэтому Аткинс не мог себе позволить таких сложных экспериментов. Актер в его спектаклях – это скорее адаптация поисков Поула в области произношения текста и звучания голоса для массовой

¹ *Guthrie T.* In *Various Direction. A view of the theatre.* – N. Y., 1965. P. 64.

² *Speaight R.* *Shakespeare on the stage. An illustrated history of Shakespearian performance.* – London, 1973. P. 148.

публики, приближение к литературному театру с правильной работой над стихотворным текстом. Поул таким образом задавал тенденцию английского театра XX в. – повышенное внимание к звуку, когда не пластика и жест, а речь и голос становятся главными выразительными средствами.

С продолжения сценических преобразований Аткинса свою работу в «Олд Вик» начал знаменитый режиссер Тайрон Гатри (1900–1971) в 1933 г. Он построил на сцене постоянную конструкцию, основанную на принципах елизаветинской сцены, – «структуру»¹ (как ее называл дизайнер Уэллс Коэтс), на которой планировал ставить любую драматургию.

Режиссерский метод Гатри формировался под влияниями Поула и Наджента Монка (1877–1958), актера и ассистента Поула, который затем основал свой театр «Мэддермаркет» в Норвиче, существующий и сегодня. Осмысляя творчество своих предшественников, Гатри писал, что Поул делал более решительные эксперименты, чем Харли Гренвилл-Баркер: «Даже теперь влияние Поула не очень признанно, но я уверен, что именно он был основателем современного подхода к постановкам Шекспира в Англии»². Спектакли Монка Гатри видел в Норвиче и был впечатлен отсутствием в них определенного места действия: «Все лучшие идеи в моих спектаклях пришли из Норвича от Монка»³.

Гатри настаивал, что театр сможет отстоять свое место в искусстве и выжить в условиях нарастающей конкуренции с кинематографом, отказываясь от стремления к реалистичности и возвращаясь к своим ритуальным первоисточкам, чего реально можно достичь только на открытой сцене, с трех сторон максимально близко окруженной зрителями. Во-первых, открытая сцена приближает зрителей, и они находятся на равных условиях, как в кинотеатре, где с любого места хорошо видно и слышно. Тогда как в театре со сценой-коробкой эта важнейшая уникаль-

¹ *Falocco J.* Elizabethan Staging in the Twentieth Century: Theatrical Practice and Cultural Context. Doctoral thesis. The University of North Carolina at Greensboro. – Greensboro, 2006. P. 240

² *Guthrie T.* In Various Direction. A view of the theatre. 1965. P. 64.

³ *Guthrie T.* A life in the Theatre. P. 76.

ность – живое общение здесь и сейчас – «не передается дальше пятнадцатого ряда»¹.

Во-вторых, расположение зрителей по дуге на 180, а еще лучше на 240 градусов, имитирует ранние дотеатральные формы ритуального праздника: близость к актеру усиливает сакральное восприятие спектакля, а созерцание каждым зрителем всех других, сидящих рядом, объединяет в общем процессе переживания и ощущения себя частью единого целого. Для этого Гатри часто создавал имитацию дневного света, общее световое пространство, объединяющее зрителей и актеров в их едином акте, подобно тому, как это делал Поул.

Ритуальность у Гатри сочеталась с яркой театральностью: богатые, визуально эффектные костюмы и бутафория в его спектаклях особенно выделялись на недекорированной функциональной площадке. Некоторые исследователи – Маргарет Грум, Ричард Пол Ноулз и Натан Коэн – считают это провалом в его режиссерском методе². Критики считают, что такое зрелище, которое он создавал, по сути, продолжало пышные викторианские традиции. Эта точка зрения представляется спорной, так как сутью его спектаклей не было создание археологических и бытовых особенностей времени. Единая конструкция для игры и включение зрителей в процесс восприятия спектакля – это безусловно новаторское решение режиссерского театра XX в.

Метод Гатри формировался постепенно. Изначально, увлекаясь идеей пустой условной сцены, режиссер все же попал в определенное противоречие со своей постоянной «структурой» на сцене «Олд Вик» и отказался от нее после «Двенадцатой ночи» (1933), считая эту установку «навязчивой и отвлекающей внимание зрителя», а весь спектакль с его пышными костюмами – «маскарадным балом на розовом линкоре»³. Разочарованный Гатри в 1934 г. покинул «Олд Вик» и два года ставил спектакли в Вест-энде и на Бродвее. Переход Гатри в театры, специализировавши-

¹ Цит. по: *Falocco J. Elizabethan Staging in the Twentieth Century: Theatrical Practice and Cultural Context. Doctoral thesis. The University of North Carolina at Greensboro. P. 217.*

² Там же. P. 222–224.

³ Там же. P. 241.

еся на создании шоу, выявляет его собственное тяготение к спектаклю, сочетающему успех у массового зрителя с новаторской режиссерской мыслью. В 1936 г. Гатри с удовольствием вернулся в «Олд Вик», чтобы, как он писал позже, «присоединиться к чему-то более существенному, чем моя собственная карьера, чтобы чувствовать себя частью чего-то более постоянного и имеющего в основе своей более серьезный смысл, чем... коммерческий театр»¹. Но этот переход не стал последним в творчестве режиссера: в 1950-е гг. успех и слава, которые принесет ему Стратфордский фестиваль в Канаде, снова откроют путь на Бродвей.

Именно Гатри, понимая бессмысленность конкуренции театра с кинематографом, неповторимость живого театрального языка, его отличие от кино, был одним из первых, кто на свой лад использовал достижения нового искусства. Еще в 1933 г. он начал для привлечения и повышения интереса публики приглашать в «Олд Вик» звезд кино Флору Робсон, Эльзу Ланчестер и Чарльза Лоутона. Гатри, в отличие от Поула, Монка и даже Баркера, соединял в себе режиссерское и продюсерское мышление, поэтому его стремление к успеху иногда служило в ущерб эксперименту и художественному новаторству. В одном из писем он отмечал, что Алек Гиннесс несомненно лучший исполнитель Гамлета, чем Лоренс Оливье, но «Ларри с его прекрасным лицом и шеей, атлетическими и эротичными движениями – это то, чего хочет публика»². Гиннесс и Оливье – это, безусловно, два разных Гамлета, из которых сложно выбрать, кто лучше, но из сказанной фразы ясен важный для Гатри контекст зрительской популярности Оливье. Современный исследователь Джо Фалокко определяет эти «хождения» Гатри между коммерческим и некоммерческим секторами как поиск театра, «который мог бы быть веселым и сексуальным как Бродвей, но в то же время устремленным к серьезной художественной миссии»³. Исследователь считает, что

¹ Цит. по: *Falocco J. Elizabethan Staging in the Twentieth Century: Theatrical Practice and Cultural Context.* P. 227.

² Цит. по: *Shaughnessy R. The Shakespeare Effect: A History of Twentieth Century Performance.* – N. Y., 2002. P. 104.

³ *Falocco J. Elizabethan Staging in the Twentieth Century: Theatrical Practice and Cultural Context.* P. 222.

опыт работы на Бродвее позволил Гатри лучше понять запросы публики, и именно поэтому он способствовал широкому распространению открытой сцены с условной неживописной декорацией, не обозначающей место действия, а являющейся площадкой для игры актеров.

Роберт Шонесси рассматривает этот подход Гатри как ломку традиционного понимания роли режиссера-продюсера в английском коммерческом театре первой трети XX в.¹ Гатри как продюсер обращался не к обслуживанию пьесы и драматурга, а к задачам собственно режиссерского театра, но в условиях финансовой политики коммерческого сектора он искал компромисс между экспериментом и традиционной постановкой. Например, Гатри не был согласен с «Гамлетом» (1925) Барри Джексона в современных костюмах как с удачной модернизацией пьесы, он считал это формальным введением, как и прозаизированное произношение поэтического текста, которое на его взгляд не находилось в согласии с самой пьесой. Задачу продюсера-режиссера Гатри видел в выстраивании «значимых связей»² между пьесой и привнесенными в нее нововведениями. Тем не менее в 1938 г. Гатри поставил Шекспира в современных одеждах – «Гамлета» с Алеком Гиннессом. Режиссер так охарактеризовал отличие своей трактовки от трактовки Джексона: «Современные костюмы, но не агрессивно современные – без сигарет»³.

Тем не менее, актуализация классики в спектаклях Гатри могла быть шокирующей для современников, но она находилась в прочных связях с фабулой пьесы и органично из нее вытекала. В «Двенадцатой ночи» (1937) и Виолу, и Себастьяна играла одна актриса Джессика Тэнди. Финальную сцену, где появлялись оба персонажа, Гатри решал с помощью трюка: актриса продолжала играть поочередно обе роли, а дублер заменял ее только на заднем плане под прикрытием других героев. Фалокко пишет, что

¹ *Shaughnessy R. The Shakespeare Effect: A History of Twentieth Century Performance. P. 95.*

² Цит. по: *Shaughnessy R. The Shakespeare Effect: A History of Twentieth Century Performance. P. 99.*

³ Цит. по: *Бартошевич А. В. Шекспир на английской сцене конца XIX – первой половины XX в.: жизнь традиций и борьба идей. – М.: Наука, 1985. С. 277.*

решение Гатри возмущало современников, так как он поднимал тему гендерной самоидентификации личности¹.

Психоанализ Фрейда, давно популярный в Европе и Америке, нашел свое яркое воплощение в спектаклях Гатри. В Англию еще в 1922 г. на гастроли из США приезжал Джон Барримор с «Гамлетом» в постановке А. Хопкинса, решенном в ключе эдипова комплекса. У Гатри фрейдизм отразился и в следующих, не менее смелых и выстроенных с точки зрения раскрытия конфликта спектаклях: «Гамлет» (1937) о проблеме эдипова комплекса принца и «Отелло» (1938) о гомосексуальной любви Яго.

Фрейдистская трактовка «Гамлета» (1937) не была особо замечена зрителями. Критики отмечали нетрадиционную для Гамлета мужественность, витальность, яркость, атлетическую мускулатуру и магнетизм. Доминирующим впечатлением от Лоренса Оливье, исполнившего главную роль, были «молнии и вспышки огненного ума и стального тела»². Эта чрезмерная мужественность и энергичность датского принца на самом деле отражали его желание сбежать от внутренних терзаний из-за страсти к матери. Таким образом, благодаря знакомству с теорией психоанализа, Оливье нашел внутреннюю аргументацию, чтобы представить обычно меланхоличного принца человеком действия. Его Гамлет бежал от своих подозрений и ревности, всеми силами стараясь убедиться в виновности дяди и убить его во имя мести за отца, а не из-за ревности к матери.

Гатри создал очень точные условные декорации для этого Гамлета, он дал ему возможность проявить свою энергию и ответственность со всем размахом³. Сцена была поделена широкими лестничными пролетами на несколько уровней, на которых находились две платформы, что давало возможность создать яркие говорящие мизансцены. Критики назвали этот стиль «экстраординарные декорации “up-down”», по которым актеры скакали боль-

¹ См.: *Falocco J. Elizabethan Staging in the Twentieth Century: Theatrical Practice and Cultural Context*. Doctoral thesis. The University of North Carolina at Greensboro. – Greensboro, 2006. P. 243

² Цит. по: *Shaughnessy R. The Shakespeare Effect: A History of Twentieth Century Performance*. P. 103.

³ Художник-постановщик Мартин Бэттерсби.

шую часть вечера, как по альпийским вершинам»¹. В финальной сцене Гертруда, выпив отравленный напиток, падала с верхнего куба. Не менее драматичной и говорящей была сцена «мышеловки»: Клавдий, сидящий на самой верхней платформе, бросался на самый нижний ряд лестниц, находящийся даже ниже сцены, где давали представление актеры, а Гамлет, в начале бродивший по ступеням между тронном и импровизированной сценой, в этот момент в несколько прыжков занимал место сбежавшего короля². Гатри в этом спектакле в «Олд Вик» не добивался близости актера со зрителем, здесь условная площадка способствовала созданию единого драматического действия.

К открытой сцене и пониманию ритуальности театра Гатри пришел после знаменитого показа «Гамлета» с Оливье в Эльсиноре в 1937 г., но и это «откровение» не сделало его фанатиком открытой сцены, в дальнейшем он, как и Поул, будет экспериментировать с разными театральными направлениями. Опыт Гатри в Эльсиноре наиболее интересен с точки зрения сравнения двух вечеров, когда был показан один и тот же спектакль, который создал совершенно разное впечатление из-за смены сценического пространства. В первый вечер из-за дождя он был экстренно перенесен из двора замка в бальную залу гостиницы. Режиссер решил «играть в центре зала со зрителями, которые будут сидеть вокруг <...>, как в цирке»³.

Решение стало не столько спасением для этого спектакля, сколько поворотом в развитии английского режиссерского театра. Дело было не только в близости и зрительском полукруге, но и в актерском существовании, которое вынуждено было измениться. За несколько часов до начала актеры перестраивались на другие мизансцены, но и во время спектакля импровизировали, потому что чувствовали влияние зрителя, который стал полноценным соучастником действия. Гатри интуитивно привел их к разделению актера и образа, одновременного сосуществования на сцене того и другого.

¹ Цит. по: *Falocco J.* Elizabethan Staging in the Twentieth Century: Theatrical Practice and Cultural Context. P. 247.

² См.: *Shaughnessy R.* The Shakespeare Effect: A History of Twentieth Century Performance. P. 107.

³ *Guthrie T.* A life in the theatre. P. 190.

Гатри на тот момент уже осмысливал проблемы современной актерской школы. Он писал, анализируя спектакли Теренса Грея в его Фестивальном театре в Кембридже, что любая попытка режиссера сломать реалистическую традицию требовала не столько оригинальности, чтобы изобретать, сколько умения обучать актеров новой технике, необходимой для выражения его идей, «эта нехватка техники затрудняет все экспериментальные постановки в этой стране»¹.

Поул и Монк по-своему решали эту проблему, воспитывая труппу из актеров любителей, но Гатри, работая в профессиональных коммерческих театрах, не мог найти выход. «Гамлет» в бальной зале поставил его известных актеров в экстремальное положение, поэтому и возник особый тонкий контакт со зрителем, похожий на связь актера и зала в театре эпохи Возрождения. Эйвор Браун писал в своей рецензии: «Мы все вместе вершили суд над Клавдием, и эта близость к действию приводила в восторг»². Открытая сцена помимо нового решения пространства давала возможность обновления актерской школы в условиях коммерческого театра.

На следующий вечер зрители и критики увидели совершенно другой спектакль: декорации из лестниц и нескольких уровней платформ, которые на сцене «Олд Вик» создавали четкую форму, здесь, во дворе замка под открытым небом выглядели фальшиво театральными. Шонесси связывает этот перевертыш с отсутствием рамки портала, которая в театре сдвигала динамику декораций и актеров, преодолевающих эти препятствия, а в ее отсутствие не возникало должного сопротивления и «плотно сосредоточенные энергии рассеивались в воздухе»³. Критики отмечали невероятно скучный спектакль второго вечера: отсутствие близости и расположение зрителей только перед сценой не создавало того трепетного и живого контакта, как накануне в бальной зале. Стоит предположить, что и актеры существовали в своей прежней технике, представляя только образ персонажа, но от-

¹ Цит. по: *Shaughnessy R. The Shakespeare Effect: A History of Twentieth Century Performance*. P. 96.

² Там же. P. 115.

³ Там же. P. 112.

крытое пространство требовало повышения степени условности и присутствия на подмостках собственно актера, современника сидящих рядом зрителей. Подлинность замка с его многовековыми стенами разрушала любую психологичность в игре актеров и попытку создания четвертой стены, что было естественным на сцене «Олд Вик».

После опыта Эльсинора Гатри снова внес изменения в структуру зала «Олд Вик» – заполнил оркестровую яму зрительскими местами, приближая таким образом актера к публике, но эта близость не могла столь радикально, как в бальной зале, повлиять на способ актерского существования. Только после ухода из «Олд Вик» в 1945 г., когда Гатри не пришлось совмещать административное и художественное руководство театром, он смог полностью реализоваться в режиссерской работе и обучении актеров на открытой сцене нетрадиционной театральной площадки в канадском Стратфорде¹.

Представленный обзор творчества режиссеров театра «Олд Вик» первой трети XX в. далеко не полный, но он отражает многообразие подходов к созданию спектакля. Все эти движения развивались во многом благодаря традиционализму в английском театре, которое начал Поул. Обновление понимания театральной условности отразилось на формировании концепции открытой сцены и, следовательно, поиске нового способа актерского существования.

Контрольные вопросы

1. Что такое традиционализм в режиссерском театре?
2. Назовите имена режиссеров-традиционалистов.
3. Какую драматургию ставил Уильям Поул?
4. Какую сцену традиционного театра реконструировал Поул?
5. Перечислите режиссеров театра «Олд Вик» 1910–1930-х гг.
6. Назовите особенности работы труппы Бена Грита «Лесные актеры».
7. Перечислите основные нововведения Роберта Аткинса в «Олд Вик».
8. Какой эксперимент провел Тайрон Гатри в Эльсиноре?

¹ Конструкция театра была спроектирована английской театральной художницей Таней Моисеевич (1914–2003).

Глава 7

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР. ЭКСПРЕССИОНИЗМ

РОЖДЕНИЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Экспрессионизм – одно из главных эстетических направлений в европейском искусстве первой трети XX в. Отвергая художественные каноны XIX в., экспрессионисты разрабатывали новый способ образного выражения, воздействующий на аудиторию в первую очередь по визуальному каналу коммуникации. Зародившись в живописи, экспрессионизм воплотился практически во всех видах искусства, но наиболее ярко – в театре.

Экспрессионизм сформировался стихийно, как реакция художников на кризис предвоенного, военного (Первая мировая война) и послевоенного времени. В 1905 г. студенты дрезденской Высшей технической школы Эрих Хеккель, Эмиль Нольде, Эрнст Людвиг Кирхнер, Карл Шмидт-Ротлуф и другие образовали художественную группу «Мост» (нем. «Die Brücke»). Молодые художники провозгласили новый способ представления реальности в изобразительном искусстве, принципиально отличный от традиционного.

Основные черты экспрессионистской живописи:

- искаженные пропорции вещей и явлений;
- высокий световой и цветовой контраст;
- обилие черного цвета;
- герои картин – потеряны, измождены;
- окружающее героев пространство – замкнутое либо безграничное.

В качестве идейной и изобразительной основы молодые экспрессионисты избрали картину норвежского художника Эдварда Мунка «Крик» (1893). Герой картины – человек в черном балахоне, застывший в искривленной позе в окружении густого красно-синего марева, обхвативший обеими руками огромную голову, с искаженным от крика ртом.

Крик становится центральным образом экспрессионизма как яркое проявление эмоционального состояния человека. Криком

молодое поколение художников выражало протест против надвигающейся войны, против участия в ней.

Визуально в процессе крика черты субъекта искажаются, становятся неэстетичными, но в этот момент кричащему нет до этого дела, ведь он изливает свои эмоции – горе, страх, ярость, ужас, отчаяние... От крика героя искажается и окружающее его пространство, становясь проекцией его внутреннего состояния. Отказ от привлекательного изображения станет яркой чертой экспрессионизма, в каком бы виде искусства он не проявлялся.

ДРАМАТУРГИЯ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Драматургия немецкого экспрессионизма продолжает традиции, заложенные в изобразительном искусстве. Тексты пьес Райнхарда Зорге, Вальтера Хазенклевера, Пауля Корнфельда, Георга Кайзера, Эрнста Толлера содержат в себе подробное описание изобразительного ряда сценического действия. Корнфельд писал: «Слово выражает лишь содержание того, что говорящий стремится выразить, а движение – дух этого»¹. Целью экспрессионистов было именно выражение состояния духа – не только на вербальном, но и на невербальном, визуальном уровнях, через интонацию, произношение, мимику, жесты героев, через характер их освещения.

Так как в основе экспрессионистского направления находится духовная, нравственная проблематика, наиболее востребованным жанром в театральном искусстве экспрессионизма становится драма.

К основным видам экспрессионистских пьес относятся:

– «драма возвещения», в которой герой является провозвестником определенной идеи; он произносит ее неоднократно, обращаясь не то к зрителям, не то в пустоту, но никогда не получает ответа;

– «драма преображения», в которой герой непременно изменится духовно по мере прохождения испытаний;

¹ Цит по: *Горбатенко М. Б.* Реформаторы европейской сцены: Оскар Кокошка // Материалы Международной конференции «Вена–Будапешт–Санкт-Петербург. Две империи – три столицы». – Будапешт, 2005. С. 128, 129.

– «драма пути», когда герой проходит путь от смирения перед судьбой до бунта против нее;

– «драма крика», в основе которой лежат столь сильные переживания героем событий его жизни, что их невозможно удерживать в себе, и они вырываются наружу. Этот вид драмы содержит наиболее активный визуальный компонент.

Драматурги отказываются отображать реальность в том виде, в каком она предстает в обыденной жизни, и обращаются к тому, как ее воспринимает герой. Поэтому экспрессионистскую пьесу, независимо от ее вида, определяют как «Я-драма»¹. Герои пьес деперсонифицированы: Отец, Сын, Девушка, Кассир, Миллионер... Ничего не известно об их биографии. Они потеряны во времени и пространстве, одиноки и измучены враждебностью мира, существуют среди собственных видений, которые выражают в словах, потому что не могут удержать их в себе.

Рассмотрим наиболее яркие пьесы экспрессионизма.

«С утра до полуночи» (Георг Кайзер, 1912). Георг Кайзер – один из ведущих представителей театрального экспрессионизма. Его драмы содержат четкие указания о пластической работе актера. «Движение и жест также важны экспрессионизму, как и слово. Они имеют преимущество по сравнению с проговариваемым словом – они однозначны»². Известно, что звучащее слово может иметь второй план, выражаемый на невербальном уровне – в мимике и жестах. В тексте пьесы акцент делается на визуальной стороне действия: движениях героя и окружающего пространства, пластическом взаимодействии героя с пространством.

«С утра до полуночи» содержит в себе черты всех видов экспрессионистской драмы.

Главный герой пьесы – Кассир, чье существование сводится к неизменному пребыванию на рабочем месте в окошке кассы и неизменному возвращению домой, где его ждут супруга, дочь и свекровь. В один из самых обычных дней в банк приходит прекрасная Дама. Кассир, замороженный ею, решается на отчаянный поступок. Он крадет деньги из банка и предлагает Даме вместе

¹ Schultes P. Expressionistische Regie: Inaug.-Diss. – Köln, 1981. S. 55.

² Köhler G. Zum Raum wird hier der Schmerz. Das expressionistische Theater als Gesamtkunstwerk // Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. – Ostfildern: Hatje Cantz, 2010. S. 70.

бежать. Однако та и не думает связывать свою жизнь с Кассиром. Герой остается один на один с совершенным преступлением. Он не может вернуться ни в банк, ни к себе домой. Осознание собственной вины не дает ему покоя. И Кассир пускается в бег. Но далеко ли он убежит от себя самого?..

«Сын» (*Вальтер Хазенклевер, 1914*). Пьеса «Сын» содержит в себе черты «драмы пути» и «драмы возвещения». Она состоит из эпизодов, логически не связанных друг с другом. При желании их можно переставлять местами, но общий ход истории останется без изменений.

Главный герой – Сын – находится в конфликте со своим Отцом. Инициатором противостояния является Отец. В начале истории Сын пытается найти компромисс в их взаимоотношениях. Во многом этому способствует Друг – «второе Я» Сына. Однако Отец не допускает возможности компромисса. Тогда борьба разрастается с невероятной силой. Происходит столкновение мировоззрений: с одной стороны «прусачество» вильгельмовской Германии, признающее только старый порядок, не приемлющее неповиновения; с другой стороны, юная жажда жизни и, вместе с тем, обида, переходящая в ненависть к старшему поколению, не желающему услышать своих детей. В финале Сын принимает решение убить Отца, но тот умирает внезапно от собственного недуга. Смерть Отца не приносит облегчения Сыну. Конфликт оказывается неисчерпаем. Мир все так же полон фальши, несправедливости. А те, кто жаждут изменить его, очистить от лжи, остаются неуслышанными.

«Превращение» (*Эрнст Толлер, 1919*). «Драму преображения» «Превращение» Эрнст Толлер пишет, находясь под впечатлением Первой мировой войны. Как и многие экспрессионистские произведения, пьеса носит ярко выраженный пацифистский характер.

Согласно замечаниям Э. Толлера, большая часть сцен проходит словно во сне, а значит, привычные причинно-следственные связи в этих сценах не имеют силы, ведь во сне – своя логика!

Главный герой, молодой человек Фридрих, проходит путь, состоящий из 6 этапов, в которых он проживает разные «роли»: солдат, духовный служащий, путешественник... – путь от яростного участника боев до убежденного противника войны.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Развитие экспрессионизма в театре происходит в 1916 – начале 1930-х гг. В этот период «деятельность режиссера не ограничивается работой с актером; режиссер обращается к целому арсеналу сценических средств для достижения главной задачи: ясно представить идею»¹. На разных этапах развития экспрессионистского театра выразительные средства варьировались в соответствии с изменением идейного содержания этого направления.

Первым экспрессионистским спектаклем можно считать постановку Адольфа Эдгара Лихо «Сын» по пьесе Вальтера Хазенклевера («Альберт-Театер», Дрезден, 1916). Одним из ярких примеров позднего периода сценического экспрессионизма является спектакль Юргена Фелинга «Нибелунги» по пьесе Фридриха Геббеля («Штаатстеатер», Берлин, 1924).

Для ранних спектаклей экспрессионизма характерны отказ от реалистичного изображения жизни, монологичная форма и сосредоточенность на выражении переживаний героя. Все, что находится на сцене, передает его внутреннее состояние. Герой находится на грани собственных ощущений и помешательства. В более поздних спектаклях обнаруживается связь с политическими событиями Германии 1920–1930-х гг., для них характерны плакатный стиль, монументализм и минимализм в цветовом решении.

Уникальность театрального экспрессионизма, проявляющаяся на протяжении всего его развития, – это сближение с эстетикой кино. Сценический портал с занавесом, кулисами и декорацией жестко ограничивал мир героев и не давал им возможности выхода на более тонкий уровень выражения. Перенесение на сцену некоторых приемов киноизображения позволяло подробно показать, что чувствует герой в данный момент, в данных предлагаемых обстоятельствах. Сценическое изображение становится более пластичным: оно формируется светом и изменяется в масштабе. Варьируется соотношение объектов и сценического фона. Погружая сцену в темноту, постановщики создавали ощущение безграничного космоса. Черное пространство разрезали узкие

¹ *Schultes P.* Expressionistische Regie. S. 346, 347.

лучи света. Окружающая темнота была враждебна герою, и, чтобы не утонуть в ней, он в буквальном смысле хватался за свет.

Экспрессионистский театр – театр режиссерский, а потому история его развития – это история развития режиссерских стилей.

Адольф Эдгар Лихо. А. Э. Лихо – первый режиссер, воплотивший на немецкой сцене экспрессионистскую пьесу. В 1916 г. на сцене дрезденского «Альберт-Театер» он представил спектакль «Сын» (В. Хазенклевера).

А. Э. Лихо принес на сцену экспрессионистскую проблематику переживания героем внутреннего кризиса. Воплощение этого происходило по большей части визуальными средствами. Большую часть сценического действия занимали видения главного героя. В сценах бунта его тень на сценическом фоне то увеличивалась, то уменьшалась, отражая процессы, происходящие в душе Сына, – то стремительно разгорающееся негодование, то внезапно возникающее уныние. Страхи, видения героя буквально вытесняли героя со сцены.

Визуальная выразительность присутствует и в работе актера. Роль Сына исполнял Эрнст Дойч – актер, обладающий прекрасными навыками пластического поведения. «Эрнст Дойч переходил в транс из акта в акт... с глазами, полными слез, ведомый высшей волей»¹. Образ измученного страхами героя создавался с помощью телесного напряжения и некомфортного, затемненного окружающего пространства.

Макс Рейнхардт. М. Рейнхардта нельзя назвать экспрессионистским режиссером. Однако он внес большой вклад в утверждение и развитие экспрессионистской эстетики на немецкой сцене.

На базе «Дойчес Театер» М. Рейнхардт организовал экспериментальное общество «Молодая Германия» (нем. «Das junge Deutschland»). Общество просуществовало всего три года. За это время в репертуар немецкого театра было введено несколько пьес экспрессионистской направленности. Премьерой «Молодой Германии» стал спектакль «Нищий» по пьесе Райнхарда Зорге (Берлин, 1917).

¹ Цит. по: *Steffens W.* Expressionistische Dramatik. – Velber bei Hannover, 1977. S. 140.

Главный герой – юноша, который «еще не жил, и душа его бедна <...> он торопится хотя бы в снах и мечтах все пережить и познать <...> он стремится “выстрадать себя”»¹. Для этого юноша проигрывает разные «роли»: сына, брата, поэта, себя самого <...> Главную роль в «Нищем» сыграл уже известный Э. Дойч. «Он должен был излить душу, «выговорить свой внутренний мир», на глазах публики он творил и строил себя и сам о себе рассказывал горячечными иступленными фразами, не находя в этом облегчения, а лишь взвинчивая нервы»². Нагнетанию атмосферы способствовала частая смена ярко освещенных и сильно затемненных сцен. Светом последовательно выхватывались разные участки сцены, в которых происходило действие. Таким образом, была решена проблема долгих перестановок, прерывающих развитие действия. Переходы от сцены к сцене происходили в течение нескольких секунд. Действие на сцене не прерывалось и по характеру развития приближалось к киноповествованию, где кадры соединяются друг с другом «склеяками», занимающими доли секунды.

Спектакль «Нищий» утвердил на сцене обращение к метафизической стороне бытия и непрерывно нарастающее напряжение действия за счет использования принципа симультанной сцены, т. е. одновременности действий разного характера.

Отто Фалькенберг. Особенностью режиссера О. Фалькенберга является его способность создавать экспрессионистский образ на визуальном и аудиальном уровнях. Ярче всего это проявилось в спектакле «С утра до полуночи» («Каммершпиле», Мюнхен, 1917).

Затемненная пустота на сцене, повисающая тишина, аскетизм в декорационном и бутафорском решении настраивают на эстетику «беззвучного крика», вырывающегося из темноты и тонущего в ней же. Все предметы гипертрофированы: кривое окошко в зале банка, темные углы комнаты, увядший цветок... Визуальный ряд дополняется шумами. По прилавку долго и монотонно стучит Кассир. Его существование уподобляется этому стуку. Также мо-

¹ Макарова Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв. – М.: Наука, 1992. С. 242, 243.

² Там же. С. 246, 247.

нотонно сопит носом директор банка. В спектакле Фалькенберга шумы лучше слов создают необходимое напряжение.

Фалькенберг приносит в экспрессионистский театр тему «города-убийцы», а вместе с ней – прием оживления вещей. На сцене изображается ночная шумная улица с внезапно загорающимися, словно живыми, рекламными витринами.

Спектакль «Барабаны в ночи» по пьесе Бертольта Брехта является кульминацией в экспериментах с формой изображения. Фалькенберг в содружестве со сценографом Каспаром Неером расположили предметы на сцене под углом к полу. У зрителей создавалось впечатление, что сценический мир медленно сползает в их сторону, придавливает их. Мы вновь вспоминаем изображение на киноэкране: эффект давления на зрителя достигается нижней точкой съемки, что и было симитировано в спектакле. Герои существуют в «падающем» мире. Они встраиваются в наклоненное пространство, что способствует искажению пластики, либо наоборот, стараются удержаться в вертикальном положении, подчеркивая свою несовместимость с окружающим миром.

Рихард Вайхерт. Р. Вайхерт традиционно признается самым лирическим режиссером в экспрессионистском театре. Один из ярких его спектаклей – еще одна постановка «Сына» В. Хазенклевера («Национальтеатер», Маннгейм, 1918). Основным «инструментом» сценического выражения Вайхерт делает свет. Режиссер разрабатывает так называемую «прожекторную драматургию»¹, когда светотеневой рисунок пространства создается с помощью узко направленного света.

Спектакль начинается с того, что два тонких луча выхватывают во мраке фигуру Сына, сидящего на стуле. На протяжении действия герой прибывает в световом пятне, кричит, жалуется, негодует на свою юность, на неустроенность отношений с Отцом, с миром... Благодаря тонким ярким лучам направленного света подробно видна мимическая работа актера. Техника направленного освещения незаменима в кино, но в условиях театра это делает сценическое изображение гипертрофированно детализированным. Обостренный образ беззащитного бунтующего

¹ Клюев В. Г. Вайхерт Рихард // Энциклопедический словарь экспрессионизма. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 102.

человека дополняется эффектом свечения героя изнутри, создаваемым контровым светом. Душевный взрыв, в объективности происходящий за считанные секунды, на сцене представляется как длительный процесс, в совершенно особом пространстве – в душе героя.

При создании пространства комнаты Сына художник спектакля Людвиг Зиверт акцентирует внимание на неопределенности формы. На потолке не было люстры. И потолка не было. Стены комнаты устремлены вверх и теряются в темноте. Зритель оказывается дезориентирован, ведь совершенно непонятно, где проходят границы места действия. Так обостряется экспрессионистская проблема потерянности индивидуума в хаосе.

Вайхерт делает главного героя единственно живым среди окружающих его видений. Сын передвигается по сцене, сопровождаемый лучом света. В двигающееся световое пятно попадают остальные герои. Все, что происходит на сцене от начала до конца – внутренний мир Сына. Несмотря на нереалистичность изображения, реакции героя вполне мотивированы. Однако в скором времени театральный экспрессионизм полностью откажется от сохранения причинно-следственных связей.

Густав Хартунг. Режиссерский почерк Г. Хартунга отличается жесткостью, радикальным упрощением драматургического материала, резким характером сценического повествования. «С техническими средствами Хартунг работал так же, как с человеческим материалом, со звуками машин так же, как со словом»¹. Особенно интересен способ актерской игры в спектаклях Хартунга, когда после эмоциональной вспышки, после потока быстрых движений актер застывает, словно марионетка, подвешенная за нити, или совершает редкие отрывистые движения.

Еще одна особенность режиссуры Хартунга заключается в способе воспроизведения «кинокадра» на сцене. Это ярче всего проявилось в спектакле «Соблазнение» по пьесе Пауля Корнфельда («Шаушпильхаус», Франкфурт на Майне, 1917).

Главный герой Битерлих совершает убийство, объективные причины которого не ясны. Однако в ходе развития действия ста-

¹ *Schultes P.* Expressionistische Regie. S. 102.

новится понятно, что этот шаг стал прорывом душевного состояния героя.

Битерлих присутствует во всех сценах спектакля. Он всегда выделен светом среди остальных персонажей. В крошечной тьме на сцене освещается определенный ее участок. Внимание зрителя ограничено шириной светового луча. В «сценическом» кадре неизменно присутствует только главный герой. Остальные появляются в пятне света и сменяют друг друга, подобно декорациям. На сцене создается непрерывный поток сознания героя: на его изображение «наслаивается» изображение остальных героев, которые, появляясь из темноты, входят в освещенное пространство, произносят свой текст и скрываются в темноте. На сцене имитируется прием двойной экспозиции: создается пространство, в котором одновременно существует и сам герой, и проекция его видений.

Людвиг Бергер. Режиссер Л. Бергер принес в экспрессионистский театр символически-абстрактный способ повествования. Экспрессионистское искусство в целом отказывается от изображения реальности в ее привычном виде. Все же Бергер – один из самых далеких от реальности режиссеров. Декорация для него – архитектура, которая создает на сцене нейтральное универсальное пространство.

Одна из ярких постановок Бергера – «Мерлин» («Фольксбюне», Берлин, 1918). В основу спектакля положено романтическое сказание Карла Иммерманна, написанное в 1832 г. Хартунг создает на сцене мир героев по принципу минимализма – в виде геометрических фигур и огромных деревьев с бумажными листьями. Гипертрофированные формы вещей, подчеркнутая неживая фактура создает ощущение ненастоящего, мнимого пространства, дезориентирующего героев.

Карл Хайнц Мартин. К моменту прихода в экспрессионизм Карл Хайнц Мартин имел богатейший опыт работы в комедийном и драматическом театрах. За плечами режиссера более сотни спектаклей. Экспрессионистский театр К. Х. Мартин понимал как «трибуну», с которой должны провозглашаться новые правила миропорядка (вспомним «Сына» В. Хазенклевера!).

В 1919 г. в Берлине Мартин возглавил театр «Трибуне». Основной задачей театра было развитие эстетики экспрессионизма. Для театра было перестроено здание студенческого общежития. Небольшая сцена без занавеса, без рампового освещения способствовала тесному эмоциональному контакту между актером и зрителем.

Для первой постановки была выбрана пьеса «Превращение» Эрнста Толлера.

Однако неглубокое сценическое пространство не позволяло выполнить указания драматурга по разделению пространства действия на реальную и потустороннюю части. Художник спектакля Роберт Неппах создал подчеркнуто двухмерное пространство сцены, без ощущения глубины. На фоне черного задника устанавливается передвижная декорация с фигурами, нарисованными в экспрессионистском стиле: силуэт разрушенной стены, яма от разрыва снаряда... Актеры своими движениями (резкими, угловатыми, переходящими с быстрого темпа на медленный) встраиваются в рисунок декорации и как будто бы становятся ее частью.

На роль Фридриха К. Х. Мартин пригласил актера Фрица Кортнера, который до этого активно работал с М. Рейнхардом: в 1910 г. Кортнер сыграл предводителя хора в знаменитом спектакле «Царь Эдип», поставленном в здании цирка. В условиях большого пространства арены Кортнер пользовался утрированной дикцией и активной широкой жестикуляцией. Эту манеру игры актер принес на небольшую сцену «Трибуне». Однако в условиях крайне ограниченного и лишённого перспективы пространства эта манера исполнения выглядела неестественно. Благодаря гипертрофированной пластике и сверхнапряженному звучанию голоса актера на сцене возник образ отчаянного крика против войны.

Леопольд Йесснер. Режиссер Л. Йесснер – представитель позднего периода экспрессионизма, с 1919 года художественный руководитель «Штаатстеатер» в Берлине, писатель, критик. В его спектаклях присутствуют многие черты, выработанные в сценическом экспрессионизме к середине 1920-х гг. Но все это преломляется в йесснеровской трактовке этого направления. Экс-

прессионизм Йесснера можно назвать *абстрактным экспрессионизмом*. Это во многом противоположно тому экспрессионизму, который развивали А. Э. Лихо, Р. Вайхерт, Г. Хартунг, Л. Бергер и др. Вместо экспрессивности светового, цветового и пластического решений – сдержанность и немногословность.

Йесснер акцентирует внимание на поворотных драматических событиях и стремительно ведет действие к кульминации. Пространство спектакля организуется с помощью «сценической архитектуры» – ширм и лестниц, не предполагающих повышенной эмоциональности, характерной для экспрессионизма. Однако они выполняют сюжетобразующую функцию.

Йесснер решительно сокращает драматургический текст и ограничивает движения актеров, оставляя только необходимое, обусловленное стремительным движением к кульминации.

Вершиной выработанных Йесснером художественных приемов является спектакль «Фауст» И. В. Гете («Штаатстеатер», Берлин, 1923).

Йесснер рассматривает Фауста в контексте развития его судьбы. Фаустовский образ формируется скачкообразно, по мере прохождения поворотных событий.

Во многом воплощению этой концепции способствовал художник Йесснера Эмиль Пирхан. В этом тандеме разрабатывается новое понимание сценического пространства.

Оставаясь в рамках эстетики экспрессионизма, Пирхан воплощает на сцене пространство внутреннего мира героев, не прибегая к деформации форм объектов. На вербальном и невербальном уровнях спектакля не используется эстетика «крика» с нарисованными покосившимися зданиями, отсутствием перспективы, блуждающим в темноте лучом прожектора и криком актера.

«Фауст» Йесснера идет на практически пустой сцене. «В этой постановке не было ничего радостного, с самого начала царило темное настроение, финал был предопределен»¹. Йесснер ставил «Фауста» в жанре трагедии. В «Прологе на небе» не было ни небесного войска, ни архангелов. Над всем возвышался один Мефистофель.

¹ *Müllenmeister H.* Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils. – Köln, 1956. S. 62.

Режиссер ушел от натуралистичности и мелодичности. Из текста убрано все, что не относится к мистике. Фразы укорочены, изображение приближается к плакатному.

Сцена «Пасмурный день. Поле» организована с помощью шумовых и музыкальных акцентов и повторяющихся слов: «Черные лошади Мефисто отбивали копытами длинную тактовую последовательность литавр. Ритмичный топот <...> сопровождался хоровыми фразами: “Мимо-мимо, мимо-мимо!”. В конце концов Мефисто появлялся под звук злобных литавр»¹.

Решение сцены носит ритмический характер. Через меняющийся ритм передается внутреннее напряжение Фауста.

В спектакле Йесснера образ страшного, агрессивного героя мира создавался простыми средствами, заимствованными из кино. На сцене привычные формы вещей радикально изменяются, искривляясь, укорачиваясь, увеличиваясь, как если бы наблюдать их через сменную оптику. Современники отмечали темно-зеленое освещение сцены, свисающие черные занавесы и искривленную за счет призрачного света линию горизонта. Любое нарушение привычного внешнего вида декорации подчеркивается большим пространством сцены. Так что изменение картины мира невозможно не заметить.

Отдельно стоит сказать о йесснеровском «крупном плане» на сцене. Этот прием утвердился в экспрессионистском театре в спектаклях М. Рейнхардта и Р. Вайхерта. Как правило, блуждающий луч прожектора выхватывал из темноты лицо актера. Йесснер помещает в свет не только лицо, но и детали: руку актера, крупную часть декорации. «Кабинет Фауста был полностью черный и пустой. К округленному горизонту поднималась только огромная кафедра, к которой сзади и спереди вели ступени. На самом верху стоял Фауст. Когда занавес открывался, в конусе света было видно только его белое, засвеченное лицо... В сцене с духом Фауст падал, и в луче света была видна только его рука, цепляющаяся за кафедру»². Йесснер не случайно помещает в свет только руку героя. Напряженные пальцы, хватающиеся за свет в окружающем темном пространстве, передавали отчаянное жела-

¹ *Müllenmeister H. Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils. S. 63.*

² Там же. С. 62.

ние Фауста остаться на трибуне, на высоте, тем самым доказать свою принадлежность к надреальному миру. Так с помощью простых изобразительных приемов на сцене создается образ хаоса и потерянного в нем героя.

Юрген Фелинг. Ю. Фелинга по праву можно назвать режиссером большой сцены. Отличительной чертой его творчества является акцент на массовых сценах и приверженность монументализму в решении сценического пространства. Наиболее ярко это проявилось в спектакле «Нибелунги» по пьесе Ф. Геббеля («Шаушпильхаус», Берлин, 1924).

Сюжетной основой для пьесы послужило произведение германского героического эпоса «Песнь о Нибелунгах». Основным мотивом произведения является раскол человеческого сознания и, как следствие, раскол общества. Одинокая душа трагического героя проходит ряд состояний – от смирения перед жестокостью людей до отчаянного мятежа. Возможно, именно этот аспект заинтересовал экспрессионистского постановщика.

Сценическое действие содержит активный событийный ряд. При этом каждое событие в жизни героев представляется укрупненно. На сцене устанавливаются гигантские декорации. Герои, наоборот, визуальнo уменьшаются. На фоне исполинских блочных сооружений передвигаются ничтожные, беззащитные фигурки людей.

Сюжет приобретает острую актуальность, представляя незащищенного человека в окружении огромных конструкций, которые вот-вот раздавят его. Рождаются прямые ассоциации с трагедией молодого поколения немцев, которым пришлось не по собственной воле участвовать в братоубийстве во время Первой мировой войны.

Спектакль Фелинга повествует о судьбе, которая неумолимо уничтожает героев. В пространственном решении спектакля преобладал абстрактный монументализм. Сцена представляла собой универсальное место действия. Например, конструкция из нескольких граней со ступенями могла представлять собой дворец. Какой именно – Гуннский или Бургундский – зависело от того, какая идет сцена. В качестве сценического фона выступал черный задник. Сверху струился слабый свет. Герои существовали в темном призрачном пространстве без четких границ и форм.

Практически все сцены проходили в полумраке. При этом сами герои привыкли к темноте и не замечали ее.

Исключение составляет Кримхильда – именно ее Фелинг сделал главной героиней спектакля. Окружающее пространство с самого начала враждебно по отношению к ней. Из всех героев только Кримхильда замечает недостаток света вокруг и вступает с ним во взаимодействие. Луч света то увеличивается, то уменьшается по ширине и яркости. Благодаря контрастному соотношению света и тени визуализируется внутренняя борьба героини – неудержимая жажда мести и бесконечная тоска по умершему возлюбленному. На глазах у зрителей Кримхильда проходит путь от лирической девушки до взрослой женщины, испытавшей горе утраты любимого человека и бунтующей. Частая смена световой интенсивности помогала визуализировать развитие субъективных процессов в образе Кримхильды. В центре внимания (в луче света) – движения рук, поворот головы, взгляд.

В спектакле Фелинга актер представляется как множество освещенных в темноте деталей (лицо, часть руки, силуэт, край платья), которые существуют сами по себе.

ЭКСПРЕССИОНИСТСКИЙ ТЕАТР СЕГОДНЯ

Немецкий театр экспрессионизма стал одним из ярких явлений искусства первой трети XX в. На фоне исторических событий начала 1930-х гг. развитие экспрессионизма во всех видах искусства было прекращено. Однако потенциал взаимодействия сценического, экранного и живописного направлений до сих пор остается неисчерпанным. Отголоски экспрессионизма усматриваются в современных немецких постановках, таких как «Летучий голландец» (Филипп Штельцль, «Шиллер Театер», Берлин, 2013), «Войцек» (Зебастьян Хартман, «Дойчес Театер», Берлин, 2014), «La somnambula» (Тина Ланик, «Опер Франкфурт», Франкфурт на Майне, 2014).

Герои этих спектаклей существуют в призрачных мирах, полных темных углов и тумана. На сцене часто присутствует полупрозрачное полотно, на которое проецируется киноизображение – кадры, визуализирующие душевные переживания героев.

Контрольные вопросы

1. Назовите вид искусства, в котором зародилась эстетика экспрессионизма.
2. Какая картина, написанная в 1893 г., стала предвестником экспрессионистского образа крика?
3. Назовите основные черты драматургии экспрессионизма.
4. По какой пьесе был поставлен первый экспрессионистский спектакль?
5. С какой целью Макс Рейнхардт организовал общество «Молодая Германия»?
6. Кто исполнил главную роль в спектакле «Сын» Рихарда Вайхерта?
7. Что нового в актерское искусство принес режиссер Густав Хартунг?
8. Назовите особенность сценического «крупного плана» в спектакле Леопольда Йесснера «Фауст».

Глава 8

ПОЛЬСКИЙ ТЕАТР. РЕЖИССУРА XX ВЕКА

История польского театра богата и невероятно разнообразна. В данной главе акцент сделан на творчестве авторов, являющихся яркими представителями основных направлений развития польского театра 1950–1970-х гг., периода, вобравшего в себя все достижения польской режиссуры более раннего времени и оказавшего влияние на развитие современного театра. Дана характеристика ведущих режиссеров, работающих в Польше сегодня. Через их деятельность прослеживается связь с польской культурой на протяжении более чем ста лет существования режиссерского польского театра.

Становление режиссерского искусства в Польше связано с именами двух знаменитых режиссеров, работавших в первой половине XX в., – Леона Шиллера (1887–1954) и Юлиуша Остервы (1885–1947). Они задали основные направления развития польского театра – монументальный, поэтический театр Шиллера, продолжающий традиции польского романтизма, и реалистический, психологический театр Остервы, в основу которого легла театральная система К. С. Станиславского. В польском театре сильна экспериментальная ветвь, на которую оказала влияние теория чистой формы Станислава Виткевича (1885–1939). К 1950-м гг. в польском театре сформировались три основных направления: театр «актера и литературы», в котором режиссерский метод растворяется в материале; театр, где довлеет режиссер, и театр экспериментальный.

Эрвин Аксер (1917–2012). Ярчайшим режиссером «актерского театра» наряду с К. Деймеком, Е. Яроцким, А. Бардини, З. Хюбнером и др., является Эрвин Аксер. С его театром «прочно срослись такие определения, как интеллектуальный, литературный, камерный, а также актерский»¹. Он поставил более 100 спектаклей в театрах Польши, Австрии, Швейцарии, Германии, СССР, США, Голландии. Также работал на телевидении и радио.

¹ *Гродзицкий А.* Режиссеры польского театра. – Варшава, Интерпресс, 1979. С. 11.

Принципы своего театра сформулировал во время руководства Камерным театром Дома солдата в послевоенное время в Лодзи.

В театральном разговоре, напечатанном в 1948 г. в газете «Кузница», Аксер от лица двух собеседников рассуждает о театральных постановках. Один из говорящих уверен в том, что «в маленьком театре, когда расстояние между сценой и зрительным залом небольшое, возможно уловить незначительный жест, изменение интонации, быстрый взгляд». Поэтому постановки «зависят от природных богатств человеческого выражения» и «целый мир может быть представлен только человеком – актером»¹. Только так может быть сказана правда о конкретных событиях, без ощущения возвышенности и ненужного пафоса.

Отказ от произведений больших форм и отсутствие театральных эффектов объяснялись также необходимостью. Маленькая сцена Камерного театра в Лодзи и его плохое техническое оснащение вносили свои коррективы в постановочный процесс. Небольшая сцена варшавского театра «Вспулчесны», руководителем которого Аксер был с 1949 по 1981 гг., также предполагала развитие традиций, заложенных в более ранний период его творчества. Эти причины играли роль, но не были главными в выборе режиссерских приемов. Аксер по характеру был сдержанным человеком, склонным к камерности в искусстве, он ориентировал свое творчество на интеллектуальный, а не экспрессивный отклик у зрителей.

Одни исследователи называли спектакли Аксера «бунтом против Л. Шиллера»², учеником которого он был, и противопоставляли их монументальному театру его учителя, продолжавшего традиции А. Мицкевича и Ст. Выспянского. Шиллер соединял национальные идеи, заложенные в романтической польской драме, со сценическими находками реформаторов театра начала XX в. Острые политические и общественные вопросы переплетались у него «с романтичностью воображения и христианско-мистическими акцентами»³. На актеров режиссер смотрел с точки зрения визуального воплощения своих замыслов. Его интересо-

¹ *Axer E. Rozmowy o teatrze // Kuznica. – Lodz. 1948. 43 (164). 24. Pazdziernika. S. 10.*

² *Fik M. Trzydzieści pięć sezonów. – Warszawa, 1981. S. 58.*

³ *Puzyna K. Synteza za trzy grosze. – Warszawa, 1974. S. 124.*

вали в театре пластика и музыка. Он создавал работы при помощи этих элементов.

Аксер считал, что его режиссерские идеи на сцене способен выразить только актер. Большое пространство и многочисленные зрители не предусматривались в таком театре, в отличие от шиллеровских представлений для масс. Интерес к камерной сцене Аксер объяснял влиянием неореалистических фильмов В. Де Сики, Дж. Де Сантиса, Р. Росселлини¹. Но М. Фик в книге «Тридцать пять сезонов» говорит о том, что режиссерские принципы Аксера это не «бунт», а «на самом деле продолжение одной из театральных концепций Шиллера, менее известной, чем монументальный театр, неореалистической»².

Поиски в области нового реализма, как их сам называл режиссер, начались в конце 1920-х гг. во время работы во Львове. «Для Шиллера это был театр человеческой повседневности: театр “малых” и “сырых” людей, их “невеликих” житейских драм»³. Аксер в своих самостоятельных постановках стал стремиться к стилистике итальянских кинематографистов, добываясь от актеров психологического реализма в исполнении ролей.

Аксер тщательно подходил к подбору произведений. К литературному первоисточнику режиссер относился с «подчеркнутым уважением»⁴. Он вносил изменения и сокращения в пьесы, вопреки легендам о том, что он никогда не перерабатывал их. Но в интерпретации текста он старался оставаться «преданным автору»⁵. Аксер считал, что обновление театра, его жизненность и специфику определяют драматурги, а не эксперименты в области режиссуры. И свое мнение по этому вопросу никогда не менял. Это не произошло и в начале 1970-х гг., когда его спектакли в «Вспулчесным», продолжавшие оставаться камерными, актерскими, литературными, находили все меньшее понимание у зрителей. Из театра ушли многие ведущие актеры: Т. Ломницки,

¹ См.: *Mieszkowski K. Rozmowa z Erwinem Axerem // Notatnik teatralny. 2005. № 36–37. S. 13.*

² *Fik M. Trzydzieści pięć sezonów S. 58.*

³ *Башинджагян Н. Театр Леона Шиллера. – М., 2005. С. 229.*

⁴ *Гродзицкий А. Режиссеры польского театра. С. 12.*

⁵ *Mieszkowski K. Rozmowa z Erwinem Axerem // Notatnik teatralny. 2005. № 36–37. S. 13.*

З. Запасевич, Т. Фаевски, А. Лапицки. Работы Аксера в это время сравнивали с постановками режиссера, начинавшего свой творческий путь с учебы у него, К. Свинарского. Он также с уважением относился к текстам, но при этом был одним из новаторов польского театра. Аксер, оставаясь руководителем «Вспулчесного», отдал сцену для работы на ней молодым режиссерам, а сам все чаще ставил спектакли за границей. В середине 2000-х гг., когда его спросили, что он думает о современном театре в Польше, где появилась целая группа молодых талантливых постановщиков, не изменяя своим убеждениям, ответил, что «лучше бы было для публики, если бы появился великий автор»¹.

В постановках Аксера преобладали современные произведения западноевропейских авторов. Знание языков (немецкого, французского, английского, русского) позволяли режиссеру ориентироваться в литературном мировом процессе. Его помощниками в подборе пьес были А. Тарн, создатель одного из самых известных театральных польских журналов «Диалог», где печатались польские и иностранные произведения, Е. Кречман и театральный критик и историк Э. Чато.

Воспитанный на немецкой культуре Аксер часто обращался к творчеству немецкоговорящих авторов. Сыграло роль усилившееся влияние немецкого театра на польский после гастролей 1952 г. брехтовского «Берлинер ансамбль». Аксер лично был знаком со многими авторами, чьи произведения ставил. Во время пребывания Брехта в Польше был переводчиком на встречах у Шиллера. Позже Аксер вел переговоры с Брехтом о прохождении в его театре практики К. Свинарским. Аксер дружил с Фр. Дюрренматтом и М. Фришем, общался с Т. Бернхардом и первым в Польше начал ставить его произведения.

Из польских авторов чаще всего режиссер обращался к творчеству Сл. Мrojeка, с которым состоял в многолетней переписке. После успеха спектакля «Танго» (1965) драматург свои следующие произведения сам давал Аксеру. Режиссер предпочитал через творчество современных авторов обращаться к теме античных мифов (Ж. Жироду «Амфитрион 38», 1947 и Ж.-П. Сартр «Мухи»,

¹ *Mieszkowski K.* Rozmowa z Erwinem Axerem. S. 16.

1957) и страстям шекспировских трагедий (Брехт «Карьера Артура Уи», 1963; Э. Ионеско «Макбет», 1972; Э. Бонд «Лир», 1974). «Он искал мотивы старых историй в новых произведениях»¹.

Тадеуш Кантор (1915–1990). Поиски экспериментального театра связаны в первую очередь с маленькими театрами, которые открывали режиссеры, разрабатывавшие новые театральные направления.

Тадеуш Кантор – художник, режиссер, сценограф. В 1955 г. он создал театр «Крико 2», прошедший за тридцать лет своего существования несколько этапов развития. С его именем связывают в первую очередь поиски экспериментального театра. Его творчество стало гениальным воплощением теории чистой формы Станислава Виткевича. Первой постановкой театра была «Каракатица» Виткевича (1957). С этого времени Кантор обращается преимущественно к пьесам этого драматурга: «В маленькой усадьбе» (1961), «Сумасшедший и монахиня» (1963), «Красотка и уродины» (1973). Главной установкой театра Кантора становится включение зрителя в спектакль. Средства выражения – агрессивные, оскорбительные, провоцирующие. Его театр – это броский грим, цирковые формы, эпатирование публики, противоречащие здравому смыслу. Постановки «Умерший класс», «Велеполе, Велеполе», «Пусть сгинут артисты», «Я сюда уже никогда не вернусь» и «Сегодня мой день рождения» составляют последний цикл спектаклей Кантора, названный автором «Театр Смерти». Он был не только режиссером данных произведений, но выступал в качестве зрителя, актера, руководителя происходящего действия, а также оказывался их персонажем.

В основе «Театра Смерти» были художественные и театральные опыты автора прежних периодов, его теоретические работы. Режиссерский метод Кантора близок модели театра художника. Его спектакли состояли из череды зрительных образов. Кантор не интерпретировал литературные произведения и не отражал жизнь. В своем театре режиссер «создавал другую действительность, автономную и свободную»². Он избавлял свои спектакли

¹ *Węgrzyniak R.* Kompleks Schillera // *Notatnik teatralny*. 2005. № 36–37. S. 54.

² *Кантор Т.* С самого начала я считал // *Березкин В.* Польский театр художника. – М., 2004. С. 216.

от конкретного содержания, наполняя их потоком художественных ассоциаций. До «Театра Смерти» Кантор выстраивал картины постановок на материале пьес Станислава Виткевича, воплотив в своих спектаклях теорию драматурга чистой формы, объединенных названием «Игры с Виткевичем». В «Театре Смерти» важным становится мотив памяти режиссера. Кроме «Умершего класса», где использовались фразы из пьесы Виткевича «Тумор Мозгович», тексты к спектаклям Кантор писал сам. Постановки становились личным высказыванием автора о жизни, смерти, о том, как со временем трансформируются воспоминания человека о близких людях и как он видит возможность общения с ними в своих мыслях, материализованных в спектаклях через пластические образы.

О «Театре Смерти» Кантор писал, что «жизнь в искусстве можно выразить исключительно отсутствием жизни, апелляцией к смерти»¹. Она вызывает ужас и одновременно притягивает живых к умершим, с одной стороны до недавнего времени похожих на них, с другой – переступивших определенный барьер неизвестности и страха, который живым еще предстоит пройти. Все персонажи произведений «Театра Смерти» относятся к миру мертвых. Исключение составляет только сам режиссер – Тадеуш Кантор, присутствовавший на всех спектаклях этого цикла.

Для Кантора было важным взаимодействие со зрителями. В спектаклях ранних периодов творчества режиссер делал «равноправным и равноценным расположением мест действия и мест зрительного зала»², стирая границы между сценой и публикой. В постановках создавалась атмосфера скандала, использовались агрессивные, оскорбительные, провоцирующие средства. Зрители активно включались в процесс создания произведений. В «Театре Смерти» происходит разделение зала и сцены. Публика оказывалась не в центре событий, она наблюдала за происходящим со стороны. Кантор отделил мир своих воспоминаний об ушедших товарищах и родственниках от зрителей – живых людей. Автор давал возможность людям не просто наблюдать за чужой

¹ Кантор Т. Театр смерти // Березкин В. Польский театр художника. С. 255.

² Кантор Т. Театр размещается в самой жизни // Березкин В. Польский театр художника. С. 250.

жизнью, он создавал иллюзию проникновения в мысли другого человека. Эффект усиливался тем, что настоящий Кантор являлся проводником зрителей в череде визуальных образов, являющихся плодом его памяти и воображения, сменяющих друг друга без всякой логики.

В спектаклях «Театра Смерти» Кантор через воспоминания о близких ему людях передавал состояние человека, живущего в XX в., не способного противостоять жестокости окружающей действительности. Через все спектакли проходит тема двух мировых войн. В простую жизнь людей с ее семейными праздниками, ссорами, шутками, встречами часто врываются люди в военной форме, вносящие хаос и неразбериху. Символом беспомощности человека перед лицом не просто смерти, а насильственной смерти, появляющейся вместе с войной, у Кантора была еврейская молитва. Присутствие режиссера в спектаклях «Театра Смерти» являлось связью разрозненных частей произведений.

Для передачи ощущения смерти Кантор использовал в спектаклях манекены. До цикла «Театр Смерти» он вводил их в постановки пьес Виткевича «Водяная курочка» (1967) и «Сапожники» (1970), где манекены играли роль «нематериального продолжения, дополнительного органа актера, который был его хозяином»¹. Уже в «Балландине» (1974) Словацкого они были повторением живых героев и ассоциировались с миром мертвых. В «Театре Смерти» персонажами были и манекены-куклы, и манекены-актеры, игравшие роль умерших людей, существующих только в воспоминаниях автора. Зрители видели человека в его новом состоянии после жизни и задумывались о пределах собственной судьбы, ограниченной смертью.

В «Умершем классе» (1975) Кантор был руководителем действия. По взмаху его руки спектакль начинался. В течение всего представления автор ходил между актерами и жестами показывал, в какой момент им надо проявить больше эмоций, когда уйти со сцены, какой предмет взять. Возникало впечатление создания спектакля в режиме online, где по желанию режиссера его воспоминания об одноклассниках могли возникать непредсказуемо и спонтанно. Кантор являлся активным участником своих постано-

¹ Кантор Т. Театр смерти// Театральная жизнь. 1993. № 9. С. 15.

вок. Когда наблюдаешь за поведением режиссера во время представления, понимаешь, что это отдельная интересная талантливо исполненная роль.

В постановке «Велеполе, Велеполе» (1980) – повествовании Кантора о своей умершей семье – режиссер продолжал руководить действием спектакля. Он мог поправить одежду герою, помочь подняться актрисе, подвинуть реквизит. Автор стал играть роль персонажа-рассказчика.

В «Пусть сгинут артисты» (1985) Кантору было важным показать процесс умирания человека через столкновение разных явлений жизни. В спектакле он сделал себя главным действующим лицом. Автор предстал перед зрителем в трех сценических образах: 1) умирающего старого человека; 2) ебенка в военной форме, появляющегося на сцене на детской каталке в окружении национальных героев его времени; 3) Творца в облике польского скульптора XV в. Вита Ствоща. Кантора в спектакле играли актеры. Сам режиссер следил за происходящим со стороны, оказываясь в данном случае зрителем на собственном представлении, присоединяясь, таким образом, к людям, имеющим возможность вступить в мысленный разговор с создателем произведения.

В постановке «Я сюда уже никогда не вернусь» (1988) главным героем стал Кантор-человек, где он рассуждал о своей жизни и искусстве. В спектакле режиссер впервые заговорил со зрителями напрямую. В начале произведения публика слышит через рупор голос автора, молча сидящего в это время на сцене. Режиссер рассуждал о быстротечности человеческой жизни, о ее неминуемом конце, о состоянии героев своего спектакля. По ходу действия Кантор сам начинал читать отрывки из манифеста «Крико 2». Персонаж-рассказчик, скрывающийся в спектакле «Велеполе, Велеполе» за титрами, в этой постановке появился лично. Кантор выступил в произведении автором, режиссером, персонажем, актером.

В «Сегодня мой день рождения» (1991) режиссер обращается к теме существования искусства и художника в тоталитарном государстве. Действие разворачивалось в вымышленной мастерской автора. Это единственный спектакль «Театра Смерти», где Кантора не было на сцене. Режиссер умер незадолго до премьеры

произведения. На сцене на том месте, где он обычно сидел, стоял пустой стул, а сценический образ режиссера как главного героя исполнял актер, выходящий из фоторамки. В спектаклях Кантора умершие люди, запечатленные на фото, часто оживали. В последнем спектакле так произошло с самим художником.

Анджей Вайда (1926–2016). Театр, в котором преобладает режиссерский метод, представляют А. Ханушкевич, Е. Гжегожевский, К. Свинарский, А. Вайда и др.

В 1971 г. А. Вайда поставил в краковском Старом театре спектакль «Бесь» по одноименному роману Ф. Достоевского. Несмотря на то, что до этого режиссер работал на театральной сцене, его принято было считать автором кинопроизведений, которых к началу 70-х гг. XX века он снял около двадцати, явившись одним из основателей польской киношколы. А такие ленты, как «Канал» (1957) и «Пепел и алмаз» (1958), стали классикой не только польского, но и мирового кинематографа. После премьеры «Бесов» о Вайде заговорили, как о режиссере, способном сделать театральные постановки, равные по значимости его лучшим фильмам.

В дальнейшем польский мастер неоднократно обращался к творчеству русского писателя при работе в театре, в кино и на телевидении. Трилогия по Достоевскому, в которую, кроме «Бесов», вошли спектакли «Настасья Филипповна» (1977) и «Преступление и наказание» (1984), получила название «Театр совести». Различные варианты этих постановок Вайда сделал в театрах США, Германии, Японии. В 2004 г. режиссер осуществил свою тридцатилетнюю мечту и поставил Достоевского в России – в «Современнике» вышла очередная версия «Бесов».

К роману «Идиот» в театральных работах Вайда обращался дважды, не считая нескольких нереализованных проектов, таких как постановка в Малом театре Варшавы с Д. Ольбрыхским в главной роли и спектакль в Театре телевидения. Дошедшие до зрителей работы были в обоих случаях сценическим экспериментом. Актерская импровизация была в основе польского спектакля «Настасья Филипповна». В японской «Настасье» (1989) в токийском театре «Бенисан» мужскую и женскую роль играл один актер.

Каждый раз, обращаясь к романам Достоевского, Вайда решал, какая часть произведения должна быть перенесена на сцену, чтобы в этом отрывке была передана суть, заложенная в прозаическом тексте. Вайда говорил, что «женщины у Достоевского всегда несут красоту и глубину. Они открывают мир больше, чем мужчины»¹. Это одна из причин, почему главным персонажем спектакля по «Идиоту» стала женщина. Финальная сцена романа – последняя встреча Мышкина и Рогожина у мертвого тела Настасьи Филипповны, считается одним из самых таинственных, глубоких моментов во всем творчестве автора, о чем говорится в исследованиях М. Бахтина и Ст. Мацкевича, на которых в своих заметках и интервью ссылается режиссер².

С этого эпизода Вайда начал работу над «Идиотом» с двумя актерами: Яном Новицким в роли Рогожина, и Ежи Радзивиловичем в роли князя Мышкина. В поиске новых театральных форм, иных взаимоотношений между играющими и аудиторией режиссер решил сделать открытым для посещения процесс создания спектакля, чтобы понять, может ли репетиционный процесс быть самостоятельным представлением. «27 репетиций “Идиота” Ф. Достоевского» – афиши с таким названием появились в Кракове, могли увидеть зрители. Через несколько недель стало понятно, что работа в таком режиме не ведет к конечному результату. Новицкий говорил, что в какой-то момент они почувствовали, что не ищут суть спектакля, а играют в поиски перед публикой. Таким образом дойти до истины невозможно. Этот обман не только аудитории, но и самих себя привел к тому, что параллельно с работой перед зрителями, начались обсуждения постановки за закрытыми дверями, во время которых и родился окончательный замысел спектакля.

Вайда по поводу неудачного эксперимента сказал, что «всегда считал, что существует множество ощущений и переживаний интимных, требующих уединения. Театральные репетиции, несомненно, входят в их число. Однако прежде я только догадывался

¹ *Wajda A. O sobie. O sztuce. O polityce / wstęp, wybór i układ tekstów Maria Malatyńska.* – Warszawa, 2000. S. 276.

² См. по: *Бахтин М.* Поэтика творчества Достоевского. – М., 2002. С. 103; *Вайда А.* Достоевский. Театр Совести. – Краков, 2001. С. 95; *Mackiewicz S. Dostojewski.* – Warszawa, 1957. S. 126.

об этом. Теперь я уверен. А ведь это – огромная разница¹. Идея превратить репетицию в само представление возникало не только у Вайды. Для Вайды результат оказался также важен, как и процесс создания спектакля. Поиск новых театральных форм для него имеет смысл, если с их помощью можно создать завершенные произведения искусства, в которых оригинальность постановки, новизна режиссерских приемов не будут мешать передаче смыслов, заложенных авторами спектакля, а, наоборот, способствовать их раскрытию.

В спектакле «Настасья Филипповна» два героя – Рогожин и Мышкин – влюблены в одну женщину и страдают каждый по-своему, до безумия от чувств, овладевших ими. Н. Бердяев в «Мирозерцании Достоевского» писал, что «русская литература не знает прекрасных образов любви», «в русской любви есть что-то тяжелое и мучительное, непросветленное и часто уродливое»². В спектакле Рогожин показывает князю нож, которым убил Настасью. Он лежал в одном из томов «Истории России» С. Соловьева. Убийство трактовалось не просто как поступок, совершенный в состоянии аффекта. На генетическом уровне русского человека заложено отношение к любви, как чему-то несущему безрадостные испытания. Дионисийским началом любви, терзающей ее носителя, насыщено все творчество Достоевского. У автора любовь не существует сама по себе. Она, по Бердяеву, является раскрытием «глубины человеческой природы», поиском жизненного пути, проходящего через страдание. Но это мужское существование. «Женщина интересует писателя исключительно, как момент в судьбе мужчины»³.

В спектакле Настасья Филипповна не появляется, но она, не переставая, присутствует на сцене через разговоры героев о ней, в которых раскрывается и отношение к любимой ими женщине, и их взгляды на жизнь, веру, людей. О диалогичности творчества Достоевского говорил Бахтин. «Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми»⁴.

¹ Вайда А. Достоевский. С. 100.

² Бердяев Н. Мирозерцание Достоевского. – М., 2000. С. 102.

³ Там же.

⁴ Бахтин М. Поэтика творчества Достоевского. – М., 2002. С. 64.

Спектакль в конечном варианте представлял собой своеобразную импровизацию актеров. Новицкий и Родзивилович знали все диалоги Рогожина и Мышкина из романа, что составляло по времени около 2 часов. Существующая инсценировка «Настасья Филипповны», сделанная режиссером совместно с Мацеєм Карпинским, являлась лишь материалом для произвольного изложения текста романа на сцене¹. В постановке было задано место действия – дом Рогожина, его начало – приход Мышкина после убийства, финал – впадение князя в беспомощность и отправление Рогожина в Сибирь. Также были установлены драматические моменты, которые актеры должны были сыграть в спектакле: Мышкин, увидев за ширмой тело Настасьи Филипповны, вскрикивает, обмен крестами героев, благословение матери Рогожина и т. д.² Но их последовательность и продолжительность выбиралась играющими самостоятельно, каждый раз по-новому, в зависимости от их собственного состояния, настроения, реакции зала. Причем партнер по сцене мог принять заданную тему, а мог продолжить старую, или предложить свою. Не только герои вступали в диалог в поисках истины, но и сами актеры, их играющие, должны были слышать, чувствовать и понимать друг друга, что помогало сохранять внутреннее напряжение в каждом спектакле и позволяло удержаться от механического воспроизведения заученного текста.

Созданию определенной атмосферы способствовал малый зал театра, где зрители располагались по бокам сцены. Электрическое освещение было полностью заменено на парафиновые лампы. Три больших окна были завешаны плотными белыми шторами, которые освещались со стороны улицы. Пробивающийся свет – находка сценографа и художника по костюмам Кристины Захватович – создавал эффект петербургских белых ночей. От слов Рогожина о том, что он уже чувствует запах трупа, состояние духоты в небольшом темном помещении усиливалось. Рогожин одет в черное. Он взвинчен, агрессивен, резок. Мышкин в белом костюме. У него негромкая речь, плавные движения. Он рассуждает о вере, грешниках и необходимости их прощения, о

¹ Вајда А. Достоевский. Театр Совести. С. 107.

² См.: *Karpiński M.* Teatr Andrzeja Wajdy. – Warszawa, 1991. S. 102.

любви, возникающей от жалости к ближнему. Добро и зло разделены. Но могут ли считаться истиной слова князя, впадающего в беспамятство, превращающегося в финале спектакля в идиота, в отличие от Рогожина, пришедшего в себя, здраво оценившего ситуацию и начавшего собирать вещи на каторгу. Или все его изречения – это лишь плод воображения больного человека, из-за своего нездоровья уверовавшего в свои фантазии? Возможно ли вообще существование христианских ценностей в современном обществе?

Через несколько лет после краковской постановки у Вайды появилось желание создать спектакль по этой же инсценировке, но с участием Настасьи Филипповны. Шокировать окружающих непредсказуемостью своих поступков было нормой для нее. Мышкин также всегда выбивался из понимания стандартного поведения людей. Их объединяет безумие. У нее оно вызвано стихией, бушующей внутри, у него – болезнью и восприимчивостью. Парадоксальное соединение героев часто встречается у Достоевского. Но, как реализовать задуманное, режиссер долгое время не знал. Появление актрисы в спектакле, играющую героиню, которую только что убили, было нелогичным.

Решение пришло, когда Вайда увидел игру Тамасабура Бандо, одного из самых известных японский актеров – оннагата театра кабуки, исполняющего женские роли не только японского репертуара, но и европейского. Бандо играл Джульетту, Маргариту в «Даме с камелиями», леди Макбет. Вайду поразило, что актер настолько естественно смотрелся в роли женщины, что актрисы рядом с ним выглядели фальшиво. Предложение режиссера сыграть в его спектакле Бандо обдумывал несколько лет. Он готов был исполнить роль Настасьи Филипповны. Но идея Вайды заключалась в том, чтобы японский актер еще играл и Мышкина. Человеку, который с 5 лет каждодневным трудом оттачивал мастерство игры женских образов, непросто было согласиться принять участие в вайдовском спектакле «Настасья» (1989). В постановке Рогожин в исполнении Тошиуки Нагашима и Мышкин в исполнении Бандо разговаривают о любимой женщине. Но благодаря объединяющему началу князя и Настасьи Филипповны – женственности, которой обладает Мышкин, – стало возможным

появление героини. Бандо одновременно играет князя и Настасью Филипповну – такой, какой ее видит и чувствует Мышкин. Мастерство актера так велико, что он малейшим изменением в манере движения, речи, взгляде, способен передать характер и настроение героев. У Бандо до автоматизма отработаны необходимые для театра кабуки множество женских жестов, мимики, выражающих отношение к различным жизненным ситуациям. При обращении к европейскому репертуару эти навыки дали ему большую свободу для творчества. Актеру не надо искать физического проявления эмоций героини, все они заучены и годами отрепетированы. Он имеет возможность сосредоточиться на ее душевных переживаниях. Мышкин – Бандо неуверенный в себе, немного сутулится, говорит высоким голосом. Актер мог накинуть шаль на плечи и перед зрителями оказывалась Настасья Филипповна, с гордой осанкой, выше князя ростом, с более низким, чем у него, голосом, с блеском в глазах. И эти мгновенные превращения князя в Настасью и наоборот потрясали зрителей. Вайда признается, что в фильме «Настасья» (1994), снятом им по спектаклю с этим же актерским составом, не удалось передать всей силы эффекта от мастерства Бандо, который возникал у публики в зрительном зале.

Мышкин в японской версии спектакля болен, но в нем нет ничего отталкивающего. Князь в польской версии, как заметил Я. Новицкий, похож на больного голубя, к которому никто не испытывает никакого сочувствия, его просто не замечают. Мышкин у Бандо любит людей, прежде всего Настасью Филипповну, жалостью, но эта любовь делает его сильнее.

Поиск новых театральных форм, понимание того, что хочешь выразить в своем спектакле, в сочетании с умением выбирать актеров и давать им возможность показать их способности, позволили Вайде сделать на основе одного материала два разных произведения искусства. Импровизационный характер польской постановки создавал напряжение, в первую очередь, для актеров, которое передавалось и зрителям. В японском варианте «Идиота» удалось показать душевную близость героев, благодаря исполнению ролей одним актером.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТРЕНИНГ В СОВРЕМЕННОМ ПОЛЬСКОМ ТЕАТРЕ

Характерной особенностью польского театра являются различные тренинги по воспитанию актеров, которые имеют историю, традиции.

В Польше вопросом обучения театральных актеров наряду с государственными учреждениями образования, такими как Краковская высшая театральная школа им. Л. Сольского и Театральная академия им. А. Зельверовича в Варшаве, занимаются небольшие центры, существующие на выигранные ими гранты, эти центры проводят различные мастер-классы и актерские тренинги. Идея организации театрального сообщества в Польше принадлежит Юлиушу Остерве и его сподвижнику Мечиславу Лимановскому, которые создали в 1919 г. первый польский театр-лабораторию «Редута» («Reduta»).

Остерва был одним из самых высокооплачиваемых актеров своего времени, признанным режиссером, реформатором польского театра, при этом его называли максималистом, идеалистом и мистиком. Театр для него был больше, чем просто место, куда люди приходят для получения эмоций. Он хотел, чтобы театр помогал человеку, разочаровавшемуся в религии, найти путь к истине. На практике же он ввел многочасовую каждодневную работу с актерами, обязанными в совершенстве владеть своим телом, голосом, добиваясь этого выполнением многочисленных упражнений и тренингов. Лимановский в течение длительного времени работал с актерами Остервы над разбором литературных произведений. В «Редуте» не было конкретных сроков выпуска спектаклей. Подготовка к ним могла занимать несколько лет. Остерва первый стал проводить открытые театральные репетиции.

Человеком, связывавшим разные поколения польских театральных деятелей, размышляющим над методами обучения актеров, был Ежи Гротовский. Он указывал на близость своих идей с размышлениями о театре Остервы. Современные польские режиссеры-педагоги театральных центров также говорят о влиянии на них творчества Гротовского. Он пришел к отказу от ролевых функций в театре. Многочисленные тренинги в его лаборатории были направлены на то, чтобы актер научился понимать индиви-

дуальные особенности своего организма, ставящего препятствия для выполнения актерских задач. В умении научиться преодолевать их заключались упражнения, открывавшие «доверие к собственной оболочке»¹. В этом случае актер мог начать концентрироваться на духовной работе, приводящей к самостоятельному творчеству, а не на повторении заученных и кем-то навязанных движений, слов.

Поиски и эксперименты в области воспитания актеров в польском театре продолжают и сегодня.

«Гардженицы»

«Гардженицы» – центр театральных практик, созданный в 1977 г. Влодзимежем Станевским и располагающийся в одноименной деревне недалеко от Люблина. При всем разнообразии деятельности центра – проведении исследовательской работы, организации различных конференций и фестивалей – на первом месте остается театр, постановка спектаклей и подготовка к ним актеров. Станевский не отдает предпочтения определенной театральной традиции, обращаясь к теоретическим трудам и практическому опыту деятелей театра разных стран и времен. Среди поляков он выделяет Адама Мицкевича, Станислава Выспяньского, Мечислава Лимановского. С 1971 по 1975 г. Станевский был ближайшим помощником Гротовского в его паратеатральных исследованиях. Возникший конфликт навсегда прекратил их сотрудничество. Антонен Арто, по маршруту которого руководитель «Гарджениц» путешествовал по Мексике, и Всеволод Мейерхольд являются ориентирами в творчестве Станевского.

Театр для участников центра – это «способ реализоваться в искусстве, при этом его основным преимуществом является возможность блуждать»², искать, экспериментировать. Но чтобы путь не был бессмысленным, необходимо иметь какие-то координаты. Участники сообщества «Гардженицы» сформулировали их для себя в 1977 г. Главные правила центра остаются неизмен-

¹ Гротовский Е. От бедного театра к искусству проводнику. – М., 2003. С. 135.

² Staniewski Wl. „Gardzienice” – praktykowanie humanistyki // Dialog. 2007. № 05. S. 148.

ными до сих пор. В «Гардженицах» занимаются исследованиями и развитием через театр традиционных форм культуры. Деятельность центра направлена на взаимосвязь с окружающим миром, а артистические занятия соединены с формированием экологической среды. Станевский считает, что театр не является чем-то отделенным от жизни: спектакль, средства выражения, техники, тренинги, «не являются Марсом и не имеют другого химического состава, чем планета, называемая Жизнью»¹. А для того, чтобы в людях проявлялись направленные на созидание идеи, необходимо находить новые формы и пространственные условия, экологические, связывающие человека с природой, разрыв с которой неминуемо приведет к деградации личности.

Обучение актеров является основой работы центра, но не рассматривается в отрыве от других творческих процессов «Гарджениц». Оно проходит непосредственно при создании спектакля, длится в течение нескольких лет и включает в себя комплекс актерских тренингов, физических и вокальных упражнений. В них формируется способ работы над ролью, приобретающий завершенный вид во время проб под руководством Станевского. В центре также особое внимание уделяется развитию воображения актеров с помощью поэзии, разбора литературных образов, изучения научных трудов, знакомства с живописью.

Станевский формирует видение мира актеров. Для этого ему важен выбор места тренировок, а также поддержание контакта с людьми, несущими и передающими ценности традиционной культуры, хранящей мудрость жизни многих поколений. Для этого в центре организуются экспедиции и актерские сборы, во время которых творческая группа накапливает материал: музыку, ритмы, тексты, обряды и т. д., использующиеся затем в работе над постановкой. Начинались такие путешествия в конце 1970-х гг. с поездок по деревням восточной и юго-восточной Польши, где, кроме католичества, существовала культура и религия евреев, цыган, белорусов, украинцев. Основным критерием, определяющим, что в данной местности сохранились народные традиции, являлось существование иерархии, в которой главенствующее место

¹ *Staniewski Wł.* „Gardzience” – praktykowanie humanistyki // Dialog. 2007. № 05. S. 154.

занимают люди старшего поколения. «Они – руины и память, которые являются отпечатками своей земли»¹.

Позже среди этнических меньшинств, с которыми общались участники поездок, были грузины, гуцулы, македонцы, индейцы Зуни и Таоса и т. д. Общение с людьми другой культуры, погружение в атмосферу конкретного места оказывает влияние на актеров, определяет понимание того, что и как нужно играть. Для спектаклей центра важна околотеатральная действительность, что является переосмыслением размышлений об «экологическом театре» М. Лимановского. Для установления контакта с местными жителями участники центра поют вместе с ними. По Станевскому, Земля, каждая ее часть наполнена музыкальностью, являющейся жизненно важным источником существования в целом. Музыкальная гармония в качестве модели работы в театре также была взята из теоретических работ Лимановского. Задача актера – не копировать услышанное, а искать органические ритмические жесты и звуки для его передачи, повторяемые во время тренингов. При этом участников не интересует самовыражение. Важным является не то, что обнаруживается внутри человека в процессе его самопознания, а внешние физические или вокальные проявления по отношению к другому. Одним из способов для актера найти свою собственную культуру является понимание ритмов, мелодий, жестов другого человека.

Станевский считает принципиальным не обращаться к индивидуальным особенностям актера, не проникать в его душу, не эксплуатировать личные переживания, чтобы создать из нее сценическую структуру. Он старается избегать психологии и психоанализа. В спектакле создаются аллегорические, архетипические образы. Они способствуют исследованию телесности человека в рамках культурного контекста, что является развитием в творчестве Станевского одной из идей М. Бахтина, к работам которого руководитель «Гарджениц» обращается на протяжении всей своей театральной деятельности.

Первой постановкой в центре был «Вечерний спектакль» (1977) по произведению «Гаргантюа и Пантагрюэль», работать

¹ *Staniewski Wł.* „Gardzienice” – praktykowanie humanistyki. S. 150.

над которым Станевский стал под влиянием книги Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». Телесность рассматривалась Бахтиным в онтологическом аспекте, как универсальная форма человеческого существования и как видимый символ народной культуры. В «Гардженицах» акцент делается на движении без психологической мотивации. «Психология является тем родом опасности в опыте гуманиста, которая приводит к эгоцентризму, антропоцентризму. Человек, по своей воле или против нее, ставится в ситуацию, когда он начинает чувствовать себя властелином и распорядителем всех благ природы. Это неэкологично. Хотел сказать “неэтично”, но, думается, в этом случае более точным будет слово “экологично”. Актера, с которым работаю, стараюсь направить так, чтобы тот увидел, какая маленькая часть природы соответствует всему тому, что он играет»¹. При этом человек остается главным героем театра «Гардженицы».

Одним из самых важных элементов работы с актерами являются тренинги. Они опираются на два основных принципа: музыкальность (физическая и вокальная техника актера) и взаимность (основной род восприятия, необходимость чувствовать пространство, себя, партнера). В тренингах, как и в спектаклях, все действия направлены на партнера. «Такой тип связи Станевский называет – близостью, термин употребляется на контрасте с термином отчуждения Брехта. Эффект близости в «Гардженицах» реализуется на актерском уровне. В некоторой степени в отношениях актер-зритель, актер – пространство, актер – окружающая действительность»².

На техничном уровне одним из элементов, создающих отношение взаимности, является работа с позвоночником. Станевский использует для его обозначения слово «крест». Одним из самых первых тренингов «Гарджениц» является упражнение в парах. Актеры стоят спина к спине. Один из них наклоняется вперед, другой в этот момент прогибается в обратную сторону. Работа

¹ *Dziewulska M.* Goście Starego Teatru. Spotkanie jedenaste. Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim, spisała M. Zielińska // Teatr. 1994. № 12. S. 14.

² *Kornaś T.* Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice. – Kraków, 2013. S. 124.

с позвоночником, высвобождающая физическую и чувственную энергию, находящуюся в нем, является обязательным элементом для установления контакта между людьми. Сохранение «памяти креста»¹ при дальнейшей работе в тренингах и спектаклях помогает лучше понимать партнера и находить быстрый отклик на его действия.

Затем следует работа над ритмом, переходом энергии, сменной темпа. В определенный момент появляются акробатические упражнения, требующие проявления внимания всех участников тренинга к тому, что происходит не только в его, но и в рядом находящихся группах, выполняющих в данный момент другое задание. Актеры в любой момент могут поменяться партнерами. Если в тренингах кто-то принимает участие первый раз, то продолжительность упражнений увеличивается для всех.

Акробатические упражнения служат у Станевского не столько работе над сложными элементами, сколько совместному делу в группе, где люди не только тренируют свое тело, но и взаимодействуют с другими. Упражнения выполняются в различных ситуациях: на природе, в помещениях центра, в разное время суток. Это служит информацией для актера, которая помогает вызывать инстинктивные и интуитивные реакции, в дальнейшем используемые Станевским для спектакля. Во время проведения мастерских не репетируются фрагменты из будущих спектаклей, но здесь появляется много песен, жестов, ситуаций, которые потом соотносятся с постановкой.

Особой формой каждодневной работы «Гарджениц» является бег, практикующийся с самого начала существования центра. Несколько человек группой бегут вместе в определенном ритме, час или больше. Во время перерыва они делают упражнения. С самого начала бег происходил вечером в лесу, на полевых дорогах, в непроходимой чаще, на неровной поверхности. Часто он совершался в полной темноте, инстинктивно. При репетициях в открытом пространстве актеры способны найти такие формы, к которым невозможно прийти во время репетиций в закрытых помещениях.

¹ *Kornaś T. Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice. S. 124.*

Вокальная подготовка актера в «Гардженицах» заключается в неразрывной связи физического движения и дыхания, а также использовании народных песен многих культур. В мастерской «Гарджениц» участники исполняют несколько песен (в основном те, что войдут в том или ином качестве в спектакль). При этом не допускается магнитофонное прослушивание. Актеры, каждый из которых чаще всего умеет играть на нескольких инструментах, сопровождают пение живым музыкальным исполнением. Приоритетным является работа в группе, а не отработка партий с конкретным участником. Должна быть найдена гармония, для чего надо уметь слушать и слышать не только себя, но и окружающих.

Связь звука и движения имеет первостепенное значение в «Гардженицах». Музыка представляет базу, на основе которой разворачивается все действие. Звук может повторить движение и ответить на него. Широкий спектр используемых в тренингах песен подразумевает использование разнообразнейшего смешения движений и стилей пения: еврейские, грузинские, славянские. Актер должен уметь произносить текст и на идиш, и на греческом, и на латинском языках, а его тело – реагировать на ритмическую динамику разных культур.

Песня не только разогревает голос, но создает определенный настрой в группе. Пение всегда сопровождает участников «Гарджениц»: во время физических упражнений и в перерывах между ними, во время походов, экспедиций. Голос реагирует на окружающую среду: в открытом пространстве при звездном небе – одно звучание, в горах – другое. То, как и в каких условиях актер произносит слова, так же важно, как и сам смысл этих слов.

Демонстрация постановок зрителям после длительного подготовительного периода не завершает работу над ними. Продолжаются тренинги, экспедиции. Получая новые знания и проживая жизнь вместе со спектаклем, актеры, меняясь сами, могут вносить преобразования и в спектакль. Поэтому в «Гардженицах» не бывает премьер. Здесь проходят первые показы. За 35 лет существования центра Станевский сделал 9 спектаклей. Например, сезон 2013/2014 открылся новой постановкой под названием «Пифийская оратория», в основе которой лежат «Заповеди мудрецов из Дельф». Прошел фестиваль «Открытие Европейского

центра театральных практик «Гардженицы»». Это событие было приурочено к завершению реконструкции усадьбы XVII века и прилегающих к ней зданий, где театральный центр располагался раньше. В восстановленных и во вновь построенных помещениях предполагается разместить театральную сцену, репетиционную, конференц-зал с возможностью показа фильмов, а также библиотеку и архив. За несколько десятилетий существования «Гардженицы» из странствующего по окрестным деревням театрального сообщества превратились в центр, куда со всего мира приезжают экспериментальные театры, исследователи искусства, актеры для прохождения тренингов.

Деятельность центра Станевского называют этноораторией¹. Термин введен Лешек Коланкевичем специально для определения театров подобного типа. Под «ораторией» понимается такая форма исполнительского искусства, в которой слово сопровождается движениями, музыкой, жестами, способными заменить речь или даже выразить то, что ею не может быть передано. «Этно» означает, что театр опирается на различные традиции, для изучения которых проводится большое количество исследований.

Подобного типа театральные группы продолжают регулярно создаваться. Многими из них руководят бывшие участники «Гарджениц», работающие сейчас самостоятельно. Эти театральные сообщества для создания спектаклей продолжают использовать и развивать актерские тренинги, ведут активную исследовательскую работу. Связь с творческими принципами Станевского прослеживается в работе фонда «Пограниче» («Pogranicze») Кшиштофа Чыжевского (Krzysztof Czyżewski) и Малгожаты Спорецк-Чыжевской (Małgorzata Sporek-Czyżewska), в деятельности фонда «Музыка окраин» («Muzyka Kresów») Яна Бернада (Jan Bernad) и в Варшавской театральной студии (Studium Teatralne) Петра Боровского (Piotr Borowski), руководители которых когда-то сотрудничали с «Гардженицами». Через школу Станевского прошли создатели хора сельского театра «Венгайты» (Teatr Wiejski „Węgałty”) Вольфганг Никлаус (Wolfgang Niklaus),

¹ См.: Kolankiewicz L. Etnooratorium świętych obcowanie // Res Publica. 1987. № 5. S. 48–53.

игравший у Станевского в «Жизни протопопы Аввакума» (1983), и Малгожата Джигадло-Никлаус (Małgorzata Dżygadło-Niklaus), работавшая сценографом в том же спектакле. Они занимаются реконструкцией средневековых литургических драм и их реализацией во время богослужений в костелах. В «Венгайтах» работа ведется в различных направлениях. Литургическую драму изучают с художественной, исторической, научной, богословской, культурологической, антропологической точек зрения.

Театральное сообщество «Хорея»

Сообщество «Хорея» организовано в 2004 г. Томашем Родовичем, который был одним из создателей центра театральных практик «Гардженицы» и в течение 20 лет являлся главным помощником Станевского. Отправным этапом работы «Хореи» можно считать реализацию проектов «Античный оркестр» (с 2001 г.) под руководством Родовича и Мачея Рухлого и «Танцы Лабиринта» (с 2002 г.), возглавляемые Доротой Поровской и Эльжбетой Ройек. Обе группы начали свою работу в «Гардженицах».

«Античный оркестр» занимался изучением древних памятников музыки. В проекте реконструировали древние инструменты на основе иконописи, с привлечением исполнителей народной музыки разных стран и музея музыкальных инструментов в Познани. С целью изучения взаимосвязи современной и традиционной музыки сотрудничали с музыковедами Южной и Центральной Европы, Центральной Азии и Северной Африки. Одним из лучших образцов сохранившейся древнеевропейской музыкальной культуры является балканская музыка. «Хорея» вместе с лучшими балканскими певцами сделала проект «Балканский эпос» (2005), песни из которого до сих пор используются при создании спектаклей. В группе разрабатывалась техника игры на старинных инструментах и вокального исполнения разных традиций. Выигранный центром грант Евросоюза «Неизвестные области европейской музыки – Античная Греция» позволил перевести на польский язык два фундаментальных труда по музыке древнего времени: «Музыка в Древней Греции и Риме» Дж. Ландельса и «Музыка Античной Греции» М. Веста. «Античный оркестр» участвовал в многочисленных концертах и выступлениях, включая

программу «Космос» в «Гардженицах», организовывал музыкально-ведческие семинары (Вена, Варшава, Познань) и выставку реконструированных античных инструментов (Познань).

Параллельно с «Античным оркестром» работу над созданием студии движения и танца античности, получившей название «Танцы Лабиринта», начали Д. Поровская и Э. Ройек. Ими была разработана структура физических тренингов, проводившихся в Академии театральных практик в «Гардженицах» и впервые представленных здесь в 2002 году. «Движение тела – это доказательство жизни, ответ организма на импульсы материального и духовного мира, являющееся наиболее естественным средством общения»¹. В «Гардженицах» на примере древнегреческой вазописи VI–V в. до н. э., на которой люди изображены в динамике, был разработан алфавит жестов. Образы движущихся фигур способны рассказать неизвестные страницы истории античности: об отчаянии человека, материнских чувствах, молитве в танце и т. д. Зная определенную систему знаков, можно передать содержание, не используя слова. Способы движения тела, основанные на иконографии, должны рассматриваться через антропологическое мышление с учетом исторического и религиозного контекста. Впервые алфавит античных жестов для работы над постановкой был использован Станевским в спектакле «Электра» (2002).

Объединением некоторых участников коллективов «Античный оркестр» и «Танец Лабиринта» было создано сообщество «Хорея», с 2007 г. находящееся в Лодзи. Его деятельность включает три направления: научное (Zetezis), продолжающее исследования в области театроведения, музыковедения, антропологии, предполагающее экспедиции и реконструкцию музыкальных техник исполнения; дидактическое (Paideia), подразумевающее проведение различных мастерских, мультимедийных показов, лекций для школьников и студентов; артистическое (Chorea), включающее в себя спектакли, концерты.

Организаторы «Хореи» определили задачи своей деятельности: изучение форм греческой эстетики, античных методик и на их основе создание современного театра с использованием современной музыки, литературы, новых методов движения и

¹ Teatr Chorea pierwsze sześć lat: katalog. – Łódź. 2010. S. 34.

танца. С их помощью анализируются проблемы и состояние современного человека. Неформальным началом существования «Хореи» можно считать встречу ее организаторов с руководителями театра танца «Оползень» («Earthfall»), созданного в 1989 г. в Кардиффе в Уэльсе Дж. Коен и Дж. Эннисем. Театр использует современную радикальную хореографию, живую музыку и яркие визуальные образы.

Тренинги, проводящиеся в «Хорее», направлены на создание спектакля. Мастерские начинаются физическими упражнениями с использованием элементов акробатики во взаимодействии с партнерами. Следующим этапом является работа над хореографией на основе изучения античной иконографии. Во время вокальных упражнений используются народные песни. Благодаря смешению различных музыкальных традиций (античной, балканской, ближневосточной, джаза), участники тренинга приобретают не только навыки разных методик исполнения, но и развивают чувство ритма.

«Песнь козла»

Театр «Песнь козла» создан в 1996 г. Гжегожем Бралем и Анной Зубжицкой. Оба были участниками «Гарджениц», играли в спектакле Станевского «Кармина Бурана» (1990). Покинув театральный центр, через какое-то время стали совместно организовывать актерские тренинги. В 1995 г. они были приглашены Збигневом Осинским¹ во Вроцлав в центр Ярослава Фрета² для проведения актерских занятий. Сегодня Браль и Зубжицкая работают в разных странах, преподают театральный курс в Университете Манчестер Метрополитен, по завершении которого студенты получают диплом магистра искусств, и с недавнего времени сотрудничают с колледжем Роуз Бруфорд в Лондоне.

Кроме актерских мастерских, работой над спектаклями, в театре «Песнь козла» существует много проектов, дополняющих и обогащающих друг друга. Одним из них является «Храбрый фестиваль» («Brave Festival»), проходящий во Вроцлаве с 2005 г.,

¹ Осинский З. – театровед, исследователь творчества М. Лимановского, Ю. Остервы, Е. Гротовского, автор первых текстов о «Гардженицах».

² Фрет Я. – директор института им. Е. Гротовского во Вроцлаве.

созданный для того, чтобы зрители Польши имели возможность знакомиться с музыкальными традициями всего мира. На мероприятии приезжают исполнители малоизвестных жанров музыки и вокальных техник. На фестивале была представлена шаманская музыка Южной Кореи, традиционные песни Южной Африки, сопровождающиеся аккомпанементом барабанов Бурунду, музыкальные произведения в исполнении берберских женщин из Марокко и т. д. Организаторы знакомят европейцев с редкими, имеющими давнюю историю исчезающими культурами малых народов, поддерживая их, привлекая внимание к их уникальности и к проблемам существования, предпринимают попытки к их сохранению.

В театре «Песнь козла» при выборе литературного источника внимание обращается на музыкальность текста. Например, «Макбет» игрался на английском языке, потому что, по мнению Браля и Зубжицкой, тексты Шекспира обладают мощной силой звукоподражания. Автор «понимал магическую силу слов»¹, при определенном выстраивании которых текст становится подобным шаманским заклинаниям. Их звучание начинает оказывать влияние на физическое состояние актера и выстраивать определенную манеру его поведения. Невозможно понять законы жизни, мир природы, опираясь на психологию.

Браль говорил, что «еще со времен Гарджениц его интересовала натуральная, “биологическая” духовность человека»², соединенная с природой, космосом, находящая отражение в традиционных культурах. Их режиссер рассматривает, как и природу, с точки зрения взаимосвязи всех элементов. Песни и танцы соотносятся между собой и с повседневной жизнью человека, с его здоровьем, внутренним миром. «Песнь козла» принадлежит к театру «физической экспрессии»³, в котором значение пропетого или произнесенного слова, а также фабула роли не является самым

¹ Gołaczyńska M. Wyśpiewać „Makbeta”: rozmowa z założycielami Teatru Pieśń Kozła: Gzregorzem Bralem, reżyserem i dyrektorem artystycznym zespołu, oraz Anną Zubrzucką, aktorką // Odra. 2007. 12. S. 42.

² *Poznański J.* Dla mnie aktor jest właściwie wszystkim (rozmowa z Grzegorzem Bralem, współzałożycielem i dyrektorem Teatru Pieśń Kozła) // Odra. 2004. 7–8. S. 76.

³ *Gołaczyńska M.* śpiew i ruch – o teatrze Pieśń koźła // Odra. 2007. 12. S. 84.

важным в спектакле. Логику происходящего можно найти не в ситуациях, представленных через диалог, а в том, как предстают перед зрителем эмоции. Не сюжетное, а эмоциональное развитие действия было и в спектаклях Е. Гротовского. Сами создатели «Песни козла» называют себя «театром поэтической метафоры»¹.

В работе Браль и Зубжицкая добиваются, чтобы актеры в своей игре находили пропорциональное, гармоничное соотношение средствам выражения: жестам, темпу, ритму, слову, звукам, мелодии и т. д., что отрабатывается на тренингах, основанных на взаимодействии с партнерами. Они делятся на три этапа. Вначале внимание уделяется всем актерским способностям. У хорошо подготовленного человека появляется понимание того, что одна техника может быть легко заменена на другую. Следующим шагом являются упражнения, в которых вместо жестов начинают использоваться звуки, а на смену ритмам приходят слова. Завершающей стадией тренингов становится ощущение актера, что в данный момент должна быть задействована та или иная техника. Работа над постановкой – это долгий процесс экспериментов, где не требуется показывать быстрый результат. В тренингах ведется поиск правдивого воплощения, но не через атрибуты, такие как костюм, свет и т. д., а через то, что актер может выразить при помощи себя без всех вспомогательных театральных компонентов.

Обучение актеров в современных польских театральных центрах проходит при помощи комплекса упражнений и тренингов, направленных на создание спектакля, поэтому в зависимости от выбранного для постановки материала меняющихся под конкретную рабочую ситуацию. Техническое совершенствование актера идет параллельно с расширением его кругозора (многие польские театральные центры занимаются научной исследовательской деятельностью). Часто встречающиеся слова в речи руководителей театральных центров (от Остервы до театральных деятелей сегодняшнего дня) о философии обучения – это «эксперимент» и «поиск», только в таких условиях может получиться что-то настоящее, ради чего стоит тратить силы и время.

¹ *Golaczyńska M. śpiew i ruch – o teatrze Pieśń koźła. S. 84.*

О географии современного польского театра

Познань, Легница, Гливице, Жешув, Гданьск, Лодзь, Варшава, Краков и др. – спектакли из этих и многих других городов можно увидеть в числе лучших постановок, например, сезона 2018/2019 в списке, составленном по 17 категориям 16 театральными критиками, представителями разных СМИ, в ежегодном опросе одного из самых уважаемых театральных изданий в Польше – в журнале «Театр». Децентрализация польского театра – одна из черт, перешедшая в XXI век из эпохи легендарных режиссеров и спектаклей польской сцены 1960–1970 гг. Также продолжается давняя традиция тесного сотрудничества с театрами и постановщиками других стран, тем самым вписывая польский театральный процесс в общемировой культурный контекст с его темами, вопросами, проблемами, при этом не забывая о собственных.

Предыстория современного польского театра

Появление новых имен талантливых художников на театральной карте Польши вновь становится чем-то вроде нормы. Времена театрального упадка 1990-х гг., началом которого условно можно считать смерть Т. Кантора в 1990 г., прошли. Смена эпох, государственного строя привели, что старшее поколение творческих людей, привыкшее к тому, что театр в Польше политизирован, что он является проводником к свободе слова массы людей, потеряло чувство современности и актуальности, не могло уже оказывать столь сильного влияния на формирование общественного мнения, когда от их действий, художественных акций зависело принятие решений на государственном уровне, когда их поддержка была действительно значима и имела ценность. Представители молодого поколения, начавшие приходить в театр в 1990-е гг., в сегодняшних интервью вспоминают, что, кроме американских фильмов, им смотреть было нечего, надо было самостоятельно осознавать происходящее вокруг. Их образцом в мире театра стал немецкий провокатор Франк Кастроф. Человеком, который связал театральные поколения Польши, начал свою карьеру в середине 1970-х гг. и до сих пор ставит произведения, которые становятся интеллектуальными, философскими высказывания-

ми, масштабными картинами мира, является К. Люпа, привезший очередной пятичасовой шедевр «Процесс» (2017, «ТР Варшава») в 2019 г. на Театральную олимпиаду в Россию на сцену Александринского театра. В спектаклях мастера в свое время ассистентами работали режиссеры, которых в театральной среде прозвали поколением «отцеубийц», а сегодня это авторитетные деятели искусства, не только ведущие активную деятельность постановщиков в Польше и за ее пределами, но и руководящие ведущими театрами страны: К. Варликовский, Г. Яжина и Я. Клята.

Кишиштоф Варликовский. В своих постановках К. Варликовский является верным исследователем темных сторон души шекспировских героев. Он умело переплетает их сюжетные линии с событиями героев античных произведений и добавляет к этому истории из современной литературы и сегодняшней реальной жизни. Его работы напоминают мозаику, которая на глазах зрителя начитает складываться из каких-то эмоциональных, ярких, часто шокирующих кусков в понимание проблем, вопросов, которые не могут не задавать себе все думающие и чувствующие люди. Варликовский создает натуралистические метафоры, направленные интеллектуальной игрой слов и смыслов, и обрушивает их через героев своих полотен на зрителей, сначала вызывая чувство омерзения или страха, порой жалости к актерам за то, что они в этом вынуждены принимать участие, а потом осознание того, зачем они все-таки это делают.

Судья из «Африканских сказок Шекспира» (2011, театр «Новы», Варшава), одна из частей которого создавалась на основе «Венецианского купца», придя домой после рабочего дня, достал полукилограммовую пачку свежего фарша и медленно, с нежеланием, с рвотными позывами съел перемолотое мясо. Так судебная система поступает с теми людьми, кто попадает в поле ее зрения. Герой в исполнении Мачея Штура из уже ставшего легендарным спектакля «(А)поллония» (2009, театр «Новы», Варшава) во время пронзительного монолога о событиях Второй мировой войны, обращенного к зрителям, о том, почему все молчали, когда убивали людей, ведь на их месте мог оказаться любой из присутствующих или их близких, достает пистолет и начинает выбирать из полусвещенного зала жертву. Чувство стыда за то,

что и сегодня часто мы делаем вид, что не замечаем, что происходит вокруг и молчим, сменяется настоящим чувством страха, когда дуло пистолета обезумевшего человека начинает приближаться к нам. В какой-то момент перестаешь осознавать, что это игра и театр, когда видишь направленное на тебя оружие. Щемящее, а вдруг правда заряжен, стучит в висках. Когда актер продолжает поиск жертвы, понимаешь, что даже приблизительно не знаешь, на что бы смог пойти сам из чувства страха за себя или своих близких, оказавшись в тех нечеловеческих условиях военного времени.

Пятичасовые спектакли Варликовского работают, как отлаженный механизм, без сбоев. В них продумана каждая деталь, и, несмотря на использование видеоинсталляций, полиэкранов, сложных конструкций декораций, актер и его мастерство остаются главными. Когда на сцене в спектакле «Конец» (2010, театр «Новы», Варшава) появляется обнаженная семидесятилетняя звезда вайдовских картин С. Целинская, с опухшим от болезней телом, прикуривает сигарету, пускает кольца дыма и начинает соблазнительно пластично двигаться в такт музыке, делая это с таким азартом, легкостью и уверенностью в себе, что начинаешь видеть не оболочку старого человека, а молодую девчонку, живущую внутри нее, и умеющую ловить каждый момент жизни и ценить его.

Варликовский руководит театром «Новы» с 2008 г., с момента его основания. На афише театра появляются названия его новых постановок. В 2015 году вышел его спектакль «Французы» о проблемах современной Европы. Началом размышлений Варликовского на эту тему послужил монументальный роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Режиссер призывал писателя обсудить с ним волнующие его вопросы. Сам Варликовский говорил о том, что публика не поняла, что он хотел донести до них в этом спектакле.

Следующая поставка «Выезжаем» (2018) Варликовского была сделана не как масштабное полотно на основе классических произведений мировой литературы, а по пьесе Ханоха Левина «На чемоданах», комедии на 8 похорон. В программе «Выезжаем» указано, что режиссер, создавая адаптацию, использовал другие пьесы израильского автора, также включил в произведение текстовые фрагменты «Я никогда сюда не вернусь» Тадеуша

Кантора, «Вещи, которые я не бросил» Марчина Виха и «Личной жизни» Хенрика Гринберга. Сцена в постановке похожа на зал ожидания, в котором у каждого героя есть пять минут, чтобы рассказать о своем несчастье. Создается ощущение абсурда человеческой жизни, полной разочарований, попыток уйти от своих корней, искать счастье и удовлетворение вдали от семейного очага. Идея Варликовского – показывать на экране над сценой личные фотографии актеров их юности, в моменты, когда умирают их персонажи, и в их честь зачитываются похоронные речи. Тема смерти переносится на личный уровень актеров.

Театр «Новы» – это прежде всего площадка для молодых режиссеров. Только в 2019 г. состоялись премьеры спектаклей «Иисус» Й. Пясковского, «Эразм/Эразмус» А. Смоляр, «Кино морального беспокойства» М. Борчуха, «Masakra» П. Саковича, «Последний» Р. Кренжела, «Психоз» Т. Венгожевского. Театр «Новы» также курирует большое количество программ, музыкальных, танцевальных, делает спектакли для детей, проводит лекции. Здесь проходят различные выставки современного искусства, показы и обсуждения фильмов, литературные беседы, встречи с известными людьми. Это противостояние и попытка найти выход из проблем и болевых вопросов, которые Варликовский всегда поднимал в своих спектаклях. Чтобы появилось как можно больше людей, свободных от стереотипного мышления, необходимо поднимать социальные, эстетические вопросы в разном возрасте, учиться рассуждать о жизни, в том числе через искусство. В театре «Новы» для этого разработан целый комплекс мероприятий.

Гжегож Яжина. Г. Яжина ставил спектакли в театрах Познани, Вроцлава, Кракова, Вены, Берлина, Москвы, Амстердама, с 1998 г. является художественным руководителем «ТР Варшава». Назначение он получил, когда ему было тридцать лет, а впереди ждала еще работа генеральным директором театра с 2006 по 2012 г. В театре Яжина продолжил курс, начатый в свое время П. Чепляком, который старался сделать из театра площадку для реализации современного экспериментального искусства, приглашал молодых талантливых режиссеров, в их числе оказался и Яжина, в скором времени сменивший Чепляка на посту руководителя. Молодой режиссер приглашал для работы в театре коллег из разных стран и много ставил сам.

В театре можно увидеть «У нас все хорошо» (2009) – постановку по одноименной пьесе современного польского автора Д. Масловской, спектакль, получивший награду им. К. Свинарского (премию, учрежденную в 1976 г. журналом «Театр», которую вручают за лучшую режиссуру). Яжина дважды становилась ее лауреатом, по несколько раз ее вручали таким мэтрам, как К. Люпа, Г. Гжегожевский, А. Вайда, Э. Някрошус и П. Чепляк. Спектакль Яжины – это забавный и трогательный портрет разделенного польского общества, перегруженного тяжестью травматической истории, разрывающей между национальной гордостью и чувством стыда. Псевдохудожники и медиазнаменитости встречаются с разочарованной молодежью и рабочими, живущими на грани нищеты. Каждый пытается остаться на поверхности ядовитой смеси финансового благополучия, католического национализма и идеализированного трагического прошлого. Современное поколение польских театральных режиссеров предпочитает поднимать политические, экономические, социальные вопросы. Говоря о проблемах сегодняшнего дня, они стараются включить в произведения широкий исторический контекст, давая понять, что за неблагополучие жизни отвечают многие факторы, но чтобы что-то изменить, начать надо с себя.

Через 10 лет после спектакля «У нас все хорошо» Яжина поставил пьесу «Другие люди» (2019). Здесь он попытался изобразить Польшу через три десятилетия после смены политического строя страны, историю общества, которое продолжает разрываться от предрассудков и ненависти изнутри, где национальная идентичность строится на враждебности по отношению к другим: украинцам, вьетнамцам или геям. Гидом по современной Варшаве стал 30-летний Камиль – парень из района Варшавы Грохов, лежащего на правом берегу Вислы, вдали от центра, сегодня славящегося веселым нравом своих обитателей, а в 1990-е гг. – бандитскими разборками. Герой зарабатывает деньги на продаже наркотиков и мечтает о карьере исполнителя хип-хопа. Вместе с ним зрители отправились в путешествие вглубь города, где встретились с различными социальными классами, от знаменитостей до парковочных мойщиков, от арендаторов квартир в центре города до жителей периферийных многоквартирных домов. Это история

людей, одержимых видением виртуального счастья, рассказанная на мусорном языке рекламы, онлайн-записей и сообщений в СМИ, блокирующих подлинное общение.

В спектакле Яжины, ставшем знаковым театральным событием десятилетия, «4.48. Психоз» (2002), поставленном по последней пьесе английского драматурга Сары Кейн, медицинские диагнозы соседствуют с признаниями в любви, советы психолога сталкиваются с библейскими пересказами и видениями Бога. Это не запись смерти, а героическая борьба за жизнь, которую героиня ведет перед лицом безразличного мира, давящего своей тяжестью. Яжина показывает ужас человека, который понимает, что сходит с ума от раздирающих его изнутри кошмаров. Когда в конце часового спектакля героиня в исполнении Магдалены Целецкой разбегается и врзается со всей силы в белую стену несколько раз, оставляя кровавые следы, возникает ощущение раздавленного тела. Жизнь победила человека – она его уничтожила. Тема невозможности найти себя, общего языка с другими важна для творчества Яжины и постановок других режиссеров в его театре.

Из спектаклей приглашенных режиссеров в «ТР Варшава» можно увидеть «Ragazzo dell' Europa» (2007) (отсылка к песне известной итальянской певицы Джанны Наннини о парнишке из Европы, свободном, живущем без ощущения дома и точного понимания, куда идти по жизни), «Джексон Поллеш» (2011) и «Калифорния» (2017) Рене Поллеша, творческая деятельность которого долгие годы связана с берлинским театром «Фольксбюне», 25 лет им руководил Кастроф, а в 2021 г. в должность директора вступит Поллеш. Режиссер не любит обращаться к классике, старается сам создавать текст для своих спектаклей во время репетиций. Он сопоставляет мотивы бульварных пьес и сериалов с современными социальными и политическими теориями. В своих произведениях он критикует межличностные отношения, основанные на моделях потребления и поп-культуры. Его оригинальный театральный язык основан на пародии и самоисследовании. Актеры в его спектаклях не играют роли, они остаются самими собой – исполнителями, задача которых передать текст. Они импровизируют, демонстрируя свое отношение к искусству и возникающим в нем проблемам.

Режиссер из США Яна Росс, родившаяся в Литве, поставила в «ТР Варшава» часовой моноспектакль «Концерт по заявкам» (2015) на основе текста немецкого драматурга Франца Ксавьера Креца. Зритель может наблюдать за жизнью героини, в исполнении Дануты Стенки в реальном времени. Сцена оборудована как квартира-студия без стен – типичное жилье одинокой современной женщины за сорок не только в Польше. Мебель из Икеи расставлена по краям, все на месте, в одном углу аккуратно подключена стиральная машина, в другом можно увидеть унитаз со всеми подведенными сантехническими приспособлениями. Актриса моет посуду в раковине, готовит чай, много курит, работает за ноутбуком. В спектакле нет ни одного слова, минимум движений, но именно через них Стенке удается передать депрессию, невроз, напряженную скуку, ежедневную повторяемость множества пустых действий. Публика становится свидетелем этой бесшумной трагедии одиночества жизни и ухода из нее.

В числе лучших постановок сезона 2018–2019 г. в Польше многие критики назвали спектакль «ТР Варшава» «Части женщины» венгерского режиссера Корнелия Мундруцо. Он считает себя прежде всего кинорежиссером: многие его фильмы получили международные награды, а лента «Белый Бог» (2014) про восстание собак, произошедшее из-за жестокого обращения с животными, получила главную премию конкурсной программы «Особый взгляд» на 67-м Каннском международном кинофестивале. Кроме того, Мундруцо является руководителем будапештского театра «Протон». Режиссер ценит театр, как честное искусство, где есть возможность создать что-то перед живым зрителем. Мундруцо вынужденно ведет цыганский образ жизни, переезжая из страны в страну и делая там постановки, так как в Венгрии у его театра нет здания. На постоянной основе с ним работают два человека, а выпускать премьеру удастся раз в три года.

Сложности работы с иностранными труппами, говорящими на других языках, и понимания вопросов и проблем, которые поднимаются в постановках публикой, режиссер старается преодолеть, обращаясь к вопросам, волнующим людей в разных уголках мира. Театр для Мундруцо – это то место, где есть возможность проговаривать проблемы, о которых не принято говорить

дома. Искусство должно наводить на вопросы, избавляющие от чувства страха: инцест, изнасилование, эвтаназия. Его спектакль в «ТР Варшава» «Летучая мышь» (2012) был о смерти. Это оперетта, гротеск, смешение трагедии с комиксом.

«Части женщины» рассказывает о рождении и о проблемах женщины. Через показ жизни простой польской семьи режиссер ставит вопросы о материнстве, о том, кому принадлежит тело женщины, вправе ли она распоряжаться им, как женщина переживает личные трагедии, утраты и старается наладить свою жизнь и общение с родными. Спектакль делится на две части. В первой пристальное внимание привлечено к деталям, что становится возможным при использовании видео: сосредоточенное лицо героини, дергающиеся мышцы лица, хаотичное скольжение камеры, напоминающее движение глазных яблок наблюдающего, передает напряженную внутреннюю жизнь героини. За разговорами с шутками с мужем нет возможности скрыть переживание. Во второй части показан момент семейной встречи – жанровая сцена, иногда напоминающая ситком. Из обрывков фраз, брошенных членами семьи, зрители, как и главная героиня Майя (Юстина Василевска), старающаяся заглушить внутреннюю боль и делать вид, как будто в ее жизни не произошла трагедия, ребенок не погибал, понимают, что героиня не оправдывает ожидания семьи, а значит в и общества, требующего от женщины непрекращающегося показа страданий и мучений от произошедшего.

Ян Клята. Революционер и возмутитель общественного мнения Я. Клята, успевший поработать директором одного из самых уважаемых театров Польши с богатой историей и клеймом лучшего театра страны, – «Стары» в Кракове в 2013–2017 гг., продолжает обращать внимание критиков к своим работам, вызывая неоднозначные, но всегда сильные чувства. «Короля Лира» (2015, Краков, «Стары») можно было увидеть на Театральной олимпиаде в Петербурге в 2019 г. В перенесении места действия пьесы в Ватикан многие критики увидели попытку Кляты проанализировать проблемы католической церкви и борьбы за власть в современном мире при использовании рычагов давления со стороны религиозных сил. Можно отнести по-разному к сокращению текста до полутора часов представления; тщательной

спроектированности и выверенности каждого фрагмента спектакля со множеством эффектных, но стерильных сцен, построенных таким образом, что игру со смыслами внутри каждой из них может понять только зритель, хорошо знающий драматический текст; созданию атмосферы неверия ни в эмоции, ни в добро, ни в зло, ни в безумие. Кто-то в спектакле может увидеть четкую структуру и красивую композицию, анализирующую ситуацию в католическом мире, таком важном для одной из самых религиозных стран Европы – Польши, а кто-то может не понять, зачем надо было из Шекспира убирать самое ценное – текст Шекспира, и не дать возможности выдающимся актерам театра «Стары» проявить хоть какие-то эмоции и полностью растворить их в конструкции режиссерской мысли.

Один из последних спектаклей Кляты «Троянки» поставлен в 2018 г. в театре «Выбжеже» в Гданьске по двум произведениям Еврипида «Троянки» и «Гекуба». Это политическое зрелище о мести и варварстве, но прежде всего о войне, в которой никто не выигрывает, независимо от выигрыша. Большие мальчики играют в войну, Одиссей тянет деревянного коня. Время действия разворачивается в тот момент, когда Троя пала. Жертвы принесены, женщины изнасилованы, дети убиты из-за проступков своих родителей, а греческое общество было не готово принять то, что делали на войне их герои, к тому же после войны голодавшие. Для того, чтобы оправдать жестокость придумываются мифы, объясняющие ее начало.

Клята считает, что Еврипид написал историю, которая полностью противоречила ожиданиям патриотической пропаганды. Древнегреческий драматург реализовал «практику позора», откидывая ковры, за которыми скрывались неприятные истины. По мнению режиссера, и в наше время необходимо это делать, потому что правда окупается, это своего рода вакцина против параноидальных ошибок, повторяющихся все время. Оживить Трои Кляте помогает сценография Марека Качмарека. На сцене толстым слоем насыпан песок. Медленные движения актеров тонут в нем, а черные манекены, похожие на обгоревшие тела, размещенные повсюду, усиливают чувство смерти и разрушения, характерное для в этой истории. Клята остается одним из самых политизированных театральных режиссеров Польши.

Следует вспомнить и о других молодых режиссерах польского театра.

Успешно продолжает работать Мая Клечевская, получившая в 2018 г. награду им. К. Свинарского за спектакль «Под давлением» (2018, театр «Силезский», Катовицы), в котором зрителям предлагается принять участие в съемках фильма. Аудитория одновременно задействована в нескольких параллельных процессах: смотрит на игру актеров на сцене, на создание фильма и одновременно начинает смотреть снятое. Спектакль о доверии. Оно должно помогать создавать большие совместные проекты, а при его отсутствии в любой жизненной ситуации появляются взаимные обвинения, чувство обмана и нетерпимости.

Социальную тему успешно продолжает поднимать в своих произведениях творческий дуэт режиссера Моника Стшемпки и драматурга Павла Демирского.

В числе самых талантливых молодых режиссеров критики называют Михала Борчуха, в спектаклях которого можно встретиться с героями произведений Аристофана, Гете, Уайльда и фильмов Альмодовора и Кешлевского.

Награду им. Л. Шиллера в 2019 г. получил Радослав Стенпень за спектакль «Смерть коммивояжера» по А. Миллеру (2019, театр «Выбжеже», Гданьск). Он несколько лет проходил практику в институте им. Е. Гротовского, в Центре театральных практик «Гардженицы», и недавно окончил Академию театрального искусства им. Ст. Выспянского.

Яркими событиями становятся работы Катажины Кальват, которая была ассистентом К. Люпы на спектакле «Персона Мэрилин» в 2009 г., успела поработать в театрах Варшавы, Познани, Кракова, Лодзи.

Стоит увидеть спектакли Михала Щегочинского, поставившего около двадцати спектаклей, многие из которые хорошо были приняты критиками и зрителями, и режиссера, актрисы, сценариста Агнешки Глинской.

В театрах Польши сегодня критики и театроведы рекомендуют посмотреть следующие спектакли.

- «Кино морального беспокойства» (2019, реж. М. Борчух, театр «Новы», Варшава). Но собравшись на этот спектакль, надо

учесть, что за месяц до спектакля все билеты уже могут оказаться раскупленными.

- «Буря» (2018, реж. П. Мишкевич, театр «Народовы», Варшава). Побывать в главном театре страны – это как выполнить один из пунктов путешественника в списке обязательных дел в поездке, чтоб она запомнилась. Спектакль Павла Мишкевича, которого называют «актером Люпы», уже много лет отдавшего себя режиссуре, может послужить хорошим поводом для этого. Тем более, что роль Просперо в спектакле играет Ежи Раздивлович – легенда польского театра и кино.

- «Части женщины» (2018, реж. К. Мундруцо, «ТР Варшава»). Про этот спектакль столько хвалебного написано в польской прессе, что возникает желание купить билет до Варшавы.

- «Другие люди» (2019, реж. Г. Яжина, «ТР Варшава»). Про него все сказано выше.

- «Освобождение» (2019, реж. А. Августович, «Польский театр», Варшава). Режиссер неоднократно обращалась в своем творчестве к произведениям польской литературы, в том числе и к «Освобождению» С. Выспянского. Интересно посмотреть, как в этот раз черное пространство сцены, пустота, ограниченность передвижения актеров линиями на полу сочетается со сложным текстом классика и современной реальностью.

- «Гамлет» (2019, реж. М. Клечевская, «Польский театр», Познань). В спектакле Клечевской зрители сами выбирают, когда их «Гамлет» заканчивается. Зритель на входе получает многоканальные наушники и может выбирать самостоятельно, какую часть истории слушать в данный момент, свободно передвигаться по залу с актерами, вместе с которыми создавать новый мир.

- «Ничего» (2019, реж. К. Гарбачевский, театр «Стары», Краков). Еще один ученик Люпы, представитель молодого поколения, петербургским зрителям может быть известен по постановке «Макбет» (2015) на Новой сцене Александринского театра. Новый спектакль Гарбачевского назван театральной медитацией. Постановка была вдохновлена «Черным квадратом» К. Малевича, поэзией Б. Лесьмяна, книгой Я. Поликоты. В это соединение драмы, танца, песен вошли монологи из М. Хайдеггера и Д. Кришнамурти. Пустота жизни, где Эвридика проходит путь в робе узни-

ка концлагеря. Главную роль играет актриса Александринского театра О. Белинская.

- «Наимродзкий, или Однажды в Гливицах» (2018, реж. М. Щегочинский, «Городской театр», Гливице). История об одной из легенд, существующих в Гливицах, о Здиславе Наимродзком, талантливом человеке, который мог сделать карьеру военного, а стал авторитетом воровского мира. Динамичная история, рассказанная в духе Монти Пайтона.

- «Троянки» (2018, реж. Я. Клята, театр «Выбжеже», Гданьск). О нем подробно рассказано выше.

- «Освобождение» (2019, реж. П. Чепляк, Театр им. Хелены Моджеевской, Легнице). Еще одна постановка на основе произведения Выспянского, осовремененная драма польского классика в первой части (а в спектакле их две) больше напоминает комедию, в которой детскими рифмованными стишками рассказывается о конце света, гибели природы, индустриальном апокалипсисе. Все это перемешано с исполнением современных песен и танцев. Во второй части актеры перестают играть каких-то персонажей Выспянского, а становятся масками, которые задают вопросы Конраду о судьбе Польши и ее проблемах.

- «Жестяной барабан» (2018, реж. В. Кошчельняк, театр «Capitol», Вроцлав). Действие романа Г. Грасса в постановке переносится в магазин игрушек. Главный герой – тантамареска. Актриса в мужском костюме оживляет куклу. Спектакль сделан в жанре водевиля, с элементами веймарского кабаре, бурлеска, зингшпиля.

Контрольные вопросы

1. Какие направления польского театра вы можете назвать?
2. Каких польских режиссеров вы знаете?
3. Какие отличительные особенности творческого метода Э. Аксера вы знаете?
4. В чем специфика «Театра Смерти» Т. Кантора?
5. В чем особенность постановки спектакля «Настасья» (1989) А. Вайды?
6. Какие театральные труппы Польши, занимающиеся актерским тренингом, вы можете назвать?
7. Каких современных польских режиссеров вы можете назвать? Какие спектакли они ставили?

Глава 9

ТЕАТРАЛЬНОЕ ФЕСТИВАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Для того, чтобы оценивать театральное искусство, существует множество разнообразных, простых и сложных инструментов. Одним из них является исследование искусства (в данном случае театрального) самими его создателями: драматургами, режиссерами, актерами, театральными художниками. Подобный подход к анализу произведений театрального искусства существовал во все времена, об этом написано немало книг. Как отмечает С. И. Мельникова, говоря о подходе к трактовкам пьес Шекспира, «на примере анализа самых разных шекспировских спектаклей отечественного театрального искусства [становится ясным], каким образом театр читает Шекспира, что выделяет в нем особенно, что пропускает, на что обращает особое внимание. И мы наглядно видим, как одна и та же пьеса совершенно по-разному звучит в разные времена. На наших глазах Шекспира будут изучать режиссеры (от неизвестных широкому зрителю и читателю до Питера Брука и Товстоногова), актеры, театральные художники, пытающиеся понять и уловить мысль драматурга всех времен и народов»¹.

Другим способом оценки произведения театрального искусства является театральный фестиваль. Это возможность сравнить самые разные произведения искусства, выявить их сущность и дать им оценку. Театральный фестиваль – это смотр достижений театрального искусства, который одновременно является и праздником сценического действия, и гражданским форумом. Будучи заметной составляющей индустрии развлечений и культурного туризма, театральный фестиваль остается зеркалом того, что происходит не только в театральном процессе, но и в жизни отдельной страны, сообщества.

Как известно, театральный мир очень разнообразен. Существует множество течений, школ, видов сценической выразительности. Двумя основными способами узнать, что происходит

¹ Мельникова С. И. Европейская драматургия: опыты исследования. – СПб.: СПбГИКиТ, 2020. С. 6.

в разных театральных сообществах, являются гастроли и фестивали. Живой театр занят бесконечным поиском новых граней, отношений и форм существования, и безусловно важная задача – соизмерить и сопоставить те явления, которые становятся в театре главенствующими в разные годы. Возможность решить эту задачу и дают театральные фестивали – малые, большие, региональные, международные.

История театрального фестиваля как важного социального и культурного явления восходит к древнегреческим дионисийским празднествам. Важными составляющими Дионисий были состязания актеров и поэтов, маскарады и, конечно же, театральные представления. Они основывались на текстах живших тогда авторов и могли быть как общественными, то есть совершаемыми на средства государства, так и частными, то есть спонсированными добровольно какими-либо меценатами. Можно заметить, что под помощью государства иногда подразумевалась повинность, наложенная на богатейших граждан города, – они были обязаны поддержать искусство независимо от своих желаний¹.

Поскольку во время празднеств проводились не просто смотры театральных представлений, но и состязания между разными филами (сообществами, братствами), предполагалось наличие судий, избранных под надзором властей, и призов для победителей. Таким образом, как и всякое официальное действие, исполнение драматических и лирических произведений на праздниках требовало документальной отчетности и регламента. Заранее устанавливалось точное количество исполняемых произведений: например пять трагедий исполнялись трагиками и пять комедий – комическими поэтами. Во многом подобная система организации напоминает нынешнюю.

Античные театральные празднества играли важнейшую роль в жизни граждан, в их отношении к прекрасному и божественному, в развитии культуры государств.

В средние века распространенной формой театральных фестивалей являлись мистерии, существовавшие в большинстве европейских стран в XIV–XVI вв. В мистериях театральные

¹ Никитин П. В. К истории афинских драматических состязаний. 2-е изд. – М.: ЛЕНАНД, 2016.

представления связывались с городской праздничной жизнью и воплощались в многодневных пышных зрелищах, которые были приурочены к церковным праздникам, военным победам, королевским свадьбам и пр. Мистериальные спектакли и шествия были доступны для восприятия всем представителям городского населения, поскольку сочетали в себе различные слои смысла, от теологического до приземленно-смехового.

В средневековой традиции театрализованных представлений не менее важен был карнавал, восходящий к древнеримским сатурналиям. Как известно, все происходившее на карнавале носило игровой характер: обязательное шествие по улицам города возглавлялось шутом, подготовка к великому посту сопровождалась пиршествами для всех желающих.

Интересным явлением в истории европейских театральных фестивалей были представления нидерландских риторических камер, или кружков, XV–XVI вв. Они объединяли горожан для совместных упражнений в искусстве стихосложения и театральных представлений, участники которых устраивали диспуты, соревнования, празднества. В период своего расцвета количество таких камер достигало свыше трехсот цехов, у каждого из которых был свой герб, девиз и руководитель. Постоянно совершенствуясь в искусстве драмы и стихосложения, эти братства постепенно отходили от сугубо религиозной тематики представлений в сторону светских вопросов.

Большое значение для развития европейского театрального фестиваля и театра в целом имеют достижения эпохи Ренессанса, когда деятели искусства захотели возродить в театре лучшее наследие античности. Не отказываясь от средневековых мистерий, но переведя их в ранг светских, гении эпохи Возрождения внесли огромный вклад в сценическое оформление спектакля, ввели в представление интермедии-морески, разработали культуру подачи театральных произведений. Многие созданные ими новшества остаются актуальными до сих пор.

Если говорить о формальной стороне вопроса, то возникновение тематического театрального фестиваля можно датировать XVIII в. В 1769 г. в Стратфорде-на-Эйвоне выдающийся актер Дэвид Гаррик организовал большое празднество, посвящённое

юбилею Уильяма Шекспира. Для торжественных мероприятий, которые проходили несколько дней, был построен деревянный театр, приглашены профессиональные актеры и музыканты со всей страны. Программа включала в себя уличные музыкальные шествия, спектакли – в том числе по одноактной пьесе «Юбилей», которую написал сам Гаррик, – а также балы и маскарады. Несмотря на то, что столь громкое мероприятие привлекло знатные семьи из разных английских городов, фестиваль не приобрел статус традиционного в XVIII в. – это произошло столетие спустя.

Более современное прочтение понятия «фестиваль» также связано с эпохой йенского романтизма конца XVIII в. Тогда значение термина «фестивальность» впервые было сформулировано на немецком языке и подразумевало идею объединения на основе некоего художественного принципа. Любопытно, что «фестивальность» воспринималась как часть урбанистической культуры, необходимый элемент в эпоху индустриального развития мира.

Весь накопленный тысячелетиями опыт проведения театральных празднеств сохранился в исторической памяти и нашел свое воплощение в различных фестивальных практиках XX и XXI вв.

В наше время можно говорить о «фестивализации» настоящей жизни, поскольку, как известно, существует огромное количество самых разнообразных фестивалей. Их возникновение обусловлено культурными, историческими и экономическими причинами. В принципе наличие фестиваля – пусть даже далеко не масштабного – это всегда плюс для инфраструктуры любого города, не только способ привлечь туристов и дополнительные денежные вливания, но и возможность преобразовать культурное пространство, поднять его на несколько уровней выше.

Существует множество жанров и направленностей фестивалей. Среди них можно выделить конкурсы и смотры; многожанровые фестивали; премии; фестивали драматических театров; фестивали любительских и студенческих театров; фестивали моноспектаклей. Кроме того, существуют фестивали оперного, балетного и музыкального искусств; фестивали спектаклей профессиональных театральных школ; театров для детей и юношества; театров кукол и, наконец, фестивали театров современного танца.

Отдельным популярным явлением в современном сценическом процессе стали театральные лаборатории. Их могут устраивать, например, театры по своему желанию и возможностям для того, чтобы обновить репертуар. Многие эскизы, рождающиеся на театральных лабораториях, затем развиваются в полноценные спектакли.

При этом следует заметить, что в отличие от кино, в котором существуют категории фестивалей (А, В, С), в театральном мире такого формального разделения нет. Однако среди театральных фестивалей специалисты также выявляют лучшие, наиболее престижные, и гораздо менее заметные.

Престиж фестиваля далеко не всегда связан с его экономической составляющей. Даже при наличии сильных спонсоров для существования интересного, самобытного и востребованного фестиваля необходима объединяющая идея. И потому желающим организовать свой театральный фестиваль стоит подумать, прежде всего, над созданием единой творческой материи любого такого мероприятия. Необходима целостность замысла, ведущая к созданию нового единого пространства, в котором будет происходить процесс обмена опытом, возможностями, творчеством.

Часто в самих названиях фестивалей отражены его направленность или специфика, его творческое ядро: «Международный фестиваль имени А. П. Чехова», «Золотой Витязь», «Teatroacorte» («Театр во дворе»). Некоторые фестивали меняют тему из года в год, как это делает, например, «БТК-фест». Но независимо от тематики конкретного сезона, политика фестиваля не меняется: для «БТК-феста», например, это самые значимые, новейшие европейские и российские кукольные спектакли.

Очевидно, что еще один важный фестивальный критерий – это зритель, на которого рассчитаны спектакли. Простейшее разделение представляет собой спектакли для взрослых, для юношества и детские.

У каждого фестиваля есть свои организаторы, кураторы, продюсеры. На начальном этапе спектакли на фестивали отбирают эксперты, которых, как правило, приглашает оргкомитет. Помимо формирования состава экспертной комиссии, отвечающей за программу фестиваля, организаторы (или же нанятые ими со-

трудники) составляют смету расходов, привлекают спонсорские средства, устанавливают связи со СМИ и занимаются рекламой фестиваля. Конечно, чаще внимание обращают на те спектакли, которые находятся на слуху, о которых пишут в театральных журналах, блогах, на сайтах, посвященных культуре. Тем не менее, даже у самых малоизвестных театров есть шанс попасть на какой-либо серьезный фестиваль. Для этого спектакль должен быть, с одной стороны, универсальным (открытым для восприятия разными зрителями, в разных регионах и странах), с другой стороны, – мобильным (поскольку чем проще его привезти на фестиваль, тем охотнее его пригласят). Впрочем, и эти критерии не спасут откровенно слабую работу.

Множество примеров успешных, влиятельных и по-настоящему важных театральных фестивалей можно найти в Европе. Здесь периодом расцвета фестивального движения стали 1950-е гг.: большая часть мировых театральных фестивалей возникла именно после Второй мировой войны. Это объясняется тем, что в тот период разбитая Европа, разрозненные и разобщенные народы нуждались в возможности увидеть друг друга в новом свете, и театр стал искомым способом коммуникации, неким общим языком. Театральные, музыкальные и прочие фестивали стали инструментом переосмысления прошедшего, попытками определить новые эстетические и этические пути разных стран, переживших общую трагедию.

Среди фестивалей, возникших после Второй мировой, «Пражская весна» (основана в 1946 г.), «Эдинбургский фестиваль театра и музыки» и «Авиньонский фестиваль» (с 1947 г.), «Дубровницкие летние игры» (с 1950 г.), «Флорентийский май» (с 1951 г.) и многие другие. Развитие, совершенствование, видоизменение и постоянно увеличивающийся объем деятельности этих фестивалей связаны не только с обновлением зрелищных форм общения в структуре современной городской культуры, но и с глобальными политическими изменениями. Во второй половине XX века утверждается концепция единства европейского пространства, в котором страны сохраняют свою национальную и культурную самобытность, но делают это вместе, сообща. При таком подходе крупнейшие международные фестивали играют важную инте-

грирующую роль для артистического обмена, для демонстрации лучших достижений национальных культур.

К признанным мировым театральным фестивалям, неизменно привлекающим интерес и специалистов, и простых зрителей, можно отнести Эдинбургский фестиваль, Авиньонский фестиваль, Венские фестивальные недели, Белградский «ВІТЕФ», Берлинский «Theatertreffen», Афинский фестиваль искусств.

Эдинбургский театральный фестиваль проводится каждое лето, как правило, в августе. Он проходит наряду со множеством фестивальных событий, среди которых музыкальный, книжный, парад военных оркестров, а также Эдинбургский кинофестиваль. Его история восходит к 1947 г., когда группа британских театральных деятелей, возглавляемая сэром Рудольфом Бингом, решила организовать мероприятие европейского масштаба, которое помогло бы людям вернуться к ощущению мирной жизни и побороть духовное опустошение, чувствовавшееся во многих сферах деятельности после великой войны. Изначально финансирование фестиваля осуществлялось меценатами; в дальнейшем поддержку фестивалю стали оказывать в том числе правительство и королевская семья.

Эдинбургский международный фестиваль считается крупнейшим театральным фестивалем мира, и по своей сути делится на два мероприятия: Эдинбургский международный фестиваль и Эдинбургский Фриндж (офф-программа). В основную программу происходит серьезный отбор оргкомитетом фестиваля. Как правило, приглашенным труппам оплачивают дорогу, предоставляют помещение, выплачивают достойные гонорары. Эдинбургский фестиваль изначально был международным и многожанровым, в частности организаторы часто включают в программу оперные театры мира.

В отличие от основной программы, Эдинбургский Фриндж открыт для каждого, у кого есть «история, чтобы ее рассказать», и локация, в которой эту историю будут показывать. Благодаря Фринджу, как утверждают организаторы, талантам удается найти не только зрителей, но и продюсеров для будущих постановок. И действительно, спектакли офф-программы могут получить от театральных критиков «пять звезд», стать хэдлайнерами фестиваля

и попасть в основную программу. Иногда организаторы фестиваля даже приглашают в офф-программу известные в Европе коллективы. Потому участие в Эдинбургском фестивале является хорошим показателем для театральной труппы. Связавшись с организаторами фестиваля и рассказав им о проекте, можно даже получить куратора, который поможет продвижению на фестивале, и некоторое освещение в прессе. Кроме того, организаторы помогают распространять и продавать билеты на показы участников. В свое время во Фриндже принимали участие такие российские и постсоветские коллективы, как «Дерево», «АХЕ».

Эдинбургский фестиваль пользуется заслуженным уважением зрителей, и многие всемирно-известные постановки имели премьерные показы именно на нем.

Другой знаменитый европейский фестиваль – *Авиньонский*, проходит в городе Авиньон, Франция. Как и в Эдинбургском, у него есть офф-программа. Участники Авиньонской офф-программы берут все расходы на себя: от поиска помещения до проживания. Однако масштаб Авиньонской офф-программы впечатляет куда больше, нежели Эдинбургской, и позволяет говорить о том, что благодаря ей французский город буквально полностью превращается в театральные площадки. В лучших традициях европейского театра от античности до XX в. устраиваются шествия и мистерии, представления спектаклей под открытым небом и пр. Однако следует заметить, что в Авиньоне офф-программа отмечена меньшей серьезностью, нежели в Эдинбурге: сюда действительно могут войти все желающие.

Авиньонский фестиваль был создан Жаном Виларом в 1947 г. исключительно национальным, свободным французским фестивалем. Как и многие свободные мероприятия, он родился в противовес «официальному» буржуазному театру. Его основной целью было дать возможность прогрессивным, новаторским труппам заявить о себе. Постепенно на фестиваль стали приглашать не только французские спектакли, но и европейские. Афиша этого фестиваля укладывается в три недели. Критики часто определяют Авиньонский фестиваль как детище «левых интеллектуалов»; он передовой и смелый, и преследует своей целью поиски и раз-

витие театрального языка в драматическом театре, современном танце, на выставках и инсталляциях.

Одним из проектов Авиньонского театрального фестиваля является «Теорема». Организаторы фестиваля приглашают молодых режиссеров делать копродукции – это означает, что спектакль не привозят, а делают его на месте, в рамках фестиваля. Как правило, представления, рожденные в этих лабораториях, отличаются современностью высказывания и экспериментальной формой. Движение театра в сторону актуального искусства – вот та тенденция, которую зафиксировал Авиньонский фестиваль.

Не меньше внимания заслуживает *Венский фестиваль* («*Венские фестивальные недели*»), много лет возглавлявшийся Люком Бонди. Он очень разноплановый и разнообразный. В его программу входят качественные популярные театры, консервативные и радикальные спектакли, танец, концерты, выставки, оперные спектакли. Поэтому неудивительно, что при такой плотности программы «*Wiener Festwochen*» продолжается полтора месяца. Есть в нем и спектакли, показываемые в нетеатральных пространствах, так называемые *site-specific*. Афиша «*Wiener Festwochen*» утверждается интендантом и советом фестиваля и охватывает самые разные географические пространства – от Японии и Востока до Африки.

Один из наиболее значимых театральных фестивалей Европы, «*VITEF*», проходит каждый сентябрь в Белграде, Сербия. Обладатель специального приза «Европа – Театру» (1999), он был основан в декабре 1967 г. по решению городского собрания Белграда. Первыми его организаторами были драматург и режиссер Мира Траилович и театральный деятель Йован Чиролов. Сейчас за организацию фестиваля отвечает Совет, состоящий из художественного руководителя и четырех членов, которых назначает городское Собрание сроком на четыре года.

Программа Белградского международного фестиваля состоит из двух частей: основной программы и дополнительной. В основную программу входят официально отобранные спектакли (как правило, в количестве десяти), в дополнительную – множество культурных мероприятий. Среди них особое место занимают кинофестиваль «*VITEF*», проходящий с 1976 г., и концерт

«BITEF Polyphony» (с 2000 г.). Каждый фестивальныи день наполнен выставками, мастер-классами, презентациями, развлекательными программами.

В 1989 г. также был основан театр «BITEF», занимающийся исследованием актуальных театральных тенденций в рамках местной культуры.

В Белграде можно увидеть как классические и популярные, так и пост-драматические спектакли, невербальные театральные высказывания и кибер-спектакли с использованием современных технологий. В работах, представленных на фестивале, поднимаются самые сложные и неоднозначные вопросы современной публичной сферы. По программе фестиваля от года основания до наших дней можно изучать новейшую историю европейского спектакля. Среди участников фестиваля разных лет были такие театральные деятели, как Ежи Гротовский, Роберт Уилсон, Георгий Товстоногов. Белградский фестиваль можно сравнить с мостом между западной и восточной Европой, на нем традиционно возникает пре-красная театральная среда и присутствует умная публика.

Белградский международный театральныи фестиваль – конкурсныи. Жюри фестиваля состоит из пяти человек, и в него входят известные деятели культуры из Сербии и из-за рубежа. Жюри выбирает из спектаклей конкурсной программы лауреатов гран-при имени Миры Траилович и специальной награды «BITEF». Кроме того, по результатам голосования зрителей определяется обладатель приза зрительских симпатий.

Участие в зарубежных фестивалях – неизмеримо важная часть общественной и культурной жизни театральных деятелей и объединений. Удачное выступление на фестивале может вывести труппу театра на международную арену, привлечь новых заказчиков, соавторов и, разумеется, зрителей. Кроме того, посещение фестивалей подобного уровня помогает формированию представления о всеобщей театральной картине мира.

Что касается отечественной фестивальныи истории, в России фестивальное движение приобрело особую популярность в 1920–1930-е гг., когда профессиональные и самодеятельные коллективы участвовали во всесоюзных смотрах и конкурсах на лучшие пьесы, музыкальные и драматические спектакли. К орга-

низации этих мероприятий подходили серьезно и ответственно, стараясь привлечь самых именитых деятелей искусства. Так, в состав жюри творческих состязаний при «Наркомпросе отдела театров и зрелищ» входили Максим Горький, Анатолий Луначарский и Федор Шаляпин. Искусство, ставшее доступным для всех, стремилось вступить в прямой диалог со своим зрителем и помочь ему подняться на новый культурный уровень, достойный социалистического человека. Другая важная функция театрального фестиваля – знакомство с культурой других стран, отличной от собственной, – вышла на авансцену уже в 1960–1970-е гг. В этот период стали проводиться международные фестивали с театрами тогда еще социалистических стран – Польши, Венгрии, Болгарии, ГДР. После распада Советского Союза одной из ключевых задач для российского театрального сообщества стало преодоление барьеров, возникших между отечественными и зарубежными театрами за десятилетия изоляции, – и здесь форма театрального фестиваля пришла как нельзя кстати.

На настоящий момент в России ежегодно проходят около 260 региональных и международных театральных фестивалей, многожанровых и специализированных. Важнейшую роль в отечественной театральной фестивальной жизни играет Ассоциация театральных критиков (АТК), существующая с 2015 г. Члены АТК принимают непосредственное участие в организации множества фестивалей, их продвижении, награждении ярчайших творцов театральной сцены. Среди прочего, ежегодно АТК называет победителей по двум номинациям: «Спектакль года» и «Человек года» – это подведение итогов уходящих сезонов учитывает и фестивальную жизнь.

Среди наиболее известных и ярких отечественных театральных фестивалей следует выделить «Золотую маску», «Золотой софит», «Любимовку», «Володинский» и «Чеховский» фестивали, «Пушкинский», «Платоновский», «Артмиграцию», «Арлекин», Кукольный фестиваль «БТК», «Черешневый лес», «Нашу тему», «Коляда-Plays», «Дебаркадер», фестиваль-школу «Территория», «Фестиваль уличных театров в Архангельске», «Сезон Станиславского», «Новую драму», «NET», «Реальный театр». О некоторых из них хотелось бы поговорить отдельно.

Самым престижным отечественным фестивалем остается «Золотая маска», высшая Национальная театральная премия России, проводящаяся ежегодно начиная с 1993 г. Ее можно сравнить с «Кинотавром» или «Тэффи» театрального мира. Это один из самых авторитетных фестивалей, имеющий международную репутацию. Команда «Золотой маски» продюсирует гастрольные проекты, привозит зарубежные спектакли в Россию, а российские спектакли – в Москву. Таким образом, «Золотая маска» остается инструментом объединения театральной Москвы и театральной провинции, инструментом их общения. Неизменно фестиваль старается охватить пространство страны от края до края, не выпуская из вида новые театральные имена и небольшие областные труппы.

По примерным подсчетам, в России около 1000 театров, и в год выпускается порядка 5000 премьер. В лонг-лист «Золотой маски» попадают примерно 800 спектаклей, из которых в шорт-лист отбирается примерно 250. Среди участников шорт-листа называются лауреаты – примерно 50 спектаклей. Экспертный совет, формируя лонг-лист и шорт-лист, одновременно анализируют направление отечественной театральной мысли, делает выводы о текущем состоянии театра в России и выявляет наиболее волнующие темы и свежие идеи на театральной сцене.

Эксперты «Золотой маски» набираются на год, что особенно важно, поскольку происходит ротация экспертного совета и каждый раз формируется новое жюри. В него входят не только театральные критики, но и практикующие профессионалы. Они работают сообща, принимая и отвергая те или иные постановки при формировании фестивальной программы.

В рамках фестиваля также проходят круглые столы, публичные дискуссии. В принципе «Золотая маска» играет очень важную роль для театра в России, поскольку популяризирует его и представляет зрителям контекст, срез общественно-театральной жизни страны. Премия и фестиваль были созданы по инициативе самого театрального сообщества, и несмотря на то, что когда-то он задумывался как московский фестиваль, в итоге стал общероссийским. Благодаря этому «Золотая маска» несет в себе устойчивое объединяющее начало и является в какой-то мере свое-

образной олимпиадой, представляющей разные тенденции, стили, направления профессиональной деятельности.

Уважением театрального сообщества пользуется также высшая театральная премия Санкт-Петербурга *«Золотой софит»*. Среди основных задач премии, основанной в 1995 г., сохранение и развитие традиций петербургской театральной сцены, а также выявление и поощрение наиболее талантливых театральных постановщиков и исполнителей. Номинанты на премию условно делятся на четыре категории: драматические театры, музыкальные театры, театры кукол и негосударственные театры. Также вручается премия номинационного совета «За творческое долголетие и верность театру». Работа «Золотого софита» разделена между оргкомитетом, экспертным советом и номинационным советом: первые отвечают за финансовые вопросы, изготовление призов, рекламу и формирование советов; вторые определяют состав соискателей на получение премии; третьи придают списку номинантов окончательный вид. Наконец, на торжественной церемонии победителям премии вручаются дипломы и памятные статуэтки, а в исключительных случаях и денежные призы.

Один из распространенных сейчас театральных форматов, приближающийся к фестивалям, а иногда и соединяющийся с ним – лаборатория. Разнообразные режиссерские и драматургические лаборатории проводятся на базе как независимых театров, так и крупных государственных репертуарных театров. Примером фестиваля-лаборатории является знаменитая «Любимовка».

Фестиваль молодой драматургии *«Любимовка»* – это независимый некоммерческий коллективный проект российских драматургов, существующий с 1990 г. Он был основан Михаилом Роциным, Алексеем Казанцевым, Виктором Славкиным и другими российскими драматургами и критиками. Название фестиваля закрепилось благодаря тому, что в первые годы он проходил в подмосковной усадьбе Константина Сергеевича Станиславского – Любимовке. С 2007 г. основное место проведения фестиваля – Театр.DOC в Москве. Данный форум-фестиваль ориентирован в первую очередь на драматурга, создателя пьесы, и является местом встречи начинающих и признанных авторов, «зрителей и

театральных профессионалов, представителей разных поколений и художественных течений».

Участие в «Любимовке» дает драматургам шанс услышать свой текст в исполнении профессиональных актеров под руководством действующих режиссеров из разных театров страны, получить отзывы театрального сообщества и зрителей, а в завершении – найти театр, который может заинтересоваться постановкой пьесы. Попадание в шорт-лист, и даже в лонг-лист «Любимовки» считается почетным и помогает автору, что называется, создать себе имя. В разные годы на этом фестивале были представлены пьесы братьев Пресняковых, Ивана Вырыпаева, Василия Сигарева, Максима Курочкина и других знаковых драматургов.

На конкурс принимаются русскоязычные пьесы, предпочтительно оригинальные по форме, современные по языку. Отбор пьес происходит в несколько этапов. На первом этапе каждую пьесу, присланную на конкурсную программу – а их, как правило, более сотни, – читают как минимум два отборщика. Каждый отборщик ставит пьесе оценку «да», «нет» или «затрудняюсь с оценкой». Пьесы, получившие две оценки «да», попадают в лонг-лист. Пьесы «под вопросом» отправляются следующим ридерам, которые и решают их судьбу. Второй этап – лонг-лист пьес. Его оценивают все отборщики фестиваля, формируя шорт-лист.

Параллельно с этим отбором кураторы программы «Fringe» читают все пьесы, присланные на конкурс, и создают специальную программу. Для ее представления отводится отдельный день. Помимо открытого конкурса, на который свою пьесу может прислать любой желающий, организаторы фестиваля каждый год формируют список новых произведений от состоявшихся драматургов. Из этого списка куратор внеконкурсной программы выбирает шесть пьес, которые также представляются в рамках фестиваля. Пьесы-победители, вошедшие в шорт-лист, воплощаются в форме режиссерских читок. Зрителей на «Любимовке» хватает, поскольку вход на все мероприятия фестиваля свободный.

Отдельного упоминания достоин интересный проект «Любимовки» творческая лаборатория «Практика постдраматурга». Из присланных заявок отборочная комиссия составляет команду из примерно десяти драматургов, которым предстоит участие в

пяти сессиях в течение года. Эти пять сессий – совместная работа драматурга с театроведом, композитором новой академической музыки, хореографом современного танца и современным художником. Итогом такой работы становится презентация проектов профессиональному сообществу и зрителю. Лучшие проекты могут перерасти в полноценные спектакли московского театра «Практика». Именно такие особенности фестиваля, как его ориентированность на сотворчество, открытую беседу и готовность к экспериментам, делают «Любимовку» одной из самых успешных театральных лабораторий страны.

Другим фестивалем, на котором молодые драматурги могут попробовать свои силы, является *Всероссийский театральный фестиваль «Пять вечеров»* имени Александра Володина, который также часто именуют «*Володинским фестивалем*». Впрочем, он ориентирован не только на драматургов. Фестиваль проходит в Санкт-Петербурге с 2004 г., его бессменным директором остается театральный режиссер Виктор Рыжаков, а арт-директором – театровед и театральный критик, основатель «Петербургского театрального журнала» Марина Дмитриевская.

Программа фестиваля знакомит зрителей с современными постановками пьес Александра Моисеевича Володина, выдающегося отечественного драматурга. Свои вариации володинских произведений представляют приглашенные театры со всей страны и из-за рубежа. Мероприятия проводятся на профессиональных театральных площадках Санкт-Петербурга и пригородов: «Театр на Литейном», «Молодежный театр на Фонтанке», «Большой Драматический Театр им. Товстоногова», «Святая Крепость» (Выборг) и пр.

Молодым театральным режиссерам данный фестиваль также дает возможность самовыразиться на режиссерских лабораториях «Володин в городе». Для самого фестиваля это новый формат, в котором шесть непохожих по стилю режиссеров из разных мастерских совместно с действующими артистами театров создают эскизы по текстам Александра Володина с тем, чтобы в последствии представить готовые работы экспертам и зрителям.

Для еще более юного поколения предусмотрена своя программа – творческая лаборатория «Время Володина. Диалог».

Здесь старшеклассники под руководством театрального педагога знакомятся с творчеством и эпохой драматурга и смотрят спектакль, созданный своими ровесниками.

Однако только Володиным фестиваль не исчерпывается. Он, как уже было упомянуто, интересен авторам оригинальных пьес. Специальная программа «Первая читка» традиционно привлекает студентов и выпускников режиссерских и драматургических мастерских разных городов России, поскольку дает им возможность поработать на профессиональных, пусть и камерных, сценах с артистами ряда городских театров. Кроме того, в центре внимания «Первой читки» находятся именно тексты молодых авторов, и изменение общего настроения и тематики их пьес помогает понять, в каком направлении движется современная драматургия.

Программа «Первая читка» формируется в несколько этапов. Первый – прием оригинальных пьес, нигде ранее не ставившихся. Других ограничений по приему, кроме оригинальности и новизны, на «Первой читке» нет. Все присланные пьесы читаются ридерами (театральными критиками, театроведами, режиссерами), и из наиболее интересных составляется лонг-лист, длинный список претендентов на реализацию. Второй этап – формирование из длинного списка шорт-листа, когда новые эксперты читают все избранные пьесы и называют своих фаворитов. Именно они и составляют короткий список пьес-победителей, которые получают театральную реализацию в виде читки. Третий этап – это выбор режиссера, формирование команды, работа с пьесой. И в заключении – представление читки зрителям на сцене одного из петербургских театров.

Несмотря на то, что в «Первой читке» победившим драматургам не достается денежный приз, автор пьесы из шорт-листа получает не только похвалы и почести театрального сообщества. С его текстом знакомятся эксперты, режиссеры, театральные деятели со всей страны – и это хороший шанс заключить контракт на постановку представленной пьесы или на написание новой.

Одну из ключевых ролей в отечественной культурной жизни играет *Международный театральный фестиваль имени А. П. Чехова*. Он был основан Союзом театральных деятелей

(ныне – Международная конфедерация театральных союзов (МКТС)) в 1992 г., хотя идея его создания возникла еще в 1986 г. Прежде всего фестиваль был направлен на формирование диалога с зарубежным театром, на знакомство с ним. Валерий Шадрин стал организатором и руководителем первого международного театрального фестиваля.

Надо отметить, что миссия знакомства отечественных зрителей с выдающимися зарубежными режиссерами была исполнена. Благодаря Чеховскому фестивалю в Россию привезли свои спектакли Роберт Уилсон, Кристиан Люпа, Кристоф Марталер, Ромео Кастеллуччи и многие другие. В дальнейшем в рамках Чеховского фестиваля не только показывались, но и создавались спектакли – совместные проекты отечественных и зарубежных деятелей театра. Немаловажно и то, что со временем появилась и региональная программа фестиваля, привозившая спектакли не только в Москву, но и в Санкт-Петербург, Воронеж, Псков, Екатеринбург.

Кроме того, Чеховский фестиваль стал проводником для европейского зрителя в мир современного российского и постсоветского театра. В 1997 г. была организована российская программа на Авиньонском театральном фестивале, а в 2001 г. совместно с Чеховским фестивалем в Москве прошла Третья Всемирная театральная олимпиада.

Другим именитым театральным фестивалем, воспевающим отечественного гения, является *Пушкинский фестиваль*, проходящий в Пскове. По регламенту фестиваля все представленные на нем постановки должны быть созданы по сюжетам Александра Пушкина и других русских классиков, однако при этом фестиваль остается международным. Свой взгляд на русскую классическую драматургию показывают театры из Литвы, Финляндии, Израиля, Эстонии и других стран с большими русскими диаспорами. Заслуга Пушкинского фестиваля, с одной стороны, в том, что он из года в год доказывает самым разным зрителям, что классика – это вовсе не скучно; с другой, – в том, что в рамках фестиваля выстраивается диалог между великими, поставленными сотнями и тысячами раз классиками и молодыми, готовыми к смелым экспериментам режиссерами.

Завершая разговор о фестивалях, созданных в честь великих авторов, необходимо назвать *Платоновский фестиваль*, основанный театральным режиссером Михаилом Бычковым. Это относительно молодой фестиваль, проходящий в Воронеже с 2011 г., но масштаб, с которым он проходит, быстро вывел его на лидирующие позиции среди культурных событий России. Программа фестиваля, проходящего ежегодно в мае-июне, состоит из четырех направлений: «Театр», «Музыка», «Выставки» и «Литература». Спектакли, концерты и выставки могут быть включены в «Платоновскую программу», «Основную программу», «Программу актуального искусства».

Самым значимым направлением фестиваля, безусловно, является «Театр», в рамках которого воронежской публике и гостям города уже были представлены спектакли Роберта Уилсона, Михаэля Тальхаймера, Филиппа Жанти, Эймунтаса Някрошюса, Уэйна Мак Грегора, Анатолия Васильева и многих других. Принимали участие в программах разных лет театры из Германии, Франции, Нидерландов, Великобритании.

Программу фестиваля разрабатывает дирекция, круглый год отслеживая самые интересные и новые явления в мировом театре и искусстве вообще. Таким образом формируется лонг-лист возможных участников фестиваля, из которого уже при повторном отборе создается список участников. С ними связываются, приглашают на фестиваль, обговаривают условия. Как правило, участникам фестиваля оплачивают дорогу и проживание, а также выплачивают гонорар за выступления.

Вся подготовительная работа проходит заранее, включая выбор театральных и нетеатральных локаций по городу и в его окрестностях. Примерно за два месяца до фестиваля объявляется его программа, выпускаются буклеты, и затем в продажу поступают билеты. К работе на фестивале привлекаются волонтеры: они встречают и сопровождают гостей, выполняют разные организационные задачи, а взамен получают незабываемый опыт, возможность посещать мероприятия фестиваля бесплатно, а также сувенирную продукцию.

Отдельного упоминания заслуживает проект по созданию нового спектакля в рамках Платоновского фестиваля. Творческая

команда, выбранная организаторами, работает над заявленной идеей около полугода и в первые дни фестиваля проходит премьеры того, что удалось сделать. Так, Платоновский фестиваль стал сопродюсером спектакля Rimini Protokoll «100% Воронеж», масштабного документального проекта с участием ста жителей города.

Международное разнообразие участников сохраняется и в музыкальном направлении, и в выставочном. Знаменитые музыканты и оркестры исполняют классическую и современную музыку в концертных залах Воронежа, в это же время проходят выставки работ из собраний лучших музеев и галерей России. Благодаря направлению «Литература» у посетителей фестиваля появляется возможность пообщаться с ведущими литераторами и литературоведами современности, от Дмитрия Быкова до Гузель Яхиной.

Фестиваль проводится на средства из выделяемого государством гранта, а также за счет поддержки частных меценатов. Помимо получения дохода от продажи билетов, фестиваль сотрудничает с различными книжными и сувенирными магазинами, которые платят аренду за возможность торговать на территории фестиваля. Традиционно на несколько событий фестиваля ставят свободный вход.

Кроме того, в рамках Платоновского фестиваля вручается Платоновская премия. Она присуждается ежегодно деятелям литературы и искусства. Специальный Совет премии награждает профессионалов из России и из-за рубежа за значительный вклад в культурное достояние Российской Федерации, за создание выдающихся произведений и развитие гуманистических культурных традиций. Лауреатами премии становились Лев Додин, Александр Сокуров, Анатолий Васильев, Алла Демидова и другие.

Еще один относительно новый российский театральный фестиваль – «*Артмиграция*», форум-фестиваль молодой режиссуры, возглавляемый его арт-директором Дмитрием Мозговым. Фестиваль был организован в 2013 г. по инициативе Союза театральных деятелей, его главной задачей было познакомить столицу с молодыми режиссерами, работающими за пределами Москвы и Санкт-Петербурга, и в целом дать молодой режиссуре возможность высказываться. Неожиданные спектакли из раз-

ных городов России – Улан-Удэ, Нягани, Кемерово, Абакана – ежегодно доказывают, что в провинции есть яркая театральная жизнь. На «Артмиграции» также выступают гости из стран СНГ, Балтии, Грузии. Основными площадками фестиваля традиционно являются Театральный центр Союза театральных деятелей «На Страстном» и «Боярские палаты» Союза театральных деятелей.

В программе «Артмиграции» важное место занимают лекции и мастер-классы от ведущих российских деятелей театра, а также экскурсии и концерты как для приезжих участников, так и для посетителей фестиваля. Среди обязательной части программы – лаборатория молодых театральных критиков, которой руководит Павел Руднев. Таким образом, на «Артмиграции» молодые режиссеры не только представляют свои постановки зрителям, но и получают новые знания у ведущих специалистов в области театра. Помимо всего этого, для участников фестиваля предусмотрен грант Союза театральных деятелей в рамках проекта «Творческая командировка», который получают на конкурсной основе.

С 2018 г. у «Артмиграции» появилось новое дополнительное направление: наряду со «взрослым» театром организаторы привозят в столицу лучшие спектакли для детей и подростков. В центре внимания учредителей фестиваля остаются смелые спектакли высокого качества, поставленные в провинции России. Еще одно новшество заключается в том, что «Артмиграция – детям» сотрудничает с благотворительными фондами. Так, в 2018 г. фестиваль проходил в поддержку фонда «Галчонок», а в 2019 г. все собранные средства поступили на счет фонда «Подари жизнь».

Расширяет представление отечественного зрителя о современном театре фестиваль «NET» – New European Theatre Festival (Фестиваль Нового Европейского Театра). Его программу формируют специалисты в данной области, театральные критики и арт-директора фестиваля Марина Давыдова и Роман Должанский. Главной целью они называют продвижение современного искусства среди российской публики, и этим обуславливается разнообразие театральных форм, которые можно обнаружить в «NET». Фестиваль проводится ежегодно в Москве и Санкт-Петербурге, однако подать заявку участника на него нельзя – только получить приглашение организаторов. «NET» изобилует не только

спектаклями высочайшего уровня, но и уникальными лекциями и творческими встречами с ведущими европейскими режиссерами, перформерами и теоретиками театра.

От того, на каком фестивале побывал спектакль, зачастую зависит его прокатная судьба или его признанность, ценность для театрального сообщества. Участие в свободных фестивалях – прекрасная возможность для студентов и выпускников заявить о себе, установить новые профессиональные связи, наконец, просто научиться чему-то новому. Всегда полезно увидеть то, как работают и мыслят наши современники – и начинающие театральные деятели, и признанные мэтры. Всякий фестиваль является таким пространством общения, сотрудничества, сотворчества.

Театральный фестиваль – это не только показ спектаклей, но и попытка обозначить сферу актуальных театральных проблем; это попытка понять, как трансформируется театральный язык. Театральные фестивали – необходимое звено в развитии театрального искусства.

Контрольные вопросы

1. Расскажите об истории развития театрального фестивального движения в Европе. Каких предшественников современных фестивалей вы можете назвать?
2. Почему на данный момент можно говорить о «фестивализации» жизни? С чем это связано?
3. Какие ключевые этапы организации театрального фестиваля вы можете выделить?
4. Приведите примеры европейских и отечественных театральных фестивалей. В чем их особенности?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Учебное пособие «Театральное искусство» в своих 9 главах, безусловно, не исчерпывает гигантский материал о театре, накопленный столетиями. Рекомендованный авторами список литературы значительно расширит и углубит знания и интересы студентов в области театрального искусства.

История театра, теория театра, театральная практика представлены в учебном пособии, призванном пробудить у обучающихся интерес к этому прекрасному виду искусства, во главе угла которого всегда стоял и будет стоять живой человек – актер, который вместе с нами будет проживать свою жизнь на сцене.

Для того, чтобы проникнуть в суть театрального искусства, необходимо не только регулярно ходить в театр, смотреть спектакли, анализировать их, сравнивать друг с другом, но и читать литературу о театре: о его уникальной истории; теоретические исследования, раскрывающие самую суть театрального искусства; многочисленные рецензии; портреты режиссеров, актеров, театральных художников.

В учебном пособии представлены примеры анализа театральных эпох, драматургических фигур, режиссерских явлений, стилистических особенностей определенных театральных форм. Экскурс от древнейшего восточного театра к современной театральной действительности неслучаен и непрост – он дает возможность представить развитие театра.

Учебное пособие создано учеными и практиками в области театрального и кинематографического искусства. Остается пожелать всем читателям этой книги получить от нее не только знания и практические навыки, но и удовольствие от встречи с интересными авторами – педагогами кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, многие из которых по базовому образованию являются представителями отечественной театроведческой школы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Аль Д. Н.* Основы драматургии: учебное пособие. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2013.
2. *Бартошевич А. В.* Для кого написан «Гамлет». Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... – М.: ГИТИС, 2014.
3. *Бентли Э.* Жизнь драмы. – М.: Искусство, 1978.
4. *Ефимова И. А., Мельникова С. И., Степанова П. М., Шиббаева Н. Н.* Драматургия телесериала. – СПб.: СПбГИКиТ, 2019.
5. История зарубежного театра: учебник для вузов / под ред. Л. И. Гительмана. – СПб.: Искусство-СПб, 2005.
6. *Мельникова С. И.* Анализ пьесы. – СПб.: СПбГИКиТ, 2016.
7. *Мельникова С. И.* Европейская драматургия: опыты исследования. – СПб.: СПбГИКиТ, 2020.
8. *Мокульский С. С.* История западноевропейского театра. – 2-е изд., испр. – СПб.: Планета музыки, 2011.
9. *Степанова П. М.* Восточный кинематограф: учебное пособие. – СПб.: СПбГИКиТ, 2020.

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

**Мельникова Светлана Ивановна
Степанова Полина Михайловна
Ванькичева Ольга Викторовна
Ефимова Ирина Анатольевна
Соломкина Татьяна Алексеевна
Федорова Анастасия Александровна
Шibaева Надежда Николаевна**

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Учебное пособие

Редактор *Л. Н. Горбачёва*
Компьютерная верстка *И. В. Фёдоровой*

Подписано в печать 13.05.2022. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 10,9. Уч. изд. л. 10,2. Тираж 35 экз. Заказ 25.

СПбГИКиТ. 191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13.
ИзПК СПбГИКиТ. 192102, Санкт-Петербург, ул. Бухарестская, 22.