

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ВМ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

3-4

PROSCAENIUM



МОСКВА
2009

Вопросы театра/ PROSCAENIUM. М., 2009

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

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

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

К статье обязательно прилагаются:

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

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

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

Правила оформления статей и иллюстраций:

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

С аспирантов плата за публикацию не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

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

Про настоящее

Новый театр, старая сцена

- 6 Марина ЗАБОЛОТНЯЯ
РАССКАЗ О СЧАСТЛИВОЙ «МАСКЕ»
- 18 Екатерина РЯБОВА
ТРИ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА В ТЕАТРЕ 2000-х
«Король Лир», «Гамлет», «Антоний и Клеопатра»
- 36 Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА
ПОЧЕМУ ДЯДЯ ВАНЯ?
- 43 Екатерина КРЕТОВА
«ВОЦЦЕК» АЛЬБАНА БЕРГА ПАЛ ЖЕРТВОЙ ГЛАМУРА
- 48 Наталия ЯКУБОВА
ИГРА НАЧИНАЕТ И ВЫИГРЫВАЕТ
- 53 Вадим ЩЕРБАКОВ
ZEITLUPE

Год Гротовского

- 66 ОТ РЕДАКЦИИ
ПРОТОЛОГИЧЕСКОЕ
- 69 Ежи ГРОТОВСКИЙ
SKARA-SPEECH
- 78 Ежи ГРОТОВСКИЙ
ТЕАТР ИСТОКОВ
- 90 Ришард ЧЕСЛЯК
СКОЛЬКО ЛЮДЕЙ – СТОЛЬКО И МЕТОДОВ
- 103 Збигнев ОСИНЬСКИЙ
«ЛАБОРАТОРИЯ» ЕЖИ ГРОТОВСКОГО
- 120 ГРОТОВСКИЙ В КАРИКАТУРЕ
- 125 Вадим ЩЕРБАКОВ
РЕПЛИКА

Мастер-класс

- 128 Адольф ШАПИРО
РОМАН С ГОРЬКИМ. ВОСТОРГИ И ОТЧАЯНЬЕ
- 135 Адольф ШАПИРО
«У МЕНЯ ДВЕ РЕЖИССЕРСКИЕ ЖИЗНИ...»
Беседа с Верой Максимовой

Главный редактор:
В.А. Максимова

Ответственный редактор:
Н.Ю. Казьмина

Исполнительный директор:
С.А. Скоморохов

Редакционный совет:
А.В. Бартошевич
И.Л. Вишневская
В.Ф. Колязин
Д.В. Родионов
И.И. Рубанова
Ю.М. Соломин
Е.И. Струтинская
Е.Я. Суриц
Д.В. Трубочкин
И.П. Уварова
О.М. Фельдман
В.В. Фокин
И.М. Чурикова
А.Я. Шапиро

Содержание

157..... Владимир КОЛЯЗИН
«ДИССОНАНСЫ ЖИЗНИ И ТАЛАНТА»
«Тассо» И.-В. Гете в постановке Петера Штайна.
На полустанке между Бременом и Шаубюне

171..... Мария СКОРНЯКОВА
СРЕДИЗЕМНОМОРСКАЯ ДОРОГА
К ЭПИЧЕСКОМУ ТЕАТРУ...
Стрелер и Брехт

Театр художника

198..... Мария ЛИПАТОВА
ОСТ И ТЕАТР

208..... Марина ЗАБОЛОТНЯЯ
ЛОШАДИ АКИМОВА

Pro memoria

Истоки, традиции, рифмы

214..... Олег ФЕЛЬДМАН
«ВОЛШЕБНЫЙ КРАЙ! ТАМ В СТАРЫЕ ГОДЫ...»

258..... Елена ПОЛЯКОВА
КЛУБ ДОБРЯКОВ В МОСКВЕ 1930-Х ГОДОВ
«Пиквикский клуб»
в Художественном театре имени М. Горького

282..... Сергей ЧЕРКАССКИЙ
СТАНИСЛАВСКИЙ И ЙОГА:
опыт параллельного чтения

Европа и Россия

301..... Анастасия АРЕФЬЕВА
ПОЭТИКА И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ
ИСПАНСКОЙ БАРОЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ
«Поклонение кресту» Педро Кальдерона

310..... Наталья ЕРМАКОВА
ФЕНОМЕНОЛОГИЯ «НАРОДНОГО МАЛАХИЯ»
МИКОЛЫ КУЛИША И ЛЕСЯ КУРБАСА

336..... НАШИ АВТОРЫ
OUR AUTHORS

344..... АННОТАЦИИ
SUMMARY

Редакция благодарит
за помощь в работе
Бахрушинский музей,
Пресс-центр премии
«Золотая Маска»,
Большой театр,
Малый театр,
Мастерскую
П. Фоменко, МХТ
им. А.П. Чехова,
Театр им. Евг. Вах-
тангова, Театр
«Сатирикон», Театр
«Современник», МДТ
в Петербурге

Фото Д. Юсупова,
В. Мясникова,
Кена Рейнольдса,
Елены Лапиной и
др., а так же фото
из личных архивов
Н. Башинджагян,
Е. Ходуновой,
А. Шапиро,
В. Щербакова

На обложке:
В. Сидур
«Портрет молодого
человека»
На 4-й стороне
обложки:
эмблема Театра-
Лаборатории
Е. Гротовского

DM

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

ПРО ИСТОЯЩЕЕ

Марина ЗАБОЛОННЯ

РАССКАЗ О СЧАСТЛИВОЙ «МАСКЕ»



В сети ювелирных магазинов на золото сегодня – большие скидки. Стоимость «Золотой маски» по-прежнему высока. Несмотря на мировой кризис, падение нравов и отсутствие общей идеи, «проба» этого изделия конвертации не подлежит. Не должна. Убедиться в этом представилась возможность на гастролях в Петербурге, приуроченных ее 15-летию. Высшая Национальная театральная премия, инспектирующая все театры России, – «от Москвы до самых до окраин» – среди прочего множества своих проектов занимается экспортом лауреатов и номинантов, перешагнув отечественные границы. «Маска» уже докатилась до Литвы, Латвии и Эстонии. В просветительском плане – проект полезный, даже пафосный, ибо заставил питерского зрителя вострепетать и броситься в кассы. Судя по тому, как быстро были проданы не очень дешевые билеты, ставки устроителей были сделаны верно.

ПРОВЕРКА НА ДОРОГАХ

В город исчезающего классицизма и утвержденного «поднебесно-стеклянного» хайтека имени Газпрома – «Маска» привезла, в основном, классику. Чем еще можно взять культурную столицу, чтоб было красиво, достойно и выгодно? Сценическая интерпретация высокой литературы всегда может обнаружить, насколько режиссеры и театр в ладу с собой и временем. Наша ментальность растворена в русской классике. Чехов, Островский, Щедрин, Лесков, Андреев, Платонов, Шекспир. Тринадцать спектаклей! Через такой мощный портал можно пройти тест на идентичность. В качестве биологически активных добавок фест предложил вырыпаевский «Июль» (от «Практики»&«KISLOROD») и «Донкий Хот сэра Вантэса» (от Лаборатории Д. Крымова).

Отражение Москвы в зеркале сцены напомнило давнишний эксперимент «Новой драмы», в рамках которого молодые драматурги сочиняли пьесу о Москве – одновременно и персонально. Суммарный результат удивил своим радостным полифонизмом. «Золотая Маска» – в своем роде тоже рассказ о Москве в картинах, ее репрезентативный театральный портрет, героями которого стали лица актеров – Константина Райкина («Король Лир» Ю. Бутусова, «Сати-

рикон», 2006), Евгения Миронова («Господа Головлевы» К. Серебренникова, МХТ, 2006), Ирины Пеговой («Рассказ о счастливой Москве» М. Карбаускиса, Театр п/р О. Табакова, 2007), Марии Шашловой («Захудалый род» С. Женовача, СТИ, 2006), Полины Агуреевой («Бесприданница» П. Фоменко, Мастерская П. Фоменко, 2008), Мадлен Джабраиловой, Галины Кашковской, Ксении и Полины Кутеповых («Самое важное» Е. Каменьковича, Мастерская П. Фоменко, 2007); лица режиссеров – Льва Эренбурга («Гроза». Магнитогорский драмтеатр им. А.С. Пушкина, 2007), Миндаугаса Карбаускиса («Рассказ о семи повешенных», 2006 и «Рассказ о счастливой Москве», Театр п/р О. Табакова, 2007), Камы Гинкаса («Скрипка Ротшильда», МТЮЗ, 2004), Сергея Женовача («Захудалый род», СТИ, 2006), Виктора Рыжакова («Июль» И. Вырыпаева, «Практика», 2007), Аллы Сигаловой («Кармен. Этюды», МХТ, 2007), Дмитрия Крымова («Донкий Хот сэра Вантэса», Лаборатория Д. Крымова, 2006), Олега Жюгжды («Вишневый сад», Театр кукол «Огниво», 2008) и лицо художника – Сергея Бархина («Скрипка Ротшильда»).

Цель «Маски» – не уронить достоинства брэнда. Естественное желанье зрителя – по крайней мере, не разочароваться. Петербург увидел московские титульные работы последнего

пяtilетия – спектакли, описанные и оцененные критикой. Но в исторической перспективе – аспекты восприятия иные, и сопоставление спектаклей, сочиненных в разные годы, дает новую картину. Проверка на дорогах времени – страшнее критических языков. Возможны разночтения и несоответствие оценок, потому что жизнь спектакля, как и человека, непредсказуема. Они тоже старятся, да и год на год не приходится по степени «золотистости» урожая. К тому же в обратной перспективе у «Маски» образовалась добавочная стоимость. Представилась возможность увидеть направление художественных ветров, жизнь идей и, в конце концов, оценить прочность нашего золотого запаса.

НАБЛЮДЕНИЕ ЗА НАБЛЮДАЮЩИМИ...

То месиво, которое называют жизнью, хотелось бы как-то осмыслить. Каждый видит горизонт со своей высоты. Настоящий Театр помогает нам структурировать бытие не по геополитическим ранжирам, а просто по-человечьи. Гастрольная программа «Маски» сделала на этом акцент. Она показала, что в отсутствии общей идеи полезно все начать с начала. Тревожно озираясь и не находя себе места, желая преодолеть свою уязвимость и все рефлексии, театр обращается к воспоминаниям. Иными словами, как после сбоя любой системы, театр начинает «перезагрузку». На время даже отвергнуто традиционное строение пьес. Исчезает «четвертая стена», на сцену приходит Рассказчик, Лицо от автора. В обращении к зрителю как своему confidentу есть свой резон: повествовательность, в зависимости от степени искренности исполнительского искусства, создает необходимую доверительную атмосферу. Потому что надо выяснить, на каком свете, собственно, все мы находимся. Надо задать важные вопросы, даже не надеясь получить ответов.

Одни погружаются в воспоминания, как в архив, и созерцают документы жизни, как реликвии («Самое важное»). Другие копаются там, как в помойке («Июль»), вытаскивая на свет божий обрывки снов, сумасшедших

видений, навязчивые мысли из прочитанных романов, увиденного, пережитого. Третьи – селекционеры новых смыслов жизни – готовы раззять понятия, слова и образы («Донкий Хот»). И если они – наблюдатели жизни, то мы – наблюдающие за наблюдателями.

В «Скрипке Ротшильда» К. Гинкас мучительно медленно, будто спотыкаясь, читает рассказ Чехова, заставляя нас вместе с героем В. Баринаова испытать внезапный шок от слишком поздно осознанного смысла жизни. Сквозь суровость и жесткость гробовщика, сжившего со свету безропотную жену, пробивается уродливая любовь, о которой ее несчастный носитель не догадывался. При всем этом и здесь не нарушается повествовательная интонация. Искусство чтения и здесь – художественный прием, высекающий из небольшого чеховского рассказа массу сценических открытий.

Словно затерянные во времени, болтаются в пространстве рассказчики со своими воспоминаниями, что-то отстаивая, к чему-то

В. Баринов –
Гробовщик Бронза.
«Скрипка Ротшильда».
МТЮЗ



прислушиваясь или молча умирая от разрыва сердца, как это сделал чеховский Иванов в венгерском Театре им. Й. Катоны (спектакль Александринского фестиваля, но тоже лауреат «Золотой маски» в номинации «Лучший иностранный спектакль» 2004 года).

В современном эсхатологическом сознании явно доминируют понятия «Deadline» и «Neverland». Жизнь у черты, и за ней – вопрос, которым мучился не только Гамлет.

ВЫРОДКИ И ОБРЕЧЕНЦЫ

В последние годы концепция человека в культурном контексте претерпела метаморфозы столь заметные, сколь сильно исказилось бытие. Гастрольная программа «Маски» – случайно ли, сознательно – развернула перед зрителем со всей возможной жесткостью историю человеческого вырождения.

Э. Чекмазов – Степан, Е. Миронов – Порфирий.
«Господа Головлевы». МХТ им. А.П. Чехова



П. Агуреева.
«Июль».
Театр «Практика»

Первым в этом ряду оказался Иудушка Головлев в блистательном исполнении Е. Миронова. Его смердящий смертью мелкий бес, безликий, как моль, Порфиша Головлев, с елейной благодатью на стертом лице, казуистикой в монотонных речах похож на оборотня. Этот Мертвиарх душит все живое вокруг себя, замораживая зябкое стеклянное пространство, в котором существует с рожденья до могилы. Даже веру он использует для своего удобства. Ласково приговаривая «На все воля Божья», толкает на смерть своих близких. И крестится самым примечательным образом – часто и самозабвенно, но лишь наполовину, резко отмахивая рукой вертикаль ото лба до пупа. Не рисует рука крест. Кажется, этот говорящий механический органчик по инерции продолжает ворковать своим ровным округлым голоском. В мнимом благочестии, богобоязненности идет он (или возвращается) ровнехонько в мертвую пустоту, в крошечный ад, оттого не удивляется в конце приходящим к нему мертвецам... Кто-то по капле выдавливает из себя раба, Иудушка, точно шагреневую кожу, теряет человечность, превращая место жизни в гост с призраками загубленных им душ.

Окончательный диагноз предъявлен И. Вырыпаевым в «Июле». «Историю болезни» засвидетельствовал М. Карбаускис в «Рассказе о счастливой Москве» по роману А. Платонова.



И. Пегова – Москва Честнова.
«Рассказ о счастливой Москве».
Театр-студия п/р Олега Табакова

В условиях катастрофического эксперимента, который совершили большевики с Россией, – это превосходная по своему лаконизму демонстрация высказывания «вверх по лестнице, ведущей вниз». Жизнь без рода – история прекрасной детдомовки Москвы Ивановны Честновой. Человек без личной истории – как человек без тени. Героиня И. Пеговой бредит только будущим. Но в ее кипучей хаотичной деятельности сквозит обреченность. В пафосе героических будней она медленно теряет свою родовую исключительность, полученную в наследство от неизвестных родителей. Растрачивается понапрасну огнедышащая витальность ради высшего, неведомого, непонятного, всеобщего счастья. Жизнь и судьба оказываются вещами почти несовместными. Пронзившая сердца многих исключительных мужчин, она заканчивает жизнь с безликим и равнодушным пенсионером. Ее революционно-алые одежды как-то вдруг исчезают под серыми шинелями клубной вешалки, где, в сущности, и пропала жизнь этой бывшей чудо-девушки. Энтузиазм эпохи поглотил в ней ощущение рода, и она промахнулась в своем предназначении. Не зная ни своего прошлого, ни гамлетовских рефлексий вместо коммунизма она получила серую коммуналку. Казалось бы, какая повесть может быть мрачнее и печальнее этой?

М. Карбаускис, соединивший в себе личическую школу Фоменко с нордической

сдержанностью, по-своему выразил модель жизни, из которой мы недавно выскочили. А вот куда после этого попали, – о том поведал другой нестарый человек, И. Вырыпаев, по пьесе которого «Июль» сделал спектакль В. Рыжаков. Да, в конце тоннеля маячил не свет истины, а герой новейшей истории – существо мужского рода, с гипертрофированной этикой, пенсионер, по роду занятости в социуме маньяк, влюбленный и каннибал одновременно. Но и здесь в эстетическом плане этот моноспектакль актрисы П. Агуреевой, сохраняя антураж литературного театра, композиционно сложен. В строгом вечернем платье на крошечной эстраде актриса читает монолог сумасшедшего! Актерский подвиг тут очевиден, чтобы не сойти с ума от крошечного ужаса, надо сохранять дистанцию, оставаясь Лицом от автора.

Вслед за г-ном Журденом наш театр вдруг осознал, что говорит прозой. И теперь взахлеб рассказывает зрителю обо всем, что знает. С книжкой ли в руках, с дневником ли, просто копаясь в памяти Лица от автора – выстраивает он чередой обломки чужих жизней, пытаясь составить из них некое подобие истории нашей земли. Ибо «род проходит, род приходит, а земля пребывает во век».



РОД ПРОХОДИТ И РОД ПРИХОДИТ

Забавно, но «Золотая маска» привезла театр, который Питер в какой-то степени потерял. И этот аспект добавил фестивалю ревностного драйва, когда зритель смотрел работу «своих» – К. Райкина, Ю. Бутусова, К. Гинкаса, П. Фоменко.

А еще гастроли вновь показали, что из всех театральных родов самым жизнеспособным остается род Петра Наумовича. Глядя на работы его учеников – С. Женовача, М. Карбаускиса, Е. Каменьковича, не назовешь этот род ни захудалым, ни вырождающимся.

У Сергея Женовача – уже своя студия, Студия театрального искусства (СТИ), она-то и показала в Петербурге «Захудалый род» Н. Лескова. Тут аскетизм художественного высказывания поверг многих в замешательство, если не разочарование. Строгие нравоучительные сентенции, статика, открытый прием литературного театра, повествующего о роде князей Протозановых, – все это для нас протозой какой-то! Возвращение к медленному искусству – сегодня такой же вызов, как сто лет назад клич

наркома просвещения Луначарского «Назад, к Островскому!». Но режиссер идет на это, заставляя вслушаться и всмотреться в происходящее на сцене. Рассказ от первого лица с оживающими картинками из семейного альбома, черная декорация (театр в паспарту!), неяркое локальное сценическое освещение, камерность, наивная милота домашнего чтения, кажется, соблюдают зазор между «сегодня» и «вчера», сохраняя сердечное отношение к героям. Не сразу и не вдруг отдаешься во власть игры воображения, мучительно вспоминая вкус таких понятий, как благородство, честь, высокие порывы. А когда эти слова обретают смысл, приходит осознание, что такие «высокие» люди были, и когда-то – наверное, в прошлой жизни – ты их знал. Из недостижимых эмпириеев повеяло свежестью, ее холодноватая волна коснулась лица и испарилась. Однако пропажа качества человеческого материала в этом спектакле не сопровождается пафосным заламыванием рук. Режиссер и его ученики занимаются, скорее, исследовательской работой, цель которой – закалка характера в духовной чистоплотности, воспитание чувств. Потому

Сцена из спектакля
«Захудалый род».
(фото из архивов театра).
Студия театрального
искусства
п/р С. Женовача



Сцена из спектакля
«Самое важное».
Мастерская
П. Фоменко

что нам надо учиться выживать прилично. Ибо, как сказал кто-то известный, в XX веке произошла «трансформация интимности».

Нет, не случайно театр обратился к домашнему чтению как возрождению семейных азов воспитания, теплой ауры настоящего дома. И будто невзначай, в промежутке между текстом и его произнесением, там, где вспыхивает чувственная искра, кажется не столь бессмысленной философия жизни... Театр Женовача, дав длинный побег в сторону от «куста» Фоменко, в ущерб эстетским изысканиям занялся строительством театра-кельи. Он взялся за то, чего не успел достичь Станиславский, занимаясь экологией души, возвращаясь к театру-храму.

Если Карбаускис мужественно охраняет собственную свободу, (от Фоменко ушел, теперь ушел и от Табакова) удерживает свой status quo, то Каменькович, как самый правоверный ученик, не спешит покинуть Мастерскую. Он долго числился подмастерьем у мэтра, готовил холст, растирал краски. Наконец, спектакль Мастерской «Самое важное» по роману М. Шишкина «Венерин волос» возымел эффект неожиданный: будто нам явился совершенно

новый Фоменко, молодой и спокойный. Стало ясно: произошел качественный скачок в развитии режиссера.

«Из театра ушло благозвучие и натуральность? – словно говорит Каменькович, – так вот вам, нате!» И сочиняет спектакль свежий, чистый и прозрачный, как горный воздух Швейцарии, где живут и автор, и герой романа. Сидя в департаменте по делам иностранных граждан, глядя на перебежчиков из бывшего СССР и переводя их рассказы о беспросветной жизни на родине, Толмач мысленно путешествует по закоулкам своей памяти, плутая в исторических дебрях от античности до наших дней. Пересекает судьбы. Времена. Жизни. Истории. Школьная перемена, перемена ролей, перемена участи.

Собственно, это уже апофеоз современного раздробленного, перенасыщенного обрывками своих и чужих историй сознания. Во многих мудрости много печали. Но изящество, духовная грация, свойственная «фоменкам», их естественная манерность и лицедейство в той мере и гармонии, когда забываешь о профессии, превращают спектакль в праздник.



Сцена из спектакля
«Вишневый сад».
Театр кукол «Огниво».
Мытищи

П. Агуреева – Лариса,
Е. Цыганов –
Карандышев.
«Бесприданница».
Мастерская
П. Фоменко

Тут перескакивают от роли к роли, от эпизода к эпизоду легко и естественно, будто дети играют в классики.

Род проходит и род приходит... Вот мать и отец. Он – вальяжный и добродушный доктор Рустема Юскаева. Она – в шляпке «рабы любви», с клеткой в руке, и характерным «птичьим» наклоном головы, рассеянная и затаившая в себе печаль – П. Кутепова. «Летит, как пух от уст Эола...» – это не только про нее. И про М. Джабраилову, играющую их растущую дочь, И про Ксению Кутепову в роли учительницы Гальпетры, нелепейшего создания в хламиде и грязно-зеленом берете, сползающем на глаза, плывущей в музейных тапках по полу, как по воде, и гнусаво самозабвенно рассказывающей ученикам о музейных шедеврах. Божественно. Упоительно. И не понятно, как маленькая девочка в исполнении Джабраиловой растет. Волшебные превращения, метаморфозы, преобразования завораживают той высшей правдой сцены, ради которой стоит актеру жить, а зрителю платить деньги. Да и сама вязь воспоминаний героя слишком театральна (понятно, в программке вместо жанра указано – «этюды и импровизации»). Наверное, поэтому в исполнительской манере – нарочитая сухость и статика. Здесь это театрализованные картины былого, спутанные нити из мифологии и реальных жизней, скользкие по полированной

сценической поверхности, как по музейным залам. Путешествующие во времени так же просто скользят по жизни в войлочных тапках, как по гладкому полу музея.

Заданные условия существования актеров – импровизация в этюдах, т.е. игровая основа – оказываются намного объемнее и глубже своего обозначения. В этой мнимой стихийности возникает картина бытия, заставляющая вспомнить идеи Платона о великом Кукловоде, дергающем каждого из нас за невидимые нити. Кажется, герои помещены в аквариум с физраствором, (или это кислородный коктейль имени Вырыпаева?) где отчаянно барахтаются, совершая прыжки, перемещаясь во времени, теряя свойства или перенося их с одной персоны на другую.

Эта идея аукнулась в «кукольно-человечьем» спектакле «Вишневый сад» О. Жюгжды. Режиссер ностальгирует о невозвратности жизни и об ответственности каждого за свою судьбу. «И даже если ты вернешься туда, где когда-то в юности был счастлив, <...> в лучшем случае застанешь только пепелище и пни своего вишневого сада», – так сказал сам режиссер-актер в фестивальном буклете.

УТОПИЧЕСКИЕ МЫСЛИ

С чего начинается театр? Странный вопрос. По Станиславскому – с вешалки. У Карбаускиса



именно вешалка с серыми шинелями стала сценической доминантой «Счастливой Москвы». Алое, как гвоздики, счастье девушки тонет в однообразной советской шинельной серости. От вешалки до виселицы – что от театра до жизни, напрашивается неприятная догадка. Театр начинается с идеалов, с утопии: «ars longa vita brevis».

Женовачи учат стойкости и выносливости. Фоменко в мудрости своей наделил театр лаконизмом судьбы. Его «Бесприданница» – апология свободного таланта и любви. Великий знаток женской красоты, он препарировал это понятие, чтобы приоткрыть для нас магию не столько внешней красоты, сколько магнетизм харизматической личности в мужском и женском ее вариантах. В сравнении Ларисы с Паратовым выбор Фоменко не в пользу последнего. По его мнению, обыкновенность любящего Карандышева в страстном, умном исполнении Евгения Цыганова – выше паратовского цинизма. Поэтому все события, вихрем пронесшиеся над Волгой, закономерны и

предопределены. Будущее Ларисы отразилось в горестной судьбе тетки Карандышева. Когда в знаменитой сцене застолья измученная бедностью и долгами женщина вдруг красиво запела, конец Ларисы стал ясен, как божий день. Артистические натуры непокорны. Даже Аркашка Счастливец не вынес домашнего быта: «<...> я было поправился и толстеть уже стал, да вдруг как-то за обедом приходит в голову мысль: не удавиться ли мне? <...> вижу, дело плохо, да ночью и бежал из окошка. Вот каково нашему брату у родных-то».

«Бесприданница» показала, что от Малого театра, Дома Островского, осталась еще тень. Сценический образ и обстоятельность развития действия в городе Калинове с первого такта предъявили нам классическую обманку – некое подобие (макет) «классической» «Бесприданницы», той новой драмы, каковой она была в конце XIX века. Невзрачная «картинка» превращается в театр теней, бликов, пустых рам на колесиках. А световая проекция может бесстыдно выдать зрителю скрытые от посторонних глаз движения героев. И Волга тут – ни при чем. Ее беспредельный магнетизм и власть мы ощутим в спектакле Л. Эренбурга. Пересказанная им «Гроза» оказалась более органичной, нежели обыкновенная, буквалистская «Бесприданница» Фоменко.

МАГНИТНАЯ АНОМАЛИЯ

После этой «Грозы» шутка «Заграница нам поможет» явно неуместна. Напротив, молнией мелькнула в голове мысль, что спасет-то нас как раз периферия. И, хотя это единственный немосковский спектакль гастрольной программы, след Фоменко прослеживается и тут: возглавляет Магнитогорскую драму тоже его ученик, однокурсник Карбаускиса, Сергей Пускепалис.

В зоне магнитной аномалии выбор пьесы о стихиях как минимум остроумен. На этом прелесть спектакля, поставленного питерским режиссером Эренбургом, не заканчивается.

Человек – на пересечении стихий. На краю жизни. Надбездной. У линии смерти, за которой – пустота или свобода. В «Мастере и Маргарите» утро было такое, что впору повеситься. У



Островского крупные натуры стремятся к счастью как воплощению своего высшего предназначения, но обретают покой в смерти.

Волга смотрит на нас сверху, отраженная в темном полимере над сценой. У Эренбурга она омутом, таинственной угрозой висит над головами, отражаясь в черном зеркале над сценой. Ее слышно, когда там плещутся, а видно лишь отраженье.

Если бы небо было зеркалом (подумали создатели этого спектакля), в нем отразилась бы водная гладь. Сценическое небо сделали низким, наклонив его над площадкой так, чтоб зритель видел Волгу, спрятанную за домом Кабановых. С воды – зачин спектакля. Дружная патриархальная семья, банный день. Все в режиме он-лайн. И плотское влечение Тихона к своей молоденькой, похожей на птенца, жене. Подробно, со вкусом разработаны роли самого дальнего плана, ставшие у Эренбурга вровень с главными действующими лицами. Тесный, теплый уютный мирок деревенского дома, кажется, пахнет чистотой, распаренным деревом. Недаром режиссер начинает действие с банного дня. Все натурально – мытье, шалости молодых, пенная вода в кадке, нагое тело (вид сзади).

Сцена из спектакля «Гроза».
Драматический театр им. А.С. Пушкина.
Магнитогорск

Оттого, наверное, и получил режиссер «Маску», что сработал спектакль быстро и чисто, без физиологических излишеств, свойственных спектаклям в его собственном Небольшом Драматическом театре. В Магнитогорске бывший специалист по слизистой не требовал «открыть рот и не закрывать». Нутро человека выражено в пластике, в жестах. С этюдником Эренбург не расстается никогда. Слава спектакля устойчива и обоснована. Работы актеров изумительно точны, поведение их строится не на слове, а жесте, действии. На слова-то как раз спектакль скуповат. Но крайне выразителен. Эренбург показал тут высший класс классической режиссуры, т.е. искусство сочинения мизансцен этюдным методом. Некоторые можно было бы назвать по форме даже эстрадными номерами, кабы не были они столь ладно слиты с жизнью обитателей приволжского селения.

Этюды плетут кружева интриги, цепляясь друг за друга, из комического переворачиваясь в трагическое. Здесь все, как у людей, и все герои – люди. Чудная девчоночка

Катерина, похожая на пташку. В неволе не поет, но еще не понимает, почему. Со свекровью живет ладом. Да и та – женщина приятная, сдержанная, степенная. Но жакнуть водочки – не дурак, и подурачиться с девчонками умеет. Ее любовь – строгая материнская. Здесь быт не ленивый, не сонный, дела домашние тянутся друг за другом, с шутками, розыгрышами, пересчетом свечек или кусков мыла. В тазике с водой стоят девчонки, Катя и бойкая сестрица Тихона, и с хохотом от щекотки ноги топчут, а Кабаниха – раз! – и туда же вскочила. Весело, с пониманием молодого сердца. Кипучая жизнь в доме – с водочкой да огурчиками. Заговорами да приворотным зельем. Любят здесь все, каждый на свой лад. Дикий бьет жену, бессловесную мусульманку с закрытым лицом, а, раскаявшись, крепко пьет. Бьет, значит, любит. Тиша – милый, влюбленный в Катю, не умеющий управиться со своей любовью, боящийся своей недотроги. Пухлая и немолодая девка Глашка сохнет по Тише до изнеможения, даже пряники ворует со стола, раскладывая у себя за пазухой, а потом вынимает, нагретые, и подсовывает барину под нос. И смех, и грех. Огонь, вода, гадания, заговоры на любимых. Расхристанное христианство с язычеством пополам.

Катя любит своего мужа привычкой и жалостью. Это типично русский вариант женского чувства, заменяющего любовь-страсть. Не дай Господи, если вторая придет позже первой. Катастрофа неминуема.

Борис появляется в селенье не похожим выделкой своей на местных простаков. Не так одет, не так разговаривает. Спокойный, доброжелательный и отчего-то покорный. Потом причина прояснится, когда вдруг закашляется и тихо, будто извиняясь, скажет: «Чахотка». Прием сильный, все равно что на теплоходе, отправляющемся в дальнее плаванье, прочесть название «Титаник». При первом появлении, пробираясь по мосткам над обрывом, Борис оказывается в неловком положении перед Кулигиным. Справляя малую нужду прямо в воду, Борис в минуты особого внимания к говорящему деликатно замирает, слушая выспреннюю речь Кулигина о



Сцена из спектакля «Донкий Хот».
Школа драматического искусства,
Лаборатория Дмитрия Крымова

неизбывной и вечной красоте великой реки. Так и суждено ему оказываться в положениях тот тут, то там. То Кудряш, заподозрив в нем соперника, жестоко его избивает, покуда не поймет, в чем дело. И смех, и грех. Точно ручей по камням, спектакль легонько струится, подпрыгивая на крошечных событиях-пересечениях-совпадениях. Вот Катя нелепо столкнулась на улице с Борисом, туда-сюда – не разойтись. Улыбнулась жалобно. Тут ей и конец. Стала маяться, не понимая, что приключилось, отчего томленье в душе. И страшно, что Тиша едет в Москву...

Узкие длинные мостки, нависшие над стеной дома, словно качели, то опускаются концом в воду, другим вздымаясь над головами героев, то наоборот, вырываясь из воды, превращаются в крутой помост, на который

в конце вскочит доведенная до отчаяния девочка и зависнет над бездной. Жизнь без любви есть пустота.



К. Райкин – Лир, Д. Суханов – Глостер.
«Король Лир». «Сатирикон»

О ЖИЗНИ ИДЕЙ

«Маска» заставила петербургского зрителя увидеть, как сильна сегодня у нас сценографическая школа. Все-таки развивающаяся, стремящаяся к самодостаточности, самостоятельности, иногда порождающая больше постановочных идей, чем могут предложить режиссеры.

Постановочные идеи рождаются, по обыкновению, под руководством режиссера. Однако опыт Д. Крымова доказал жизнеспособность и самодостаточность театра художника, недаром этот театр получил прописку в «Школе драматического искусства» еще при Анатолии Васильеве. Показанный на гастролях спектакль «Донкий Хот сэра Вантеса» (между прочим, не лауреат, а номинант «Маски» в разделе

«Новация»). Студенты Д. Крымова, собственно, доказали, что любой творческий процесс можно превратить в театр. Хотя момент торжества «формализма» тут опасен. Своей недолговечностью. Ну, сколько раз можно удивляться и замирать духом, глядя на «Черный квадрат»?

ОТ «ЧЕРНОГО КВАДРАТА» К «ЧЕРНОЙ ДЫРЕ»

Логика отбора спектаклей, строение гастрольной программы, та галерея образов, по которой провели нас идеологи «Маски», эликсира жизни для нас, увы, не открыла. Да и не стояло такой задачи. Пятилетка лучшего в драматическом театре на нашей почве просто показала нам человека в большой Истории и человека, попавшего в историю, вроде хармсовских граждан. Поиграла в историю, в героев. Впрочем, признаки русской природы в очерченном круге образов – и в дурном, и в прекрасном, и в великом, и в низком – соединились довольно верно.

Причем, в остраненности донесения до нас этих «приключений» была бы имитация документа, если б не магия творца, всякий раз другого, – актера, режиссера или художника. Через достоверность проживания зритель вовлекался в процесс. Через подачу текста от третьего лица мог взглянуть на себя со стороны. А взглянув, задуматься: помилуйте, уж не новый ли это приступ экзистенциализма?

Театральная «золотая лихорадка» продемонстрировала и изощренность создателей в методах освоения своей истории, и их желание обрести через этот опыт новые жизненные координаты. Эстетически разный подход разных художников к высокой литературе как к спасительному справочнику бытия и источнику вдохновения, заставил зрителя забыть о непогоде на дворе и в душе. Сквозь призму классики, в многообразных ее отражениях театр пристально рассматривал современного человека, как биолог через микроскоп какую-нибудь инфузорию-туфельку. В этих упражнениях случается нарушение пропорций (тогда из мухи вырастает слон), а порой – и обман, но обман,



который зовется художественным вымыслом. Это ничего, что у Эренбурга Островский похож на Абрамова, а у Фоменко – на Чехова, что в руках Гинкаса Чехов напоминает Достоевского, а Салтыков-Щедрин Серебрянникова – это почти что братья Пресняковы.

Доверенные нам случаи из жизни родов – будь то жалкий помещичий род Головлевых, или благородный, «захудалый» род князей Протозановых, или род Огудаловых, род Раневских, или королевское семейство Лира, беспомощно, но страстно барахтающееся в жестяно-деревянном предметном хаосе, суть факты абсолютной «раздробности» в наших головах и душах, признаки нашего вырождения.

...Проблема идентичности автору в театре уступает место проблеме идентичности человека человеку. Это самое важное. «Время собирать камни». Но не стоит эти мудрые слова воспринимать, как клич к всемирному глобализму. Время собирать себя по атому, пока мы сами, без помощи коллайдера, не превратили бытие в «черную дыру». Подтверждением тому стал «Король Лир» Бутусова – заключительный аккорд гастролей – спектакль, показанный под знаменами двух фестивалей, «Маски» и Александринского театра. Вот апофеоз бессмысленности и бессилия борьбы человека и власти. «Ибо все суета сует», – сказал Екклесиаст. По-детски обиженный и потерянный король Лир К. Райкина не поверил Екклесиасту, но пришел к тому же вселенскому разочарованию.

ТЕАТР КАК ПОДВИГ

В мечтах о новом типе театрального пространства Мейерхольд даже задумывал неудобства для зрителя, как сопровождающий действие раздражитель. Если принять во внимание все трудности, перенесенные питерским зрителем в погоне за театром осенью 2009 года, то Мейерхольд был бы счастлив. Это был, так сказать, метод физических действий – на сцене и в зале.

Фестивали обрушились на наш город с тем же остервенением, что и фирменные промозглые дожди. Напряжение зашкаливало

допустимые нормы. Погода давала негативный фон, усиливая трудность доступа к искусству. Проливной дождь, пробки на дорогах, холод и нетопленные громады театральных залов повысили степень сложности этого театрального марафона. Результат налицо – индивидуальность каждого из фестивалей чуть-чуть стусевалась, размылась. И, кажется, не дождь смывал их следы, а кризис и глобализм: фестивали шли внахлест. Помимо «Золотой маски» и гастролей МХТ, в городе проходили Александринский международный фестиваль национальных театров и международный фестиваль «Балтийский дом». Впрочем, и 19-й «Балтийский дом» с обтекаемой темой на все времена «Живой театр», и фокинский Александринский фест как репрезентативная акция национальных театров мира, таковы, что добавка под «золотым» соусом «маски» не подорвала их устоев и принципов. Этот геополитический феномен, наверное, как-то связан с экономическим кризисом. Объединение денежных потоков для привоза в наш город тех или иных спектаклей напоминает ситуацию на мировом рынке, когда одни компании поглощают другие, а затем перемещают свои владения из одной страны – в другую. И все-таки любопытно было бы узнать, как на фоне столь мощной театральной интервенции извне заполнялись залы питерских театров.

Трудно поверить, что нашлись в нашем городе одержимые театром, не пропустившие ни одного спектакля всех фестивалей. Одним только спектаклям «Золотой маски» ходяки-любители должны были отдать 31 час своей жизни (а еще 23 спектакля на 40 часов у «Балтийского дома», а еще Александринка...), окончательно подорвав восприимчивость организма к прекрасному. А те, кто отсматривал спектакли по долгу службы, уже через неделю почувствовали себя героями фильма «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?». Так, по недомыслию или самоуверенности организаторов фестиваля, прекрасное обернулось зрительским подвигом. Те, кто при автомобилях, свободном времени и деньгах – не в счет. Помимо физической нагрузки эстетический шок оставил в душе ожоги.

Екатерина РЯБОВА

ТРИ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА В ТЕАТРЕ 2000-х

«КОРОЛЬ ЛИР», «ГАМЛЕТ», «АНТОНИЙ И КЛЕОПАТРА»

«Изобретение Шекспира» – процесс, который с переменным успехом продолжается уже три столетия. Каждое новое поколение театральных практиков и теоретиков открывает в пьесах Барда новые смыслы, на самом деле повествуя через них о себе. Включаясь в процесс интерпретации, художник начинает сотворение новых значений, которые определяются его мировоззрением, а также рамками исторического времени и культуры, в которых он существует. Потому интерпретация всегда обращена на самого интерпретатора: человек, постигающий суть классического произведения искусства, говорящий об ином времени на языке своего, говорит также – осознанно или нет – и о себе самом. Сегодня через комплекс классических текстов (к которым относятся не только произведения, но также и биография автора, и образ елизаветинской эпохи, и сложившийся театральный канон) происходит не только осознание настоящего, но и артикуляция прошлого. Эта тенденция стала отчетливо проявляться в европейской культуре на рубеже 1980–1990-х годов.

К концу XX века некогда монолитная История, состоявшая из великих событий и деятелей, окончательно распалась на множество конкурирующих историй. Реставрация единой версии прошлого стала частью стратегии регрессивных правительств Новых

Правых (особенно, в Великобритании и США). Политическую риторику поддерживал массовый спрос на прошлое. «Не зная ничего о кризисе Истории, разыгрываемом в мире академическом, западный мир в последнее десятилетие распространил сильную идею о долге перед прошлым, обладание которым (т.е. обладание – в форме товарного фетишизма – культурной собственностью) необходимо, чтобы сохранять статус-кво»¹. «Долг перед Прошлым» не есть обязательство аутентично представлять события или ценности прошлого; в обществе потребления он реализуется через ностальгию по этой невозвратимой аутентичности. Основной мотив ностальгии – поиск простого и стабильного прошлого в качестве убежища от стремительного и хаотичного настоящего. Состояние западного мира начала 1990-х иронично и точно воспроизвел в фильме «Охота на бабочек» Отар Иоселиани. Его героинь – великопепных интеллигентных старух, которые обитают в старинном французском поместье, в мире пожелтевших фотографий и старомодных понятий, – осаждают и растаскивают на кусочки мир сегодняшний. В парке поселились кришнаиты, торговцы антиквариатом скупают по дешевке мебель, японские туристы восхищенно щелкают фотоаппаратами, бледный господин средних лет, сын

¹ Bennett S. *Performing nostalgia: shifting Shakespeare and the contemporary past*. L., 1996. P. 4. Здесь и далее перевод мой.

Новый театр, старая сцена

одной из них, и его жена-негритянка скандалят, подворовывают фамильное серебро и вместе с риэлторами надеются на наследство. Но после смерти хозяйки появляется бедная русская родственница – замордованная советской (времен развала империи) действительностью, молодая и жадная до всех западных благ. Она тут же продает поместье японцам и отправляется проживать (вульгарно, – откуда ей научиться по-другому) деньги в Париж. Пресловутая «русская духовность» и что она принесла с собой. Здесь фобии западного мира представлены в ироничной форме и касаются эфемерных вопросов культуры; но после 11 сентября 2001 года угроза с востока обрела физическую форму. Новый век принес Западу, к которому теперь причисляет себя и европеизированная часть России, новые понятия: терроризм, гламур, нефть, кризис; это основной код первого десятилетия (2000–2009), агрессивно-современного – и по-прежнему обращенного к прошлому.

«Эпоху постмодернизма» можно описать как эпоху макроностальгии². Современные потребители соперничают за эклектичный набор товаров, с помощью которых они могут преодолеть раздробленность своего частного опыта. В самых ограниченных формах ностальгия проявляется как репрезентация «воображаемых и мифологических свойств» прошлого. Это тоска по определенным качествам и атрибутам, которые мы потеряли, и это наше признание в том, что мы не можем произвести подобные качества и атрибуты, отвечающие потребностям настоящего, нашего (живого) опыта. Но дело в том, что ностальгия

опирается на воображаемое прошлое. Коллективно производимая и потребляемая ностальгия может спровоцировать ложное чувство «мы», временно отменяя разделяющие людей факторы (класс, раса, пол и т.п.) и заменяя множество частных вариантов прошлого одним. Передача «Намедни» Леонида Парфенова, детально перебирающая предметы и приметы советского быта; телеканал «Ностальгия»(!), где вместо выпусков новостей показывают записи программы «Время» от 198... года; массовый кинематограф, который без конца разыгрывает ретро-карту и где брежневский застой предстает как время желаемой стабильности. С этой версией прошлого спорит «неформатный» кинематограф («Груз-200» Алексея Балабанова, «Бумажный солдат» Алексея Германа-мл.), – зато его поддерживает кинематограф массовый: сериал «Брежнев» С. Снежкина, фильмы «Ласковый май» В. Виноградова, «Исчезнувшая империя» К. Шахназарова и др. «Это выпадение из времени – вообще характерная черта состояния российских умов, упорно пытающихся ступить второй раз в быстротекущую реку. Спеть старые песни о главном, снять “Иронию судьбы-2”, поставить <...> бродвейский хит шестидесятилетней давности, воскресить то состояние культуры, когда искусство еще могло себе позволить роскошь быть наивным, не превращаясь при этом в трэш. И всякий раз мы видим, как благородная вроде бы попытка реанимации приводит к устрашающим результатам. Гальванизированные трупы добрых рождественских сказок, намаженные и нафабранные, становятся в нынешнем

² См. об этом: Chase M., Shaw C. *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Manchester, 1989. P. 15.

Pro настоящее

контексте частью наступающей по всем фронтам стерильной глянцевой культуры. Ничем больше они стать, увы, не могут. Они не спасают нас от масскульта, они расширяют его пространство»³. Эпидемия «потребления» текстов (Текстов) прошлого свидетельствует об экономическом упадке и культурном вакууме, в котором мы существуем, являя собой систематическую симуляцию опыта (вместо его проживания) – и самой реальности.

Фуко описывал историю как «инерцию и вес, медленное накопление прошлого, тихое отложение осадка из всего сказанного»⁴; в наше время все накопленное возымело свою цену (культурную и экономическую), и «тихое отложение» приобрело голос и материальное воплощение. Прошлое стало индустрией мирового масштаба, источником товаров на обширном культурном рынке. В искусстве и дизайне модно все, что обозначено словами «антиквариат» и «винтаж»; города заполняют «муляжи» исторических зданий. Про московскую архитектуру («Военторг», гостиница «Москва», «достроенное» Царицыно и т.п.) умолчим; но даже в Лондоне в начале 2000-х «воссоздают» здание театра «Глобус», каким оно предположительно могло быть, – причем, не на историческом месте, но рядом с галереей «Тейт Модерн» и туристическими маршрутами. Современное массовое сознание одержимо имитацией образов прошлого: множество людей не от искусства увлекается «реконструкцией», например, разыгрывает средневековые битвы с настоящим оружием, в исторических костюмах. В этом контексте театральные канон превращается в вещественный объект культурной

традиции. Представления с пометкой «Шекспир» участвуют в самой интенсивной переработке прошлого: «пьесы Барда являются одним из главных аппаратов, через которые культура генерирует смыслы. Шекспир сам по себе не значит; мы значим через Шекспира»⁵. Конечно, есть и другие тексты (драматические и недраматические), с помощью которых осуществляется разыгрывание настоящего в прошлом и которые так же заслуживают внимания – например, античная драматургия; но это разговор отдельный.

В нашем разговоре мы коснемся нескольких шекспировских спектаклей последних лет, по которым можно довольно ясно представить себе новейшие течения русского театра. Отложим пока комедию, возьмем трагедию, самый требовательный – мировоззренческий – жанр. В репертуаре двух российских столиц – «Король Лир», «Гамлет», «Антоний и Клеопатра».

Состояние «конца истории» дает современной культуре в руки множество возможностей для игры – в ее распоряжении все отжившие эпохи, стили и моды, а театр – самое подходящее место для карнавала. Два первых «Лира» нового века появились в Москве в 2003 году, для обоих – режиссеры выбрали внешне «современное» решение, и оба оказались... неудачей.

В Театре им. Евг. Вахтангова «авангардный» вариант трагедии поставил Владимир Мирзоев, мастер интеллектуальных головоломок и эффектных сценических картинок. В конце 1980-х он был одним из героев экспериментальных Творческих мастерских, потом уехал из страны и вернулся, когда экспериментировать стало можно

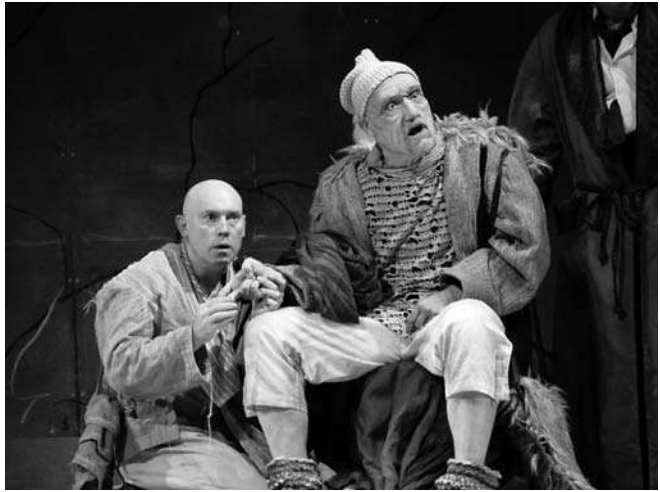
³ Давыдова Марина. Кролики и некрофилы // Известия, 2008, 19 февраля.

⁴ Cum. no: Bennett S. *Performing nostalgia: shifting Shakespeare and the contemporary past*. London., 1996. P. 15.

⁵ Ibid. P. 21.

и модно. Он занял свободное тогда место режиссера-маргинала и вместе со своим протагонистом, актером Максимом Сухановым («Хлестаков», «Укрощение строптивой», «Сирано де Бержерак»), нашел ряд зрелищных приемов, которые на «ура» приняла публика – и которые сделали его заложником этого успеха. Ему оставалось только снова и снова воспроизводить эти приемы, как и произошло в «Лире».

В спектакле Мирзоева Лир изначально знал о предательстве дочерей, и вся история оказывалась ритуалом, через который герой должен пройти, чтобы высвободить живую энергию из-под умирающей плоти. Плоть эта была мерзкой: все первое действие Лир-Суханов проводил в силиконовой маске, натуралистично изображавшей морщины и язвы. Он плохо держался на ногах, забывал слова и имена: не король и не человек – чудовище, живой труп. Решение эффектное, но его возможности быстро исчерпывались, и герой превращался в карикатуру. Впервые Лир выходил без маски в сцене бури, и «ожившее» лицо Суханова производило сильный эффект, обещая оживление героя. Но режиссер тут же пускал в действие трюк: на сцене появлялся человек с аккордеоном, и свой монолог «Дуй, ветер, дуй, пока не лопнут щеки...» Лир пел (и танцевал) в манере кабацких песен Тома Уэйтса. Здесь надо было (и Суханов бы смог) сыграть разочарование, потрясение, сумасшествие, прозрение; но выстроенный Мирзоевым мир таких категорий не предполагал. Ему нужен был «обычный», любимый публикой Суханов и эффектная картинка в темно-коричневой гамме (художник Алла



Коженкова). Прозрачный целлофан, грубый холст, замша, крупные сети, облезшая позолота, дым, полумрак, белые бумажные шары, баранья голова из папье-маше – напичканный символами китч в

«Король Лир».
М. Суханов – Лир,
В. Сухоруков – Шут,
Ю. Рутберг – Гонерилья.
Театр им. Евг. Вахтангова

манере нью-эйдж, популярной в 1990-х годах. В этом китче, в гэггах и абсурдистских трюках спектакль Мирзоева потерял смысл, превратившись (как и нью-эйдж 1990-х) в претенциозную пошлость.

Другую попытку осовременить «Короля Лира» предприняли в Театре им. Моссовета, и главное место в ней было отведено актеру. В роли Лира (в армейской форме, в черном берете и высоких ботинках) на сцену выходил Михаил Козаков, актер-интеллектуал, прекрасный чтец, – но не трагик. Конечно, здесь работал фактор ностальгии, любовь зрителей к известным киноролям и узнаваемому сценическому образу; и Козаков этот аванс вполне оправдывал. Он строил роль на декламации, подчеркивая не реальность переживаний, а красоту стиха (ради чего в сцене бури даже переходил на английский). Однако в его трактовке настоящему безумию Лира не было места, и во втором акте он, избегая раскрытия этой темы, «заслонялся» от роли мастеровитыми приемами, откровенным наигрышем. Возможно, это мог бы быть спектакль про старого короля-артиста (трактовка не оригинальная, зато логичная), но остальное действие старательно рядилось в современные одежды. Режиссер Павел Хомский вооружился штампами романтического и «жесткого» театра и дурно усвоенными приемами современной поп-культуры. Ржавые металлические вышки и участки автомобильной свалки (художник Борис Бланк), солдаты в униформе антитеррористических спецотрядов, Шут, исполняющий рэп, маленькая девочка, которая «умирает» в финале вместо взрослой Корделии... И сделано это было не из-за постмодернистского



осознания исчерпанности сюжета, а просто потому, что «так сейчас ставят» Шекспира. Но современные костюмы не гарантируют современного прочтения пьесы, а в данном случае они дали лишь видимость интерпретации.

Следующий вариант «современной упаковки» опробовал в 2004 году МХТ им. А.П. Чехова; это опять оказался авангардизм, но уже другой «фирмы» – спектакль поставил легендарный японский режиссер Тадаси Судзуки. Первого «Короля Лира» он выпустил с актерами собственного театра двадцать лет назад, однако перенесенные в московский спектакль (безупречно качественный по форме) режиссерские идеи 1984 года

«Король Лир».
М. Козаков – Лир.
Театр им. Моссовета

Новый театр, старая сцена

выглядели анахронизмом – если не банальностью. Судзуки поместил действие шекспировской трагедии (как до того – трагедий Еврипида) в сумасшедший дом. Под музыку Генделя по сцене мерно ехал караван инвалидных колясок, и Лир (Анатолий Белый), сидя в одной из них, вспоминал о событиях пьесы и разговаривал с пустотой. Реплики Шута ему подавала медсестра – бесстрастный, как маска, персонаж, который во всех спектаклях режиссера провожает героев из этой жизни и констатирует смерть. Немногие оставшиеся в сокращенном тексте персонажи воспроизводили пластику и «взрывную» артикуляцию в манере Театра Но, однако их действия остались только имитацией, копией японского спектакля. Лучшие спектакли Судзуки были минималистичны и созерцательно красивы; на сцене МХТ минимализм превратился в бессмыслицу. Для артистов работа в спектакле стала хорошим упражнением по сценической речи и движению; для публики – модной экзотикой; по существу же, и эта интерпретация трагедии оказалась неудачной. Судзуки – признанный в театральном мире новатор, практически брэнд; но для постановки трагедии недостаточно славы и профессионализма. С этой же проблемой трагедии сталкивается сегодня и западный театр.

«Король Лир» Тревора Нанна (2007) стал частью большого проекта Королевского Шекспировского театра, названного Complete Works, «Собрание сочинений»: в течение сезона в Стратфорде были сыграны все 37 шекспировских пьес. Постановка с участием Йэна Маккеллена была заранее объявлена событием; пресс-релизы напоминали, что



«выдающиеся актер и режиссер в третий раз (после знаменитых «Макбета» (1974) и «Отелло» (1989) встречаются в работе над одной из великих трагедий».

Чтобы задать систему координат, Нанн перенес действие пьесы в... Грузию. Здесь Лир носит белую черкеску с алыми газырями, его свита – тулупы и папахи; они

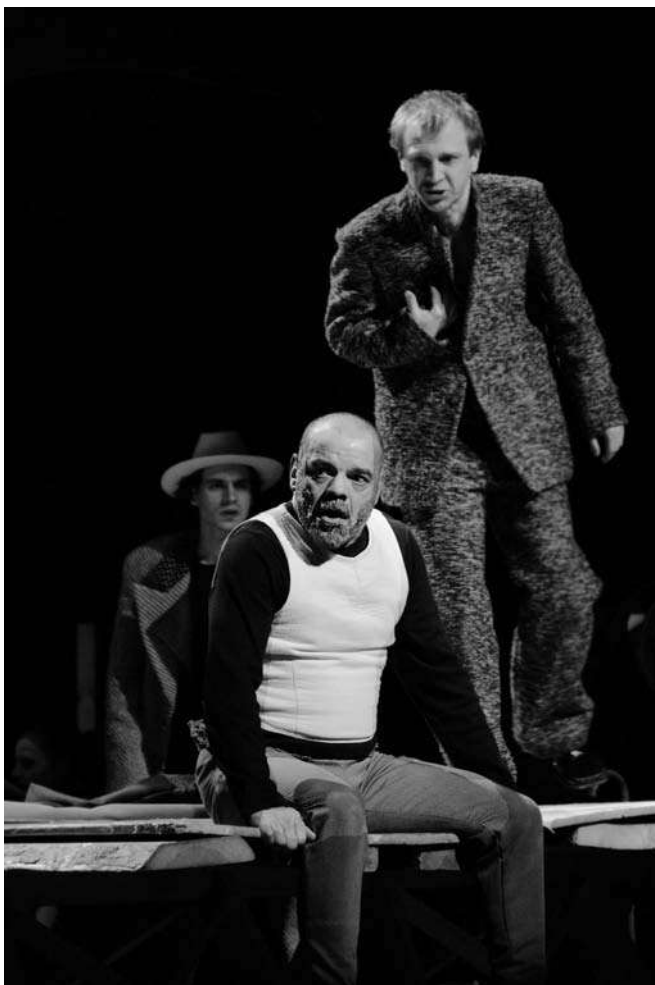
«Король Лир».
А. Белый – Лир.
МХТ им. А.П. Чехова



«Король Лир».
И. Маккеллен – Лир.
Королевский Шекспировский театр

опереточно пляшут вприсядку и поют хором, чтобы развеселить своего короля. Конечно, это не реальная страна из современных новостей, а полусказочное «далеко», название, которое ассоциируется с патриархальной культурой – а это важный момент в развитии режиссерской идеи.

Один из центральных вопросов для каждого постановщика – есть ли Бог в этой пьесе. В легендарном спектакле Питера Брука (1962), главном «Лире» прошедшего века, ответом на него было молчание – молчание небес, вернее, экзистенциальной пустоты, окружавшей голого человека на голой земле. По словам Тревора Нанна, его Лир изначально верит, что боги, как и он, старые люди, что они мудры и что они наблюдают за порядком в мире. Но по мере развития событий герои все больше взывают к вмешательству свыше и не получают ответа. Сыграть это подспудное крушение веры непросто: актеры подчеркивают обращения к богам, но звучат они нарочито риторично. Видимое крушение миропорядка передать на сцене проще. Нанн задает ситуацию гражданской войны, рождающей беспредел в цивилизованном обществе с крепкими, как казалось еще недавно, устоями. Современные образованные люди теряют человеческий облик, нанимают на службу головорезов или сами становятся ими – выгоняют из дома одного старика, выкалывают глаза другому, убивают Шута. Для рационалиста Нанна Разум (нравственный императив) и есть бог, который оставил этот мир. Вина отцов – самовольных и самовластных, но в сущности, человеческих, – их вина только в том, что они слишком долго этого не



замечали и, живя по своим старым правилам, дали расцвести новому миру без правил. Во время бури главным для Маккеллена было превращение монарха в трогательного старика с походкой и манерами героев Чаплина. В таком безумии – беззлобии, дошедшем до «возлюби ближнего», – есть надежда на освобождение и спасение. Однако грамотно «вчитанные» в текст аллюзии все-таки не делают спектакль современным, а глубокой соотнесенности с настоящим в «Короле Лире» Нанна нет; нет

«Король Лир».
К. Райкин – Лир,
А. Осипов – Эдгар,
Т. Трибунцев – Кент,
«Сатирикон»

Новый театр, старая сцена

ощущения, что только через него можно объяснить наше время. Возможно, мир, который верит не в Бога-творца и не в экзистенциальную пустоту, а в цифровую матрицу, как-то по-своему смотрит на эти вещи. Возможно, сейчас просто время других постановщиков.

В сезон 2006–2007 годов на отечественной сцене появились две серьезные интерпретации британской трагедии. В Театре «Сатирикон» «Короля Лира» поставили петербургский режиссер Юрий Бутусов, его постоянный художник (почти соавтор) Александр Шишкин и артист Константин Райкин. Именно так, втроем, – поскольку на общей сцене у каждого из них свой отдельный театр.

Александр Шишкин создает театр художника – визуальный текст, инкорпорированный в драматический спектакль. Сценическая картинка напоминает ожившие эскизы. В ней есть (почти на ощупь) фактура – живописная, графическая, вещественно-материальная: необструганные доски, из которых составляют козлы-столы, ржавая канистра, из которой умывается изгнанный отовсюду Лир. В пространстве сцены, как на бумаге, используются приемы коллажа – на черном заднике, «расчерченном» железной конструкцией, появляется фотография маски из японского Театра Но. Здесь работают свет и цвет. Красной материей затягивают сцену, в продольных складках залегают черные тени – точно так, как это может быть нарисовано краской на бумаге. Лампы, обернутые черной бумагой, покачиваются на длинных тонких шнурах, роняя три конуса белого света на раскладушку, где спит Лир. Эти картинки в интеллигентной манере,

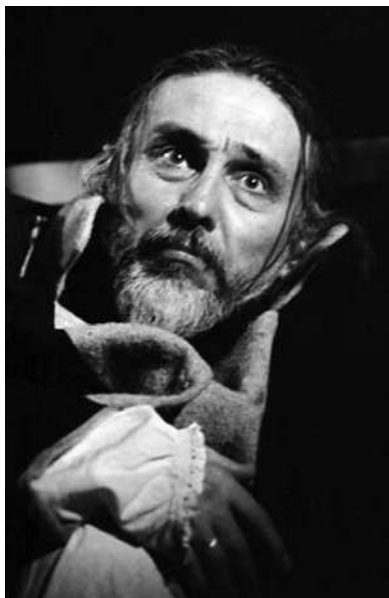
почерканные, полудетские, с зашифрованными в них цитатами и ассоциациями, составляют самоценный сценический текст – особо не считающийся ни с пьесой, ни с режиссером.

Юрий Бутусов раз за разом ставит вечное «В ожидании Годо». В трагедии его интересуют три черно-белых персонажа – король, Эдгар, шут; все остальные играют роль цветowych пятен в театре художника Шишкина: желтое платье, красное платье, синий плащ. Выделяется желтое – Регана Агриппины Стекловой: в самой тихой из сестер, в той, что с медовым голосом и мягким характером, просыпается почти садистская жестокость. Ее поведение строится на психологических мотивировках, но, кажется, не это интересно Бутусову. У него действуют не полнокровные люди, а черно-белые человечки, печальные клоуны. Мужчины в штанах с подтяжками на голый торс и черных шляпах и девочка-шут с набеленным лицом, в короткой юбке, больших ботинках и котелке. Эти «беккетовские» персонажи раз за разом обречены открывать бессмысленность мироздания: ведь никакого God(o)-Бога здесь нет, и ждать им нечего. Шут прижимается к Лиру во время бури, а тот, проклиная трех сестер, крепко обнимает ее и – душит, чтобы не мучилась.

Третий и главный театр этого спектакля – Константин Райкин. В нем заключены вся страсть, и страдание, и чувство. В спектакле Льва Додина Петр Семак играет Лира-режиссера; Райкин в своем спектакле играет то, что ближе ему, – превосходного актера. В первой сцене, укрывшись картой, как одеялом, на столе лежит старик,

дряхлый и комичный, вроде синьора Тодеро-брюзги; но вот он слышит ответ Корделии и одним прыжком вскакивает на стол – жесткий, властный. В «беккетовской» сцене с Эдгаром и слепым Глостером они втроем сидят, свесив ноги в яму, как в могилу. Райкин–Лир уже не хищный – мягкий, от того что мяли много, в белом венчике не из роз, а из каких-то грязных тряпок. Раскаившийся убийца, поднявшийся до веры? Бывший самодур, поднявшийся до умаления гордыни? Нет, кажется. Лирический актер, который не нуждается в партнерах и любит, не смотря на венец, только себя. Тем горше – финальная сцена, где он теряет последнее, что было его частью, – дочерей. Он сажает их, мертвых, на стулья возле фортепьяно, они грузно сползают вниз, задевая клавиши плечом, извлекая из них что-то атональное, дисгармонично-безжизненное. И так – пока не гаснет свет. В драматической коде три автора спектакля наконец сошлись.

Малый Драматический – это всегда особый случай. Это труппа с двадцатилетним стажем, с единой верой и бессменным главным: театр-монастырь со строгим уставом. Это место, где живет традиция «русского психологического театра» – не формально-застывшая, а та, что развивалась на протяжении XX века, впитывая в себя театральные практики авангарда. У Льва Додина свои отношения с системой Станиславского и прочими системами; он работает на «разжимание». На репетиции артиста надо измучить, «сжать», чтоб он потом расцвел на сцене. Чтобы стихийное улеглось в жесткие конструкции мизансцен, в тонкие словесные партитуры



«Король Лир».
П. Семак – Лир,
А. Девотченко – Шут.
МДТ – Театр Европы

Новый театр, старая сцена

Валерия Галендеева. Этот метод прекрасно сработал в чеховском «Дяде Ване» – нежном, актерском. Такая игра в рифмы, в «сестры тяжесть и нежность». В «Лире» наступила пора тяжести. Кажется, за два с половиной года репетиций все живое в этом спектакле замутили – и в первую очередь поэзию. Перепробовав все переводы пьесы, Додин остановился на подстрочнике. Этот нарочито непроизносимый, антилитературный текст с архаичным синтаксисом и нецензурной бранью сильно подвел театр, в котором слово является первоосновой любой формы.

Лир (Петр Семак), в балахоне, с седой гривой, проходит через зал, оглядываясь, и садится на парусиновый стул спиной к зрителям – устраивает театр для себя, очередную (сто пятую) генеральную репетицию. Перед ним три почти одинаковые девочки (студентки последнего додинского курса): медные волосы, простые белые платья. Звучат слова старших сестер, не льстивые, а вымученно-официальные: надо стерпеть и сыграть для режиссера-тирана еще раз. Как всегда, младшая нарушает ритуал и говорит о послушании и привязанности не к отцу, а к мужу. Все объясняется просто: Корделия (Дарья Румянцева) влюблена. Требуя объяснить причины ее опалы, она бросается на грудь герцогу Бургундскому (Алексей Зубарев); но тот, поняв, что наследства не будет, только разводит руками. Звучит странная фраза: «Я не выйду замуж, как сестры, чтобы любить только отца». На ней-то Додин и строит свой сюжет.

Одно из кодовых слов в шекспировском тексте – «природа».

Та самая вселенская цепь бытия, которой связаны воедино и рой светил, и гад морских подводный ход, и человеческие души. То, что распадается на наших глазах. «Извращаются отношения между детьми и родителями», – говорит Глостер (Сергей Курышев), имея в виду неуважение к старикам. По Додину, извращение становится буквальным: под именем природы скрывается Фрейд, ревнивый Лир относится к дочерям как отец и как муж. Это сделано антиэротично и четко: вот Гонерилья (Елизавета Боярская) выходит от него в одном полотенце, вот они с Реганой, по очереди падая под настойчивого Эдмунда (Владимир Селезнев), кричат: «Отец, отец!». Это разлад между двумя поколениями и двумя моральями, ветхой и новой. Закон ветхий – бери свое, где видишь, око за око, стариков по боку – вполне устраивал Лира, пока он был силен. Но он слишком много себе позволил и теперь расплачивается. Ключевым понятием трагедии здесь становится категория вины.

Додин поставил опыт. Как «Чевенгур» был опытом, где кто-то сверху наблюдал за устройением рая на земле, так «Лир» становится опытом о пределах личности: сколько позволено? сколько вытерпит? Здесь, по словам режиссера, «взаимоотношения превращаются во взаимоотноичтожение»: любовь разрушает любящих и любимых, не обязательно переходя в физические формы. Здесь все виноваты и все наказаны – и потому в сцене бури все наги до омерзения, до жалости: вот он, венец природы, вернее, квинтэссенция праха. Это крушение титанизма, его изнанка; сама декорация Давида Боровского как бы повернута в зал непарадной

Pro настоящее

стороной: косые перекладкины поверх черных холстов, обозначающие изнанку ширмы – или пустоты.

Это мир черно-белый, как партия в шахматы, и такой же головной. Здесь не оставляет ощущение перетянутой груди, пережатого дыхания: даже текст застревает в горле. Рвутся связи не только между детьми и родителями, но и между актерами – холодом веет со сцены. Их не «разжало» – и зал в ответ настороженно молчит; только Шут (Алексей Девотченко) заводит публику нарочито штампованными приемами. Он один извлекает из этого расстроенного мироздания какую-то ерническую полузадушенную мелодию; потом, когда за героями по очереди будет приходиться смерть, фортепьяно в углу станет играть само, как бы под невидимой рукой. В финале – в последнем видении сумасшедшего Лира – его милые девочки в парадных нарядах медленно поведут хоровод вокруг отца под механическую музыку, а потом будут лежать мертвые – все три, как одна. Как образ женского, раздавленно-страшной любовью мужского; детей, раздавленных великими отцами; и с ними отец, раздавленный ценой своих прозрений. Опыт окончен, выживших – нет.

«Культурный слой» особенно хорошо видно на срезе, на материале одного произведения. Английские 1980-е настойчиво обращались к «Королю Лиру»⁶. По моему мнению, востребованность пьесы объясняется именно ностальгией: какими бы радикальными ни были интерпретации, все они были исполнены сознания, что имеют дело с безусловно великим произведением, великим Бардом, великой (и хорошо известной) традицией

постановок. Фактически трагедия оказалась важна обществу не как средство познания настоящего, а как способ причаститься к «культурному наследию» под брэндом «Шекспир». Сценических вариантов этого причастия было множество: Лир в инвалидном кресле, Лир с клоунским красным носом, «Лир» в стиле Беккета и в стиле Куросавы, «Лир» чеховский и викторианский, «Лир» на телевидении и в театрализованной читке... В результате и постановщики, и зрители так устали от «Лиров», что трагедию не трогали почти десять лет. В репертуаре Королевского Шекспировского театра после постановки 1990 года очередная версия появилась только в 1999-м. Ее режиссер, Юкио Нинагава, решил спектакль в стилистике Театра Но, добавив к его своеобразной манере вещественную наглядность – самураев, кимоно и этническую музыку. Автор следующей постановки КШТ (2004) Билл Александер перенес действие в Латинскую Америку 1950-х годов. Черные костюмы, белое дерево, красное вино, ритмы танго и Лир (Корин Редгрейв) – не король, а дон, глава мафиозного синдиката. В обоих случаях режиссеры пошли по пути внешнего решения, стилизации. Красиво выстроенная и произвольная «картинка» подменила интерпретацию по существу, и задача постановки свелась к «storytelling» – упрощенному пересказу хорошо известной истории в новых декорациях. Как показало время, эта проблема коснулась не только английской режиссуры.

В отечественном театре последних десятилетий сосуществуют две крайности – внешняя традиционность и такой же внешний авангардизм. Постановщики копируют

⁶ Сьюзан Беннетт, автор книги «Ностальгия на сцене: смещение Шекспира и современное прошлое», анализирует 12 постановок трагедии, осуществленных в государственных и коммерческих театрах с 1980 по 1990 год.

Новый театр, старая сцена

набор приемов (штампов), которые некогда несли в себе живую театральную мысль, но потом устарели и вышли в тираж, а зрители «покупаются» на тот канон («психологизм», «традиция», «авангард»), который с ними был связан, не замечая, что в жертву канону приносится смысл и эстетическое чувство. Примером такого формального традиционализма стал «Гамлет» Бориса Морозова в Театре Российской Армии. Пьеса, которая всегда была «датчиком» своего времени, воплотилась в спектакль, который из своего времени выпал.

Этот «Гамлет» появился не в пику вывихнутому веку и не из стремления «мысль разрешить». Здесь сработала инерция театрального мышления: есть достойное название, знакомое самой широкой публике, есть юбилей Шостаковича, автора музыки к известному фильму Григория Козинцева, – надо ставить. К тому же, ностальгия по советскому прошлому нынче в моде. И вот представление в советско-имперском зале Театра Армии начинается с подобающим месту размахом. Симфонический оркестр Министерства обороны исполняет тревожно-торжественную увертюру, трепещет величественный бархатный занавес, и открывается... пустая сцена. За внешней формой «большого стиля» оказывается буквально – огромных размеров пустота. Неровной шеренгой выходят артисты; натужно скрипят механизмы, поднимая на разные уровни несколько площадок–ступеней. По ходу действия нам будут не раз демонстрировать подобные чудеса машинерии образца 1970-х годов. Театральные формы, которые когда-то являлись частью мировоззрения своей эпохи, здесь

только слепо заимствованный прием. Сценическое пространство, определяемое геометрическими формами (а также спецификой сцены Театра Армии), требует особой пластики артистов, балетной точности движений; это внебытовая среда. Персонажи морозовского спектакля, напротив, оказываются самыми земными, ходульными – и тоже откуда-то заимствованными. Ведь уже много раз выходил на сцену такой грубо-бытовой Полоний (Александр Михайлушкин), который суфлирует Клавдию во время торжественной речи и очень любит своих детей; такой обыкновенный Клавдий (Андрей Данилюк), суховатый человек с военной выправкой; такая разодетая не по возрасту, грубо-плотская Гертруда (Ольга Богданова). На удивление – никакая Офелия (Татьяна Морозова), молодая актриса с накладной косой и чужими штампами, тяжеловесная, неживая. И самое главное – такой Гамлет.

Это не герой поколения, не философ, не бунтарь. Николай Лазарев – самый обычный человек: его втянули в театральную историю с мезью и красивыми умными стихами, и он изо всех сил старается соответствовать своей роли. И все равно лучше всего он себя чувствует в сценах с друзьями, Розенкранцем и Гильденстерном: здесь и полное взаимопонимание, и живое общение. Остальное – вымучено, однообразно. Что он читает? Хрестоматию по зарубежной литературе. Монолог «Быть или не быть» задуман Морозовым масштабно: опускаются вниз стрельчатые арки с головами чудищ, весь двор выстраивается за ними вдоль не маленькой авансцены, призрак ложится в ноги сына, – и

получается не медитация духа, а домашний утренник во дворце. Гамлет сливается с этой толпой, даже голос его пропадает. Пожалуй, оставить его одного на голой ровной сцене было бы куда эффектней; но такая задача явно не по силам исполнителю. Главная роль в этом спектакле больше под стать Лаэрту. В IV акте он, мечтая отомстить убийце отца, становится как бы вторым Гамлетом, вернее, Гамлет-штампом: ходит в черном театральном-средневековом костюме и говорит со страстной



хрипотцой «под Высоцкого». Их поединок показан на быстрой «перемотке», под музыку: персонажи беззвучно произносят текст, машут рапирами и поднимают кубок с ядом; что называется, «играют» страницами. В том, что Морозов уступает десять минут сценического времени Шостаковичу, есть какая-то культурная беспомощность. Драматичная музыка заменяет театральную кульминацию, которая не

может появиться в безжизненном действии, честно и скучно копирующем формы «большого стиля». Проблема морозовского «Гамлета» не столько в следовании традиции, сколько в том, что он (мы?) не в силах наполнить традицию содержанием действительной жизни.

Вариант Морозова явился контрастом к «Гамлету», которого чуть раньше выпустил в МХТ Юрий Бутусов. Он вновь работал

«Гамлет».
Т. Морозова – Офелия,
Н. Лазарев – Гамлет.
Театр Армии

«Гамлет».
М. Трухин – Гамлет,
К. Хабенский – Клавдий,
М. Пореченков –
Полоний.
МХТ им. А.П. Чехова

Новый театр, старая сцена

со сценографом Александром Шишкиным и впервые за десять лет собрал на одной сцене своих однокурсников – Михаила Трухина, Константина Хабенского, Михаила Пореченкова. За эти годы все трое стали востребованными актерами и главными «масками» отечественного телесериала, отразившими смутную действительность новой России. Это ощущение родства (однокашники) и узнаваемости лиц (каждый вечер по телевизору) повернуло по-новому ситуацию трагедии.

Они сверстники, «ребята с нашего двора». У них одинаковое чувство юмора и общее прошлое, но разное настоящее; они выбрали каждый свой путь и ведут себя, как старые друзья, вдруг оказавшиеся врагами. (Напомним, что этот ход, в свое время поразивший новизной театральную общественность, использовал Кама Гинкас в «Гамлете» Красноярского ТЮЗа еще в 1971 году.) Гамлет (Михаил Трухин) – простодушный парень, нервный и одинокий неудачник. Клавдий (Константин Хабенский) – артистичный, успешный, но измученный своим подъемом: что ему корона и разбитная, в возрасте Гертруды (Марина Голуб)? Один Полоний (Михаил Пореченков), обаятельный хитрец, пытается всех примирить и всем подыграть. Когда Гамлет заставляет Розенкранца и Гильденстерна играть на флейте – дуть в палку и ножку от стула, – Полоний присоединяется к ним со скамейкой, которая «работает» в этом «кабацком» оркестре, как контрабас.

В этом динамичном зрелище много трюков и изобретательных метафор, подчас не оправданных. Ради мгновенного эффекта Бутусов

порой жертвует логикой и смыслом. Текст пьесы в спектакле нарезан, как пленка на монтаже, и сцены переставлены в произвольном порядке. Здесь сам Гамлет не понимает, что вокруг него происходит; только чувствует, что этот карнавал ведет к смерти. Ему снится, что мать и придворные втыкают в него множество тростей-кинжалов и разбегаются: так, без поединка, решена дуэль, которой не будет в действительности. Монолог «Быть или не быть» Трухин читает на пятчке авансцены, ворочая тяжелый металлический стол; кажется, режиссер просто хотел «прикрыть» артиста в сцене, которая этому Гамлету не под силу.

При этом само пространство спектакля дает множество возможностей для игры. В темноте на заднем плане «вырезаны» освещенные ниши, где появляются черные силуэты персонажей в пальто и шляпах. Поперек сцены натянуты струны с пустыми консервными банками – нотный стан, колючая проволока, белая пена морского прибора... Из этого трехчасового действия получились бы эффектные клипы; но вот трагедии из него не получилось. Симптоматично, что «сто процентно» современный (сериальный) «Гамлет» на деле оказался мещанской драмой.

Отделяясь от частных понятий удач или неудач, режиссерские работы Юрия Бутусова и Владимира Мирзоева наглядно представляют современную культуру – сеть разветвленных символов, или интерпретаций. Здесь режиссер (художник, хореограф) истолковывает реалии классического текста, (исторического прошлого, человеческой души), сообразуясь лишь со своими собственными правилами.

Pro настоящее

Подвижная игровая структура произведений строится на аналогиях, переключках, лейтмотивах, метаморфозах (на взаимодействиях, не имеющих жестких границ). «Верность натуре становится не обязательной, сюжет – ненужным или невнятным, предмет иссекается, дробится, сминается, нередко исчезая вовсе. Для художника важен не статичный образ реальности, а скорее передача подвижных отношений, взаимосвязей, динамическая картина становящегося мира...»⁷.

Но существует ли в действительности новый способ сыграть старые тексты? Театр обычно (и правильно) рассматривается как консервативная форма искусства, и преданность Шекспиру есть проявление этого консерватизма. Однако плеяда «поруганных Шекспиров» свидетельствует о том, что их постановщики, как минимум, задумывались о возможности чего-то нового. «Разыгрывая на сцене (представляя, сочиняя) некий текст, который в той ли иной степени соотносится с уже существующим (т.е. нагруженным определенной ценностью), мы приходим к тому, что и производство, и восприятие “нового” текста оказывается привязанным к традиции, которая содержит в себе и активизирует текст “старый”»⁸. Цитирование прошлого через ту или иную связь с Шекспиром – одна из самых продуктивных стратегий современного искусства, которое не ограничивает себя рамками драматического жанра. Многие спектакли сегодня вступают в нарочито антагонистичные отношения с текстом, а также с традиционными методами его постановки и восприятия. Современный театр все больше полагается не

на верность первоисточнику, а на невербальное воздействие. Слова драматурга искажаются в переводе, актеры произносят их нечетко или не произносят вообще... Важен не текст, а сама материя представления/зрелища.

«Переработка» классических текстов театральной традиции стала в европейском театре последних десятилетий обычной практикой. Этот «жанр воспоминаний» опирается на подготовленную публику – ту, что узнает старый текст и испытывает по его поводу определенную ностальгию, но в то же время хочет увидеть этого текст на сцене в обновленном виде. Стратегия и воздействие таких адаптаций – увлекательный предмет для исследователя. Театр переписывает классические тексты, и эти переделки начинают самостоятельно функционировать в художественном пространстве. Важно при этом понимать, чей голос озвучивает этот текст, как он соотносится с массовой культурой. Варианты спектаклей, появляющиеся вокруг одного текста, позволяют глубже понять эти вопросы. К «театру настоящего» можно отнести постановки Арианы Мнушкиной, Робера Лепажа, Кристофа Марталлера, Томаса Остермайера, Люка Персеваля. Спектакль последнего из перечисленных режиссеров, «Отелло» Мюнхнер Каммершпиле, был показан российским зрителям в Петербурге на фестивале «Балтийский дом» в 2004 году.

Пьесу Шекспира Персеваль и его драматург, Феридун Замойглу, пересказали современным немецким языком: коротко (2 часа без антракта), жестко и грубо – настолько, что в русском переводе звучал практически один мат. Но именно

⁷ Батракова Светлана. Проблема интерпретации вчера и сегодня // *Западное искусство. XX век: проблемы интерпретации*. М. 2007. С. 21.

⁸ Bennett S. *Performing nostalgia: shifting Shakespeare and the contemporary past*. London. 1996. P. 12.

Новый театр, старая сцена



от столкновения классического канона с «низовой» лексикой, рождалась, как от атомного взрыва, новая театральная энергия. На пустых досках черной сцены стояли два рояля, черный – на перевернутом белом, и над этим сплетеньем пианист Йенс Томас играл пронзительный минималистичный джаз. Музыка выражала страсть, нежность, горе – те чувства, которые герои в этом мире не могли высказать: ведь красивые слова уже ничего не значат. Они обычные люди в деловых костюмах: пожилой начальник Отелло (Томас Тиме) и пухлая девочка в кроссовках, с застенчивой улыбкой – совсем не героическая Дездемона (Юлия Йентш). Но режиссеру важно именно то, что Любовь и Трагедия происходят с неподготовленными людьми. Внешне конкретные образы персонажей подсказаны точными мотивировками их характеров и поступков. Здесь Яго – белый, невысокий, играющий шута и озлобленный этим человек, Эмилия – черная, модельной внешности и роста женщина, которая явно успешнее, чем муж, и сексуально сильнее; именно из этого клубка комплексов рождается его ненависть и преступление. Это решение – не трюк, а часть общей смысловой системы спектакля. В нем играет свет, мизансцены выстраиваются по законам

современной хореографии, и в «синтезе искусств» трагедия обретает новую – пластичную, пульсирующую – форму. Форму жизни.

Спустя два года (2006) подобный новый «европейский» путь в своем «Антонии & Клеопатре» предложил Шекспиру московский театр «Современник» и один из самых многообещающих героев отечественного театра, режиссер Кирилл Серебренников.

Как принято у немцев, Серебренников переписывает пьесу вместе с драматургом (здесь это Олег Богаев). Его постоянный соратник, художник Николай Симонов, делает типичную европейскую сценографию-дизайн. Задник затянут полотном, которое по ходу действия «заливают» разными цветами, – это небо. В столичном Риме – офисная стерильность, в Египте-Чечне сперва – пустой двор возле дома Клеопатры, а во втором акте, как знак катастрофы, обожженный школьный спортзал.

Шекспировское двоимирие модернизируется. Война – это настоящие мужчины в камуфляже, настоящие калеки и восточные постельные страсти: черно-белое видео из спальни полковника транслируется в казарму – и на зрительный зал. Женственный восток пестрит безвкусицей в духе подмосковного рынка и картинок из теленовостей. Вот Клеопатра (Чулпан Хаматова) в пестрых цыганских тряпках, в золотистых туфлях на каблуках соблазняет Антония (Сергей Шакуров). Вот они вдвоем разыгрывают Энобарба и буквально меняются ролями: он замотан в паранджу, она переодета мужчиной – черная борода, темные очки под кепкой, длинноносые ботинки и тренировочный костюм.

Сцена из спектакля «Отелло». Режиссер Л. Персеваль. Фестиваль «Балтийский дом», 2004

Рим – территория политики и асексуальных манекенов в дорогих костюмах. Угрожая Цезарю с видеопленки, Помпей – собирательный образ террориста в массовом сознании – кидает в зал хлесткие слова о гниющей империи и зажравшейся столице. Конечно, руки столичных «чистых» политиков тоже в крови по локоть, и это кровь убийства, а не честного сражения. На официальном приеме два бугая ловко, как мясники, расправляются с Помпеем (Артур Смольянинов), а Цезарь, отвернувшись в угол, заводит волчок – какую-то крышку с банкетного стола. Публика в восторге от такой «актуальности»: спектакль выглядит гражданским высказыванием, при этом не требуя от нее особых умственных усилий. Октавий Цезарь (Илья Стебунов) – руководитель большой державы, лощеный мальчик-выдвиженец, который врет своему народу с узнаваемыми интонациями президентских речей. Новаторство вчерашнее: американец Орсон Уэллс в 1930-х годах поставил шекспировского «Цезаря», где римский полководец был один в один – Муссолини. Эффект великолепен, но этот прием, достойный КВНа, режиссер уже опробовал: в мхатовском «Лесе» так выступал в финале, к великому удовольствию публики, Буланов (Юрий Чурсин). Серебренников повторяется не из гражданских соображений; это просчитанный ход – чтобы понравиться.

Это очень логичный спектакль, но сделан он не для России. Так могли бы поставить про нас немцы (хотя, пожалуй, постеснялись бы). За несколько лет из талантливого режиссера-самоучки с живым нервом «Пластилина» Серебренников



вырос в талантливого спекулянта. Он изначально строил свои спектакли из «сора», из объедков массовой культуры – в целях борьбы с ней. Но масс-культура – хитрая вещь, она проглатывает художника незаметно. Он по-прежнему мыслит «картинками», мастерски делает клиповый монтаж и «ловит» самого скептического зрителя на зрелищность и драйв. Но поступательное развитие действия и характеров он дать не может, поэтому актеры другого театра, Шакуров и Хаматова, выглядят у него слабо и плоско, как трафареты, – усталый старый майор и рано развившаяся девочка-нимфетка.

Финал трагедии Серебренников тоже превращает в красивую картинку. После смерти героев «люди в костюмах» кладут на бок две будки для синхронного перевода, стоящие по краям сцены. В них, как под музейное стекло, помещают средневековые доспехи, в которых шел в последний бой Антоний, и платье Клеопатры из золотой

«Антоний & Клеопатра».
С. Шакуров – Антоний,
Ч. Хаматова – Клеопатра.
«Современник»

Новый театр, старая сцена

фольги. Героев больше нет, и не будет. Да и были ли они?

И «авангардный», и «традиционный» Шекспир демонстрируют важную характеристику бытования классического текста в современной культуре – его открытость многообразию интерпретаций. Сегодня в искусстве (как и в мире) не существует абсолютной истины и единой точки опоры. Критерии стали неустойчивы, и даже эстетические нормы перестают приниматься в расчет. Смысловое поле произведения затягивает в себя то, что прежде существовало за пределами художественного вкуса – низкое, примитивное, безобразное, большое, детское, массовую культуру. Конечно, всегда есть вероятность, что эпатаж перевесит искусство, а сторона эстетическая – сторону моральную; но есть и возможность прорыва – не столько к новым художественным формам (постмодернизм, кажется, уже смирился с тем, что их не изобрести), сколько к живому чувству зрителя. Другой вариант современной интерпретации – это как бы ее отсутствие: интерпретатор заявляет, что он следует традиции, и не использует внешних знаков своего времени при чтении канонического текста. Однако в самом этом отказе от личного присутствия вектор настоящего времени сказывается, пожалуй, еще больше.

«К концу XX века мысль о мнимости всех интерпретаций (т.е. культуры как таковой) постмодернисты обострили и довели до предельного болевого порога, чтобы, в конце концов, этот порог перейти и, утратив само ощущение боли, очутиться в пространстве игры. Постмодернистское игровое

пространство – это пространство после исчерпания всех критериев и способов интерпретации, когда толковать можно что угодно и как угодно, но истолковать нельзя ничего. Разрастание мира мнимостей не может не заключать в себе угрозы для человека, не защищенного ни доверием к Разуму, ни безусловной верой в Бога. <...> Нет смысла смыслов, нет Абсолютной идеи, нет идеального образца, и бессмыслица осознается как единственный смысл деяний человека-интерпретатора, обреченного вечно играть знаками и образами, <...> которые есть не что иное, как фантомы его собственного сознания...»⁹.

Трагедию «мнимости» культуры и – шире – человеческого существования теоретики и художники постмодернизма осознают как неизбежный факт человеческой истории: для них это уже трагедия без трагедии. Наш век уже столько раз вывихнут и перекручен, что обратно его не собрать. Мораль стала амбивалентной игрой, а трагедия – и на сцене, и в жизни – превратилась в кровавый абсурд с элементом мелодрамы. Современный театр упорно ищет в великих старых трагедиях давно утерянное – ощущение единства бытия, непреложный моральный императив; ловит отзвук разговора с тем, в кого не верят – и без кого не могут жить. Но все чаще не находит, не слышит. Новое время, за редким исключением, не способно создать трагедию. Его пределом оказывается трагикомедия; мрачно-ироничная игра, уводящая от переживания мнимости существования; спасительное творчество.

⁹ Батракова С. Проблема интерпретации вчера и сегодня // Западное искусство. XX век: проблемы интерпретации. М. 2007. С. 32

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

ПОЧЕМУ ДЯДЯ ВАНЯ?

«ДЯДЯ ВАНЯ» А.П. ЧЕХОВА В ПОСТАНОВКЕ Р. ТУМИНАСА.
ТЕАТР ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА, 2009

Сколько ни читай, ни изучай Чехова, ни смотри в бесчисленных воплощениях его пьесы, все равно остаются загадки. Почему «Чайка» с ее летальным исходом – комедия? Почему следующая за ней пьеса называется не «Войницкий», подобно «Иванову», а так по-домашнему – «Дядя Ваня»? И почему из двух равных героев, Астрова и Войницкого, предпочтение отдано второму?

Вопрос не простой и не праздный – ведь могло быть иначе.

Оглянемся в предисторию.

В 1889 году Чехов написал пьесу «Леший».

«Пишу...большую комедию-роман <...> Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных; конец благополучный. Общий тон – сплошная лирика»¹.

Вышла многонаселенная комедия с романтическим героем по прозвищу Леший, доктором и лесоводом. В числе других был персонаж Егор Петрович Войницкий, для домашних – дядя Жорж, нервный, брюзгливый, желчный,

– Дядя Жорж, у тебя язык покрыт ржавчиной.

Он и сам страдает от «этой проклятой, отравляющей иронии»:

– Зачем я дурно создан? .

Его, впрочем, не жаль – и окружающим, и автору, видимо, тоже. В разгар семейного скандала он кончает с собой – финал, вопреки обещаниям автора, не слишком

благополучный, однако мажорный. Последняя ремарка – «Смех, поцелуи, шум»; последняя реплика под занавес:

– Это восхитительно! Это восхитительно!

Пьеса была признана несценичной, успеха у современников не имела; Чехов и сам невзлюбил ее. К середине 90-х годов он переделал «Лешего», назвав теперь «Дядя Ваня» и вместо слова *комедия* дав другой, нейтральный подзаголовок: «Сцены из деревенской жизни». Перелицовка такого рода уже была у него, когда из *комедии* «Иванов» была сделана *драма*, с иным финалом и по сути иным – возмужавшим – героем.

В сравнении «Дяди Вани» с «Лешим» видно то, что произошло с Чеховым в 90-е годы: поездка на Сахалин, переезд в Мелихово, жизнь на земле, врачевание, активная творческая пора; человечность, сплавленная с иронией.

Народу в пьесе поубавилось. Бывший Леший утратил свой романтизм, стал доктором Астровым, с налетом цинизма и уже усталой душой. С ним рядом Войницкий, не Егор, но Иван Петрович, дядя Ваня, чьим именем названа пьеса. Ему теперь не дано застрелиться, а выстрел его в соперника (с двойной осечкой) производит эффект комический. Пьеса однако *комедией* не названа, и конец ее – неблагополучный.

¹ Чехов А.П. ПСС в 30 тт. М., 1974–1983. Письма. Т. 3. С. 256.

Новый театр, старая сцена

Что же случилось? Ведь у нового Войницкого остался почти весь прежний текст и почти все ситуации, в которые он автором был поставлен. Изменился характер – ушла желчь, «отравляющая ирония»; он стал мягче и беззащитнее. Иронии на его долю досталось, но прозвучал предостережением призыв:

– Надо быть милосердным!

Из двух равных героев автор решил выдвинуть вперед не мощного Астрова, а беззащитного и нелепого дядю Ваню. Предпочтение недоуны – герою, призыв к милосердию, отказ от летального исхода были новы для Чехова.

Каков же он, дядя Ваня, интеллигент из глубинки, с его любовью к красивым галстукам и небудничной речью, звучащей порой, как стихотворение в прозе – и с теми чеховскими подножками, которые постоянно ставят его в смешное или нелепое положение, а окружающих (заодно и нас, зрителей) не могут не раздражать?

Вопрос вставал каждый раз, как случалось видеть дядю Ваню на сцене. Разные были Войницкие: трагедийный у Б. Добронравова, мягкий и грустный у М. Романова, столичный, породистый у А. Попова, драматически напряженный у И. Смоктуновского, нервный и вскидчивый у О. Басилашвили... и так далее. Но каждый из них – Иван Петрович Войницкий, а не дядя Ваня, разве что только для Сони.

Есть и другая крайность: увидеть в нем дядю Жоржа, а не дядю Ваню. Сейчас, с нынешним недобрым взглядом на прошлое, это подступает, уже реально. Недаром в одной газете обнаружили в пьесе следующее:

«История никчемного и никудышного человека, пытающегося

скрыть свою лень, поливая грязью других, уже облетела сцены театров многих городов мира, однако остается актуальной по сей день»².

У ваханговцев этого не случилось, хотя и могло бы быть: Туминас – режиссер жестокий; эпатажные, хлесткие решения близки ему. Еще не забыт эффект недавнего «Горя от ума» в «Современнике», где никто не мил, никого не жаль, все увидены недобрым, «раздевающим» взглядом, ирония скользит на грани цинизма и, как вызов, предлагается залу. Но «Горе...» и само по себе – пьеса провокативная, ныне – остро созвучная, чему последние сезоны дали не одно подтверждение. А «Дядя Ваня», драма будней, чем смогла возбудить театрально-общественный интерес? – Возбудила.

От будней не отказались, хотя современный театр любит сразу переводить их в метафору чего-то вселенского, отвлеченного. Метафор и у Туминаса с его постоянным соавтором, сценографом А. Яцовским, всегда хватало, но всегда они были заземлены. Так и здесь: в лаконичном убранстве сцены работают крупные акцент-детали. Старый облезлый диван, на котором то примостятся неловко, то спрячутся за его спинкой, как за ширмой. Огромный рабочий стол-верстак, на котором может разместиться массивная бутылка с самогоном, и Астров, поговаривая о прекрасном в человеке, будет протягивать зелье, а до того с Вафлей сколачивать себе скамью. Стол же – и подмостки, на который поочередно громоздятся герои с патетическими репликами и речами, а в финале распластается Соня после своего монолога – то ли заклинания, то ли молитвы.

² Галерея. 12 декабря 2008 г.



Р. Туминас

Pro настоящее

Все работает; все иронично, символично и достоверно – как, впрочем, и в других московских спектаклях Туминаса. Но в «Дяде Ване» есть что-то еще, данное в звуке и в зрелище, – неявное, глубинное, несущее тайный смысл.

Сцена разделена на два плана. На первом – эти сгустки обыденности; на втором – пустота, холод, непроглядная даль, словно иное измерение, небытие, где все дышит одиночеством. Одинокая грустная луна на беззвездном небе; одинокая и неуместная здесь статуя льва. Из черной глубины вперед к рампе то и дело торжественным ходом будут двигаться персонажи – профессор и свита – и уходя, растворяясь во тьме. Выход этот смешон, но холодок все равно остается. Холодок предчувствия драмы – быть может, даже трагизма.

Драма обещана изначально; нас готовят к ней музыкой Ф. Латенаса, затаенно-тревожной, создающей постоянный фон действия, его «подводное течение», где горечи и тоски много больше, чем во-вне. На сцене – сплошная нелепица; беснуются, стреляют, делают глупости, а музыка говорит о другом. Музыка вносит в жестокий спектакль лирику, что предстоит еще разгадать.

Казалось бы, все должно быть иначе. На сцене – сонм странных существ, поверх текста придуманных режиссером, что вполне в правилах и в нравах Туминаса (автор спектакля давно уже равноправен с автором пьесы).

Странности начинаются с няньки Марины (Г. Коновалова). Здесь это – не привычная мудрая старушка, хранительница очага, а существо легкомысленное и странное, относящееся ко всем и всему как бы по касательной, не принимающее

близко к сердцу ни исповедь Астрова, ни хандру больного профессора, ни надрыв расстроенной Сони. Тепла не исходит от нее, равно как и от Телегина-Вафли (Ю. Красков). Недалекий добряк, раздражающий своими сентенциями, но свой, близкий, домашний, из недотепы стал недобрый клоуном, с острой пластикой, с репликами-репризами. Сыгран четко и настояжливает, няня же забавляет; лирике здесь делать нечего.

Может быть, среди молодых женщин? Хотя к праздной Елене и трудовой, словно пчелка, Соне у автора и в пьесе отношение разное, но им дарованы такой проникновенный ночной дуэт и такая печаль в финале, что поискать бы лирику здесь. – Тщетно.

Соня (Е. Крегжде) – неуклюжий, забавный подросток, звонкий и суетливый, скорее, как говорят, «из мира комедии», хотя может быть разгневанно-истеричной или, как в конце, императивной. Жестко, со сжатыми кулаками: «Надо жить!». Нежность от нее почти не исходит – почти; но об этом – ниже.

Круче всех переменялась Елена Андреевна (А. Дубровская) – сделалась функцией, резко обозначенной, для чего-то необходимой в спектакле. Функция ее – русалка, опасное существо, влекущее к себе и губящее людей, душевно непроницаемое – или даже лишенное души. Томится ли она в соблазнительной позе, сетует ли на судьбу, объясняется ли с Соней или с Астровым, – личность ее неуловима, словно обманчиво приукрашенная пустота.

Этого не дано заметить ни мужу-профессору, ни влюбленному дяде Ване, но Астров – такой, как сыгран он В. Вдовиченковым – мог

Новый театр, старая сцена

DM



Г. Коновалова – няня



Ю. Красков –
Телегин-Вафля

А. Дубровская –
Елена Андреевна

В. Вдовиченков –
Астров

А. Иванов – Астров



Pro настоящее

угадать это изначально. Грубый, брутальный, циничный, он вместе с тем словно опален изнутри, откуда – то криком, то резкими всплесками действия – прорывается застарелое, какое-то мстительное отчаяние. (Так мстительно и жестоко он расправляется с Еленой, насилуя ее на глазах у не к месту подоспевшего дяди Вани). А в финале, прощаясь с домом и его обитателями, вдруг завоет позвериному и отправится, одинокий волк, в свое логово.

Снова – тот резкий, вызывающе откровенный физиологизм, что помнится у Туминаса еще со времен «Играем Шиллера» в «Современнике», не говоря уже о «Горе от ума». К нему не то чтобы трудно привыкнуть – скорее он надоел, так как становится общим местом там, где надо и где не надо. Более того – где нельзя, как у того же Чехова в «Дяде Ване», где драма этих двух, Астрова и Елены, – в несостоявшемся (и возможном) романе, в зародившейся (нерасцветшей) – любви.

Впрочем, стоп! На Чехова теперь ссылаться не принято – он у каждого режиссера и времени свой, с новым стилем, и смыслом, и иными героями. Так и здесь, у вахтанговцев, в этой компании знакомых незнакомцев, перебирая их, ощущаешь новый взгляд на них, новый подход, непривычный. Привыкать не пришлось, пожалуй, лишь к тому из компании, кто сыгран экстравагантно, с апломбом и шиком – но при том остался собой.

Центр здешнего мира – профессор Серебряков (В. Симонов). Видный, породистый, с преувеличенной величавостью, он притягателен, кажется, для всех женщин (включая и свою жену). Во всяком случае, тапан (в

эксцентричном и элегантном исполнении Л. Максаковой) нескрываяемо влюблена в него. И Соня, похожая на пионерку, смотрит на него с обожанием.

Избыток величавости комедийно подчеркнут и заставляет ждать большего, что и произойдет ночью, когда, отбросив всякое *comme il faut*, профессор с воплями носится по сцене в ночной рубашке, в каком-то немыслимом *danse macabre*, такое гротескное чудовище. Вот, казалось бы, суть обнажена и утрирована – но затем, в сцене семейного скандала, он, выпрямившись, по-прежнему величавый, будет гордо стоять перед направленным на него пистолетом дяди Вани. Если это и поза, то, право, не худшая. И вполне в чеховской манере – давать каждому шанс хоть ненадолго быть человеком.

Что же тут делает музыка Латенаса, откуда рождается, о чем говорит?

Вспомнился контрапункт в спектакле К. Марталлера «Три сестры», где унылой, серой жизни на сцене музыка как бы давала противовес и, видимо, несла в себе тайную печаль режиссера. Все побеждали «чары Шопена»... Может быть, и здесь то же – но явно не только это. Здесь есть существо, окруженное лирикой.

Среди людей, сыгранных театрально, подчеркнута, гротескно или превращенных в функцию, есть *один* – натуральный, не сочиненный. Живой человек в мертвом мире, одинокий, несовместимый с этой средой, с этой жизнью, – дядя Ваня у С. Маковецкого.

Он, наверное, мог быть другим, – одним из всех, а не против всех, как Чацкий у Туминаса из «Горя от ума».

«– Ты ему не симпатизируешь?

– Очень даже симпатизирую. В нем что-то есть похожее на меня. Чуть ли не чеховская история, как в «Дяде Ване»: «Я мог бы быть Шопенгауэром...» И в Чацком есть этот крик»³.

Но не сработало; симпатия не прошла – или ее было мало. Оттого в спектакле том – все одного поля ягоды, все наравне. Так могло бы случиться и в «Дяде Ване», но что-то перевесило, увело в другую сторону. Что же? Не найдя научного слова, скажу человеческими: чувство родства, любовь.

И еще: артист Маковецкий, чеховский по природе своей, с его теплотой, мягкостью, бесстрашной и безошибочной комедийностью, чувством меры – тем, что Чехов называл «грацией». Созданный играть и начинать человеческим содержанием чудаков, у которых (опять скажу не научно) всегда есть душа.

Забавный, нескладный и мешковатый, истинный недотепа, все время попадающий впросак, дядя Ваня в спектакле (и в пьесе у Чехова) – тот случай, когда, по И. Тургеневу:

«...Над кем посмеялся, тому уже простил, того даже полюбить готов»⁴.

Но этого было бы мало – любимый чудаков. Дядя Ваня у Маковецкого серьезен, его взгляд обращен в себя, у него – интонации и реакции интеллигентного человека. Ни разу в своих филиппиках он не срывается на грубый базарный тон, в lamentациях – на слезливость. Все – вполтона, легко, с драгоценным чуть-чуть; ни пафоса, ни надрыва нет в нем.

Человек нежной души, привыкший заботиться о других, он бережно возьмет на руки и словно убаюкает расплакавшуюся Соню. С еще большей бережностью и



тихим достоинством станет заботиться о Елене, которую Астров после любовной сцены швыряет в его объятия, – осторожно прикроет ей ноги и будет ограждать от посторонних.

В знаменитой сцене скандала режиссер предлагает ему испытание юмором. Перебранка с Серебряковым ведется не в позиции дуэли, а сидя рядышком на диване, вполголоса, когда расстроенный дядя Ваня то и дело тычется сопернику в плечо, словно за утешением, тот отпихивает его, а

Е. Крегжде – Соня
С. Маковецкий –
Войницкий

³ Московский комсомолец. 30 ноября 2007 г.

⁴ Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 11. М., 1956. С. 173.

Pro настоящее



«Мне кажется, что “Дядя Ваня” будет защитником нашего театра в этом сложном сезоне. В грубое, циничное, безжалостное время, в котором мы все живем и которым все мы отравлены, необходимы как противоядие дяди Ванины нежность, верность, любовь, достоинство работающего человека»⁵.

Неужели это слова Туминаса, с его пронзительной и беспо-

С. Маковецкий –
Войницкий
В. Симонов –
Серебряков

⁵ Новые известия. 1 сентября
2009 г.

он – снова и снова... Невероятно смешно, но смех не снимает сочувствия – уже полюбить успели. А потом, после неудачных выстрелов, смирившись, он вольется в строй и засеменит рядом с торжественно вышагивающим профессором.

Но дальше уже – смех в сторону. Резкой чертой Туминас отделяет действие от последствий, от своего пост-скриптума к пьесе. «Finita la comedia!» – слова Астрова, сказанные раньше и по другому поводу, могут быть этой чертой.

Все уехали, наступает время финала. Соня выкрикивает свой монолог резко, наступательно, сжав кулаки, не как утешение – как призыв. А потом подойдет к застывшему дяде Ване, нежно поднимет его, снимет с него очки, раскроет глаза, раздвинет губы в полуулыбке, разведет руки и пройдет с ним несколько па вальса. Он подчиняется, двигаясь и застывая, как неживой, а потом отступит вглубь сцены и скроется там в темноте. Он и есть, видимо, неживой, а этот немой эпизод действует, как кода трагедии, на что никому больше в этой пьесе режиссер права не дал. И музыка, которая весь спектакль вела к этому, исполнила свою роль.

В заключение – одно признание режиссера.



щадной иронией, жесткостью и жестокостью, отсутствием иллюзий и сентиментов, а не чудака-недотепы вроде Ивана Петровича Войницкого?

Или так: «В нем есть что-то похожее на меня. Чуть ли не чеховская история, как в “Дяде Ване”»⁶.

Может быть, в отличие от «Горя от ума» с его отчужденной насмешкой, эту чеховскую историю Туминас транслирует изнутри?...

С. Маковецкий –
Войницкий

⁶ Московский комсомолец. 30 ноября
2007 г.

Екатерина КРЕТОВА

«ВОЦЦЕК» АЛЬБАНА БЕРГА ПАЛ ЖЕРТВОЙ ГЛАМУРА

Мои первые гневные реплики в ответ на постановку в Большом театре оперы Альбана Берга «Воццек» отзвучали сразу после премьеры. И теперь, переведя дух, можно спокойно (если получится) задуматься и попытаться ответить на классический романтический вопрос Warum? (то есть, Почему?):

Почему руководство Большого театра в лице его музыкального руководителя композитора Леонида Десятникова и уже с ним выбрало для постановки именно эту оперу XX века?

Почему режиссер и сценограф Дмитрий Черняков взялся за интерпретацию «Воццека»?

Почему на роль дирижера-постановщика был выбран маэстро Теодор Курентзис?

Почему постановщики именно таким, а не каким-либо иным образом прочли партитуру Берга?

И, наконец, почему зрители станут ломиться к кассам Большого театра, чтобы приобрести билеты на новый спектакль?

«В ЭТОМ ТЕАТРЕ НЕТ МЮЗИКЛА, И ЭТО УЖЕ ХОРОШО...»

Названием главки стала цитата из Десятникова: эту фразу он произнес, отвечая на вопрос надоедливых журналистов, что он, собственно, делает в Большом театре как новоявленный музыкальный руководитель, какова его программа, что он хотел бы увидеть в театре, что изменить, что продвигать? Оказывается, все дело – в мюзикле: коли нет такового в репертуаре театра, то уж и слава Богу! Все остальное, стало быть, в порядке. Наши родители говорили: главное – чтобы не было войны, Десятников – главное, чтобы не было мюзикла. Казалось бы, и правильно: ГАБТ – это вам не Уэст Энд и не 42-ая улица Нью-Йорка. Ни к чему здесь «Красавицы и Чудовища», «Кошки», «Короли Львы» и прочие «орлы и куропатки» этого «низкого», буржуазно-демократического жанра, коим является мюзикл, и с коим столь элитарно-бомондная компания как Десятников, Черняков и Курентзис, никак не идентифицируется. Однако, суть здесь вовсе не в этом. Пнув мюзикл как жанр, Леонид Десятников сформулировал собственный манифест и позицию идеолога Большого театра: на эту сцену



Л. Десятников.
Композитор, музыкальный руководитель
Большого театра

не будут допущены авторы, соотносимые с мюзиклом, сочиняющие музыку в интонационно-жанровой плоскости, презируемой композиторской элитой, как огня боящейся ре-минора и двойной доминанты. Правда, если честно, ни без того, ни без другого они все-таки не обходятся. И сам Десятников в своей опере «Дети Розенталя», которая, кстати, растаяла в истории мирового оперного театра как дым, бесконечно прибегает к цитированию «чужого»,

то ли стилизуя, то ли пародируя композиторов позапрошлого века, прикрываясь испытанным, пусть уже немного увядшим, но все еще надежным фиговым листком, именуемым «постмодернизм». Конечно, сентенция Десятникова в адрес мюзикла провоцирует ряд вопросов, которые ужасно хотелось бы ему задать. Начиная деликатно, интеллигентно, слышал ли он мюзиклы Стивена Сондхайма, и заканчивая переходом «на личности», вроде – а не слабо ли вам написать мелодию, сравнимую с самой скромной темой из мюзикла Chess? Но это как-нибудь потом. А теперь понятно, что на сегодняшний день у руководства ГАБТа появился лидер, задающий вполне определенную эстетическую планку, которую сам он воспринимает как очень высокую.

В этом контексте обращение к опере Альбана Берга «Воццек» вполне логично. Трудно было бы найти в наследии прошлого века партитуру, с одной стороны, столь далекую от духа и буквы мюзикла, а с другой стороны, столь безоговорочно признанную шедевром.

История «Воццека» на российской сцене, хоть и коротка, но весьма достойна. Его поставили в Ленинграде в 1927 году – всего два года спустя после мировой премьеры. Автор лично присутствовал на ленинградской постановке и, по воспоминаниям современников, вроде бы остался доволен. И хотя спектакль прошел в Ленинграде лишь несколько раз, все же это было чрезвычайно важно для развития советской культуры и формирования художественных позиций композиторов той эпохи. Понятно, что исторические, политические и идеологические факторы, которые постепенно шаг за шагом превращали советское искусство в эстетическую сублимацию коммунистических идей, в какой-то момент выдавили «Воццека» как и многие другие произведения музыкального авангарда с советского культурного небосклона. С тех пор российские зрители видели «Воццека» живьем лишь дважды: в 1974 году в Ленинграде (гастроли Дрезденской оперы) и в 1982 году в Москве, благодаря гастролям Гамбургской оперы. Именно этот спектакль посчастливилось видеть и мне, тогда студентке

теоретического факультета Гнесинского института. Так что возвращение партитуры Берга на сцену российского театра – радостное событие. И за это руководству театра хочется сказать большое человеческое и музыкантское спасибо. Вернее, хотелось, до тех пор, пока спектакль не обрел реальное воплощение.

«... ЛЮДИ ОЩУЩАЮТ ПОТРЕБНОСТЬ ВЫЙТИ ЗА ПРЕДЕЛЫ ЭТОГО КРУГА – НО КАКИМ-ТО ОБРАЗОМ, ПОДМЕНЯЯ РЕАЛЬНОСТЬ, ПЫТАЯСЬ НАЙТИ КАКОЙ-ТО СУРРОГАТ, ПЕРЕНОСЯСЬ В СФЕРУ НЕПОДЛИННОГО.»

Так сказал режиссер и сценограф Дмитрий Черняков, объясняя свой подход к интерпретации текстов Альбана Берга. Текстов во множественном числе, так как Берг был автором не только партитуры, но и либретто, написанного им на основе пьесы Георга Бюхнера «Войцек». Правда, приведенные выше слова Чернякова относятся не к его режиссерской позиции, а к тем людям, которые, по его мнению, должны стать героями оперы. Это они, а не он подменяют-де реальность. А может быть, вовсе не они? Может быть, это именно он, Дмитрий Черняков вместо того, чтобы вникнуть в тексты Берга, предпочел найти суррогаты и перенестись в сферы неподлинного?

«Проблема не в социальном», – говорит далее Черняков. «Я хотел зафиксировать скрытые болевые места человека, сформировавшегося в конце XX века, человека, живущего в большом городе, в мегаполисе. Человека такого, как мы...» Другими словами, человека зажавшегося, которому все скучно. Человека общества потребления, для которого факт невозврата кредита за Форд Фокус (всего-навсего – не за «Бентли», упаси господи!) – есть уже мировая трагедия. Ну что же, тема, конечно, актуальная. В Европе – давно. Об этом не один фильм снял гений «нового немецкого кино» Райнер Вернер Фассбиндер. В России – мотив становится актуальным только сейчас. Хотя не в России, конечно, какая там Россия? В Москве – единственном реальном мега-



Д. Черняков.
Режиссер, сценограф
оперы «Воццек»

полисе в стране анклавного капитализма, по пути которого, увы, движется Россия. И тем не менее, каждый художник, особенно столь признанный, обласканный и заваленный премиями, как Дмитрий Черняков, имеет право на собственный месседж. Более того, он просто обязан сказать нам сегодня о главном, о наболевшем, о животрепещущем. Правда, он не писатель, не композитор. Он режиссер. А потому, чтобы сказать о главном, ему приходится иметь дело с чужими текстами. Тут-то и вышла загвоздка. Несостыковочка. Большой

театр затеял ставить «Воццека». Пригласили Чернякова. А у Чернякова нынче – вот такой месседж в голове. Про отсутствие остроты жизни. Про отсутствие внешних бурь и потрясений. Про отсутствие чувств. В общем, про отсутствие всякого присутствия. И как это соединить с невероятно эмоциональной, психологичной, экспрессивной музыкой Берга? (Берг вообще-то был экспрессионистом!) Как это наложить на остросоциальный текст, привязанный к конкретной эпохе, конкретной ситуации, конкретному сюжету? Оказывается легко. Достаточно только следовать той программе, которую Черняков видит в современном человеке: подменяя реальность, находя какие-то суррогаты, переносясь в сферы неподлинного. Пожалуй, впервые на моей памяти современный художник столь откровенно разоблачает самого себя. Создателя спектакля можно поздравить: сфера неподлинного удалась на славу.

«ЭТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ ДО СИХ ПОР НЕ СЫГРАНО НА СТО ПРОЦЕНТОВ ТОЧНО...»

Говоря эти слова музыкальный руководитель постановки «Воццека» дирижер Теодор Курентзис, говорил, конечно, не о собственном опыте. Речь шла о многочисленных записях, сделанных в разные годы разными дирижерами. На самом деле, чтобы сделать что-то свое, непременно нужно оттолкнуться от того, что сделано до тебя. Чтобы пойти дальше, чтобы продвинуться глубже. Слушая оркестр, которым дирижирует маэстро Курентзис, убеждаешься, что так и есть: он уводит звучание музыки в какую-то неожиданную, далекую от привычных трактовок сферу, которая сначала вызывает интерес (хочется понять, в чем тут дело?), затем приводит к недоумению, а вскоре начинает сильно раздражать. И все это на фоне весьма профессиональной работы певцов – в особенности, Георга Нигля (Воццек), и Марди Байерс (Мари), которые демонстрируют и хороший вокал, и владение «шпрехштимме», специфическим и весьма непростым приемом, в котором синтезирована вокальная и речевая манера подачи текста. В процессе восприятия



Т. Курентзис.
Музыкальный руководитель
оперы «Воццек», дирижер

становится понятным природа этого раздражения: возникает устойчивое ощущение, что оркестр не понимает того музыкального языка, который он пытается воспроизвести по нотам. Это все равно, что вы будете читать текст на незнакомом иностранном языке, записанном, к примеру, латиницей. Вроде бы произносите правильно, а значение слов неизвестно. Если оркестрант не знает, как он должен играть свою партию, он поступает просто: играет по аналоговому способу. Например: здесь – явно драматическая музыка, ну так будем играть что-то вроде Шестой симфонии Чайковского. Это значит – тем же штрихом, с похожей фразировкой и т.д. Что получится, если музыку Альбана Берга с ее атональными, почти додекафонными фрагментами сыграть а ля Петр Ильич – догадаться нетрудно: бред получится.

Впрочем, в сочетании с видеорядом, придуманным Черняковым – картинкой быта представителя среднего класса в популярных интерьерах из ИКЕА, – такой вот спятивший Чайковский даже и хорош, пожалуй.

...ОХ! ОХ! Я УМЫВАЮСЬ КРОВЬЮ. ВОДА – ЭТО КРОВЬ... КРОВЬ...(ЗАХЛЕБЫВАЕТСЯ)

Эти строчки – последние слова Воццека перед самоубийством: он топится в том самом озере, куда выбросил окровавленный нож, которым убил Мари, свою «гражданскую» жену, мать своего незаконнорожденного сына, женщину, с которой жил в грехе, за что был порицаем обществом. Герой черняковского спектакля произносит их, стоя в своей мило обставленной квартирке с плазменной панелью на стене. Только те, кто оперу знают или не поленились прочитать перед просмотром либретто, догадаются, что сцена представляет собой трагическую смерть персонажа. Смерть – настоящую, не метафорическую

Невозможно понять творчество Альбана Берга, не зная, что этот человек с 1914 по 1917 год был добровольцем на Первой мировой войне. Вот уж к чьей биографии точно не относятся слова Чернякова об отсутствии событийности в жизни. Что представляли собой проигравшие войну Германия и Австрия, где Берг жил и работал в 20-е годы, можно не описывать: реальная разруха, отчаянье, бедность, унижение людей из низших социальных слоев. Берг взял за сюжетную основу неоконченную драму Георга Бюхнера, которая была написана чуть не за сто лет до того. И сделал из нее весьма авангардный для своего времени сценарий оперы, проникнутый почти кафкианским безумием. Воццек, его подруга Мари и их малютка – люди не просто бедные. Это – как у Достоевского: бедность, унижающая и растаптывающая человека до такой степени, что он превращается в безумца, способного на все. Проигнорировать подобный мотив – это даже не ошибка. Это художественный теракт. Это все равно, что сделать героем «Преступления и наказания» «мажора» с нашей Рублевки, который после хорошей дозы в ночном клубе решил проверить, тварь ли он дрожащая или право имеет, а потому пошел и замочил старушку. Постановщики «Воццека» поступили аналогично, подменив сюжет, тему, идею. И потому в их спектакле предсмертную реплику



А. Берг (1885–1935)

Воццека надо было бы переписать примерно так: «Ох! Ох! Это не кровь! Это вода, сплошная дистиллированная вода!»

В оригинале каждая фраза героев «Воццека» вопит об их истинном положении. Простите, социальном! Но увы, нынешний заказ на художественную продукцию социальной остроты не предусматривает. Заказчику нужен элегантный буржуазный стиль, высокие театральные технологии, и, самое главное радикальное отдаление от авторского текста: так же, как композиторы, нервно записавшиеся в авангардисты, стесняются ре-минора. Истинный авангардист Альбан Берг ре минора нисколючки не стеснялся и по полной программе отработал его в симфоническом эпилоге к «Воццеку». Кроме того режиссеры, входящие в некий условный «первый эшелон», смертельно боятся авторских ремарок. Дескать, несовременно это. Хотя, что может быть на сегодняшний день более несовременно, чем

набивший оскомину, ставший безмерно банальным режиссерский прием, в котором главное – это переодеть героев в костюмы другой эпохи. Но Заказчику нравится. Кто же Заказчик? Для меня – так это самая главная интрига постановки «Воццека» в Большом театре. Уж точно не зритель, который довольно дружно покидал зал даже во время премьерного спектакля, и который после премьеры, состоявшейся в ноябре, не увидит спектакля до конца апреля. («Воццек» в текущем сезоне сыграют еще два раза – 30 апреля и 2 мая. И все!!!). Как будут раскупаться билеты – увидим весной. Но уже сейчас можно точно сказать, что никакие сборы не окупят огромных вложений, которые сделаны в этот дорогой, сделанный с поистине буржуазным размахом спектакль. Столь же дорогой, какими бывают презираемые Леонидом Десятниковым мюзиклы. Да и явления эти – из одного ряда: рассчитаны на средний класс. Правда, мюзиклы куда честнее: они не врут, развлекают зрителя, не претендуя на Космос. Здесь же все гораздо хуже. Космос, заложенный в партитуре Берга, низведен до уровня гламурного товара в шикарном универмаге типа лондонского Harrods.

Warum? – так и остался без ответа. Возможно потому, что нужно задавать совсем другие вопросы. Кому выгодно, чтобы в Большом театре ставились спектакли, которые, фактически, не входят в афишу театра? Кому выгодно, чтобы приглашенным дирижером был музыкант спорной профессиональной репутации? Кому выгодно, чтобы главный оперный театр России был равнодушен к русской классике? Кому выгодно, чтобы театр со столь достойными традициям главным своим достоинством считал отсутствие мюзикла в афише?

Использованы фото
Д. Юсупова.
Большой театр

Наталья ЯКУБОВА

ИГРА НАЧИНАЕТ И ВЫИГРЫВАЕТ

«За кратким реальным событием тотчас же следует болезненный вскрик души, своего рода мучительная нервная агония, душевный трепет и смятение чувств, сквозь которое и показывается реальный мир. Этот вскрик души, граничащий в немецком экспрессионизме с истерией, очень трудно довести до зрителя русского театра, чем и объясняется, что ни одна экспрессионистская пьеса не имела у нас действительно прочного массового успеха», – писал в 1927 году Алексей Гвоздев, приветствуя появление «Воццека» Альбана Берга на ленинградской сцене.

А. Гвоздев. Театральная критика. Л., 1987. С. 214

Этим очень многое сказано. Прежде всего – о понимании немецкого экспрессионизма как вскрика души, граничащего с истерией. Сквозь призму экспрессионизма музыка А. Берга читается как эманация душевных состояний. Как клокочущая лава страстей, как стон обнаженных нервов. И, в результате, как нечто крайне удаленное от нашей повседневности, как экзотика (прибавим сюда еще солдатский быт, судьбу маленького человека)... Экзотика, на которую оперная публика взирает с приличествующим пиететом. Пусть не у нас (на Западе же это название – обязательная строка в репертуаре любого уважающего себя оперного театра), «Воцек», как правило, предстает законсервированным продуктом исторического авангарда, как бы внешне ни осовременивала его режиссура.

Думается, нечто совершенно другое предлагают Теодорас Курентзис с Дмитрием Черняковым. В прихотливых, диких всплесках интонаций им слышится не истерия, да и вообще не психология, а игра – то самоуверенно-развязная, то нелепо тушующаяся, то расчетливая, то машинальная. Игра, дающая лицо, определенность, сюжет – и вдруг отступающая, оставляющая человека один на один с вечностью... о которой так много, и так нескладно рассуждали герои Г. Бюхнера.

Забегу вперед – предела утонченности, и максимального разброса на этой шкале достигает Мари-Марди Байерс, что становится особенно ясно в ее предпоследней сцене,

осцилирующей между звенящей прозрачностью (предельная опустошенность и есть блаженство нищих духом) и густым, отчаянным паясничаньем. Она утрирует ноты раскаянья (дескать, куда уж мне), но вдруг и впрямь в изнеможении возносится в небеса.

Другие герои и на секунду не возносятся. Им этого не дано. Но правило – все то же: в музыке А. Берга услышан не порыв, и даже не молниеносная смена душевных состояний, эмоций, чувств, а молниеносная смена векторов игры – и, что реже, ее, игры, полное или частичное отступление.

Режиссер приучает нас к этой мысли постепенно, но с самого начала. Уже в первой сцене этот Войцек–Воцек встречается не с бюхнеровско-берговским Капитаном, а с «Капитаном». «Капитан», а затем и «Доктор» закавычены уже в титрах, которые проецируются на черный экран, служащий кадрированию сценической картинки. Но даже если б «Капитан» и не был так наглядно закавычен, он стал бы закавычен в самой игре: встречаются не Капитан и полковой цирюльник, а два цивильных господина, по крайней мере, по видимости принадлежащие одному социальному кругу. Только что – в «немой сцене», предваряющей спектакль, – мы видели множество похожих друг на друга представителей миддл-класса, пребывающих в своих ячейках... Ячейках дословных (зеркало сцены разделено на квадраты-комнаты) и «ячейках общества», добропорядочных

семья: муж, жена и ребенок. Стены только что покрашены, покрашены в легкие теплые тона; одежда – удобная и фирменная. В этом «Воццеке» не будет грязи и нищеты; не будет «социальных низов». Не бедностью будет объяснен крах «маленького человека» (сценография – Д. Черняков; костюмы – его же, в соавторстве с Еленой Зайцевой). Наоборот, все супернормально – как может быть только в компьютерных мультфильмах, да и то поначалу (свет Глеба Фильштинского способствует эффекту «западного кино»). Мы можем только гадать, кто же из этих пиджачных героев претендует быть загнанным судьбой Воццеком: тот – или этот, в центре? А, может быть, тот в углу?.. Экран сцены сужается до размеров одной ячейки (он?!), задерживается на секунду, чтобы потом прихлопнуть наш любопытный нос. Ни тот и ни этот. Начиная оперу, режиссер открывает совсем другую «ячейку». В ней уже нет семьи, есть сделка двух мужчин, не первая и не последняя: один, внушительных размеров, передает другому деньги, а тот начинает раздеваться. То есть снимает свой пиджак. Было бы неудивительно, если бы Капитан (а тот, большой, понятно – он), начал бы домогаться Воццека, распевая тем временем о морали. Так уже было, – если не в опере, то в драме. Но герои Чернякова раздеваются – переодеваются – с другой целью. Воццек надевает солдатские штаны и приковывает себя к стулу огромной гирей. Заплативший партнер появляется в облике «Капитана» – брутально-солдафона с кнутиком в руках.

Простой и ясный ход, мгновенно лишаящий сцену сентиментального протекционализма по поводу «униженных и оскорбленных», а главное – дающий новое прочтение той болезненно-гиперболизированной экспрессии, с которой, с места в галоп, начинается эта опера. У Г. Бюхнера начальник и подчиненный разделены непреодолимой пропастью: первый – пользуется своим положением, у второго – выбора нет. У Д. Чернякова между «Капитаном» (Максим Пастер) и Воццеком (Георг Нигль) – сделка: для первого – это способ вкусить острых чувств, для второго же – роль загнанного в угол маленького человека,

которого нужно сыграть в угоду кому-то, один из возможных вариантов заработка.

А как хотел А. Берг? Что звучит в его музыке? Ответ первый – надрыв. Ответ второй, который дают сегодня артисты Большого театра, – да, надрыв, но надрыв паясничанья. И этот ответ невероятно точно ложится на мельчайшие нюансы партитуры. Переводя Берга на язык современной – ролевой, ситуационной – культуры, создатели спектакля лишают нас возможности внимать «Воццеку» с покровительственным состраданием и вместо этого делают страшное открытие: даже там, где нет ситуаций принуждения, мы создаем их сами; а там, где у нас есть выбор, мы выбираем отношения унижительной/унижающей зависимости. Закрывающий первую сцену взрыв «праведного гнева» маленького человека именно поэтому, а не в силу его сумбурности, прочитывается как бунт невозможный. Пусть Воццек вполне решительно сбрасывает с себя свой маскарадный костюм, пусть он прямо-таки таскает за грудки «Капитана». Но тот, обмякая, и даже вяло («вышел из роли»), и уж точно без всякого скандала, отпускает его – в полной уверенности, что Воццек еще не раз к нему вернется. В конце концов, и «бунт маленького человека» – это всего лишь часть роли маленького человека.

Парадокс в том, что, как бы то ни было, а в этих играх все-таки доходит до какого-то – пусть через роль – самоопределения, до какого-то – пусть в воздух – выражения своего недовольства... А так – против кого Воццеку бунтовать? Его противник неуловим; это, конечно, и не шизофренический Доктор (Петр Мигунов), и даже не Тамбурмажор (Роман Муравицкий), кичащийся тем, что сделал Воццека рогоносцем. В непротивлении этого Воццека есть что-то гамлетовское. Особенно в той сцене, в которой, по традиции, считалось, что Воццек не отвечает петушину напору Тамбурмажора в силу своей кондиции «маленького человека». В том, как не реагирует Воццек Г. Нигля, есть что-то страшное. Как если бы он в этот момент, вместо того, чтобы корчиться от мелких подъялдыкиваний, замышлял месть вселенскую, катарсическое жертвоприношение, ритуал всеобщей справедливости. Но – как и сегодняшние

Гамлеты – понятное дело, он сомневается, что месть, жертвоприношение, ритуал вообще возможны. Разглядеть ту метафизическую щель, где они еще возможны, так же трудно, как увидеть в мяче, который чуть ли permanently гоняют на экране плазмы футболисты европейских сборных, отрубленную голову врага, которую катали по полю родоначальники этой игры, индейцы Майя...

Воцек, как известно, отрубленные головы как раз видит. И в спектакле Д. Чернякова он видит их не в романтически-заброшенном пейзаже, как было и у Г. Бюхнера, и у А. Берга. Он видит их в разреженном воздухе псевдонормальности, в том универсальном пространстве дорогого бара, которое заменило тут и ярмарку, и кабац, и улицу. Эти видения (только еще более страшные от того, что рядом нет не только «окровавленной луны», но и луны вообще, и природы) становятся для Воцека воплощением его неуловимого врага...

Какую тогда роль играет для этого Воцека измена Мари? Пожалуй, для А. Берга измена Мари даже в большей степени, чем для Г. Бюхнера означала крушение того воцекковского мирка, где лишения, которые претерпевал «маленький человек», имели хоть какой-нибудь смысл. Этого момента крушения нет в спектакле Большого театра. Мари в первой же сцене, обращаясь к своему ребенку, который тут отнюдь не малыш, называет его в глаза «сыном шлюхи». Выбор такого перевода довольно значим: то, что в тексте XIX века звучало как «ублюдок» в первоначальном, чуть ли не юридическом значении этого слова, т.е. «ребенок, рожденный вне брака», здесь получает даже не моральную оценку, а является, скорее, констатацией определенной социальной функции. Функции, может, где-то и презираемой, но пригодной для выживания. Воцек протитирует себя в роли «маленького человека»; Мари – в роли «шлюхи». Принципиальной разницы тут нет, и это, похоже, вполне приемлемо в этой семье. То есть Мари называет себя изначально «шлюхой» не потому, что сожительствует с Воцекком и прижила с ним ребенка без венца (как это и у Г. Бюхнера, и, видимо, у А. Берга), а потому что таков род ее занятий.

Может, профессия, а может, хобби, «второй заработок». А значит, не будет эффекта «первой измены». Так и выстроена сцена встречи ее с Тамбурмажором, чтобы мы не сомневались: Мари пришла в этот пустынный бар кого-то подцепить, и ей это удалось. Вот и все. Нет соблазна и нет момента переступления за черту.

Такая трактовка, конечно, ослабляет и даже делает в чем-то нелогичной драматургию оперы. С другой стороны, как не приветствовать решение, согласно которому женщина перестает быть всего лишь зеркалом, в котором отражается вся гнусность этого мира, тем закладом, об который бьются силы добра и зла? Хоть А. Берг, похоже, и постарался демонизировать Мари до предела.

В спектакле Т. Курентзиса и Д. Чернякова зло равномерно разлито в мире, и нет никакого, особо пригодного для него сосуда (каким издревле и почитали женщину) – сосуда, который бы это зло в себя в особой концентрации вобрал, и тогда осталось бы только разбить его, чтобы от него избавиться. Такого сосуда нет ни объективно, ни даже в воспаленном сознании Воцека. Напротив, зло невидимо присутствует в воздухе – как невидимая кровь, о которой вдруг вместо бюхнеровско-берговского Сумасшедшего начинает петь, словно в наваждении, бармен (Леонид Виленский). Бармен

I картина.
М. Пастер – Капитан,
Г. Нигль – Воцек.
Фото Д. Юсупова



смотрит в ту же пустоту перед собой, в которую смотрел Воцтек, когда видел отрубленные головы. Зло, значит, дословно висит в воздухе. И лишь иногда становится различимо. Так оно станет различимо в последней сцене в баре, куда Воцтек приходит после убийства Мари, чтобы станцевать свой танец освобождения, и где воображение присутствующих пятнает его кровью с ног до головы, хотя на нем нет ни капельки...

Воцтек только что свершил свой странный ритуал жертвоприношения. Ему кажется, что он удался. Но мы видели, что он выглядел в нем пародией на «Капитана» (пародией пародии): помахивая хлыстиком, ходил вокруг Мари, которую заставил, взобравшись с завязанными глазами на стул, представлять себе опасное путешествие по мрачной долине... А они были все там же, в своей розовой комнатке. И одета она была в голубое платье, и казалась большой голубой куклой.... Как большая, сползшая со стола, кукла, она и осталась лежать – ноги кверху – в конце этой сцены, мертвая.

Понятно, что в этом спектакле, нет и реки, у которой в финале оперы дети находят Мари... А что вместо нее? Дети и, прежде всего, сын Мари в течение всего спектакля не то, чтобы «играли важную роль», но были важной точкой соотнесения. Мари приставала к сыну (у Г. Бюхнера и А. Берга, повторяю, это еще несмышленый мальчуган, здесь же – мальчишка лет десяти) с разными колыбельными песнями и сказками иронично, с сюсюканьем, которое он явно перерос. Он и убежал, а Мари продолжала уже всерьез – обращаясь к себе, к себе утраченной, навсегда потерянной.

В финале, чья картинка поначалу полностью повторяет первую «немую сцену», дети отделяются от своих «ячеек» и таинственным образом переключаются друг с другом через этажи и поперечные перегородки. Их ангельски-равнодушный хор пронизывает, прошивает всю эту конструкцию тонкими, как бы звенящими в воздухе нитями... А сын Мари

XIII картина.

Г. Нигль – Воцтек.

Фото Д. Юсупова



и Воццека в это время, не замечая, что мать мертва, а отец сошел с ума, мечется перед экраном плазмы, погруженный в иллюзорный мир Playstation... Это чтобы уж всем было понятно – спектакль об игре и об Игре.

...В спектакле Д. Чернякова, как это всегда бывает, много визуально-эффектного, чему можно было бы посвятить отдельную статью. Главная находка сводится к черному экрану, который и кадрирует действие пространственно, и структурирует его ритмически – то пульсацией титров, то стремительным включением-выключением сцен... Иначе их и не решишь. А. Гвоздев в 1920-е годы, естественно, предлагал имитировать технику кинематографических «крупных планов», а техника монтажа вспоминается сама собой.

Понятно, однако, что все эти эффекты, наиболее поддающиеся описанию, – лишь крохотная часть айсберга той большой и сложной работы, которая проделана в спектакле. Главное – для того, чтобы достичь того результата, который мы видели в ноябре на сцене Большого театра, Т. Курентзису и Д. Чернякову надо было не просто «вставить» артистов-певцов в рамку своего решения. Не просто убедить их в его правомерности. Надо было сделать их своими соавторами, привести их в состояние той творческой свободы, когда речь идет не просто об исполнении очень сложной вокальной партии от лица определенного драматического характера, а, скорее, о подвижной игре – при помощи вокальной партии – внутри характера многоликого, изменчивого. Артисты этого «Воццека» владеют (в буквальном смысле этого слова) своими партиями настолько, что могут (по крайней мере, так кажется) в каждую отдельную секунду свободно решать, какая именно из многочисленных ипостасей их героя прозвучит в следующей фразе. Сказанное относится и к артистам оркестра...

Уже сам А. Берг предусмотрел в одной из сцен присутствие части музыкантов на сцене, намекнув этим, что его оркестровую музыку необязательно воспринимать, как умозрительную абстракцию. В спектакле Большого театра в этой сцене мы видим, как инструменты – в руках придуманных режиссером персонажей – вторят главным героям, пародируют и

раззадоривают их, как если бы это была не математически выверенная атональная музыка, а импровизационный джаз. В этой сцене, однако, мы еще и видим то, что слышим на протяжении всего спектакля: инструменты не иллюстрируют, а – в бесконечность – множат роли... В одной из сцен Д. Черняков еще раз это визуализирует, отождествляя инструменты с жителями своей многоэтажки: в каждой «ячейке» – по одному музыканту; играют – будто друг другу назло, проклиная тонкость перегородок, а все вместе сливается в диковинную симфонию всеобщего одиночества...

Среди солистов премьеры, безусловно, лидировал Георг Нигль... В партитуре своей оперы, объясняя принципы появляющейся в «Воццеке» ритмической декламации, А. Берг ссылается на произведение другого композитора – на «Лунного Пьеро» А. Шенберга. Воццек Г. Нигля заставляет вспомнить Лунного Пьеро не только потому, что австрийский баритон виртуозен и в декламационной части своей партии. Г. Нигль читает Воццека как сплошное метафизическое паясничанье.

Не движение, а сплошные вектора – это и есть музыка А. Берга, где то, что в опере XIX века вылилось бы в арию или хотя бы в ариозо, намечено кратким – диким – вскриком интонации, тотчас же сменяющимся следующим вскриком. Эта музыка – сама по себе спрессованное время. Поэтому Большой театр, поставив именно такого «Воццека», в мгновение ока преодолел дистанцию гораздо большую, чем те 70 лет, что прошли со дня премьеры первой оперы А. Берга.

Вадим ЩЕРБАКОВ

ZEITLUPE

Живое искусство встречается довольно редко. Еще реже появляются театры, обладающие собственной художественной идеей. А те, которые создают новое направление, – вообще наперечет. Все вышеозначенное относится к театру Гедрюса Мацквичюса в полной мере.

Я познакомился с ним в 1977 году. И на шесть лет история его театра стала частью моей биографии. Многие известны мне изнутри – это объясняет лирический строй нижеследующего. Многие врезалось в мою память. Я отчетливо помню свой щенячий восторг после первых увиденных спектаклей. Помню, как долго длилось во мне их послевкусие. Образы, метафоры и смыслы этих необычайных действий не желали выветриваться на другой день. Они поселялись во мне на дни и месяцы. Обращаясь непосредственно к чувству, спектакли будили, прищипывали ум. И странное дело – театр Мацквичюса оперировал основными категориями человеческого бытия (тем, что привычно относится к философии), главной его коммуникацией был безмолвный язык тела – однако выражался он при этом ясно и абсолютно понятно!

Гедрюс совсем не походил на прибалта – был смуглый, скуластый. Во время первых гастролей его театра в Литву труппа ездила в Тракайский замок, где размещалась экспозиция, посвященная караимам, южным степнякам иудейского вероисповедания, которые составляли гвардию Великих князей Литовских. С тех пор актеры частенько величали его караимом – и не только за глаза. Мацквичюс не возмущался, а делал загадочное лицо, намекая на неисповедимость генеалогических путей.

Сколько я мог составить себе представление о его прошлом, путь в искусство он начал с фольклорного ансамбля, учась в университете столицы Литвы. Там он, кажется, только танцевал, но мог и петь. На театральных выпивках редко отказывался исполнить народную песню про уточку, которую пел открытым голосом, темпераментно и, вроде, весело, но почему-то у слушателей (да и у него самого) глаза при этом влажнели.



Г. Мацквичюс.
Конец 1970-х.
Актер театра
М. Тенисона

Закончив по настоянию мамы химический факультет, Мацквичюс быстро порвал с «наукой». Прошел конкурс в Вильнюсский Молодежный театр, которому потребовалась массовка для «Ромео и Джульетты», и гордо вступил на подмостки «гражданином Вероны». Вскоре судьба подарила ему встречу с латвийским художником и режиссером Модрисом Тенисоном, набиравшим труппу для своего театра пантомимы.

Я не видел знаменитых спектаклей этого театра, практически ничего – кроме характерных названий: «Ессе homo», «Сны снов», «Каприччио XX века» – про них не знаю. Судя по рассказам очевидцев, они были очень прибалтийскими: многозначительно философскими и эстетскими,

но поражали красотой формы и техническим совершенством исполнения. Там Гедрюс освоил язык классической пантомимы, научился выражать телом мысль. Одновременно с актерским трудом он руководит поэтической студией, пробует ставить драматические спектакли. В 1972 году Мацкявичюс приезжает в Москву и поступает на режиссерский факультет ГИТИСа. Курсом руководит М.О. Кнебель.

Видимо, благодаря ей Гедрюс влюбился в систему Станиславского. Причем азартно, исто-во и на всю жизнь. Он постоянно говорил об искренности и нравственном выборе. И требовал от своих актеров предельной обнаженности чувствований и безоглядного служения делу.

Актеры его обожали. Страдали, мучились и летали от счастья. Работали с фанатизмом флагеллантов. Упорство некоторых из них и стало, кстати, первым камнем в основании театра пластической драмы. Приехав в Москву, Мацкявичюс наивно полагал, что с пантомимой покончено. Но обнаружил в столице маленькую группу людей – они видели его в спектаклях Тенисона, знали о его приезде и хотели отдать себя в его руки.

Так родилась студия, из которой Гедрюс сумел посреди брежневского застоя сотворить нечто фантастическое – непостижимое настолько, что отечественная культура так и не смогла это переварить и освоить. Его театр пластической драмы возник на далекой обочине мира сценического искусства. Несколько лет он пел свои дивные песни по городам и весям огромной страны, поражая случайную публику и превращая ее в своих преданных поклонников. Кое-кто из протагонистов театрального мира бывал на его спектаклях. Они обретали в них вдохновение, идеи, а то и приемы для своих работ. Изредка критика предпринимала попытки осмыслить ни на что не похожее искусство этого театра. Однако его путь к центру внимания культуры фатальным образом не складывался.

Тогда серая власть выбирала себе из среды художественной интеллигенции малосимпатичных друзей. У власти были свои – чудовищно серые! – эстетические пристрастия. Все яркое трактовалось как потрясение основ. Приличным людям, обладающим доступом к



Вместе с учителем –
М.О. Кнебель

трибуне, было чем заняться в эти годы. Они боролись за спектакли Любимова и Эфроса, за милые их сердцу студии, которые, казалось, несли обновление дряхлеющему на центральных площадках сценическому искусству. Они старались славить все живое, что посверкивало под пеплом официоза. Некоторые из этих людей бывали на спектаклях Мацкявичюса. Кого-то его искусство трогало. Однако, умные головы, чуткие критические сердца и блестящие перья чаще всего просто не умели найти те слова, которыми можно было говорить об увиденном. Тут не подходили ни ухватки балетной критики,

ни навыки анализа вербальных смыслов. Убежден – театральная мысль тогда спасовала перед сложной проблемой. Тем более что спектакли Мацквявичюса не запрещали, все у него шло, на первый взгляд, хорошо, бороться тут можно было, вроде, только за постоянную сцену в Москве, но это пахло жилкомхозом.

А между тем пластическая драма Мацквявичюса была чуть ли не единственным в стране театром способным на открытый, без соломки иронии пафос. Этим ребятам и их руководителю доступен был показ открытых страстей, героика борьбы за романтические идеалы, мощная поступь трагедии. Впрочем, слово «показ»

накал и драматизм музыки – все было напоено ею до краев, до переплеска. Несколько лет просидев в этом театре «на музыке», я часто видел спектакли издали и сверху. От задней стены зрительного зала сцена представлялась маленькой освещенной коробочкой на обочине тьмы. Но – свидетельствую! – не было спектакля, чтобы окаяем зрительного зала любого размера не наполнился бы красотой. Пульсируя в каждой клеточке действия, она ежесекундно переливалась через рампу; ты плыл сначала на ее поверхности, потом она накрывала тебя с головой, и ты парил в самой ее сердцевине. Это было очень похоже... на счастье.



Первый состав студии.
Класс-урок

Гедрюса бы покорило – как адепт учения Станиславского он верил только в подлинное переживание.

Во времена, когда цинизм казался едва ли не единственным рецептом выживания (если не хватало духу на открытый протест без надежды на успех), театр Мацквявичюса распахивал ворота в мир, где гулял свежий ветер, где цельные характеры бились за свободу, – смертью, творчеством, любовью попирая смерть. И еще это было очень красиво! Правда страстей обретала в спектаклях Гедрюса изысканную и пронзительную красоту формы. Она пела в каждом слабом зрелище: пластика актеров, графика мизансцен, живопись света, эмоциональный

Настоящий театр – всегда чудо. В нем творится что-то не поддающееся под законы обыденной реальности. Магия этого искусства умеет создавать из ничего новые миры. Театр Мацквявичюса обладал могучим арсеналом чудес. Он родился из древней традиции пантомимы, названной так в античную эпоху потому, что умела всему подражать. Новое время и XX век обогатили ее способностью все выразить. От пантомимы Гедрюс и его актеры унаследовали средства, которые позволяли им управляться с пространством и временем по собственному усмотрению.

Ангелы и Саваоф выплывают из будущей фрески на потолке Сикстинской капеллы и спускаются к телу юного Скульптора, чтобы вдохнуть в него беспокойный дух творчества. Одиноким всадник скачет по скалистой пустыне. Шторм швыряет с волны на волну корабль, по палубе которого катаются беспомощные люди. Идет сквозь вьюгу по черной улице революционного Петрограда дозор Двенадцати. Снежная королева мчит в бешеном полете юного Принца над просторами ледяных полей. Удерживаю себя, ибо примерами можно испить множество страниц. Действие спектаклей Мацкявичюса свободно носится в пространстве как Дух над водою; его актеры умеют летать, скакать верхом, плавать, ходить и бегать, взбираться на Олимп и спускаться в Аид. Без помощи машинерии, легко и ясно отыгрывая переход из одного места действия в другое, они ведут тебя за собою, пришпоривают твою фантазию, которая обставляет интерьеры и раскрашивает просторы Божьего мира убедительнее и ярче любого декоратора.

Один из спектаклей Гедрюса – «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» – казался мне не только яростным воплем протеста против несправедливости, отлитым в форму динамичного вестерна. Он был фантастическим путешествием. Самый образ его – белые паруса задника, которые преображались то в горную деревню, то в корабль, то в ярмарочный балаган – обладал неимоверно зазывной силой. Романтические намеки парусов так отыгрывались Гедрюсом и его актерами, которые виртуозно умели создавать почти кинематографическую иллюзию реальности, что фантазия зрителя работала в полную силу.

Нелегкая судьба странствующего лектора случайно забросила меня недавно в аэропорт Сантьяго де Чили. Убивая время стыковки рейсов в местном кафе, я разглядывал чилийских официантов – низеньких, квадратных, смуглых и широкоскулых потомков индейцев. Они вовсе не походили на тех тощих и бледных юношей, которые столь убедительно изображали чилийцев в спектакле Мацкявичюса. Но вот пейзажи за окном кафе, отроги Анд за стеклом иллюминатора

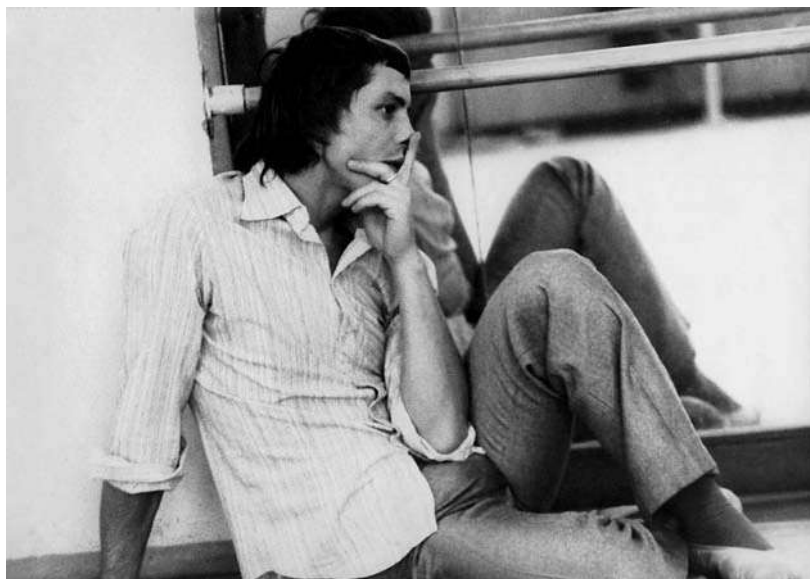


«Преодоление»,
премьера 1975.
Сцена «Сотворение Адама»



самолета – были, кажется, в точности теми, что рисовало мое воображение на представлениях «Хоакина». Во всяком случае, я испытал радость узнавания.

Актерам Гедрюса было подвластно и время. Этот театр прекрасно умел растягивать и спрессовывать мгновения. В немецком кинематографе начала XX века тот прием, который



На репетиции. 1978

американцы называли рапидом, получил замечательно емкое наименование Zeitlupe – увеличительное стекло времени. Этот образ очень точно раскрывает главную функцию замедленного движения в спектаклях Мацквичюса. Удлиняясь, мгновение укрупнялось, становилось весомее и значительнее. Как правило, рапид возникал в кульминационных моментах действия. Весь эпизод пыток и казни Хоакина шел на замедленном движении, лишь изредка взрываемо ритмическими перебивками. Сначала злодеи тащили героя волоком за своими мчащимися лошадьми, затем дробили ему пальцы какими-то тисками – мучения Мурьеты, казалось, длились вечность... А иногда рапид играл роль своеобразных курсивов в пластическом тексте спектакля: увидав (во «Временах года») новую принцессу, Принц всякий раз плыл к ней под знаменитую флейту Глюка на крыльях мгновенно вспыхнувшей любви. И время, и вся вселенная переставали для него существовать. Кантилена движений выражала лейт-тему образа, наглядно являла его сверх-сверхзадачу.

Вот этот термин «системы» точно показался бы Гедрюсу уместным. Пантомима – искусство не просто чрезвычайно условное, существующее в рамках договора с публикой о молчании. Она осознанно формальна, ибо основана

на показе всего и вся, на поиске формы для такого показа. Генетические черты пантомимы мало устраивали Гедрюса. «Показ» и «обозначение» были для него синонимами лжи. Он хотел видеть в театре правду эмоций и требовал от своих актеров постоянного внутреннего оправдания любой, самой замысловатой и метафорической формы. Его спектакли были насыщены аллегорическими и даже мистическими персонажами как кремлевская калорийная булка изюмом (не путать с ее тезкой из булочной для народа). Но они были убедительны! Легко верилось, что Смерть – именно такая, какой ее (по-разному) являли обе Людвиги (Попова и Коростелина). Все эти странные сущности – Шут, Бог, Звезда, Идея, Фея, сонм Олимпийцев – укрупняли масштаб героев-людей до титанических размеров, оставаясь равными им в человеческой правде страстей и эмоций.

Гедрюс умел мыслить телом. Сумел научить этому и других – тех, кто вверил ему свои тела и души. Он передавал им личный опыт понимания языка безмолвного действия, а сам слушал лекции в ГИТИСе и читал русские театральные книги. Так одновременно рождались студия и эстетическая программа пластической драмы.

В эпоху страшной девальвации слова, когда «речей маета» равно заедала и ораторов, и



слушателей, Мацкявичюс создал театр, который водил своих зрителей по иным полям. Он попытался соединить правду переживания русского драматического театра с условным языком французской пантомимы. Это пересечение оказалось возможным в точке «органического молчания». Такое безмолвие, по Гедрюсу, оправдано не условностью жанра, не договором с публикой, а обстоятельствами каждой конкретной ситуации. Подобные оправдания могут носить как вполне бытовой характер (нежелание разбудить спящих, например), так и располагаться в сфере эмоций (нет слов от ярости или ужаса). Не вдаваясь в суть давних расхождений К.С. Станиславского и А.Я. Таирова, не обращая внимания на то, что искусство второго виделось первому в образе расфуфыренной кокетки, Мацкявичюс соединил их теоретические постулаты. Принцип внутреннего психологического оправдания был уравнен им в правах с идеей градации эмоционального горения, согласно которой разным степеням накала страстей соответствуют различные языки – от слова, через пение и танец, к безмолвному действию.

Самое потрясающее в этой его вивисекции, в этом скрещении луны и коня оказалось то, что полученное существо было жизнеспособно. Оно могло летать, могло пахать – попеременно и разом!

Пластическая драма явила миру насыщенные эмоциональным кипением и глубоким смыслом действия. Каждый спектакль ставил предельные, последние вопросы бытия. Не только ставил – но и решал. Причем решение это подкупало зрителя такой ясной простотой, которая была почти недостижима в словесном театре тех времен.

Один за другим Гедрюс создавал со своими студийцами спектакли, насыщенные пафосом героического преодоления. Старожилы студии рассказывали мне, что это слово – «Преодоление» – пришло в название спектакля о Микельанджело извне. Его придумал некто, посмотревший прогон почти готового действия. Сказал де, что таково его ощущение от увиденного. Мацкявичюсу слово очень понравилось. Еще бы! Это слово выразило смысл всех трагических перипетий во всех сценариях Гедрюса;

то, что его театр показывал на материале разных эпох и культур. Творчество, борьба за свободу и человеческое достоинство, любовь – все превращалось в коллизию преодоления.

Первый раз с титанической мощью она была явлена в сцене сотворения Давида. Только что ушли Папа и Монах (носитель яростного морализма Савонаролы), которые пытались перетянуть талант Скульптора каждый на свою сторону, старались подкупить, а затем избивали его монетами. Шут – карнавальная и творческая «ипостась» художника – плотно прикрывал двери мастерской. Начинала звучать медленная музыка. Гулкие басы неспешно грохотали в ней как отзвучавшая гроза, но резкие всплески скрипок намекали, что главный бой еще впереди. Шут тормошил Скульптора, приводил его в чувство, тот возвращался к работе. Почти ползком вскарабкавшись на станок, он начинал лепить. Движения Скульптора обретали все большую уверенность и силу; музыка ускоряла темп, ее драматизм нарастал. Увидев в работе своего alter ego угрозу их существованию (на это намекали Папа и Монах!), Шут пытался помешать Скульптору: кривлялся, хватал за руки, подбирая с полу монеты и звенел ими над ухом (Папа и Монах!). Скульптор сбегал со станка, затыкал уши, а Шут спихивал прочь его работу, занимал ее место и оттуда швырял монеты в лицо мастера – Папа и Монах! Скульптор отбегал на авансцену. Он почти придавлен к земле – и в этой точке зритель фокусирует внимание на его лице. Мы видим, как в его глазах рождается решимость. Скульптор резко оборачивался к Шуту и тот застыл, стоя на коленях. Снова лицо Скульптора повернуто в зал, снова он, постепенно вырастая, копил энергию и мощь. Оборот – и сила взгляда подкидывает Шута на ноги. Еще оборот – и Шут стоит, выпрямившись и расставив руки в стороны, как идеальный человек, вписанный Леонардо в идеальную геометрическую фигуру. Скульптор бросается на станок и лепит, формирует статую Давида из тела Шута – из себя самого, из своего второго «я», преодолевая соблазны и страхи.



Первые шесть спектаклей Мацквичюса я любил очень. Готов был смотреть их сколько угодно, каждый раз открывая что-нибудь новое в смысловых рядах и в природе своего им сопереживания. Хотя и отдавал себе отчет в том, что в новых работах театра начинаю замечать повторяющиеся мотивы. «Преодоление», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «Вьюга» оформились для меня в цельную трилогию. А «Времена года», «Блеск золотого руна» и «Красный конь» превратились... в ее зеркальное отражение. Мое театропонимание взрослело, спектакли Гедрюса воспитывали его слишком быстро.

Уйдя из театра, я через год опубликовал статью, в которой похоронил пластическую драму Мацквичюса еще при жизни. Я был в той поре, когда ради красного словца отцов не жалеют. Мне представлялось, что драматургическая мысль Гедрюса ходит по одним и тем же замкнутым пространствам, куда загнали ее «ситуации органического молчания». Их очень немного, думал я, и этот скудный паек сюжетов уже исчерпан. Возможность прорыва виделась мне в обращении к слову. Я полагал, что заговорив, этот театр преодолеет порочный круг. Моя стройная концепция ограниченности эстетической модели Гедрюса рамками нескольких – пускай и прекрасных! – спектаклей казалась мне точной и замечательной настолько, что знакомство с ней должно было пойти Мацквичюсу только на пользу.



«Преодоление», 1975:

С. Цветков – Монах

А. Минченко – Шут

А. Бочаров – Скульптор

В. Ананьев – Папа

П. Брюн – Шут



Надо полагать, с моим диагнозом он вряд ли согласился. Во всяком случае, от попыток ввести слово в свои спектакли после неудачи «Буранного полустанка» Гедрюс отказался.

Теперь для меня очевидно, что прописанный мною тогда рецепт лечения был бесполезен. Это я – после нескольких лет заикленности только на невербальном



кажется, не клеилось. Я не знаю в точности этих обстоятельств и, конечно же, никого ни в чем не упрекаю. Мне важно лишь отметить, что проблема исчерпанности застолбленной делянки воспринималась Гедрюсом как реальная опасность.

Не берусь сейчас писать о дальнейшем пути Мацкявичюса и его театров. Я не был свидетелем, очевидцем. А вот про самый первый спектакль пластической драмы, увиденный мною, несколько слов поведать хочется.



искусстве – начинал открывать для себя театр слова. Это был путь мой, а не Гедрюса.

Содержательные возможности пластической драмы столь же безграничны, как и любой другой поэтический язык. Но неблагополучие театра Мацкявичюса я почувствовал точно. Сам Гедрюс его ощущал, понимая, видимо, что творить из себя все – и сюжет, и лексику движений – становится раз от разу тяжелее, нутжнее. Он пытался решить эту проблему с помощью других сценаристов, хотел опереться на традицию жанра, замышляя трилогию о великих мимах прошлого (Гримальди, Дебюро, Чаплин), приглашал режиссеров со стороны. Однако с варягами как-то все,



«Вьюга», премьера 1977.
Сцена «Мистическое собрание»:

Л. Коростелина – Коломбина
В. Птицин – Арлекин
А. Бочаров – Пьеро
А. Горожанкин – Черный Пьеро

Третья пара влюбленных
В. Ананьев – Он
Л. Коростелина – Она

Как любой мальчишка моего поколения, я зачитывался в детстве и юности приключенческими книжками. Майн Рид и Гюстав Эмар открывали для меня просторы американских прерий и пустынь, опасные кручи Скалистых гор. Гойко Митич и гедеэровские фильмы про индейцев довершили начатое писателями дело. Мир, в котором жили эти герои, казался лучшим из миров. И абсолютно недоступным. Страна моя была огромна. Но каждый ее гражданин знал, что по границам отечества висит Великая Железка. Следственно попасть туда, где скачут на бешеных мустангах гордые сыны Америки, можно только с помощью фантазии.

Может быть по этой причине спектакль «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» сразил меня наповал. С первых же мгновений действия, когда под полную радости и боли песню про Чили заскакал по площадке на воображаемой лошади молодой герой, каньоны вокруг Вальпараисо стали для меня сиюминутной реальностью.

А потом задник вдруг превратился в паруса, ветер заплескал ими и я поплыл с бедными чилийскими безработными обоюга пола (явно моими ровесниками, кстати) по Тихому океану в далекую Калифорнию. За золотом!

Буря трепала наш корабль. Неизвестно, чем бы кончилось дело, если бы один из парней – Хоакин – не увидел, что стихией управляет Смерть. Заливистой трелью расплеснулась «куэка» («курочка» – так называется народный танец). Хоакин, взмахнув платком и поклонившись, приглашает Смерть танцевать. Один за другим выходят в круг парни, затем решаются и девушки. Смерть забыта, побеждена, преодолена страх. Она отступает до поры, и буря стихает.

Спектакль стремительно летел от эпизода к эпизоду. Американские насильники живо делали из свободолюбивых чилийцев бандитов. Отряд робингудов в пончо скакал с винчестерами наперевес по холмам долины Сономы и каменистым пустыням Калифорнии. Безданная – но такая привлекательная! – борьба с поработителями заканчивалась поражением. Коварные рейнджеры хватили героя на могиле любимой, пытали и расстреливали его, а затем отрубали у мертвого голову.



Смерть торжествовала – голова Мурьеты выставлена в балагане. Это становилось последней каплей, переполнившей чашу народного гнева. Чилийцы восстают, крошат гадов и отвоевывают голову героя.

Я был глух к официальной пропаганде. Америка не представлялась мне средоточием зла. Я совсем не питал ненависти к империалистам.



Однако, странным образом, рискованный с точки зрения умеренного антисоветчика политический контекст спектакля отнюдь не отпугнул меня. Я забыл и про Корвалана с Пиночетом, и про

Андропова с Буковским. Вместе с чилийцами я хоронил павшего за правое дело товарища.

На мертвую голову комьями памяти падали цветные шейные платки. Звучала та



«Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», премьера 1976:

П. Брюн – Хоакин
Т. Васина – Тереса

В. Ананьев – Трехпалый
Н. Дюшен – Мать

Л. Попова – Смерть

А. Бочаров – Кабальеро-мошенник
В. Гнеушев – Шестерка



Казнь Хоакина.
«Звезда и смерть
Хоакина Мурьеты»,
1976



«Куэка» протеста.
Они пляшут, значит –
они свободны!
«Звезда и смерть
Хоакина Мурьеты»,
1976

Финальная скачка
В. Ананьев – Хоакин



же песня про Чили, в которой разом боль и радость. Ребята на сцене вскакивали в седла и рысили куда-то вдаль. Вдруг кавалькада размыкалась, и в ее центре возникал бессмертный герой в развевающемся красном плаще. Всадники подымали лошадей в галоп. Они бешено неслись прямо на нас, и хотелось, чтобы эта скачка никогда не кончалась...

В «Хоакине» – да и в других спектаклях Гедрюса Мацкявичюса – пульсировало и трепетало живое искусство театра героического преодоления, явленное в новаторских формах. Опыт общения с умно-чувственной пластической драмой сформировал основы моего восприятия сценического искусства. Скрыть это, сыграв роль стороннего, беспристрастного наблюдателя, полагаю себя не в праве.

ГОД ЕЖИ ГРОТОВСКОГО

2009 год при поддержке ЮНЕСКО мировое театральное сообщество отметило как Год Ежи Гротовского. На то были веские основания: совпало сразу несколько памятных дат, связанных с этим легендарным именем.

50 лет назад был основан Театр 13 Рядов в Ополе, позже ставший Театром-Лабораторией во Вроцлаве. С него началась режиссерская биография Ежи Гротовского.

25 лет назад Театр-Лаборатория самораспустился.

20 лет назад был организован Центр Гротовского (теперь Институт Гротовского) во Вроцлаве, ставший координационным центром многих программ Года Гротовского.

10 лет назад ушел из жизни сам Ежи Гротовский.

В Почетный организационный комитет Года Гротовского вошли друзья, известные коллеги и комментаторы Гротовского: Казимеж Гротовский и Людвиг Фляшен, Ежи Гуравский и Лешек Коланкевич, Збигнев Осиньский и Раймонда Темкин, Эудженио Барба и Питер Брук, Жорж Баню и Ричард Шехнер, Томас Ричардс и Марио Бьяджини, Карла Поластрелли и Мишель Кокосовски, Майя Коморовска и Рена Мирецка, Зыгмунт Молик и Ежи Штур, наш Анатолий Васильев и др.

«ГРОТОЛОГИЧЕСКОЕ»

Программа событий Года Гротовского, начавшаяся 12 января 2008 года, была крайне насыщенной и включала в себя встречи-дискуссии практиков театра, сотрудников и друзей Гротовского, выставки, ему посвященные (например, Выставка к 50-летию Театра-Лаборатории; «Аpocalypsis cum figuris» на фотографиях Маурицио Бускарينو; Выставка, посвященная мастерам театра на переломе веков...), теоретические конференции, где известные и молодые ученые размышляли о феномене Гротовского, о его вере и влиянии на театр второй половины XX века, о возможностях и вариантах дальнейшего распространения его взглядов. Одни названия этих конференций говорят сами за себя: «Гротовский: что было, что есть. И что надо делать», «Гротовский: одиночество театра, документы, контексты, интерпретации», «Performer: 20 лет спустя», «Антропология театра согласно Ежи Гротовскому», «Словацкий и Гротовский», «Гротовский и Кантор» и т.д.

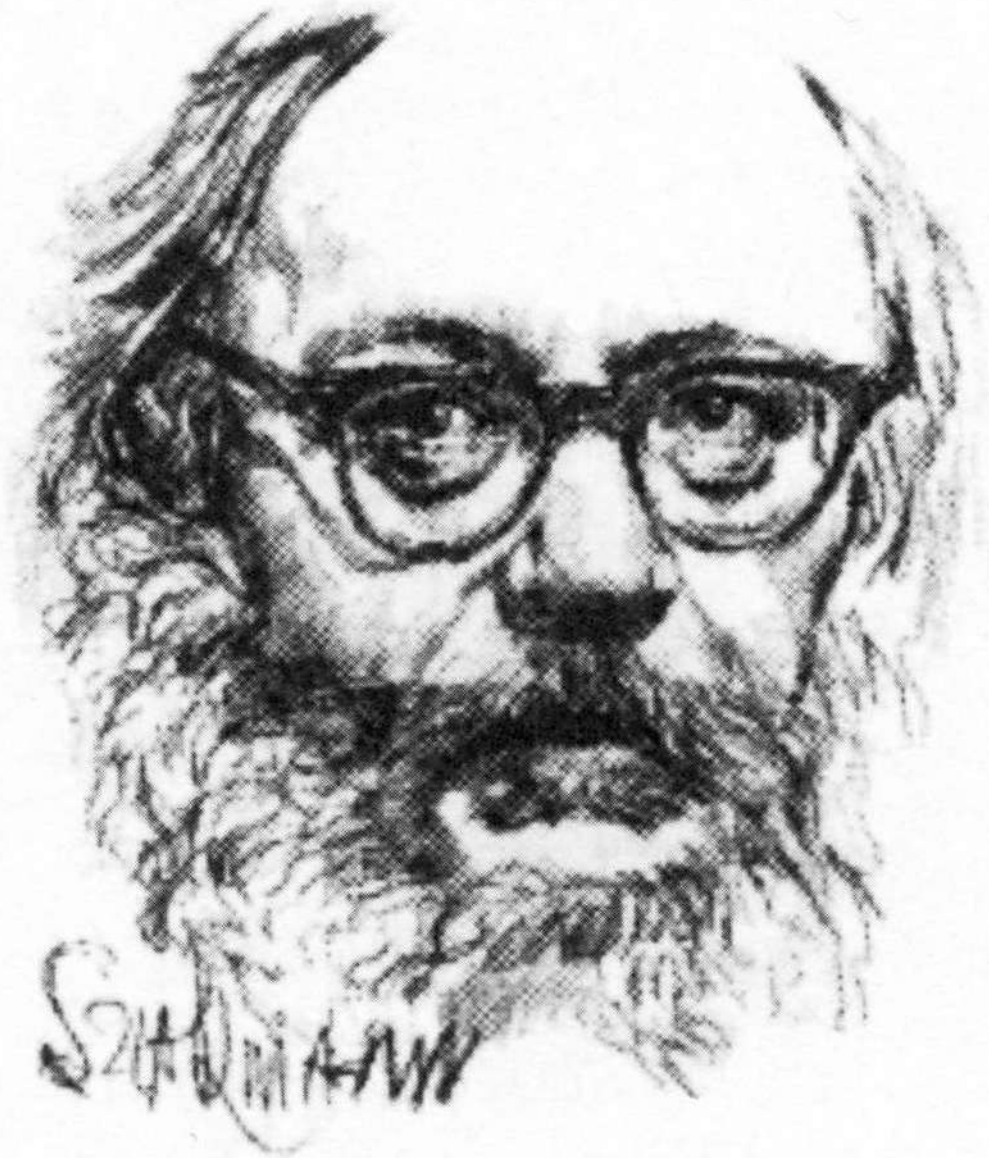
По крайней мере, 13 стран оказались вовлечены в эти мемориальные торжества. Программы были запланированы во Вроцлаве, Кракове и Варшаве, в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, Ирвине, Беркли и Клермонте, Париже и Хольстебро, Риме и Барселоне, Кентербери и Гаване, Праге и Вене, Лондоне и Дюссельдорфе, Будапеште и Москве... В этом году появилось множество новых публикаций, связанных с работой Гротовского, на английском, польском, французском и чешском языках, в самом разном формате (книги, журнальные статьи, DVD).

В этом году – впервые в Польше – в 13-й раз прошло вручение премии «Европа – театру». Премию получил Кристиан Люпа, и сопровождалась эти торжества показом работ прежних лауреатов «Новой Театральной Реальности» – Ги Касье, Пиппо Дельбонно, Родриго Гарсии, Арпада Шиллинга, Франсуа Танги и французского Théâtre du Radeau...

В Институте Гротовского состоялся интернациональный музыкальный практический семинар «Giving Voice». В июне во Вроцлаве прошел фестиваль «Мир как обитель правды», где показывались работы Эудженио Барбы, Пины Бауш, Питера Брука, Тадаси Судзуки, Кшиштофа Варликовского и др. С июля по август в рамках проекта Вирджинии Мэгнат «Встречи с выдающимися женщинами» прошли мастер-классы Энг Гэй Пин, Доры Арреолы, Рены Мирецкой, Ибэн Нагель Расмуссен, Катарини Сэйферт, в разные годы работавших с Гротовским...

Год Гротовского

DM



Этот рисунок сделан с фотографии Джованетти и опубликован в «Le Monde», 1997, 26 марта. В связи с лекциями Гротовского как профессора в Collège de France.

В заключение годового «марафона» в Варшаве состоялась итоговая конференция под председательством давнего и известного комментатора работ Гротовского Лешека Коланкевича.

Говорят, в результате всех этих событий вдохновленный программами и успехами Института Гротовского директор вроцлавского Департамента культуры и искусства Ярослав Брода сообщил, что город планирует подать заявку на получение права называться Культурной столицей Европы-2016.

В содружестве с вроцлавским Институтом Гротовского отметили Год Гротовского и в Москве, в Центре им. Вс. Мейерхольда. Отметили скромно, но деловито и заинтересованно, при большом стечении молодой любопытствующей публики, что было самым приятным. Образовательная программа, посвященная Гротовскому, прошла в начале лета 2009 года и включала в себя дискуссию о Гротовском, лекцию Катаржины Осиньской о Гротовском и Анатолии Васильеве, а также шесть видеофильмов, доступных для просмотра всем желающим. К нашему общему счастью, желавших оказалось немало.

В эти дни была показана полная версия знаменитого спектакля Е. Гротовского «Акрополь» (режиссер видеосъемки Джеймс МакТаггарт, Нью-Йорк, 1969). Фильм К. Домагалика «Полон волшебства кощунственный обряд» (1979) был посвящен вроцлавскому Театру-Лаборатории. Другой фильм этого же режиссера «Тотальный актер: памяти Ришарда Чесляка» (1994) рассказывал о любимом актере Гротовского, исполнителе главных ролей в его знаменитых спектаклях «Акрополь», «Стойкий принц» и «Арсалурпсис cum figuris». Два фильма – «Тело говорит» (режиссер Д. Мусилли, 1975) и «Тренинг в Театре-Лаборатории во Вроцлаве» (режиссер Т. Виталь, 1971) – продемонстрировали в действии актерские техники Гротовского в исполнении его учеников под руководством Р. Чесляка. В фильме М. Змарз-Кочанович «Ежи Гротовский: попытка портрета» (1999), съемки которого проходили в Европе и Индии, о выдающемся режиссере и теории театра рассказали его брат, профессор Казимеж Гротовский, его друзья и соратники – Жорж Баню, Эудженио Барба, Питер Брук, Людвиг Фляшен, Майя Коморовска, Раймонда Темкин, Анатолий Васильев и др. В фильме использованы уникальные архивные материалы.

Зачем все это было сделано?

Чтобы помнить. Чтобы знать. Чтобы не забывать спорить и дискутировать о будущем театра. Гротовский помнил о нем всегда, а мы все чаще забываем. У него были серьезные вопросы к жизни.

Зачем еще? Чтобы напомнить всем, что столь яркая фигура, как Гротовский, оказавшая сильнейшее влияние на развитие мирового театра второй половины XX века, не забыта, а идеи его все еще актуальны. Готовя этот раздел, мы убедились, что перечитывать Гротовского имеет смысл даже тем, кто не разделяет его взглядов, но хотел бы заниматься не буржуазным театром, а экспериментальным.

В отличие от России, где Гротовского по-прежнему обожают, но (есть такое подозрение) знают пока неточно и неполно, особенно молодые, во всем мире о Гротовском спорят. Взгляды на его наследие и достижения разные, как и на то, как следует их пропагандировать. Одним кажется, что имя его напрасно превратилось в бренд, а пропаганда его идей стала похожа на индустрию. Другие уверены, что эти опасения преувеличены. Как оказалось, многие из ранних работ Гротовского все еще фактически не известны в мире, отношение Гротовского к Станиславскому не всеми до конца понято, не все источники доступны, не все переводы (а к переводам Гротовский, как известно, относился крайне тщательно) хороши. Споры не прекращаются. И все «Гротологическое», как назвал Людвик Фляшен разнообразное наследие мастера, современных практиков и историков театра живо интересует. В общем, Гротовский пока живой, а не мумия.

«Вопросы театра» тоже решили внести свой посильный вклад в программу Года Гротовского в этом и следующем номере

А более подробно узнать о событиях Года Гротовского, мероприятиях и планах Института Гротовского можно на сайтах:

www.grotowskiyear.pl

www.grotowski-institute.art.pl

От редакции



Ежи ГРОТОВСКИЙ

SKARA-SPEECH

В 1966 году Ежи Гротовский проводил вместе с актерами вроцлавского Театра-Лаборатории Ришардом Чесляком, Реной Мирецкой и Антонием Яхолковским Семинар в Швеции, в Драматической школе города Скара. Тогда же состоялась его заключительная беседа с участниками этого семинара – студентами, студийцами, молодыми актерами. Сам Гротовский не дал своему шведскому выступлению никакого заглавия. Но очень скоро оно стало известно среди молодых европейских актеров под рабочим названием «Skara-Speech» («Речь в Скаре»). Многие его положения были восприняты практически, и, как показал дальнейший опыт, во многих случаях с пользой для дела.

В 1970 году Гротовский прислал мне два французских издания: «Exercices. Action culturelle de Sud-Est» и книгу «К Бедному театру» («Vers un Théâtre Pauvre») с предложением перевести и опубликовать. Из книги он, как автор, предлагал «Беседу в Скара» («Le discours de Skara»). Однако в то время публикация текстов Гротовского была крайне затруднена. Удалось опубликовать в журнале «Театр» только «Экзерсисы» («Упражнения») под названием «Наши занятия». «Речь в Скаре» без всяких объяснений была отложена на неопределенное время.

Согласно пожеланию Гротовского, текст его выступления в Швеции был переведен мною с французского языка.

Натэлла Башинджяян

Обучать каким-либо методам или способам действия невозможно. Не старайтесь пытаться выяснить, как сыграть ту или иную роль, каким образом «поставить» голос, как следовало бы разговаривать, а как ходить. Такими путями вы только создаете и множите стереотипы и, следовательно, заниматься этим не стоит. Не ищите готовый способ или руководство на каждый случай, они приведут вас только к стереотипам. Изучайте присущие вам помехи, ваши собственные, присущие вам пределы возможностей и то, каким путем их можно преодолеть. Кроме того, что бы вы ни делали, делайте это со всей отдачей, на пределе всего вашего существа. Уберите из всех видов упражнений те движения, в которых преобладает чистая гимнастика. Если вы хотите выполнять что-нибудь подобное – гимнастические или даже акробатические упражнения, – выполняйте их как спонтанное действие, связанное с вашим внутренним миром, или с другими людьми, или с предме-

тами. Что-то вас подтолкнуло к действию, и вы ответили реакцией, – вот и весь секрет. Побуждения, импульсы и реакции.

На семинаре мне пришлось много говорить о личностных ассоциациях. Но не надо путать ассоциации с мыслями. Ассоциации не могут быть вычислены заранее. Вот я делаю жест рукой, затем ищу ассоциации. Какие ассоциации? Может быть, ассоциация в том, что я готов чего-то коснуться? Но это не ассоциация, это уже мысль. Что такое ассоциация в понимании нашей профессии? Это нечто, что зарождается не только в уме, но и в теле. Это возвращение к точной памяти. Не контролируйте это разумом. Память – это всегда реакции физические, телесные. Наша кожа не «забывает», не забывают и наши глаза. То, что мы слышали когда-то, очень давно, может вновь зазвучать внутри нас. Представьте себе конкретное движение-действие, но не какое-то движение «вообще», обозначающее, скажем, ласку, а, к примеру, движение, которым мы гладим кошку. И не

абстрактную кошку, а кошку, которую я видел, с которой общался. Кошку с очень своеобразной кличкой, скажем, Наполеон. Вот именно эту кошку вы теперь и ласкаете, именно ее.

Старайтесь сделать ваши действия конкретными, связав их с воспоминаниями. Если в вас возникла уверенность, что вы именно так и поступаете – не анализируйте, с каким именно воспоминанием связан поступок. Вы сделали что-то конкретное, и этого достаточно. На протяжении всего семинара, говоря о проблеме побуждения и реакций, я подчеркивал, что не существует импульсов или реакций без общения. Несколько минут назад мы говорили о проблемах общения с воображаемым партнером. Но для воображаемого партнера также должно быть определено место в пространстве той комнаты, где мы находимся. Если вы не определите его место точно, ваши реакции останутся внутри вас. Иначе говоря, вы станете контролировать себя, ваше мышление будет доминировать над вами, и вы впадете в своего рода эмоциональный нарциссизм, вызвав в себе излишнее напряжение, что-то вроде внутренней «зажатости», попросту «зажима».

Общение – одна из самых сущностных вещей. Часто, когда актер говорит об общении или думает об общении, он полагает, что это означает пристально вглядываться в одну точку. Но это не общение. Это только некая позиция, некая ситуация. Общение не означает «разглядывать», оно означает «видеть». Вот сейчас, общаясь с вами, я вижу, что кто-то из вас не согласен со мной, а кто-то равнодушен; кто-то слушает с большим интересом, а кто-то иронически улыбается. Все это влияет на мои действия, это и есть общение, и оно заставляет меня изменять мой способ действия. Схема же всегда неподвижна. Но в данном случае от вас зависит мое конечное поведение: о чем мне говорить – я знаю, у меня есть заметки, но то, как я говорю – громче или тише, мягче или строже, – определяется бессознательно мотивами и доводами общения.

Следовательно, во время спектакля, где партитура – то есть точно и ясно определенные текст и действие – уже установлена, вы постоянно должны общаться с партнером.

Ваш партнер, если он хороший актер, всегда придерживается определенной последовательности движений, где от случая ничего не зависит и в деталях ничего не меняется. Но могут произойти мельчайшие изменения внутри этой строгой партитуры, и тогда в каждом таком случае он играет чуточку иным образом, а вы должны пристально следить за ним, слушать и наблюдать его, отвечая на его сиюминутные действия. Казалось бы, он каждый день говорил свое «здравствуйте!» и, казалось бы, с одинаковой интонацией, совсем так же, как ваш сосед при встрече. Но в том-то и дело, что однажды сосед оказался в хорошем настроении, в другой раз – в дурном, а в третий – очень спешил, и каждое свое «здравствуйте!» произносил чуть-чуть иначе, с едва уловимыми отличиями. Вот как раз это вы и должны видеть, должны улавливать в своем партнере, но не разумом, а просто – видеть и слышать. И если вы в самом деле слышите, то ваш ответ будет всякий раз тоже, почти неуловимо, но другим. Действие и даже интонация, казалось бы, все время одни и те же, но общение столь кратко, что невозможно проанализировать его рационально. Однако оно меняет все отношения, и в этом секрет гармонии между людьми. Когда человек говорит «здравствуйте», а другой ему отвечает, здесь сама по себе, неизбежно возникает голосовая гармония между двумя людьми. На сцене мы часто обнаруживаем отсутствие гармонии, потому что актеры не слышат своих партнеров. Проблема не в том, чтобы каким-то особым образом слушать и отвечать другому, не в том, чтобы вслушиваться, что это за интонация, но просто – слушать и отвечать.

Я сам в эту минуту вынужден говорить с теми модуляциями, которые бессознательно находятся в соответствии с модуляциями голоса моего переводчика. Это концерт двух голосов, и это становится некоей композицией с того момента, когда возникает необходимость общения.

Достигнуть общения можно различными упражнениями. Например, спектакль готов, но в какой-то день кому-то, одному из актеров, может быть дана задача сыграть в совершенно иной манере, тогда как остальные актеры



Е. Гротовский

должны оставаться в своей определенной партитуре движений. И внутри нее реагировать каждый на свой лад. Или другое упражнение: двое партнеров должны придерживаться своей партитуры движений, но мотивировка должна меняться. Например, спор двух приятелей. В какой-то момент один из приятелей действует самым обычным образом, но он не искренен. Перемена настолько незаметна, что ее трудно объяснить, но, если партнер слушает внимательно, то, не изменяя своей партитуры, он сможет прореагировать соответственно. Посредством таких упражнений может быть изучено общение. Есть ли опасность в таких упражнениях? Опасность в том, что актер может изменить свою уже установленную партитуру. То есть он может изменить свою партитуру через перемену ситуаций и действий. Это было бы ошибочно. Почему? Потому что это легко. Вы должны сохранять партитуру, а общение обновлять ежедневно.

О РЕЗОНАТОРАХ

Все наше тело – это система резонаторов, или, иначе, вибраторов; и все предлагаемые голосовые упражнения направлены на то, чтобы расширить возможности голоса. Природное совершенство этой системы удивительно. Общаясь с кем-то или с чем-то, мы говорим, опираясь на импульсы. Разные положения руки изменяют резонанс голоса. Движение позвоночника также изменяет резонанс. Все это вполне можно контролировать с помощью мозга. Но упражнения с резонаторами – только начало раскрытия возможностей голоса, и, кроме того, уже владея этими возможностями, вы должны жить и действовать так, как будто вы не пользуетесь расчетливой мыслью.

Вы должны все время продвигаться вперед и находить резонаторы без усилий. Не кричите во время упражнений. Можно начать с того, что называется искусственными голосами (этот метод, кстати, подходит очень многим людям). Но, занимаясь такими упражнениями, вы должны найти другой голос, хотя и ваш собственный, естественный голос; и – через различные импульсы вашего тела – открыть его. В подавляющем большинстве люди не прибегают к

своему подлинному голосу. Старайтесь говорить естественно и через эти естественные голосовые действия определяйте (в движении) и заставляйте действовать различные возможности резонаторов тела. Придет день, когда ваше тело будет знать, как резонировать безошибочно, без всякой вашей диктовки или подсказки. Это поворотный пункт, но, подобно рождению собственного, но другого голоса, он может быть достигнут только посредством совершенно естественных голосовых действий.

КАК СЛЕДУЕТ РАБОТАТЬ С ГОЛОСОМ?

Сознательно контролировать себя не нужно. Не контролируйте точки вибрации вашего тела. Разговаривайте лишь с различными точками своего тела, вот это и есть самые лучшие основные упражнения. Например, представьте себе, что ваши губы, ваш рот находятся на макушке, и вы беседуете с потолком. Но делайте это серьезно, то есть импровизируйте с текстом; скажите вслух: «Потолок, слышишь ли ты меня? Не слышишь? Почему?». Прислушайтесь, говорит ли он с вами, отвечает ли вам (эхо). Никогда не вслушивайтесь в собственный голос, это неверный путь. Физиологический закон: если вы слушаете самое себя, вы блокируете гортань и процессы резонанса. Всегда действуйте, входя в контакт с конкретными предметами, разговаривайте с ними, обсуждайте с ними что-нибудь. Например, вы хотите представить себе, что ваши губы находятся в грудной клетке, и обращаетесь к стене с какими-то словами. Вы должны услышать ответ, исходящий от стены. Именно здесь заключен способ вовлечения в действие целой системы резонаторов нашего тела.

Или вообразите себя животным; однако ваше упражнение должно быть построено так, чтобы избегать изображения выдуманных, несуществующих животных или животных, очень далеких от вас по характеру. Иными словами, не играйте собаку как настоящую, вы ведь не собака. Постарайтесь найти в себе «собачьи» черты. Но, действуя, старайтесь сохранить свой собственный голос, а использовать только зубы, подражая



собачьему лаю. Тут есть небольшое различие. Вы можете начать с имитации собачьего лая, чтобы использовать возможности своего голосового воображения; но позже, чтобы развить образ, вам все-таки будет нужно найти ваше собственное «я».

Общение важно и в физических упражнениях. Общение-контакт с тем, что вы видите вокруг, – с землей, с полом; во время упражнений должен идти подлинный диалог: «Будь добра ко мне, земля, люби меня, я верю тебе. Слышишь ли ты меня?» В этом подлинном общении участвуют и наши руки.

Рассмотрим диалог между различными частями тела. И тогда, когда рука дотрагивается до колена, и тогда, когда нога касается ноги, – все это поиски безопасности. Нога как бы говорит: «Тебе немного трудно, но потерпи». Вот суть диалога, возникающего, когда одна нога касается другой. Этот диалог должен быть всегда конкретным, но идти он должен не от головы. Не вычисляйте слова диалога. Если то, что вы делаете, подлинно, – возникнет и останется ощущение правды. Вот я касаюсь рукой своего бедра; при этом я совершенно не думаю, о чем же идет диалог у бедра с рукой, но очень важно, что это конкретное касание, а не касание «вообще». Так я поговорил посредством руки с моим бедром. Каждый должен делать такие упражнения в своей собственной, присущей ему манере. Если кому-либо такие упражнения не нужны, он может от них отказаться.

У нас, в нашем театре, нет каких-либо строгих, общеобязательных правил. Сегодня, говоря с одной из участниц семинара, я объяснил, что ей могут быть полезны другие элементы упражнений, на которые ей нужно сделать упор. Но сейчас я говорю о трудностях большинства, потому что такой тип «препятствий» возникает именно у большинства людей.

Перейдем к пластическим упражнениям. Поскольку пластические упражнения являются собранием стереотипов, вы всегда должны иметь в виду реакции конкретные, совершать действия конкретные. Например, представьте себе, что вы ласкаете женщину, но при этом уберете все актерские штампы. Ведь в жизни обычно каждый делает это по-своему и

все – по-разному. Совершенно ясно, что мысленно вычисляя действие, вы не придете к желаемому результату. К примеру, взяв бумагу, вы собираетесь на ней записать: «Диалог между моей левой ногой и ногой правой – каким он будет?».

Глупость. Вы не достигнете нужного результата, так как разговариваете со своим интеллектом, со своей головой, а не со своей ногой, – вот в чем дело. А ведь у ноги есть свой собственный язык.

(Хочу дать еще несколько частных советов. Не сосредотачивайтесь излишне на проблемах, которые в большинстве театров являются, в основном, проблемами режиссера, а не актера. В некоторых специфических театрах, где стремятся к преодолению «барьеров», там – да, эти проблемы затрагивают и актеров. Но в большинстве театров, где вам, по преимуществу, придется работать, это, вероятно, будут все же не ваши заботы.

Еще одно: не думайте, что грим «вообще» очень плох и потому его следует избегать. Прежде всего, представьте себе, как изменить себя без его помощи. Но, если вы должны использовать грим, используйте. Научившись по-настоящему изменять себя без грима, вы, и применяя его, будете гораздо выразительнее и сможете преодолеть все технические «трюки», связанные с ним.)

Путем зафиксированных импульсов и реакций, в партитуре зафиксированных деталей, ищите в роли то, что есть в ней индивидуального, глубоко личного, интимного. Здесь таится и одна из самых больших опасностей в достижении правдивости в ваших действиях в согласии с остальными участниками. Однако, если вы сконцентрируетесь на личных элементах как на драгоценной находке, если вы будете культивировать богатство собственных эмоций, получится что-то, очень похожее на нарциссизм. Захотев выразить чувства во что бы то ни стало, захотев проявить богатство «души», лишь искусственно стимулирую «внутренние процессы», вы будете, на самом деле, лишь имитировать чувства. Так в ваших отношениях с партнерами возникнет фальшь.

С ЧЕГО ЖЕ НАЧАТЬ?

Начинайте всегда с эмоций или физических реакций, которые вам не знакомы. Например, герой в пьесе, по ходу сюжета, должен убить свою мать. Но убивали ли вы в реальной жизни свою мать? Нет. Но, может быть, вы все-таки когда-то кого-то убили? Если да, то «прекрасно», потому что тогда вы сможете использовать ваш опыт. Но, если вы никогда никого не убивали, вы не должны искать в себе подобные ощущения или спрашивать себя, каким было душевное состояние человека, который убил свою мать.

Это бессмысленно, потому что у вас нет опыта подобного действия. Однако, может быть, вы однажды убили животное? И, возможно, это произвело на вас сильное впечатление. Как вы смотрели в тот момент на животное? Что было с вашими руками? Дрожали ли у вас руки? Были ли вы сосредоточены или не были? Делали ли вы это «охотно» или с каким-то внутренним сопротивлением? Допустим, вы никак не хотели и не должны были этого делать, но вот, сделали, – ради пари или шутки ради... В конечном итоге, в пьесе, где вы должны убить свою мать, вы сможете это сыграть, обращаясь к вашим ощущениям от убийства кошки, – и это будет истинно жестокий анализ ситуации, потому что ваше действие не будет ни грандиозным, ни трагическим, но зато оно точно покажет маленькую личную тему, маленькую навязчивую идею – вашу одержимость.

Возвращайтесь к воспоминаниям о том, как вы убили кошку, и тот момент, когда вы убиваете мать, не будет сценически банальным.

А вот если вы должны действовать в сцене, где вам нужно убить животное, то конкретного воспоминания о том, как это когда-то в реальности произошло с вами, будет недостаточно; вы должны найти реальность, более трудную для вас. Разумеется, вам не так уж трудно будет проиграть вашу жестокость. Но в этом нет для вас никакой жертвенности. Поэтому ищите что-нибудь более личное, интимное. Например, считаете ли вы, что сам факт убийства животного в этой сцене вызвал бы в вас сильное потрясение, поразил бы вас чем-то вроде шока? Может быть, вы ответите «да», и если вы готовы ответить «да», то поищите в вашей памяти

такие моменты физического напряжения, какие были вам слишком дороги для того, чтобы поделиться ими с другими. Вот на основе какого воспоминания вы должны проработать сцену убийства животного, – конкретного воспоминания, такого личного, такого менее всего предназначенного для чужих глаз, – вот тогда для вас все это проделать на сцене будет совсем не легко. И если вы это действительно сделаете, если вы возвратитесь к своей памяти, то для вас станет невозможным искусственно напрягать себя, чтобы «быть драматичным». Шок искренности будет слишком силен. Вы будете обезоружены и ослаблены перед лицом задачи, слишком огромной для вас, перед лицом задачи, способной вас, на самом деле, чуть ли не «размозжить».

Если вы сделаете так, это будет великий момент, и именно это я имею в виду, когда говорю, что с помощью конкретных деталей возможно достичь чего-то глубоко личного. Когда вы достигнете этого, вы станете чисты, целомудренны, безгрешны. Если в памяти вашей есть хоть один грех, то вы от него избавитесь.

ЭТО ПОДОБНО ИСПОВЕДИ

Хочу еще посоветовать: никогда не ищите в процессе спектакля спонтанности без партитуры. В упражнениях – другое дело.

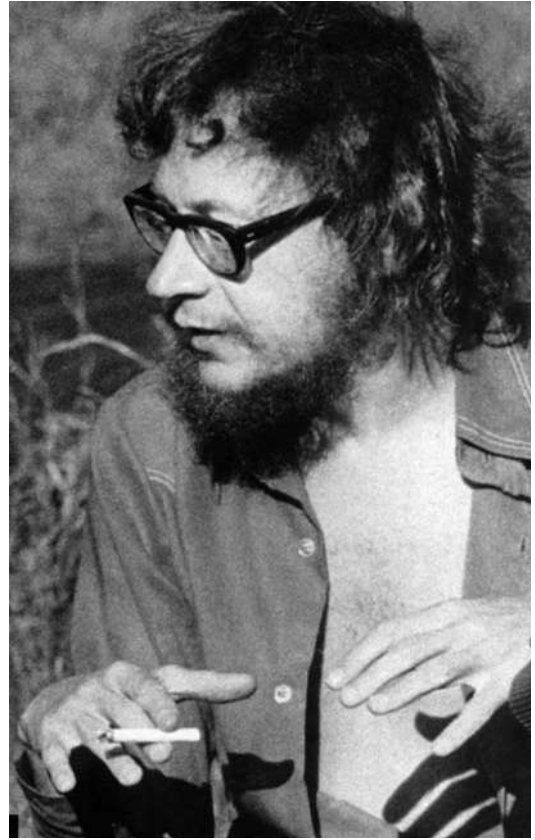
Во время спектакля действительной спонтанности без партитуры не бывает. Получится имитация спонтанности, в которой вы вашу же спонтанность разрушите вашим же хаосом.

Во время упражнений партитура составляется из фиксированных деталей, и я посоветовал бы вам (кроме очень специфических импровизаций, предложенных вашим режиссером или педагогом) импровизировать только на канве деталей. Иначе говоря, вы должны знать детали упражнения. Сегодня я хочу, к примеру, иметь такую-то и такую-то деталь или подробность. Я создаю эти подробности, эти детали, – потом вы можете попытаться найти разные варианты и оправдания этих деталей. Это даст вам возможность подлинной импровизации, в противном случае вы будете заниматься строительством без фундамента. А когда играет роль, партитура состоит уже не

из деталей, а из импульсов. Из знаков, если хотите.

Объяснять, что такое «знак», в этот момент не хотелось бы. Разумеется, это человеческая реакция, очищенная от всех частиц, от всех подробностей, которые не нужны. Знак – это импульс, ясный, чистый. Действия актеров для нас – знаки. Вы хотите более ясного определения? Это то, что я сказал уже раньше: когда я «не воспринимаю», значит, знака нет. Подчеркну: когда я «не воспринимаю», а не «не понимаю», потому что «понимать» – это функция мозга. Часто мы видим во время спектакля нечто такое, чего мы не понимаем, но что воспринимаем и чувствуем. Иными словами, я знаю то, что я чувствую. Я не могу умственно определить это, но я знаю, что это такое. Это не имеет ничего общего с «головой», с интеллектом; это заставляет действовать другие ассоциации, другие части тела. Но если я «воспринимаю», значит, знак есть. Проверка подлинности импульса в том, воспринимаю я его или нет.

Хотел бы также посоветовать: если хотите создать подлинное произведение, избегайте штампов. Не следуйте упрощенным путем – путем ассоциаций. Вот вы говорите: «Какой чудесный день!» Не надо произносить эту фразу с неизменно радостной интонацией. А когда вы говорите: «Сегодня мне немного грустно», – не надо говорить это обязательно с грустью. Иначе получится клише, штамп, общее место. Человек гораздо сложнее. Мы редко верим в то, что говорим. Когда женщина говорит: «Сегодня мне грустно», – о чем она на самом деле думает в эту минуту? Может быть, она хотела сказать: «Убирайся!», или «Я одинока»? Вы должны знать, что стоит за словами. Например, произносить слово «прекрасный» с восхищением в голосе – это штамп. Почти всегда глубокое значение наших реакций скрыто. Вы должны не только иллюстрировать фразу, но знать, какая подлинная реакция спрятана за словами на самом деле. Разные побуждения-импульсы могут быть у человека, когда человек молится, разные реакции и разные мотивы. Быть может, он ищет помощи? Или просит прощения? Или хочет забыть что-то, для него тягостное? У слов всегда есть подтекст. Никогда не нужно слова



иллюстрировать. И то же самое относится к действиям. Вы знаете, например, что в некоторых реалистических пьесах (я сознательно беру пример из реалистической пьесы, все сказанное, в равной мере относится к реалистическому репертуару) встречаются эпизоды, когда вам надо сыграть огорчение или обиду, словом, нечто такое, что заставило вас сильно переживать. Что делает в такой ситуации плохой актер? Он иллюстрирует действие; его жесты и движения представляют нам человека, что-то переживающего. Но переживать на самом деле означает искать что-нибудь отвлекающее, способное тебя хоть на минуту занять. Человек в такой ситуации становится очень активен. Он может схватиться за книгу и начать ее читать, но она, эта книга, не вызовет у него интереса. Потом ему захочется что-нибудь съесть, но все покажется ему сегодня на редкость невкусным. Затем он высунется в окно, попытается

заглянуть в сад, чтобы найти хоть там что-то такое, на что стоило бы обратить внимание, но сегодня и сад покажется ему непривлекательным, воздух – спертым, атмосфера – гнетущей. Он попытается уснуть, и эта попытка – тоже конкретное действие. Но сон бежит от него. Иными словами, в такой ситуации человек всегда активен. У него нет времени играть переживающего человека. Он действует намного больше и активнее, чем в других ситуациях. Вот вам пример, приведенный Станиславским.

Иначе говоря, старайтесь избегать иллюстрации слов и ремарок автора. Если хотите создать подлинное произведение, всегда избегайте красивой лжи и прописных истин, вроде тех, что преподносятся нам в календарях, где каждая дата украшена пословицей или сентенцией в духе: «Будь добр с другими, и будешь счастлив». Зритель, может быть, и будет доволен. Зритель подобную правду любит. Но мы находимся на сцене не для того, чтобы ублажать зрителя и не для того, чтобы сводничать. Не для того, чтобы льстить ему, потворствуя и потакая. Мы находимся там для того, чтобы говорить правду.

Могу привести и другой пример – Святую Мадонну. Мне пришлось побеседовать с одной участницей семинара из Финляндии, она и привела этот пример. Она сказала, что, когда изображают Мадонну, будь то в религиозной пьесе или нет, идет ли речь о непорочном зачатии или просто о материнстве, это благословенное материнство всегда представлено в облике матери, нежно баюкающей свое дитя. «Но – сказала она, – я сама мать, и я знаю, что всякая мать – в одно и то же время и Мадонна, и дойная королева». Вот она, правда.

И это не метафора. Ведь мать отдает свое молоко ребенку. Но в то же самое время мы можем увидеть в материнстве то, что действительно свято. Правда сложна. Избегайте красивой лжи! Всегда старайтесь показать зрителю вещи с неожиданной стороны. Зритель будет внутренне протестовать, но в итоге он не забудет того, что вы сделали. Через несколько лет тот же зритель скажет: «Вот великий актер. Он единственный говорил правду».

Ищите всегда настоящую правду, а не популярную концепцию правды. Включите для

этого и используйте ваш собственный – доподлинный, интимный, своеобразный, – *только ваш* личный опыт. Возможно, вы станете производить впечатление «бестактности» вашей игрой. Но ваша цель – в подлинности.

Я приводил в начале нашего семинара пример актерской интерпретации сцены смерти. Вы не можете играть смерть как смерть, ведь у вас нет опыта смерти.

Играть вы можете только ваш собственный, самый интимный и сокровенный опыт. Например, ваш любовный опыт; или же ваш страх, или ваше страдание перед лицом смерти. Или вашу психологическую реакцию на увиденного мертвеца, либо какую-то вашу попытку сравнить себя с покойником. В этом случае идет аналитический процесс. «Что делает мертвеца мертвым? – спрашиваете вы себя. – Вот и я сейчас беззвучен, я нем, но я жив. Почему? Потому что я мыслю?». Одним словом, делайте всегда то, что теснее всего связано с вашим собственным опытом.

Несколько раз я говорил о том, что актер должен себя обнажать, высвобождая наиболее личное – и всегда делая это искренне, доподлинно. Для зрителя такое «обнажение» – род крайности. Но не насилуйте и не форсируйте себя для этого. Действуйте с полной самоотдачей, всем своим существом. В самый важный момент роли откройте ваш самый интимный, тщательно спрятанный личный опыт. Этого будет достаточно. Нет необходимости приходить ко всему этому с самого начала. Продвигайтесь постепенно, шаг за шагом, но без фальши, без имитации действий, всегда всей вашей индивидуальностью и всей вашей плотью. И тогда в результате вы однажды заметите, что ваше тело начало реагировать тотально, всецело и целостно. Оно больше не ставит вам препон сопротивления. Все ваши импульсы свободны.

И, наконец, о том самом важном, что фактически составляет суть нашего искусства, – о нравственности. Я говорю о нравственности не в общежитейском смысле. Например, если вы преступник, если вы кого-то зарезали, то ко мне это имеет не больше отношения, чем к вашему партнеру или режиссеру. На мой взгляд, быть нравственным означает «разоблачить»,



обнажить в работе всю вашу, постигнутую вами правду. Это трудно, но это возможно. Так создается в искусстве все великое. Конечно, гораздо проще высказывать свои соображения по поводу кровавого убийства: в этом есть пафос. Однако существует и множество иных личных проблем и трудностей; в них нет великого пафоса преступления, но иметь мужество разоблачать их, говорить о них правду – в этом и заключено сотворение великого в искусстве.

Несколько раз, рискуя повториться, я говорю о том, что нахожу очень существенным: вы должны быть строги к вашей работе, хорошо организованы и дисциплинированы. Случается, что работа выматывает вас, но порою вам просто необходимо быть вконец «вымотанными», изнуренными, чтобы сломить сопротивление интеллекта, преодолеть «головное» противодействие, – чтобы начать наконец действовать с полной правдивостью. Тем не менее, я вовсе не хочу сказать, что нужно быть мазохистами. Но в случае необходимости, когда режиссер поставил перед вами задачу, когда репетиции идут успешно, вы должны стать нечувствительными и к продолжительности работы, и к усталости. Законы творчества суровы. В нем, в творчестве, нет места неприкосновенным и хрупким недотрогам-мимозам. Но не ищите только печальных ассоциаций, не ищите страдания, не ищите жестокости. Ищите также яркое и светоносное. Порой мы бываем полностью открыты эмоциональным воспоминаниям о прежних светлых днях, воспоминаниям об утраченном рае, памяти о тех минутах, порой таких быстротечных, когда мы действительно были распахнуты миру, когда мы были полны доверия и были счастливы. Но чаще это бывает сделать труднее, чем проникнуть в воспоминания темные. Как будто бы эти минуты света – сокровище, с которым нам трудно расстаться. Но они помогают найти в своей работе доверие; они создают напряжение не техническое, а основанное на верных импульсах.

Говоря о необходимости молчания во время работы, я говорю о том, что абсолютно необходимо, хотя с практической точки зрения достигается трудно. Без внешнего молчания вы не сможете достигнуть молчания внутреннего, молчания

разума. Если вы хотите явить ваше сокровище, найти ваши истоки, вы должны работать в молчании. Избегайте всех элементов каждодневной «частной» жизни – ненужных контактов, болтовни, шушуканья и тому подобных вещей. Вы можете даже наслаждаться своей работой, но в ее пределах и в ее условиях, а не на манер частной жизни. Иначе достойных плодов вам не добиться.

И последнее, что хотелось бы вам сказать: вы не достигнете высот, если будете ориентироваться на публику. Я говорю не о непосредственном общении, а об особом рода зависимости, даже «неволе» – о жажде прославиться, сорвать аплодисменты, вызвать слова восхищения. Работая так, невозможно создать что-либо значительное и, тем более, великое. У настоящих артистов – непростая, нелегкая жизнь, и поначалу они вовсе не вознесены на «пьедестал» и уж тем более не прославлены. В течение долгого времени идет нелегкая, суровая борьба. Артист говорит правду. Эта правда почти всегда отличается от популярных концепций правды. Зрителю гораздо проще отыскать в пьесе то, что он уже знает. Но потом, постепенно, шаг за шагом та же публика начинает понимать, что вот именно этих актеров, и в особенности этих актеров, она не может забыть.

Перед войной в Польше жил знаменитый артист, нашедший превосходное слово для обозначения состояния особого рода актерской зависимости. Планеты вращаются вокруг солнца. Планеты зависят от солнца: планеты – гелиотропны. В этом смысле в науке говорится о зависимости, о «тропности». Так вот этот артист, Юлиуш Остэрва, говорил о «публико-тропности». Нет худшего врага у актера.

Перевод и комментарии Натэллы Башинджаган

Ежи ГРОТОВСКИЙ

ТЕАТР ИСТОКОВ

Первое выступление Гротовского, объясняющее цели программы «Театр Истоков», относится к 1981 году. Запись этого выступления была опубликована в варшавском журнале «Диалог» в том же 1981 году театроведом и антропологом Л. Коланкевичем под названием «Странствование за Театром Истоков».

Однако Гротовский не признал эту публикацию соответствующей его авторским намерениям. В 1987 году в журнале «Литературные тетради» ("Zeszyty Literackie", 1987, № 19. Paris), выходявшем на польском языке в Париже, он напечатал свой – авторский – текст под названием «Театр Истоков», подчеркнув в комментарии, что только этот текст может быть признан подлинным.

Именно этот текст перед вами. Перевод осуществлен согласно пожеланиям Гротовского, с парижского издания и публикуется на русском языке впервые.

Вопрос подлинной важности – вопрос о потребности. Меня неустанно спрашивают, зачем я делаю то-то и то-то. Как будто можно все сначала надлежащим образом упорядочить, а потом, при помощи перста указующего, все объяснить. Какой-то механистический взгляд. В действительности же живой процесс напоминает дерево: дело – не в цели, дело – в корнях, из которых оно вырастает. А корни – это потребности нашей натуры.

ДЕТСТВО

В детстве я какое-то время жил в деревне. Там росла дикая яблоня не совсем обычной, диковинной формы. Яблоня притягивала меня. Чтобы с нею как-то общаться, я создал сам для себя некое подобие ритуала. Такая тяга к общению с деревом меня самого немало удивляла, я ведь получил католическое воспитание. Я был охвачен безрассудной, искусительной жадью – стать жрецом яблоньки. И совершал перед ней что-то, похожее на мессу.

Потом пришло время, когда я начал лазить по деревьям и взбирался на мою дикую яблоню тоже. Но взбирался совсем по-особенному. Не так, как на другие деревья. И даже не сама яблонька в этом «взбирании» была

важна. Было такое чувство, будто дерево куда-то переносило меня.

Потом, когда я немного познакомился с таоизмом, я смог вернее постичь мою связь с деревом. Таоистская традиция помогла мне понять именно то, о чем я только что говорил: не сама дикая яблоня была так важна в моем переживании, а то, что она переносила меня куда-то в другие пределы. В таоистской традиции проводится мысль, различающая то, что естественно, от того, что составляет истоки; там говорится даже точнее: то, что естественно, отсылает нас к тому, что лежит у истоков. Приведу по памяти характерные строки:

Свет природы посылает свое сиянье к свету источника.

*След сердца плывет в пространстве;
след луны чисто сверкает.*

*Ладья жизни коснулась берега;
ясно сверкает свет солнца.*

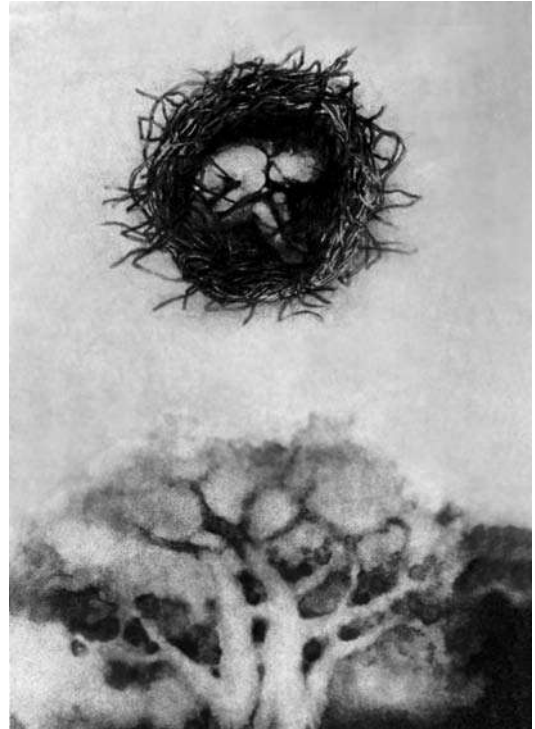
Неважно, что это было дерево. Кого-то другого может перенести свет солнца, кого-то – свет луны, «свет природы». Дело в том, что «свет природы» – это еще не все. «Свет природы посылает свое сиянье к свету источника». Если с человеком случится нечто подобное,

тогда – как говорится в разных преданиях – «сердце плывет в пространстве».

История с деревом приключилась со мной, когда мне было лет семь или восемь. Я хранил ее втайне, потому что она мне казалась чем-то не совсем нормальным.

Моя жизнь в деревушке совпала с годами войны. Однажды мама собралась в город: путешествие по тем временам было совсем не безопасное, кто мог знать, вернешься ли из него... К тому же, жили мы впроголодь. А моя мама собралась в город, чтобы купить книжки, она верила, что есть книги, способные утолить голод. Она принесла две книги: «Жизнь Иисуса» Ренана и «Тропами йогов» Брэнтона. Правда, книга Ренана была запрещена костелом, но мама считала ее самой впечатляющей повестью об Иисусе и всегда повторяла, что для нее это «пятое Евангелие». Моя мать признавала экуменический католицизм, неизменно подчеркивая, что для нее не существует одной-единственной правды, какой-то одной-единственной религии. Взгляд, казалось бы, разумный и логичный, но он постоянно вызывал, тем не менее, недоразумения при исповеди. Она вообще была очень терпима, в том числе и к людям, не религиозным по убеждениям.

Книга Брэнтона повествовала о человеке, старце, жившем на святой горе Аруначали (*инд.* «Гора огня» – **Н.Б.**) в Индии и созерцавшем на этой горе Бога как Мать. Его опыт переживания заводил его, однако, и в другие пределы – к Шиве, как ему казалось, а значит, Гора Огня могла одновременно быть и мужским божеством. Этот старец, Шри Рамана Махариши, говорил, что, если ты спросишь себя: «Кто я есмь?», – то весь окружающий тебя живой мир откликнется эхом, отошлет тебе обратно твой вопрос, и тогда исчезнет твое ограниченное «я», тогда ты обретешь нечто иное. Позднее я узнал: это что-то иное он называл *hridayam*, то есть «сердце»; но этимологически слово *hridayam* означает «средо-точие», «нутро-есть-то». Так вот, моей первой детской реакцией на книгу Брэнтона была лихорадка. Потом я стал переписывать для себя беседы Махариши с посещавшими его людьми. И тогда мне открылось, что я вовсе не так уж безумен, как мне сначала казалось. Открылось,



Плакат к программе
Е. Гротовского
«Дерево людей»

что где-то на свете живут люди, сознательно воспринимающие возможность такого ответа-отклика. Мне это принесло значительное облегчение, но вместе с тем слегка замутило мои отношения с моим же католицизмом.

В то время, во время войны, я видел немало убитых. Но по-настоящему потряс меня эпизод, когда забивали теленка. Ему перерезали горло. Теленок, еще живой, вырвался и носился по кругу, брызгая кровью. Почему именно этот эпизод так меня потряс? О людях мне говорили, что они убивают друг друга потому, что они «враги». В слове этом было что-то дьявольское. В эпизоде с забитым теленком я сам принимал участие – участие в той игре природы, в которой я потом должен был есть его тело.

Другим воплощением природы был бык, содержавшийся рядом с хлевом. К нему приводили коров, и он их покрывал. Смотреть на это собирались дети со всей деревни. Для нас тут не было ничего ни возбуждающего, ни

смешного, но все было полно тайны и очень серьезно.

Я видел природу как мать, дающую жизнь и дающую смерть. Однако я знал, что свет природы способен перенести в иные пределы.

У меня накопилось тогда уже множество наблюдений над людьми. Иногда зимними вечерами у нас собирались поиграть в карты. Я в таких случаях залезал под стол. И заметил, что ноги сидящих ведут под столом «разговор» обо всем том, о чем наверху за столом умалчивалось. Более того, я убедился в полной бессмысленности большинства людских разговоров. Кто-то говорил, например, что у коровы – копыта, тогда другой отвечал: «ломит суставы», а третий вступал: «ежели с коня свалишься...». Во всех этих разговорах не было никакой связности – они производили впечатление болтовни, бесцельного бормотания.

Прошло несколько лет, и мне пришлось услышать выражение «жизнь есть сон». Должен признаться, что я никогда не понимал это изречение так, будто мы спим, видим сны, и вдруг наступает внезапное пробуждение. Я понимал его непосредственно в духе тех – детских – моих наблюдений. Жизнь есть сон в том смысле, что мы – узники нашей собственной болтовни. Кто-то охотно определяет ее в терминах «монолога» или «внутреннего диалога», но для меня это попросту болтовня. Все эти переживания стали частью того, что можно назвать моим первоначальным воспитанием.

ОТКУДА ВЗЯЛСЯ ТЕАТР ИСТОКОВ?

Получив аттестат зрелости, я должен был решить, чему учиться дальше. Я выбрал три направления: театральную школу (с намерением далее продолжить режиссерский курс), медицинскую академию (с мыслью о психиатрии) и ориенталистику, надеясь изучить традиционные техники Востока. По очередности экзаменов первой была театральная школа, и только поэтому я и стал, назовем это так, обладателем диплома, дающего мне право работать в театре.

Если бы первым был медицинский экзамен – скорее всего, я бы стал психиатром, если бы экзамен по востоковедению – я бы

изучал традиционные восточные техники. Однако я уверен, что так или иначе я, в конце концов, оказался бы в той самой точке, где нахожусь сейчас. Конечно, язык мой, вероятно, был бы иным, потому что сейчас он несет на себе отпечаток моего театрального опыта; я весь несу на себе печать моего театрального опыта – даже если я и вышел за пределы театра. Думаю, впрочем, что я вышел бы также и за пределы традиционной психиатрии или востоковедения.

В моей работе всегда существовали две путеводные нити, два направления: первое было более или менее публичным, второе – исключительно личным. Та, вторая, нить была непрерывной. Я тянул ее в одиночку или с несколькими близкими мне людьми. Но я никогда о ней публично ничего не рассказывал.

Когда я еще работал в театре представлений, публичное направление было, конечно же, сильно выражено и у всех на виду. А личная нить оставалась в тени, она была почти незаметна, а, между тем, именно она была связана с репетициями. Репетиции никогда не были для меня поиском эффектного результата, следствия чего-то; они имели свою собственную ценность – ценность того, что может произойти между живыми существами, когда они преодолевают обыденность.

В период Театра Соучастия, когда нашей публичной деятельностью стали паратеатральные занятия-стажировки, открытые для множества людей, сам я вел работы с совсем небольшой группой сотрудников. В этих работах так же не было поиска результата, несмотря на то, что именно они служили исходным пунктом для программ паратеатра, потому что мои коллеги вели параллельно свои собственные открытые занятия. Именно в тот период я выбрался из нашего вроцлавского зала и перебрался за пределы города, где я лично мог совершенно изолироваться.

В конце концов, наступил момент, когда я сказал себе: а не пришло ли время сделать мою личную работу чем-то более открытым, публичным, но не в смысле устройства «показов» и «просмотров», а так, чтобы попросту проинформировать людей о тех поисках, какие я веду. Так, собственно, и образовался Театр Истоков;



в качестве особого мероприятия я начал его в 1976 году; он является непрерывно продолжающейся программой. Название его – обычный код, условный шифр. Можно было бы найти и другое название. Аполлинер сказал, что в наше время «важно всему давать новое имя».

ТЕХНИКИ ИСТОКОВ

Попробую расшифровать новое имя – Театр Истоков. Оставим пока в стороне слово «театр», займемся истоками. С самого начала – существенное замечание: в Театре Истоков дело заключается не просто в истоках театра, в исторических началах искусства театра.

В каких же истоках заключается дело?

Проще всего, мне кажется, начать с того, что программу осуществляет группа, транскультурная по своему составу. Почти всех участников группы я нашел сам и, чаще всего, в их родной среде. Это была традиционная для разных культур среда, содержащая в себе вместе с тем и традиции, о которых я уже кое-что знал заранее. Благодаря этому, беседа теперь с отдельными участниками группы, я могу – до известной степени – пользоваться семантикой их традиций. Какие же это традиции? В транскультурную группу входят представители разных азиатских, негритянских, индейских традиций; в нее входят также и европейцы. Короче говоря, там есть представители всех рас.

Как вы заметили, ключевым словом тут выступает «традиция». Порой трудно бывает определить, культурная ли это традиция или религиозная, поскольку в некоторых обществах не существует такого разграничения. Можно попросту принять за исходное то, что каждый участник группы – кто сильнее, кто слабее – связан с корнями родной культуры, «коренится» в своей языковой, религиозной, культурной традиции. Тем самым группа является чем-то вроде Вавилонской башни. Иногда мы работаем все вместе, иногда в малых группках по несколько человек. В некоторых случаях взаимопонимание внутри группы при помощи языка очень затруднено, ведь кое-кто из участников не знает языка, понятного остальным.

Несмотря на все это, группа работает. Поэтому скажу сразу (и немного погодя я к этой проблеме еще вернусь), что в нашей работе мы стремимся расстаться с партикулярностью языка, религии, культуры. Тогда становится возможной встреча на такой почве, где учитывается то, что ты делаешь, а не то, что ты говоришь, исповедуешь или судишь.

Исходно, однако, мы принимаем, что каждый участник транскультурной группы укоренен в своей родной культуре, и время от времени он освежает связи со своей естественной средой. Отмечу также, что каждый из членов группы включается в работу на определенное ограниченное время – на несколько месяцев, на год, на два. Почему? Чтобы не потерять связей со своей каждодневной жизнью, не оторваться от нее, не превратиться, скажем, во что-то вроде «профессионала» Театра Истоков. Другая причина: такое временное пребывание в группе способствует сохранению участниками автономии, чувства независимости от меня: я ведь очень строго программирую работу.

Среди разных традиций я выбрал те техники истоков, которые иногда называются интеграционными.

Чем являются техники истоков? Приведу несколько общеизвестных примеров. Вероятно, все слышали о йоге. В культурной реальности Индии йога, пожалуй, не что иное, как огромный мешок, наполненный самыми разными техниками, к тому же совершенно по-разному применяемыми; но все же ни у кого, наверное, не вызывает сомнения то, что йога – определенная техника. Другой, достаточно известной на Западе техникой является «дзэн». Для одних он просто ассоциируется с сидячей медитацией, но кое-кто все же знает, что в Японии, например, развились различные техники. Сейчас множество людей подвержено навязчивым идеям на почве техник ислама, которые так же представляются им в общем как нечто единое. Тем временем и эти техники достаточно дифференцированы. Если взять в качестве примера техники дервишей, то получается так: то, что суть заключена в техниках, это действительно известно, но вот в каких именно – известно намного меньше.



Существуют также малоизвестные техники истоков – такие, например, как техники святых Отцов-пустынников, возникшие в христианском культурном контексте, или техники первых хасидов, родившиеся на почве иудаизма.

Этнографы, занимающиеся обычаями и верованиями североамериканских индейцев (сюда можно включить и творчество Карлоса Кастанеды), описали самые разнообразные шаманские техники. Известно, что существует такое явление, как «ход силы». Это очень хороший пример, поскольку он позволяет наглядно представить себе, что техники истоков могут быть порой невероятно простыми; внешне они могут быть чем-то таким простым, как в данном примере ход, ходьба.

Одни техники истоков достаточно просты, другие чрезвычайно сложны. Но все они – необычайно точны. Следует помнить, что, если даже данная техника кажется совершенно простой, обучение ей требует долгого времени, требует, собственно, всей жизни. Более того, техника истоков может действительно укорениться только в том человеке, который был воспитан в соответствующем культурном контексте. Весь контекст оказывает воздействие

на формирование структуры мышления уже с самого раннего детства.

Возьмем снова банальный пример. Хатхайога в качестве физической техники ассоциируется для европейца с асанами, то есть достаточно необычными позициями тела. Но для индуса она может ассоциироваться, к примеру, с литургией, потому что многие из этих позиций как раз составляют интегральную часть литургии.

Правда, среди европейцев есть немногие исключения – люди, которым удалось присвоить себе восточные техники истоков. Что тогда происходит? Ричард Вильгельм, применяя таоистские техники, по-настоящему стал китайцем. «Матушка» из Пондичеры, благодаря техникам Шри Ауробиндо по-настоящему стала индуской. Похожим, хотя, возможно, и более сложным был случай, относящийся к Александре Дэвид-Ниль, которая многие годы изучала тибетские техники.

Во всяком случае, присвоение той или иной техники истоков, взятой к тому же из чужого культурного контекста, является делом очень трудным. Тот, кто возжелал бы познать все техники истоков, неизбежно впал бы в своего рода экзотическую халтуру типа «мумбо-юмбо».



Е. Гротовский на встрече в редакции журнала «Театр».
 В. Пансо, А. Штейн, Н. Башинджагян, Ю. Любимов, М. Кнебель, П. Марков,
 Г. Товстоногов, А. Салынский, О. Ефремов, А. Дроздин (переводит), Е. Гротовский,
 Е. Яроцкий, К. Пузына.
 Во втором ряду (справа): В. Салюк, Л. Солнцева.
 Москва, 1976

Техники истоков, интересующие нас, имеют две особенности: во-первых, они являются драматическими, во-вторых – экологическими. «Драматические» – означает, что они связаны с действующим телом, телом в движении. «Экологические» – означает, что они связаны с живым миром, из которого мы вышли.

Хочу, однако, со всей определенностью подчеркнуть, что, по моему мнению, создать синтез техник не удастся. А такое искушение извечно существует в средиземноморской культуре. Возьмите, к примеру, эволюцию неоплатонизма – вы легко обнаружите там стремление к синтезу. Но нечто подобное неизбежно рождает, мне кажется, двуглавого тельца. На какой почве возможны разного рода синтезы? Исключительно на почве интеллекта. Но, в таком случае, они являются, скорее, вербальными манипуляциями, целью которых должно стать соединение различных элементов на основе их поверхностного сходства.

А поэтому наша транскультурная группа занята не изучением техник истоков и не созданием их синтеза. Ни то, ни другое не кажется мне возможным.

БЛИЖЕ К ИСТОКАМ ТЕХНИК

А что же возможно? Возможно нахождение истоков техник. Потому что существует нечто, что предваряет разные техники истоков, что предваряет возникновение различий между ними и что я назвал бы «истоками техник». Именно в этом значении я употребляю слово «истоки» в названии нашего начинания.

Можно сказать, что истоки – нечто чрезвычайно простое – даны каждому человеку. Кем даны? Вот в чем вопрос. Ответ зависит от семантических предпочтений. Тот, кто тяготеет к теологическим предпочтениям, тот скажет, что «зерно света» получено от Бога. Тот, кто питает биологические склонности, скажет, что речь идет о «записи в генетическом коде» нашего

биологического вида. Так или иначе, истоки являются чем-то данным в самом начале. Можно даже сказать, что человеческая природа везде идентична, невзирая на различия, присущие людям внутри разных культур. Возможно, какому-нибудь социологу гипотеза единства человеческой природы может показаться, допустим, чем-то «отсталым», чуть ли не консервативным, однако ее полное отрицание, в свою очередь, мне показалось бы расизмом.

Связаны ли истоки с телом или они связаны с духом? Очень трудно сказать, где кончается тело и начинается психика. Пожалуй, в отношении истоков лучше всего сказать так: существует **человек**, он и предшествует различиям.

Допускаю, вместе с тем, что все эти формулировки могут показаться несколько туманными.

Тогда давайте спросим так: что происходит, если отступить от техник тела, если перестать пользоваться ими, такими привычными для того или иного культурного круга и являющимися – как это доказал Марсель Мосс – первыми культурными различиями? Что тогда появляется? Так вот, первое, что тогда появляется, это **от-**условленность (в противоположность **об-**условленности – **Н.Б.**) восприятия.

На нас наплывает со всех сторон несметная масса импульсов, раздражителей. С нами постоянно кто-то или что-то «говорит», но мы запрограммированы таким образом, что наше внимание регистрирует исключительно те раздражители, которые согласуются с нашим же «выученным» образом мира. Иными словами, мы беспрерывно рассказываем сами себе одну и ту же повестушку.

Если же техники тела, специфические для каждой культуры, оказываются как бы приостановленными, «воздержанными», то **обусловленность** восприятия тем самым ликвидируется. Чем это на самом деле является, сказать трудно. Во всяком случае, в такие моменты мы и не воспринимаем, и не ощущаем привычным, обыденным образом.

Мне нравится определенное гипотетическое определение – в такие моменты мы возвращаемся к состоянию ребенка. Но не в смысле игры в ребенка и не в смысле впадения в детство: не «ребячливыми» мы

становимся, нет. Говоря о возвращении в детство, я имею в виду давнее неясное воспоминание: погружение в мир, полный красок и звуков, в мир неизведанный, поразительный, ослепляющий, в мир, куда нас увлекают любознательность, восторг, ощущение таинственности, тайны. Мы взлетаем тогда, вздымаемся в потоке действительности, но наше движение, несмотря на полноту энергии, по сути, является покоем, отдохновением. Мы забыли об этом состоянии за долгие годы дрессуры нашего тела, а вместе с ним – и мышления. Надо отыскать в себе то гипотетическое дитя и тот его «экстаз», от которого мы давно «отреклись». Это что-то осязаемое, органичное, первобытное.

Приостановить действие всех упомянутых культурных, социальных **обусловленностей** можно и в том случае, если работать над мышлением. Так обстоит дело, например, в некоторых типах йоги. Мирча Элиаде назвал их тоже «техниками **отусловливания**». Выбор того или иного пути зависит от личных склонностей. Мне техники работы над **отусловливанием** мышления представляются достаточно опасными. Потому что в таком случае надо совершать определенные манипуляции в неясной области между сознательным и бессознательным, надо овладеть процессом идеации и всем тем пространством, которое этот процесс предваряет, – лишь таким путем можно добраться до отдельного истока.

В транскультурной группе, с которой я работаю, различия между структурами мышления огромны. Скажу, к примеру, что понятие «пустоты», присущее японцам, принципиально различается от того понятия, какое вкладывают в это слово европейцы. Скажу далее, что индусы довольно часто называют сознанием то, что мы скорее бы определили термином «бессознательное». Уже на вербальном уровне различия велики. Пришлось бы производить множество сложных переводов ради нахождения общей почвы для работы над **отусловливанием** мышления.

В том, что называют обычно техниками медитации или созерцания, существует особый вид сосредоточения в себе, приводящий к тому, что ощущения оказываются

«воздержаны» или втянуты вовнутрь; как говорит Патанджали в «Йога-сутре», ощущения должны быть втянуты так, как черепаха втягивает лапы. Случается даже, что йог впадает в своего рода в катаlepsию или кататонию. В некоторых случаях можно даже сказать, что его тело приобретает неподвижность, свойственную гибернации.

Следовательно, можно назвать техники медитации или созерцания открыванием дверей нашей природы – вовнутрь.

Я пробовал медитацию. Никакого особого значения она для меня не имеет, а посему я и не испытываю потребности к ней возвращаться. (Порой случается, что я где-то сижу, и я **пассивен**. Может быть, это какая-то форма медитации?)

Напротив, для меня большим искушением всегда было – а это лишь вопрос врожденной склонности – открывание дверей наружу. Сказать по правде, когда «двери» распахиваются во всей полноте «настежь», разница исчезает. Есть, однако, разница в способе открывания. Меняется вся опорная позиция. Опорой, когда двери открываются наружу – и тем, что тебя «несет», является движение; когда двери открываются вовнутрь, – покой. Существенная разница.

Поэтому, когда я искал участников для нашей транскультурной группы, я искал людей, имеющих склонности первого типа и, соответственно, связанных с традициями того первого рода, о котором я говорил.

Работа над **отусловленностью** тела, высвобождение его из-под власти техник обыденного поведения, является возвратом к чему-то совсем простому, подобному движению ребенка. Оно не может быть опасным. Кроме того, взаимное понимание приходит в таком случае очень быстро, потому что тело у всех идентично. Говоря о работе над **отусловленностью** тела, я не забываю, однако: в нем присутствует и то, что не телесно.

Каждый участник нашей группы ищет то, что предваряет различия между традициями, ищет самые простые действия, такие, как ходьба и бег, к тому же ищет так, чтобы каждый элемент ходьбы или бега происходил из

непосредственных побудителей-импульсов природы. Тело вступает в движение, являющееся смирением, слушанием, наблюдением. Такое движение приводит к необыкновенной смене связей между внешним и внутренним. Вот тогда и можно сказать, что тут уже нет осязаемой разницы, что попросту происходит перетекание.

Приведу пример. Один из участников группы нашел для себя действие – простое хождение (днем и ночью, по разным местам, в открытом пространстве), но хождение настолько замедленное, что наблюдателю оно кажется чуть ли не неподвижностью. Самому человеку, движущемуся таким образом, вначале может быть даже тяжело, все в нем может, казалось бы, возмущаться, но довольно быстро он убеждается, что вся **обусловленность** восприятия, связанная с целенаправленностью движения, оказывается снятой, и что оно, его движение, необычайно. Внешне это что-то простое, но результат совсем не так уж мал.

Другой участник, наоборот, выбрал действие динамичное. Обычный, казалось бы, бег. Его своеобразие заключено в том, что у бегущего завязаны глаза. И – одновременно – он избавляет от опасений перед возможными препятствиями на этом пути. В таком случае снимается предварительная заданность нашего движения; снимается управление движением, человек перестает «рулить» головой, и все происходит так, будто его ведет **само** тело. Ведь лесу оно ведет бегущего, и он не наткнется на деревья. Это – тело **отусловленное**, оно подобно животному, подобно силе природы.

Те или иные действия могут быть оправданы для индуса, когда их выполняет индус, для гаитянина, когда их выполняет гаитянин, для японца, когда их выполняет японец, и так далее – то есть, если они, эти действия, преодолевают границы обусловленности одной традиции. И вместе с тем – они не являются синтезом.

Следовательно, эти действия приводят к **отусловленности** тела от общепринятых способов пользования им, а в результате – к **отусловленности** восприятия, ощущения, наблюдения, что, в свою очередь, ведет еще дальше. Чуть позже я к этому вернусь.

МОЛЧАНИЕ И УЕДИНЕНИЕ

Из того, что я уже сказал об источниках техник, следует, что Театр Истоков является определенным способом работы над собой. Можно сказать, что вокруг Театра Истоков возносится – в самом прямом смысле этого слова – атмосфера молчания и уединения. Это два важнейших обстоятельства, способствующих работе над собой.

Воцарение тишины – не философский постулат и быть им не может, оно должно вытекать как очевидность из контекста работы, из ее условий. Сам контекст работы – это то, где ты находишься в данный момент, очевидность твоего «бытия» в данном месте. Он внушает: не быть непрошеным гостем, а значит, не грязнить и не сорить (то есть не оставлять после себя следов – звери об этом хорошо знают), не курить, не шуметь, не светить фонарем...

Мы не задаемся пресловутым вопросом, как остановить поток нашего мышления в его причудливой смеси мыслей, воспоминаний, мечтаний, воображений, фантазий. Я не могу угадать, действительно ли ты его остановил, но я могу услышать, молчишь ли ты. Тишина **внешняя**, если ты ее соблюдаешь, приблизит тебя к тишине **внутренней**, по крайней мере, чуть-чуть, через какое-то время. И дело вовсе не в том, чтобы передвигаться каким-то выпретенно-важным манером, а в том, чтобы достичь тишины движения даже в беге. Посредством разных действий можно обнаружить, что представляет собой двигательная «шумливость», «болтливость» движения: необходимость все время «выражаться» и что-то «выражать», необходимость реагировать мимикой, передавать что-то друг другу жестами. Все это болтовня. Слово должно произноситься только тогда, когда оно необходимо, потому что только тогда оно весомо. Можно идти ночным лесом и ничего не услышать, не услышать крика птиц, шума деревьев – а все потому, что мы непрерывно сами себе «подпеваем», покашливаем, покуриваем, светим фонарем. Хотя существует напев, не мешающий пению птиц... Основа – молчание: молчание слов, молчание отзвуков, молчание движений. Такое молчание дает шансы

весомым словам и той песне, что не заглушает речи пернатых.

Один из участников нашей группы – индеец. Приехав в Польшу, он ощутил себя совершенно потерянным, он был невероятно напуган. Но, когда он пришел к нам и услышал тишину, господствующую у нас, он почувствовал себя, как у себя дома, потому что его народ прибегает к помощи слов только тогда, когда это необходимо.

Другая проблема – одиночество среди других. Мы настолько одиноки в толпе, что постоянно ищем видимости преодоления одиночества. Мы устраиваем встречи, мы изображаем отсутствующее дружелюбие, мы разыгрываем несуществующие желания. Мы-то думаем, будто мы окружены другими людьми, будто что-то между нами происходит, хотя чаще всего ничего не происходит – шевеленье эмоций, не более.

В Театре Истоков дело заключается в том, чтобы выйти за пределы подобных общественных «игр», а это и есть возврат к **перводанному**. Это невероятно трудная борьба, это баталия. И надо найти в ней такие способы действия, чтобы взаимно не попасть в «клещи» эмоций. Вовсе не надо быть холодным, как рыба. Но каждый должен сохранить естественную дистанцию в пространственном отношении. Ведь известно, что животные сохраняют между собою дистанцию, и только люди садятся друг другу «на голову». Тут вся суть в том, что называется жизненным пространством. Каждый должен иметь возможность сосредоточиться на соответствующей баталии, принять на себя ответственность.

Связи, способные из этого родиться, носят характер солидарности на поле битвы. Мне вспоминается стихотворение Уитмена, я прочел его в молодости, – надпись на могиле солдата, если не ошибаюсь: «Верный, отважный, достойный и мой любимый товарищ». Скажу также, что уединение рядом с кем-то другим является не только началом солидарности; это также работа над индивидуальностью. Индивидуальность сама по себе уже ценность – ценность превосходящая ценность пары людей или группы.

ДВИЖЕНИЕ, КОТОРОЕ ЕСТЬ ПОКОЙ

Я сказал, что занятия в Театре Истоков ведут к отусловленности восприятия. Когда человек находится в отусловленном движении, он чувствует, что его тело, как и он весь, целиком, стали частичкой великого потока вещей; он будто уносится, «вздымается» вместе с течением действительности. Тогда он достигает покоя.

Существует старое изречение, с ним можно встретиться во многих традициях: у христианских гностиков, в тибетской традиции, в некоторых типах йоги. Оно звучит так: «Движение, которое *есть покой*».

Такое движение, являющееся в то же время и покоем, и есть, пожалуй, узловой пункт искания истоков техник. Я не утверждаю, что именно оно и служит истоком. Я говорю, что такое движение близко связано с **началом**.

Что это за движение? Это движение, в котором заключено и смотрение, и восприятие, и чуткость настороженности... Это состояние человека, продирающегося сквозь границу, у него нет времени на разговоры, все в нем – готовность. И, вместе с тем, это движение, в котором мы достигаем энергетического равновесия. Это все равно, что лечь, распластавшись на огромной волне, отдаться потоку, который тебя несет.

Можно спросить: а зачем нам покой? Мне кажется, что уже сам покой – немалая ценность в том мире, где человек, чем дальше, тем больше, превращается в беспомощную мешанину тревог и депрессий.

Но то движение, которое *есть покой*, переносит нас еще дальше.

Есть люди, утверждающие, что существует нечто такое, как «та сторона» действительности. Утверждают также, что познать ее можно только после смерти. Не хотелось бы обсуждать тему, выходящую за рамки моей компетенции. Но, раз уж меня спрашивают об этом, то отвечу, но «после смерти»... Но уже здесь, в этой жизни, можно прикоснуться к «той стороне». Что же это такое?

В одном из стихотворений Мицкевича читаем: «Я видел море без границ, оно плыло из средоточья, как из истока». Следуя Юнгу, можно

было бы сказать, что упомянутое средоточье – «*Selbst*», **сердцевина** всей психической природы человека, центр психики. Следуя Махариши, упомянутое средоточье – это «сердце», «Нутро-есть-то».

Трудно сказать, где оно есть, средоточье, – снаружи или внутри. Такое разделение исчезает. Состояние такое, будто касаешься начала, будто стоишь в начале...

Некоторые люди приходят к этому посредством совершенно обычных действий.

Я слышал о мальчишке, о подростке. Он хотел подработать, а так как умел лазить по деревьям, нанялся в лесное хозяйство на сбор шишек. Сбор ему давался легко, потому что он умел по воздуху перебираться с одной вершины дерева на другую. Спустя несколько часов он заметил, что обычно звучавшая в нем зряшная «болтовня» затихла. Его тело находилось в беспрестанном движении, а руки непрерывно были заняты шишками. Он почувствовал, что постепенно начинает двигаться все более плавно, все легче и мягче и одновременно собирает шишки все более ловко. В то же время он перестал понимать, висит ли он на дереве вверх или вниз головой. Чувство было такое, будто все высветлено, он будто погрузился в ясный просветленный сон – без засыпания. Без засыпания, без сновидений, без воспоминаний и без миражей, потому что память его превосходно все отмечала и регистрировала. В какой-то момент он заметил, что его товарищи тоже молчат. Он спросил одного из них: «С тобой ничего странного не делается?» Тот ответил: «А что случилось?» Мальчик сказал тогда: «Что-то мне так легко собирать шишки. Будто я чуть ли не сплю... Хотя нет, я не сплю, и снов никаких... Это – явь». Мальчику никогда до этого не приходилось читать описаний подобного состояния, да еще в терминологии «сна» – «яви». Так вот, он был в движении, которое *есть покой*.

Потому что движение, которое *есть покой*, – не галлюцинации или видения, не чудеса; оно и не чувство, будто ты слился с космосом. Это что-то такое простое, что даже не выразишь.

Как-то я наблюдал человека, который достиг этого за мойкой посуды. Ему помогло то, что он очень хотел вымыть ее всю так, чтобы никто не заметил. Он не знал, что за ним наблюдают. Индус, вместе со мной присматривавшийся к нему, назвал его действия превосходной «карма-йогой».

А еще как-то раз я приглядывался к тому, кто непрерывно ходил взад и вперед. Ходил-ходил – и вот стал избавляться от тяжести. Я сказал ему, что теперь он ходит так, как ходит его четырехлетний ребенок. В его движениях появилась непосредственность, энергия и радость ребенка – состояние ребенка.

Очень опытный человек сказал мне однажды: «Тебе нужно иметь подходящее место, но потом – потом ты должен будешь пытаться искать в иных условиях: под мостом, в больнице, в тюрьме. Если тебе удастся то же в этих трех местах, значит, ты и в самом деле нашел то, что искал».

СЕМИНАРЫ ТЕАТРА ИСТОКОВ

После определенного периода работы внутри группы мы на короткий срок принимаем людей со стороны. Мы стараемся ввести их в соприкосновение с разными действиями, уже нами проверенными. Мы это делаем вот как – мы просим приглашенных подражать нам. Забавно смотреть на реакцию: насколько в обыденной жизни большая часть нашего поведения основывается на имитации, на подражательстве, настолько же просьба подражать нам, обращенная к кому-либо из приглашенных, вызывает у этого человека буквально шок. А ведь именно так обучаются животные. Надо подражать без попытки анализа, сразу, сходу, потому что так легче проникнуться тем или иным действием.

Конечно же, те, кто к нам приходит извне, сталкиваются с разнообразными трудностями. Сначала у них появляется оживление в действиях, а потом их захлестывает словесный поток, тяга к безудержному говорению. Следующая трудность: нарастающая сентиментальность в отношении к природе или выискивание в себе «исключительных» состояний. Для многих особенно возбуждающими

становятся явления «акаузальной синхронности» (беспричинного совпадения). В нашей работе многое может превратиться в фетиш. Но тогда и речи быть не может о движении, которое *есть покой*.

Фетишем особого рода, представляющим очень серьезное препятствие в работе, являются межчеловеческие отношения. Опасность составляет, в частности, экспрессия чувств. Если ты не испытываешь симпатии или дружественных чувств к кому-либо, то к чему их, собственно, выражать?

В Театре Истоков контакт между людьми намного бесцветнее, чем, скажем, в театре соучастия. Почему? Потому что тут вся суть в работе над собой. Кто-то другой необходим тебе как инструктор или как сотоварищ в совместной борьбе. Надо отдавать себе отчет в том, что по существу ты – сам по себе. Следует, кроме того, сохранять ясность разума. Если эти два условия соблюдены, нервозность автоматически исчезает, исчезает и потребность разговоров.

Подражание инструктору – только начало. Затем приглашенный со стороны участник группы производит выбор действий, оказавшихся в его случае наиболее результативными, и продолжает работу именно над этими действиями.

Во всей полноте нашу Программу осуществляем в особом месте за пределами города, в пространстве, обладающем своей собственной силой, где каждая тропинка имеет для нас свое значение и свою собственную природу. Трассы действий ведут к местам, заряженным, подобно аккумуляторам, – местам поразительным, необычным. Прошлым летом, когда мы на протяжении трех месяцев осуществляли занятия практически для 220-ти пришедших к нам человек, участники прибывали волнами, – они шли и шли неостановимо, их влекло к необычайному приключению, или к небывалой «охоте», или завоеванию всей той полноты, которая превышает нас. Наше пространство, наше необычное место (в окрестностях Олесницы) стало «театром» событий в том смысле, в каком говорится о «театре» битвы. В этом смысле и можно говорить о Театре Истоков.



ПРОБУЖДЕНИЕ

В завершение расскажу короткую притчу. Мне она кажется поучительной в двух отношениях. Во-первых, в том, что из нее вытекает как следствие: все, что имеет смысл, может восприниматься дословно; во-вторых: оно может быть чем-то очень простым. Можно сказать, что нам уже все дано, и все, чего мы желаем, лежит в пределах наших возможностей, но может быть, мы даже руки не протянем, потому что нам это кажется слишком простым.

Это притча о пробуждении. О том пресловутом «пробуждении», о котором так много рассказывается. О пробуждении говорится в буддизме. В Евангелии тоже повествуется о пробуждении. К тому же и обычное утреннее пробуждение знакомо каждому. Но обычно мы все же по-разному думаем о пробуждении в смысле житейском и – о пробуждении духовном, то есть о таком пробуждении, которое, как нам кажется, требует «концентрации всех духовных сил, дабы сноп света вознесся в другую действительность»... Тем временем, дело, быть может, гораздо проще, и, может дословно означать пробуждение.

О человеке, принесшем Тибету буддизм рассказывают, что многие годы он попросту просидел напротив стены. Когда-то мне это казалось странным. Теперь я понимаю его точку лучше.

Так вот, притча. Скажем, ты ищешь движение, которое *есть покой*, ищешь упорно. Работаешь долго: день, ночь, следующий день. За все это время ты только разок кое-как вздремнул, потому что намеренно принуждал себя к бодрствованию. Скажем далее, что, несмотря на все твое упорство, ничего у тебя не выходит. Сначала тебе даже кажется: ты знаешь, отчего не выходит. Но через какое-то время тебя начинают одолевать сомнения. Стараешься развеять их, действуя. Но, несмотря ни на что, у тебя опять ничего не выходит. В конце концов, приходишь к выводу, что уж точно ничего больше не выйдет. Ты не можешь понять, почему. Знаешь одно: ты – конченный человек, ты без сил. В мыслях одно: где бы приткнуться, чтобы поспать. Не ищешь ни матраца, ни одеяла. Не раздеваясь,

валишься – засыпаешь. Через какое-то время – проснулся. Тебе кажется: ты нырял. Нырял, и вот – выплыл. Когда ты оттуда всплыл, когда возвращался оттуда, может, тебе что-то и снилось, и даже цветное... Но в ту последнюю секунду перед пробуждением ты почувствовал спокойствие, ясность; почувствовал что-то, что исходило из средоточия. Из истока. Ты открываешь глаза и видишь кирпичную стену, пакет целлофана... Но и этот кирпич, и этот пакет полны жизни, света. Где-то поблизости ты слышишь шумы и крики: какие-то люди спорят между собой. Но до тебя эти звуки доходят как что-то благое, во всех них – гармония. Ты чувствуешь: включены все твои ощущения, они работают в полную силу. И вместе с тем чувствуешь, что все выплывает из тебя самого, из сердцевины. Похоже на то, как если бы в машине включились сразу два указателя: неустанно мигают оба прибора. Это наплывает и от сердцевины, и – от предметов. Такое пробуждение и является пробуждением в полном значении этого слова.

Разница между таким пробуждением и обычным пробуждением заключается в том, что обычно ко сну мы себя готовим. Мы ищем подходящее ложе, расстилаем постель, раздеваемся, заводим будильник, а пробудившись – спешим что-то как можно скорее сделать. Таким образом, мы ликвидируем час пробуждения. В притче, которую я рассказал, ничто пробуждению не мешает. Отчего оно было таким полным? Может быть, оттого, что в последнюю минуту до сна ты не лгал себе, будто ты что-то знаешь. Может быть, оттого, что расстался со всякой надеждой.

Перевод и комментарии Нателлы Башинджаган

Ришард ЧЕСЛЯК

СКОЛЬКО ЛЮДЕЙ – СТОЛЬКО И МЕТОДОВ

Беседа Ришарда Чесляка с Анджеем Кетлинским, писавшим работу о голосовых упражнениях, состоялась 10 ноября 1983 года, а впервые была опубликована в альманахе «Театральные записки» («Notatnik Teatralny») только восемь лет спустя.

Ришард Чесляк (1937–1990), ведущий актер Театра-Лаборатории, незабываемый Стойкий принц и Темный в спектаклях Гротовского, не только проводил мастер-классы и стажировки для актеров, но и сам ставил спектакли – к примеру, «Thanatos Polski» («Польская Смерть») во вроцлавском Театре-Лаборатории.

В 1980-е годы особенно активно работал за рубежом как режиссер-постановщик и педагог, осуществив за десятилетие несколько спектаклей: «Алеф», «Время волка», «Искорененные», «Мой бедный Федя» (спектакль был посвящен одному предсмертному часу жизни А.Г. Достоевской). Его последним спектаклем была «Пепельная среда» («Popielec») по пьесе М. Горького «На дне» с текстами В. Шекспира и Т. Элиота. В планах – «Прометей», «Мастер и Маргарита», «Св. Франциск Ассизский», «Идиот». В 1985 году Чесляк сыграл в «Махабхарате» П. Брука роль слепого царя Дритараштры, получившую широкий резонанс у публики и критики.

Однако в памяти поколений Чесляк остался, прежде всего, как актер-«кудесник» Театра-Лаборатории Гротовского, «актер-эмблема 1960-х годов» (так писал о нем Жорж Баню), актер, достигавший поистине невообразимого состояния и уровня «лучеизлучения»/«светоизлучения». Поэтому его наблюдения над актерской техникой (которая, на самом деле, есть нечто большее, чем просто «техника») до сих пор не могут не вызывать интереса.

Скончался Ришард Чесляк в июне 1990 года в Нью-Йорке. Своему последнему интервью он дал название «Беги, чтобы коснуться горизонта». По содержанию оно близко его беседе с Анджеем Кетлинским, которая публикуется на русском языке впервые.

– Итак, методы работы над голосом...

– То, что я скажу, будет, разумеется, субъективно. Если человек способен говорить и органической болезни голоса у него нет, то одно это уже означает, что он способен и «подавать» голос, и, следовательно, остается только один вопрос: надо ли продолжать обрабатывать, «вырабатывать» голос? Попробую свою мысль пояснить. Существует метод работы над голосом, предназначенным для пения, скажем, в опере, тогда, разумеется, прибегают к помощи фортепиано, дабы расширить так называемый голосовой диапазон. Голос, звучащий в оперных спектаклях (тут я, вероятно, особенно субъективен), почти всегда звучит искусственно, то есть оперный певец в жизни говорит одним голосом, а поет другим. Меня всегда удивляло, как им удается, выйдя на сцену, тут же совершить

такой фокус. Похожая искусственность голоса встречается и в некоторых любительских (в отрицательном смысле) театрах, но без достоинств оперного голоса. Я лично знаю одного тенора, говорящего в жизни голосом тусклым и хриплым, но стоит ему выйти на сцену, как голос звучит красиво и чисто. Такова оперная техника. Проблема голоса и его использования в драматическом театре, в моем понимании, опирается на совершенно иные принципы. Абсолютно иные. Поэтому я всегда бунтовал против певческих упражнений под фортепиано: та-та-та...

– Тех, что практикуются в театральных школах и институтах?

– К сожалению, да. В процессе обучения, особенно театрального, совершается, на мой взгляд, ошибка. Тут я должен признаться, что в театральном институте я всегда считался безголосым.

Ей-богу. Вам это кажется шуткой и парадоксом? Но так было на самом деле. А почему? А потому, что мне старались полностью «переставить» мое дыхание. Я не знаю, как я дышу, а мне старались внушить, что я должен дышать вот тут, боками, или диафрагмой и т.п. Я с такой силой сосредотачивался на этих упражнениях, что именно из-за них мой голос звучал как-то загробно, не по-людски. То есть все мои мысли были сосредоточены на том, как надо дышать, а не на том, как бы извлечь голос. А в этой точке и кроется важнейшая для меня проблема, а именно нераздельность: нельзя разделить голос и тело, нельзя отделить их друг от друга. К примеру, если педагог говорит мне, что голос находится тут, и указывает на гортань, а там – резонатор, то для меня это полнейшая неправда, не в гортани только дело. Я наблюдал за простыми людьми и знаю: они, чтобы подать голос, пускают в ход все свое тело, включая и ноги, и ступни ног. Поверьте, все приходит в движение. Если такой «простак», рыбак или пастух, хочет крикнуть, то сначала он подымает крик всем своим телом, а голос – это последнее, что приходит в движение, как, скажем, вот эта вытянутая рука...

– То есть сначала возникает движение тела, а потом только голос, так?

– Видимо, так, хотя трудно утверждать, потому что снова как бы идет разделение, а это, как я уже сказал, ошибочно. Я не настолько психолог и не настолько анатом, чтобы суметь все объяснить досконально, но, по-моему, дело обстоит так: кора головного мозга, затем – импульс в теле и – голос. Но все это очень слитно, интегрально. Все, о чем я говорил, существует в сумме, в целом, пронизывая всего человека. Мой рассказ может показаться лишенным системы, но это неизбежно, потому что рецептов нет и быть не может. Как-то, будучи в Италии, я вел работу с группой на острове, отдаленном от материка на многие километры. Я наблюдал за рыбаками: они плавали на лодках, оснащенных примитивными моторами, тархтевшими ужасающим образом. И вот с огромного расстояния без всякого усилия рыбаки общались между

собой, перекрикивая и рокот мотора, и шум моря, и плеск волн, и крики чаек, и все это разом, и превосходно понимали друг друга. Вот и возникает вопрос: отчего же так получается, что проблемы с голосом мучают только актеров? Почему уличные подростки или деревенские парни могут кричать, сколько им вздумается, и на голос не жалуются? Видимо, все дело в психическом зажиме.

– Вторичное, приобретенное невежество?

– Скорее всего, так. То есть, если уже укоренился навык думать таким образом: «Вот сейчас я должен крикнуть!», – то за этим следует внутренний зажим, все захлопывается, вы пытаетесь «извлечь», «добыть» из себя голос, дать его «на горá» – но безуспешно.

А вот еще какой вопрос для меня очень важен: если кто-то мне говорит, что все, что находится в шее, и есть местонахождение голоса, то для меня это полная ерунда, потому что там у нас только и есть, что две невзрачные струнки, да-да, не смейтесь, так оно и есть. А теперь представьте себе, что у вас две струны, и извольте сыграть на них – без гитарного корпуса. Невозможно! Немыслимо играть на одних только струнах. Если достроить гитарный корпус, появится резонатор, тогда появится и звук. Тело и есть вот такой резонаторный корпус. Когда-то я долго думал над одним вопросом: как кричит младенец? Представьте себе маленького ребенка, совсем кроху, новорожденного, – ведь, если он голоден или болен, он способен кричать всю ночь напролет, и кричит он без передыха, по несколько часов и – не теряет голоса. Почему же он не теряет голоса? Можно заметить, если взглядеться, что младенец, крича, непрерывно двигается всем своим тельцем, именно всем, включая и спинку, и ноги, и ступни ног – происходит движение всего тела. Может, я не скажу ничего оригинального, но дело в том, что когда актер стоит на сцене и ему предстоит закричать, то задумывается он не над тем, что ему этим криком надо дотянуться до партнера, надо со-общиться с ним, а над тем, как бы половчее этот крик произвести. А ведь младенец всем своим телом сообщает

матери – именно сообщает (здесь происходит акт коммуникации!) – что он голоден, и, крича, вереща все сильнее, он все больше использует свое тело. И вот мы подходим к моменту коммуникативности, способности сообщаться: если я что-то говорю (посылаю голос) только для того, чтобы говорить, то я в таком случае говорю в себя. Иначе сказать, это процесс интравертный. Если же я хочу общаться с кем-то, то посылаю ему не звуковые волны и «сотрясения», а большой объем воздуха. Во всяком случае, для меня это равносильно в эту минуту желанию прикоснуться к вам голосом. А это уже материально. И к вам, например, я прикасаюсь голосом, ищу общения, хочу общения. Прикосновение равносильно сигналу: «Эй, я говорю с тобой!» Практически в этих нескольких примерах и заключается весь метод.

В Театре-Лаборатории у нас бывала в спектаклях такая ситуация: люди сидели вокруг нас, взяв нас в кольцо. В таком случае одна сила напряжения голоса необходима для общения с близко расположенным партнером (могу не кричать), другая – с отдаленным. Это элементарно. Но бывает и по-другому, тогда само тело чувствует ситуацию. Для меня это всегда загадочно. Если, к примеру, между нами кто-то стоит, то я вынужден обойти, обогнуть его голосом, чтобы прийти до моего партнера. Звучит парадоксально, но, тем не менее, это правда: я должен либо «разминуться» голосом с этим человеком, стоящим между нами, обогнуть его, либо пронзить или пробить его голосом. Последний вариант кажется своего рода кошмаром, тем не менее, это, к сожалению, так и есть.

– Нередко случается наблюдать, как в кафе или на приемах, на раутах какие-то люди парами или даже целыми группами параллельно и одновременно разговаривают между собой.

– Да-да, голоса перекрещиваются, но собеседники могут превосходно слышать друг друга.

– Значит, в таких случаях речь идет – назовем это так – о посыле и приеме?

– Вот именно, абсолютно верно. То есть, по моему мнению, когда я общаюсь, голос может

звучать сильно и может превосходно восприниматься независимо от того, что творится вокруг, пусть даже творится невероятный шум и гам. Разумеется, в шуме я должен употребить побольше голоса, в моем случае это значит, что я должен послать тебе побольше воздуха, то есть в определенном смысле струны должны сильнее вибрировать. А «больше воздуха» означает движение всего тела, потому что в этом процессе принимает участие все тело. То, что я говорю, возможно, звучит мистически, но, тем не менее, это правда.

– Чему Вы научились в театре?

– Я уже говорил, что когда я пришел в театр после четырех лет обучения в театральном институте, то обнаружилось, что у меня нет голоса. То есть, нет так называемого театрального, сценического голоса. Стоило мне начать что-то произносить, как моментально наступал сильнейший внутренний зажим, меня охватывала дрожь, и ничего не получалось. Первое, что сделал Гротовский (а он сразу это заметил), это объявил, что меня в институте научили слишком правильно дышать. Что это значит? А то, что присущее мне естественное, органичное дыхание – совсем другое, нежели то, которому я выучился в институте, то есть которое приобрел. Сейчас я уже не сумею показать, каким было то мое, выученное, дыхание. Вы, вероятно, знаете (а некоторые преподаватели театральных вузов не знают), что женщины, к примеру, дышат иначе, чем мужчины (первые – выше, вторые – ниже), а к тому же есть еще случаи индивидуальные.

Тогда, в самом начале моей работы, Гротовский, помню, сказал мне: «Попробуйте лечь на пол в позиции эмбриона и забудьте начисто, кто вы такой, дышите нормально и попробуйте в таком положении заснуть». Потом, спустя какое-то время, он деликатно повел меня к тому, чтобы я попробовал ощутить, как я дышу, где это дыхание находится и полное ли оно. И вдруг я обнаружил, что мое дыхание циркулирует во мне повсюду, интегрально, то есть по всему туловищу, а вот то, что является так называемой «полнотой дыхания», находится у меня немного выше того места,

которое я «выучил» в институте. Тогда он сказал: «А теперь попробуйте в этой позиции что-нибудь потихоньку напеть». Я стал напевать и обнаружил, что могу напевать совершенно спокойно, без одышки и тому подобных неприятностей. Я стал посылать постепенно все больше и больше голоса, пока он наконец не сказал: «Послушайте сами себя – у вас громадный голос». Так я получил урок, один из первых моих уроков, когда я поверил в себя, и это было самое важное, потому что до этого я в себя не верил. Так крепко меня в институте заблокировали, все мне закрыли, что мне оставалось думать только одно: «Слушай, Чесляк, дело плохо – не быть тебе актером». И вот я поверил, а как только поверил, то обнаружил, что и на самом деле все очень просто, и существует на деле только одна проблема: сколько мне нужно воздуха и сколько я его посылаю. Из института я вынес воспоминание о таком милом и весьма распространенном упражнении: кто сумеет дольше всех проговорить на одном дыхании. Настоящая морока для студентов, ведь каждому хочется быть в этом соревновании первым и лучшим (конкурс!), и в результате этого упражнения-конкурса все они издадут звуки на совершенно закрытой гортани. А разве такой уж большой грех, если кому-то нужно вдохнуть воздуха чаще, но зато говорить он сможет полным голосом?

Расскажу такую историю; я сам в нее долго не мог поверить, но факт остается фактом. У меня была ангина, то есть полная внутренняя опухоль горла. Она бывает у меня редко, но протекает крайне тяжело, это наследственное в нашей семье. А надо было играть: должен был идти «Апокалипсис». Там у меня была последняя, финальная песня. Я говорю Гротовскому: «Что делать, совершенно не могу даже слова сказать, страшно подумать, что будет». Гротовский на это мне отвечает: «Будешь петь так, как будет петься, не важно, хрипло или совсем без голоса, не имеет значения. Попробуй совсем об этом забыть. Будь до конца таким, как всегда, вот и все». Не сказал, что мне надо делать, сказал только: «Забудь». Чем ближе был финальный момент спектакля, тем больше во мне все сжималось,



Ришард Чесляк, 1971

я был в отчаянии: «Конец, – думаю, – нет такой силы, чтоб вывезла». Я начал свою песню и действительно сильно хрипел. И вдруг – не мысль мелькнула, сработал инстинкт – я сделал вещь, которой вообще не было в партитуре: я с размаху грохнулся на землю, со всей силы. Боль меня огрела, и в ту же минуту голос хлынул, как лава вулкана. До сих пор не могу понять, как он «пошел», рационально я не могу этого объяснить. Думаю, что я сломал барьер той внутренней опухоли, что сидела у меня в горле, и голос пошел, вероятно, над гортанью. Не знаю. Мне трудно ответить на этот вопрос. Я закончил свою финальную песню, наступил и финал спектакля, оставалось уже только выйти из зала в полной темноте, и вот я стою в актерской уборной и пытаюсь понять: то ли я совсем выздоровел, то ли дошел вконец, то ли еще что-то... И вот так, стоя, едва я успел подумать о своем больном горле, как снова засипел, захрипел. Пример, может, не совсем обычный, но для меня он служит фактом, подтверждающим предположение, что телесная боль сидит не в теле, а в мозгу.

– Так происходит и в гипнозе, не правда ли?

– Кстати, да. Возможно, и тут произошло что-то подобное: говоря «по-ученому», я, бросаясь с размаху всем телом на пол, преступил, вероятно, иммунный болевой барьер и «выдал» полный голос. В психологическом же аспекте я попросту «учинил» себе *другую* боль в теле.

– Тут напрашивается вывод достаточно парадоксальный: желая работать над голосом, надо о нем забыть. Так?

– О! Со мной все было не так-то просто, поскольку, начав разрабатывать голос в Театре-Лаборатории, как первоклашка, я разрабатывал его всегда «фракционно», то есть как бы исходя из неверия. Однако оно не было тотальным. Я, например, верил в резонаторы. То, что мы, актеры Театра-Лаборатории, умеем, посылая голос, говорить грудной клеткой, или затылком (теменем), или брюшиной, – факт. Факт также и то, что голос в таких случаях сильно меняется, но придавать этому особому умению слишком большое значение было бы ошибочно, потому что в нем есть немалая доля голосовых «штучек». Нельзя же все базировать на серии приемов, даже если они – открытия. Примеров много. Можно издавать «коровий» голос – в таком случае голос идет от брюшины вниз. В нормальном же положении мы говорим грудью, а в театрах нередко принято говорить, посылая голос «в маску» (не знаю, учат ли этому студентов сейчас). Можно достичь большого совершенства в этих занятиях, направляя голос точно в какую-то одну и только одну точку тела изнутри, то есть голос должен выйти, скажем, из брюшины или из затылка – буквально – однако это только «штучки», не более.

Одно меня убеждало в этом так называемом методе еще в самый первый период работы с Гротовским – и в это я верю до сих пор – то, как мы пробовали слушать собственный голос, отражающийся от стены. То есть не себя слушать, – в этом как раз и заключена суть дела: как, мол, мой голос звучит, красив ли он, есть ли в нем «металл», столь любимый в театрах. Нет, совсем другое: послать голос и слушать эхо своего голоса. Это было, пожалуй, самое важное открытие, – таково мое мнение, – когда вся наша концентрация была направлена вовне, наружу, на партнера, а нашим партнером в этом случае становилась стена. Не в себя направлять вектор слуха, вслушиваясь в то, как я звучу, а совсем другое: послать голос и вслушаться в него. В это я верил с самого начала и до конца. И, действительно, когда

у меня случались затруднения с голосом (а они бывали), то возникали и такие минуты-проблески, – у меня, вероятно, совершенно подсознательные, – когда я слышал, как эхо отвечало мне, и этот ответ эха несся ко мне с разных сторон. Добавлю, что в нашем зале звучание эха было вполне достижимо: зал обладает такой акустикой, что можно оглохнуть.

Верил я и в одно из упражнений, описанных Гротовским. Оно очень странное, но очень помогает: вы становитесь спиной к стене и посылаете голос на противоположную стену, но суть в том, что посылать его надо сзади, со спины, прикосновением разных точек спины к стене. Голос посылается именно из той точки, которой вы прикасаетесь к стене. Мало-помалу вы продвигаетесь таким образом снизу вверх, к шее, касаясь стены как бы каждой частичкой позвоночника. И тут мы приходим к пониманию того, что позвоночник – особо важный элемент тела человека в процессе работы, в том числе и работы над голосом.

Мы пробовали проделывать голосом множество разных удивительных вещей. Я, например, так никогда и не дошел до так называемого «затылочного» (или «теменного») голоса. Может, разок мне это удалось, и я сам удивился своему голосу. Тут мы приближаемся к проблеме стремления к совершенству: стоит ли быть совершенным? Стоило ли мне, полностью сконцентрировавшись и посвятив этому год или два, продолжать борьбу за то, чтобы извлечь этот странный голос, или стоило попросту забыть о нем? Я предпочел последнее и не жалею об этом, тем более, что этот тип голоса нигде, ни в одном театре, кроме китайского, не применим.

– Вернемся к моему вопросу. Какие же методы...

– Вернемся. Однажды я был свидетелем чуда, хотя оно и напоминало, если хотите, своего рода трюк. То, что я расскажу, лишь подтверждает то, что я об этом думаю: метода нет. Так вот. Давным-давно, за семью морями, за семью горами (я же сказал, что все будет происходить, как в чудесной сказке) мы вдвоем с Гротовским были в Бельгии.

Я тогда еще вел мастер-класс вместе с ним, как ассистент по движению. Дело происходило в актерской школе. Была там девушка, которая не в силах была извлечь из себя голос. То, что из нее исходило, было, скорее, похоже на клекот. Это был голос из преисподней. И вот преподаватели школы в отчаянии взмолились, обращаясь к Гротовскому: «Вы мастер; может быть, вам удастся что-нибудь с ней сделать?» Хорошо зная Гротовского, вижу за очками его улыбку, такую своеобразную, когда его что-то заинтересует по-настоящему. Он говорит: «Хорошо, попробую». И в самом деле стал пробовать. Сначала спросил, была ли она у врача и нет ли у нее органической болезни голоса. Оказалось, что была у ларинголога, и он утверждает, что все в полном порядке. Гротовский работал с ней не менее часа, а она – ни в какую: все тот же хриплый клекот. Вдруг он спрашивает, умеет ли она стоять на голове. Она отвечает, что не умеет, не пробовала. «Ну, так попробуйте», – был его ответ. Долго она пыталась эту стойку сделать, но каждый раз валилась на пол, как мешок. Однако она была по-настоящему сосредоточена на этом своем усилии, ей очень хотелось выполнить задание Гротовского. Тогда Гротовский велел мне помочь девушке. Я придержал ее за ноги, и она наконец встала на свою бедную голову. И внезапно Гротовский крикнул ей: «А ну, петь!» И тогда она вдруг полным голосом... Чудо! Повторяю, это было чудо. Каким образом? Так вот: она была так глубоко поглощена мыслью, как бы ей встать на голову, что совершенно отвлеклась от своего голоса, – он изошел из нее спонтанно, самопроизвольно. При возгласе «Петь!» она не успела переключить мысленное внимание, не успела подумать, что вот теперь ей надо петь, а просто сделала это и автоматически начала петь прекрасным, нормальным голосом – вот и чудо. Конечно, это был почти «трюк», потому что девушка уже через десять минут, увы, снова подумала о своем голосе и снова перестала говорить нормально, вернулась все тот же клекот... Поэтому, повторяю,

это не был метод. Не очень помогло и то, что у нее уже было сознание своей способности хоть только десять минут, но все же петь своим нормальным голосом. Минуты прошли, и вернулась болезнь, я бы сказал, психическая, вернулось закодированное в ней предубеждение, что голоса у нее нет. Поэтому лечение этой девушки должно основываться на абсолютном, полном исключении мысли о том, что ей в некую данную минуту надлежит говорить, петь, кричать, звать и т.п.

– Давайте обсудим взаимоотношения – пластический тренинг и голос.

– Я уже говорил, что никогда не разделяю эти две вещи. Начнем, тем не менее, с движения. Движение может быть спонтанным, а может быть и так называемым жестом – то есть чем-то очень театральным, заранее продуманным и искусственным. До сих пор существует стереотипный реестр жестов: «думаю» – одна рука подпирает голову, «люблю» – рука ложится на сердце, «ненавижу» – стискиваю кулаки и зубы, строя в то же время соответствующую гримасу. То есть посылается сигнал...

– Такой, какой встречается в восточном театре, в японском Театре Но или в индийском Катхакали?

– Сравнение уместное. «Сигналы», действительно, свойственны и японскому, и китайскому, и другим восточным театрам. Помоему, голос, как и движение, также может быть «жестовым», то есть автоматическим стереотипом. Например, «ненавижу» – говорю сквозь стиснутые зубы, намеренно замедленно, с соответствующей эмоциональной окраской; «люблю» – говорю или шепчу на выдохе. Все это жесты. Если же обратиться к правде, по-настоящему «правдивой», то слова «люблю тебя» становятся чем-то невероятно простым и недосказанным, возникают с таким заиканием, что «перерастают» все возможные жесты. Ведь можно сказать «ненавижу» и вовсе без голоса, не обнаруживая его; то есть голос есть, голос звучит, но служит только для передачи информации, но мы видим и чувствуем, что же творится в человеке

на самом деле и что этот голос на самом деле означает. Весь этот путь основан на извечном поиске чего-то своего, собственного, нового. То же касается и движения. Тело в равной степени ощущает сигнал. Тот же пример – «люблю тебя». Сначала что-то ощущается в подбрюшной области, потом, как уверяют поэты, в сердце. Я же предпочитаю сказать: дыхание становится таким, что не можешь вдохнуть воздух, в ногах слабость, ноги становятся «ватными». После таких сигналов тела или же одновременно с ними появляется голос. Вот в этот момент все соединяется в некоем тотальном акте. В каком-то одном полуслове, в каком-то одном малом движении. В каждом из них заключается «малый» тотальный акт. И если он действительно тотальный, если пронизывает весь организм, то он и полностью, абсолютно, до конца правдив: и в голосе-звучке, и в движении – не в жесте, а в движении как в реакции. Для меня это и есть настоящее: я реагирую на тебя звуком, реагирую на тебя телом, но обязательно реагирую. Для меня в этой работе важна была бесконечность исканий реальной реакции без партнера. Это не было заранее продумано (имея в виду стереотип), напротив, я реагировал так, как на самом деле чувствовал. Ведь можно быть полностью «освобожденным» и в то же время ненавидеть кого-то до такой степени, что готов убить.

Вот мы и подошли к чему-то в высшей степени субъективному, индивидуальному. Я против любых рецептов и сейчас тоже не собираюсь их давать, так как считаю, что в этой сфере рецепты – лишь путь к тиражированию «приемчиков». Ведь если сэр Лоренс Оливье-Гамлет реагировал тем или иным образом на свою Офелию, то упасы бог пана Ковальского реагировать так же на пани Ковальскую – свою Офелию. Будет полнейшая фальшь.

Скажу еще об одном, очень важном элементе человеческого организма – о позвоночнике. Я считаю, что он тесно связан с тем, о чем мы уже говорили. Позвоночник, согласно старой индусской теории, связан и с областью секса, и с областью мозга – с этими двумя моторами человеческого существования. Правда, эта теория выходит за пределы

человеческого организма и утверждает, что дальше – от мозга идет нить связи с Богом. Лично я считаю, что уже и первая часть этой нити, относящаяся к человеку, очень важна, и суть ее истинна. Наблюдали ли вы за стариками? Что происходит с людьми в старости? Их позвоночник сгибается, костенеет, а что касается голоса, то, поскольку отмирает ткань секса, голос теряет многие свои качества, становится тусклым, дрожащим, старческим, потому что тот «нижний мотор» уже отказал, уже не реагирует.

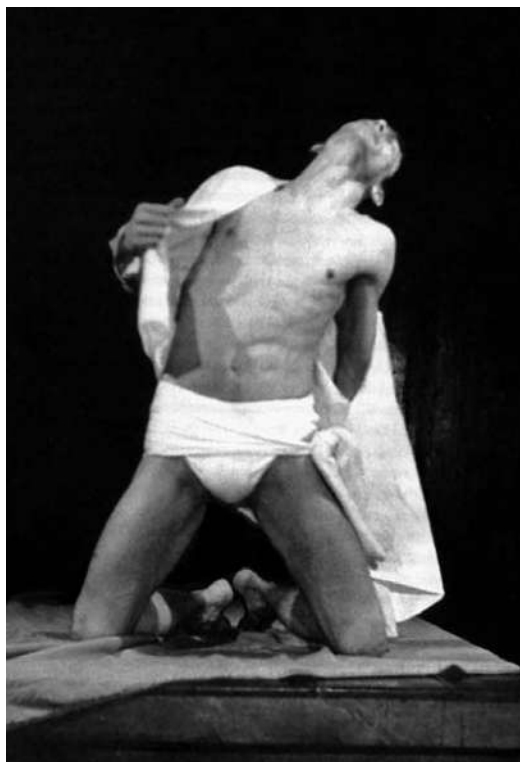
– А как лично Вам помогал голос в создании роли?

– Был такой период в нашем театре (период «Акрополя»), когда мы проводили множество изысканий в области голоса. Мы называли это «голосовой маской», или «голосовым жестом». В «Акрополе» мы искали нечеловеческое. Мы

«Стойкий принц»

П. Кальдерона.

Театр-Лаборатория 13 Рядов. Вроцлав, 1965



искали «маску тела»: как ходит, как двигается все тело – тело узника в нечеловеческих условиях. Искали мы тогда и «голосовые маски», а поэтому наши голоса в том спектакле были порой тоже нечеловеческими, даже искусственными. Помню, что у меня почти во всей роли был хрипящий голос. Но один момент был иным. Была такая сцена в спектакле, когда я, узник, пытавшийся бежать из лагеря, повисал, подстреленный, на колючей проволоке ограды, и тут вдруг мой голос становился ясным, чистым, высоким – вот это было продумано заранее. Тогда у нас была другая техника работы, и я задумал в своей внутренней программе, поскольку текст был о лесной охоте на зверя, что у меня, прибитого пулей или электротоком к проволоке, «маска тела» должна быть полна боли, а вот голос мой (иначе – «маска голоса») должен быть полон счастья и радости. И это вело меня в роли.

В Театре-Лаборатории это был период работы над резонаторами, поиска их самыми

разными путями, подобными тем, какие я описал. Тогда в нас еще сохранялось что-то от театральности (а значит, и некоторой искусственности), позже мы перешли к полной интегральности в работе.

– Как проходили репетиции в Театре-Лаборатории?

– К каждому спектаклю мы подходили, примеривались совершенно по-разному, а потому и репетиции были совершенно разные. В свое время Гротовский выявил среди нас лидеров по той или иной части; они менялись. (Голосом с самого начала и до конца занимался Зигмунт Молик.) Во всяком случае, самым важным было то, что я рассказал выше: фактическим открытием стало открытие общения, направленного вовне – к партнеру, к стене, – а не вовнутрь. Это легче проверить именно на ком-нибудь, потому что самому и не услышать, и не почувствовать.

Например, уложите кого-нибудь на пол и предложите петь «вниз», «вглубь», как можно



глубже, представляя себе, что там, в полу, огромное отверстие, ведущее вглубь, и он оттуда кого-то зовет. И если этот зов будет подлинным, то тогда, положив руку на пол (и даже в метре над полом), вы почувствуете, как вибрирует пол. Самым настоящим образом вибрирует, то есть дрожит – только от самого голоса. Мы проводили такие занятия. Аналогичным образом надо было посылать голос в сторону потолка, потом – пола, потом – в стену сзади, стену спереди, стену с одного бока, с другого бока и, наконец, заполнить голосом весь зал, весь объем, как в пространстве собора. В общих чертах в этом направлении пролегал один из главных путей поиска методов работы над голосом.

Существует определенная техника дыхания (впрочем, не знаю, можно ли ее назвать «техникой»), когда тело, казалось бы, доведе-

«Стойкий принц»

П. Кальдерона.

Театр-Лаборатория 13 Рядов. Вроцлав, 1965

но до полного изнеможения, а дыхание в то же время абсолютно нормально, правильно, без одышки. Это – второе дыхание. Что значит «второе дыхание»? Оно значит буквально вот что: измученный бегун на пределе сил вдруг обнаруживает, что его легкие снова полны воздуха. Если же они не будут полны, то он и не добежит до финиша, попросту свалится от перегрузки. В каждом человеке без исключения существует нечто вроде барьера усталости. Человек в такую минуту задыхается, будучи, казалось бы, на полном пределе сил, но перестать в этот момент бежать, плыть, грести и т.п. значит сдаться. Если же в такую минуту вместо того, чтобы сдаться, человек продолжит свои действия и усилила дальше в том же самом ритме, не меняя его, если успокоит тело и попытается отрегулировать дыхание, то вдруг обнаруживается поистине поразительная вещь: пустота, которая стихийно начинает всасывать воздух, накачивая



им полные легкие, – и вот вы снова вдохнули свежего ветра полной грудью.

Есть еще и другая техника, я ее опробовал как раз благодаря голосу. В Тибете существует обычай, называемый инициацией бега – бега вслед за звездой. Тибет, как известно, плоскогорье. Так вот, адепты и ученики Ламы получают задание: глядя безотрывно в одну точку, одну звезду над горизонтом, бежать безостановочно всю ночь. И что же оказывается? Концентрация внимания на одной точке, к которой бежишь, до которой силишься добежать, вызывает любопытное явление: неожиданно наступает координация ритма сердца, дыхания и самого бега, и тогда кажется, что бежишь, не касаясь земли, как бы несясь над нею. Удивительно, что никакой усталости после этого не ощущается. После такого часового и даже двухчасового бега (мы это пробовали) люди дышали совершенно нормально и говорили: «Мы могли бы бежать еще целую ночь

напролет и не чувствовали бы никакой усталости». Таков факт. Это значит, что наше тело является невероятной тайной и обладает неправдоподобными возможностями, о которых мы сами порой ничего не знаем.

– Общий вопрос: какой же была роль голоса в Театре-Лаборатории?

– Точно такой же, как и тела, – очень важной. Тут я не лукавлю и не уклоняюсь от ответа, говорю чистую правду. И даже хочу это подчеркнуть, потому что о нас ведь всякое писали. Многократно писали, например, что мы – «телесный театр», даже больше, что мы – «театр тела», только «тела». А ведь это не полная правда, так как голосу, как я уже говорил, в нашем театре придавалось огромное значение. Всегда. И для меня во всем, что я когда-либо сделал, голос всегда был поистине наиважнейшим; так всегда было, есть и будет. И снова повторяюсь: голос неотделим от тела.



Про настоящее

ЭМ





– Вернемся к методам работы над голосом в Театре-Лаборатории. Какими источниками вы пользовались?

– Самыми разными. Что-то было вычитано, что-то подсмотрено. Мы использовали и упражнения йоги, и тибетские техники; но наша работа опиралась на принцип элиминации: мы элиминировали, то есть исключали все то, что нам не подходило; а то, что подходило и было полезно, оставалось. И, конечно, чудодейственная теория резонаторов Гротовского, – он привез ее из Китая. Мы упражнялись с этими резонаторами до упаду, пробовали их и тут, и там, и повсюду, доходя до физического изнеможения. В конце концов, мы превращали это чуть ли не в игру: «Скажи мне вон тем резонатором, а я тебе отвечу вот этим...». Мы готовы были забавляться ими бесконечно, пока не насытились и не «отпали». И все эти разнообразнейшие методы, все эти разные техники со всех концов мира свелись к одной, простой, как «колумбово яйцо», вещи: тело, голос, контакт. И в конце концов после долгого отбора все свелось к одному: все основывается на какой-то гармонии – несмотря на видимый хаос. Потому что, если я тебя слышу, а затем хочу тебе что-то передать, то я тебя и вижу, и касаюсь тебя голосом: я посылаю тебе свой голос, подобно материи.

– А как Вы определите то, что Молик называет «трубой»?

– Не имеет значения, как бы ни называть, «трубой» ли или как-то еще, а дело сводится вот к чему – к связи между положением тела и воображением. Молик порой дает такие парадоксальные задания, что выполняющий не понимает их, и уже только поэтому его внимание отвлечено от голоса. Вот как все просто. Если я вам скажу: представьте внутри себя такую узенькую-преузенькую трубочку, через которую выходит ваш голос, то он и будет у вас высокий и тоненький, не так ли?

– Трудное положение тела и извлечение голоса – это только переключение внимания или что-то большее?

«Акрополь», III версия.
Театр-Лаборатория 13 Рядов.
Ополе, 1964

– Попробую проанализировать. По-моему, все основывается на том, что и при очень неудобной позиции тела, надо, тем не менее, найти внутри себя то, что Молик называет «трубой» – то есть раскрывшееся отверстие. Найти внутренне, потому что внешне можно быть «завязанным в узел», а эту «внутреннюю трубу» все же найти в себе. Цель и ценность подобных упражнений для меня заключается в том, чтобы там, внутри, в нашей сердцевине, все открылось. Помогают ли такие упражнения? Конечно, помогают, потому что уж если вы обрели открытый голос в трудной позиции, то в нормальной он у вас тем более будет открыт, абсолютно открыт. Под «открытым голосом» я имею в виду открытый, высвобожденный поток голоса. Однако вся проблема заключается в определенной внутренней концентрации. Здесь заключено самое главное, что абсолютно не зависит от физических данных актера или от степени его тренированности. Каждый может в меру своих данных и возможностей найти для себя достаточно сложную позицию и, находясь в таком состоянии, попробовать высвободить голос, извлечь его.

– А как это выглядит в движении?

– Вот тут совершенно иная проблема. Мне не раз приходилось такие вещи делать. Самое трудное, должен сказать, одновременно и петь, и танцевать, – тем более, если танец весьма интенсивный. Возникает вопрос: как соотносить во времени дыхание с ритмом таким образом, чтобы одно другому не мешало? Если это удастся, все открывается само собой – «автоматически». Все мы не раз поражались негритянским певцом: находясь в непрерывном и интенсивном движении, они поют – и как поют-то! – и не испытывают никаких затруднений с голосом. И ведь это не фокус, не трюк и не чудо. Но если могут они, то отчего же мы не можем? Похоже, что они обладают неправдоподобным инстинктом ритма и определенной целостностью тела, то есть обладают дыханием, настолько скоординированным с движением, что, по сути, они составляют одно целое. Есть, однако, определенная разница между пением в движении и говорением в движении – второе,

несомненно, легче. В случае говорения у вас есть возможность набирать воздух чаще, а во время пения, если идет какая-то музыкальная фраза, ее нельзя перебить.

– Что бы Вы сказали в завершение нашей беседы? Если бы вам пришлось писать вместо меня мою работу, то что бы Вы в ней написали?

– Обнаружилось, и не в одном пункте, что многие из уже признанных теорий разработки голоса вообще не оправдывают себя. Так какой вывод? Может, то, что я скажу, прозвучит как нечто самоочевидное, как своего рода трюизм, но зато это чистая правда: проблема невероятно индивидуальна для каждого человека. Примером может служить феномен Шаляпина: он ведь не нуждался в учителях, в каком-либо реестре проверенных упражнений. Примером может служить также Има Сумак: она со своим феноменальным голосом вообще появилась неожиданно. Наиболее же известный пример – Луи Армстронг. Здесь все настолько индивидуально, что, если бы взяться «исправлять» Армстронгу голос, все кончилось бы полнейшей катастрофой. Он и состоялся-то потому лишь, что имел, не говоря об исключительной музыкальности, именно свой неповторимый голос. А ведь он себе этот голос не придумывал, не вырабатывал путем специальных упражнений. Но тут следует иметь в виду, что он был одним из тех самых необъяснимых негров. А написал бы я в Вашей работе о голосе вот что: «Не существует метода, способного научить, как стать гением, как стать Шаляпиным, стать Шопеном... Нет такого рецепта. А там, где значилось бы, по Вашему плану, «методы работы над голосом», я бы написал: «Нет никакого метода, потому что сколько людей, столько и методов»».

Перевод и комментарии Натэллы Башинджагян

Збигнев ОСИНСКИЙ

«ЛАБОРАТОРИЯ» ЕЖИ ГРОТОВСКОГО¹

1.

Ежи Гротовский часто говорил, что в период его работы в театре, когда он, как режиссер, ставил спектакли, самым важным и наиболее плодотворным для него было то, что происходило на репетициях, а не во время представлений.

Подозреваю, что эти простые слова, которые следует понимать абсолютно буквально, для многих людей, интересующихся театром, до сих пор остаются неясными, а для так называемого простого зрителя – совершенно не понятными, потому что в представлении обывателей театр только для того и существует, чтобы показывать спектакли. Театр, где репетиции оказываются важнее спектаклей, для большинства людей – нечто непостижимое. В результате слова Гротовского люди вообще не принимают в расчет либо трактуют, исходя из своей индивидуальности, – то как некую метафору, то как чудачество и эпатаж, желание поразить своей оригинальностью, то, наконец, просто как шутку.

Проблема в том, что сам Гротовский говорил эти слова очень серьезно, а также и, прежде всего, в том, что слова эти имеют фундаментальное значение для понимания его творчества, и не только того периода, который он сам когда-то обозначил как Театр спектаклей. Они напрямую отсылают нас к тому, что для Гротовского является безусловным основанием его работы и что он вкладывает в понятие «лаборатория».

Если бы мы, говоря о работе Гротовского, подыскивали слова, которые можно было бы отнести к его творчеству в целом и которые важны были бы для него во все четыре периода работы – в Театре спектаклей, Театре Соучастия, или Паратеатре, в Театре Истоков и, наконец, в Искусстве Ритуала (подготовительной фазой к нему послужила Объективная Драма), – первое слово, которое пришло бы нам на ум, было, конечно, слово «лаборатория».

С этим понятием неизбежно соединены две важные черты: во-первых, это систематические исследования, проводимые в данной области, а во-вторых – комплекс условий, которые делают проведение этих исследований возможным.

В театральном искусстве это означает, что репетиции не всегда могут закончиться созданием некоего продукта, каким является спектакль, но для людей, которые принимают участие в этих репетициях, они самодостаточны (не меньше, чем спектакли, в которых они участвуют, а иногда и больше). Кроме того время, отведенное на репетиции и упражнения, на практике ничем не ограничено или почти не ограничено.

Совершенно очевидно, что идея «театральной лаборатории» в системе зрелищных искусств располагается где-то на противоположном полюсе от «театра-предприятия», «театра-фабрики», главной или даже единственной целью которых является производство максимально добротной продукции и эксплуатация очередных

¹ Глава из книги Збигнева Осиньского «Ежи Гротовский: истоки, влияния, контексты» (Zbigniew Osiński. «Jerzy Grotowski: źródła, inspiracje, konteksty»). Гданьск, 1998.

Pro настоящее

спектаклей. Короче говоря, лаборатория не имеет ничего общего с какой бы то ни было коммерцией в искусстве и коммерческим отношением к искусству. Не случайно «театры-лаборатории» в XX веке, начиная с Московского Художественного театра (МХТ) под управлением К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко и кончая частными «студийными» и «лабораторными» коллективами, которые работают сегодня по всему свету, – одним фактом своего существования всегда выражали протест против коммерческого и потребительского отношения к искусству. Они решительно отрицали подобные принципы, остро против них протестуя и являя им альтернативу.

Так понятая идея театра-лаборатории, или художественной лаборатории была близка Гротовскому всегда. В ней был сосредоточен главный смысл его работы, независимо от того, отражалось ли это в официальном названии руководимого им коллектива (как в Ополе, а потом во Вроцлаве) или нет (как в США и в Италии). Театральная лаборатория и лабораторная работа олицетворяли собой те ценности, которые Гротовский не только принимал, но – в большой мере – творил и сам, всегда упорно стремясь к тому, чтобы они функционировали на практике. С самого начала его самостоятельной работы (в театре или около театра), во все периоды его творчества был ощутим ее лабораторный характер. Так было и в Научном студенческом обществе Краковской государственной Высшей театральной школы, где Гротовский сначала учился, а потом работал ассистентом преподавателя; и в летних студенческих

лагерях сразу трех работавших одновременно польских Высших театральных школ (в Кракове, Лодзи и Варшавы); и в Театре 13 рядов в Ополе, переименованном в феврале 1962 года в Театр-Лабораторию 13 рядов (именно тогда слово «лаборатория» и было впервые употреблено Гротовским в официальном названии своего коллектива); и в Институте исследований актерского метода при Театре-Лаборатории, и в Институте-Лаборатории во Вроцлаве, вплоть до программы Искусства Ритуала, реализуемой с 1985 года и по сей день в Италии в рамках рабочего Центра Ежи Гротовского.

2.

Я бы хотел напомнить читателю два высказывания выдающегося свидетеля работы Гротовского, Питера Брука. Эти высказывания разделяет больше 20 лет. Первое было опубликовано в журнале «Flourish» (издательство «Royal Shakespeare Theatre Club») осенью 1966 года, а потом появилось в виде предисловия к книге Гротовского «Towards a Poor Theatre» («К Бедному Театру»), первым издателем которой стал Эудженио Барба («Odin Teatret Forlog». Holstebro, 1968). Другое высказывание Брука появилось в 1988 году в брошюре, рассказывающей о деятельности Центра Гротовского и изданной Центром в Понтедере, в Италии на трех языках (английском, французском и итальянском). В обоих текстах Брук говорит именно о «театральной лаборатории» и искусстве актера, которое может быть/стать своего рода проводником, ведущим к далекой цели. Наконец,

Год Гротовского



второй текст имеет знаковый заголовок – «Гротовский: искусство как проводник». Согласно Бруку, искусство театра и искусство актера для Ежи Гротовского всегда были проводником.

Один из выдающихся театральных режиссеров современности призывает себе в помощь очень старую традицию: «Мне кажется, что сегодня мы стоим перед лицом вещей когда-то уже существовавших, но оказавшихся с течением многих веков забытыми. Между тем, среди тех средств-проводников, что позволяют человеку достичь иного уровня и служить своему предназначению во вселенной более справедливо, есть и такое средство, как драматическое искусство во всех его формах. <...> человек, стремящийся в жизни *стать актером*, может совершенно естественно чувствовать, что его долг – играть на сцене. Но он может чувствовать и нечто другое, чувствовать, что весь его дар, вся его страсть – это лишь путь, открывшийся к иному пониманию, иному призванию. Может чувствовать, что найти этот путь, достигнуть этого понимания он сумеет только в процессе индивидуальной работы с учителем, как это происходило во всех потаенных, передававшихся непосредственно эзотерических традициях»².

До сих пор в этом вопросе существует множество недопониманий. Поэтому надо наконец сказать напрямую и без недомолвок, что в каждой настоящей театральной лаборатории репетиции, упражнения и вся «внутренняя» работа как минимум столь же важны, сколь и спектакли, и все это теснейшим образом связано с исследованием, поиском, открытием, прокладыванием новых путей.

Именно поэтому Питер Брук уже в 1966 году мог написать следующие слова, которые в результате вошли в канон размышлений о театре XX века: «Гротовский уникален.

Почему?

Потому что никто в мире, насколько мне известно, после Станиславского не исследовал так глубоко и полно актерскую природу, ее феномен, значение, природу и логику ее духовно-физически-эмоциональных процессов, как Гротовский.

Он называет свой театр Лабораторией. Да. Это действительно центр исследований. <...>

В театре Гротовского, как в каждой настоящей лаборатории, эксперименты действительно имеют научную ценность, потому что исследуется сама суть. В его театре небольшая группа актеров достигает абсолютной сосредоточенности при неограниченном времени. <...>

С оговоркой. Актерское призвание само по себе не приводит к искусству актера. Напротив, по Гротовскому, драматическое искусство – это средство. Как я могу им воспользоваться? Театр – это не дезертирство, не отказ. Образ жизни – это путь к жизни. Похоже на религиозный призыв? Так и должно быть. Все к этому и вело. Не больше и не меньше»³.

3.

Не случайно потом Гротовского признают наследником и продолжателем дела Константина Станиславского, который, среди прочего, заложил традицию театральных студий и лабораторий в XX веке. Напомним, что первая театральная студия была заложена в 1905 году именно по инициативе Станиславского,

² Цит. по: Гротовский Ежи. *От Бедного Театра к Искусству-проводнику*. М. 2003. С.51–52. Перевод с польского Н. Башинджагян. Курсив – Е. Гротовского.

³ Цит. по: Ежи Гротовский. *К Бедному Театру*. М. 2008. С. 3–5. Перевод с английского Л. Мельниковой.

который сам ее и финансировал; в историю театра она вошла как Студия на Поварской⁴. Во главе ее стоял Вс. Мейерхольд. Студия на Поварской просуществовала всего несколько месяцев, не состоялось ни одного публичного показа. Не удовлетворила она и ожиданий Станиславского, который в конце концов ее распустил, хотя Мейерхольд в ней не сомневался и даже через год после ее закрытия написал: «Несмотря, однако, на то, что Театр-студия не открыл своих дверей для публики, он сыграл в истории русского театра очень значительную роль. Все то, что потом передовые наши театры в нервном возбуждении и с необычайной торопливостью стали вводить у себя на сценах, с уверенностью можно сказать, черпалось ими из одного источника. И все мотивы, которые ложились в основу новых сценических интерпретаций, были родными, знакомыми для тех, кто жил в созидательной работе Театра-студии»⁵.

Годы спустя Станиславский посвятил Студии на Поварской один из разделов своей книги «Моя жизнь в искусстве» <...>. Главным поводом к созданию студии была уверенность обоих художников в том, что назрела необходимость искать новые пути в театре и для театра. Станиславский написал об этом: «Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями»⁶. И дальше: «Однако в какой форме и где осуществить наши начинания? Они требовали предварительной лабораторной работы. Ей не место в театре с



ежедневными спектаклями, сложными обязательствами и строго рассчитанным бюджетом. Нужно какое-то особое учреждение, которое Всеволод Эмильевич удачно назвал «театральной студией». Это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов»⁷.

Тут важно заметить, что все это происходило в ситуации, когда «театр (речь идет, естественно, о Художественном театре. – **З.О.**) имел успех, публика валила

Е. Гротовский на встрече во МХАТе.
Москва, 1976

⁴ Здесь автор статьи делает необходимую для польского читателя ссылку на книгу Катаржины Осиньской «Студии в российской театральной культуре XX века. Избранные проблемы». Варшава. 1997. Книга очень тщательно и с любовью рассказывает о рождении и работе московских театральных Студий 1920-х годов.

⁵ Мейерхольд Вс. К истории и тех-

Год Гротовского

валом, все, казалось, обстояло благополучно...»⁸.

Как бы ни оценивать творчество Студии на Поварской, факт остается фактом: именно она предвосхитила создание целой череды театров-студий вокруг МХТ (с 1919 года ставшего академическим), а потом по всей России и во многих странах мира. Теперь можно сказать, что искра, которая в начале XX века вспыхнула в не существующем теперь здании на скрещении улиц Поварской и Нового Арбата, до сих пор теплится во многих театрах всего мира.

А еще следует заметить, что именно разный взгляд на лабораторный характер театра был одним из принципиальных разногласий между Станиславским и Немировичем-Данченко. Эта разница в позициях внутри руководства МХТ разделила потом и весь его коллектив. В то время как Станиславский ежедневно проводил и совершенствовал лабораторную работу с вверенной ему группой актеров, Немирович считал, что это абсолютно ненужная трата времени, денег и энергии, а главная цель театра состояла, по его мнению, в постоянной подготовке новых спектаклей.

4.

Первой польской театральной лабораторией был театр «Редута», работавший в 1919–1939 годах под руководством великого актера Юлиуша Остэрвы (1885–1947) – и ученого-геолога с европейским именем Мечислава Лимановского (1876–1948), который сумел соединить исследовательскую работу в области естественных наук с активными занятиями искусством и размышлениями по его поводу.

«Редута» была сообществом (поначалу «театральным», потом «художественным») наподобие товарищества.

Во время Первой мировой войны Лимановский и Остэрва были интернированы в Россию (1915–1918), где не только изучали работу известных российских театров, но и познакомились лично с лучшими представителями российской интеллигенции (прежде всего, со Станиславским, который сам проводил гостей в Первую студию). Кроме того, они и друг друга узнали поближе. Вернувшись в Польшу, после 146 лет получившую наконец независимость, Остэрва стал актером и режиссером варшавского Театра Польского под руководством Арнольда Шифмана, а Лимановский организовал Первую Польскую студию искусства театра имени Адама Мицкевича, из которой примерно через полгода и родилась «Редута».

Поначалу «Редуттой»⁹ называли и камерный театр, открытый 29 ноября 1919 года в залах Большого театра в Варшаве, и необыч-

нике театра (1907 г.) // Цит. по: В.Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В двух частях. Часть первая. М. 1968. С. 105.

⁶ Цит. по: Станиславский К.С. *Моя жизнь в искусстве*. М. 1983. С. 289.

⁷ Там же. С. 290.

⁸ Там же. С. 286.

⁹ Слово «Reduta» в переводе с польского означает и «редут», военное сооружение, и «костюмированный бал, маскарад». И то, и другое значение очень подходит для названия нового театра, намеревающегося совершить революцию в искусстве.

Ю. Остэрва
и М. Лимановский



Pro настоящее


ный коллектив, сплотившийся вокруг Остэрвы и Лимановского, т.н. «редутную коммуну», или «дом театральных ремесел». За два месяца до официального открытия «Редуты» Остэрва писал в письме Владиславу Оркану: «Меня поставили во главе довольно большой и случайно собранной группы людей, в основном молодых, вместе с которыми я хочу искать пути и способы открытия польского лица Театра. Это предприятие не столько амбициозное, сколько совершенно необходимое, являющееся следствием художественной эволюции и результатом понимания того долга, каковым обязала нас благословенная волна истории нашей Отчизны. <...> Если мы не дойдем – то другим после нас, мы, может быть, покажем дорогу. <...> наши художественные усилия для других будут называться театром (Редута), а внутри будут пониматься как «Студия»¹⁰.

В поднимающемся амфитеатром зале «Редуты» все было белым: белые стены, белая рама портала, белые балюстрады, тринадцать рядов белых кресел (на 294 зрителя), белые колонны, а повыше, на противоположной от сцены стене, – небольшая галерея с одним рядом балконных кресел. Сцену сравнивали с залом, она располагалась на том же уровне, что и первый ряд кресел. Убрали суфлера.

«Редута» должна была стать не только и не столько театром, сколько домом для ее актерского и технического состава, домом творческой работы. Зрителя, приходившего в «Редуту», трактовали как свидетеля: здесь всегда говорили о показе драматического события в присутствии зрителя, о «прививке свидетелям студийного образа

жизни», а не о спектакле, который играется для публики, как в других театрах. Это последнее обстоятельство Остэрва называл «публикоманией», которую считал одним из главных несчастий театра и актера, чье искусство в результате этой «болезни» деградирует до уровня проституции. В подобном же смысле в 1960-е годы Гротовский говорил об актере-проститутке, которому противопоставлял актера «святого» и его «акт тотальный». Поэтому одной из задач актера в «Редуте», а потом в Театре-Лаборатории было – не играть, а вправду быть для зрителей или в присутствии зрителей.

За двадцать лет деятельности «Редуты» театром руководило много людей, однако «властительницей дум» сделал этот коллектив Остэрва, его личность, безусловно, более всего повлияла на историю этого театра. Сегодня говорят о трех «Редутах» Юлиуша Остэрвы: Первой варшавской (1919–1925), Второй вильнюсской (1925–1929 или 1931) и Третьей – снова варшавской, или Второй варшавской (1931–1939). Хотя сам Остэрва выделял четыре периода по пять лет: Редуту первую (1919–1924), вильнюсскую (1925–1929), послевилнюсскую (1929–1934) и столичную (1934–1939).

«Редута» родилась для поисков «польского лица театра» и национального метода работы с актером. Она была связана с польской культурой примерно так же, как МХТ – с русской культурой, Театр Макса Рейнгардта – с немецкой, а «Старая голубятня» под руководством Жака Копо – с культурой французской. Осенью 1921 года «Редута» основала собственную школу с почти монастырской дисциплиной – Кружок Адептов,

¹⁰ *Listy Juliusza Osterwy. Warszawa. 1968. S. 51–52. [Письма Юлиуша Остэрвы.]*

Год Гротовского

который через год превратился в Институт «Редуты», просуществовавший до начала войны в 1939 году. Целью этой школы было не только всестороннее обучение актеров (в узком смысле этого слова, актеров, приготовляемых для игры в театре), но и обучение актеров как общественных и идейных театральных деятелей. Слушатели Института участвовали в спектаклях и внутренней жизни «Редуты», хотя членами коллектива могли стать только после определенного времени – тогда их называли «редутовцами». В общем, «Редута» была – по мнению Лауры Кинель из нью-йоркского журнала «Польша» (1923, июнь) – «первой лабораторией искусства театра в Польше», «театром-лабораторией», а также «одним из лучших театров Европы». Два года спустя один из выдающихся польских актеров Стефан Ярач в известной в свое время статье «Чему меня научила “Редута”?» отметил среди ее главных достоинств следующее: «Она создала творческую лабораторию для молодых актеров в Институте “Редуты”»¹¹. В те же годы и знаменитая актриса Мария Дулемба называла «Редуту» «самой современной театральной лабораторией».

Ее ценность не исчерпывалась словесными декларациями, но опиралась на проводимые ею исследования и эксперименты. Местом борьбы за новый театр была ее творческая лаборатория. Именно здесь достигали – ценой постоянного кропотливого труда – правды о человеке, который должен был жить на сцене. С этой целью сдирали с себя всякую фальшь, легкомыслие, рутину, штампы.

Здесь не место вспоминать и обсуждать различные заслуги

«Редуты» в истории театра и театральной культуры Польши. Но приведу только одно компетентное мнение известного историка театра Збигнева Рашевского: «Факт, что в Польше рождение такого театра имело значение переломное. Тесное сплочение профессионального идеала с этическим высвободило в польском театре неожиданные запасы энергии и дало ему в результате такие важные качества, как прежде не знакомый ему дух общности, объединивший опытных профессиональных актеров <...> с начинающими любителями, как фанатизм в работе, продолжающейся иногда по 18 часов в сутки, но, прежде всего, чистоту слова в лучших спектаклях “Редуты”. <...> Наиболее протяженным во времени достижением “Редуты” стал, вероятно, ее высокий эпос»¹².

Секретарь «Редуты», Эугений Щверчевский, напишет в статье, опубликованной на страницах «Польской сцены» в марте 1922 года: «Программно систематизировать цели польского театра и сотворить метод работы с актером мог позволить себе только театр идейный, а значит, идеалистический, экспериментальный, т.е. художественный, “студия”, т.е. вольная ассоциация людей идеи. Именно таким театром была “Редута” Остэрвы и Лимановского<...>, в которой Александр Зельверович разглядел чуть ли не на следующий день после ее открытия “первую на польской земле современную, рациональную, экспериментальную лабораторию актерской игры”¹³. <...> Работа видимая, затратная, до мозолей во время репетиций, вырастает в этой концепции до основного момента деятельности театра, а собственно спектакли

¹¹ *O zespolu Reduty, 1919–1939. Wspomnienia. Warszawa. 1970. S. 33. [О театре «Редута». 1919–1939. Воспоминания.]*

¹² *Zbigniew Raszewski. Krótka historia teatru polskiego. Warszawa. 1977. S. 199–203.*

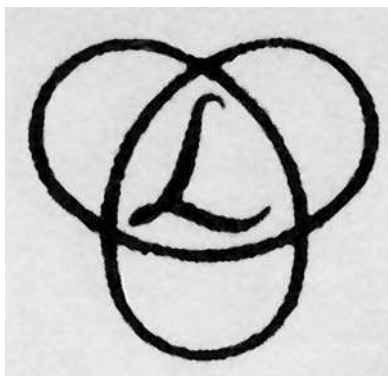
¹³ *Цитата взята из статьи А. Зельверовича «“Редута”... и профессиональная критика», напечатанной в журнале «Польская сцена». 1920, март. Цит. по: Aleksander Zelwerowicz. O sztuce teatralnej. Artykuły, wspomnienia, wywiady z lat 1908–1954. Wrocław. 1993. S. 58. [Александр Зельверович. Об искусстве театра. Статьи, воспоминания, интервью. 1908–1954 годы.]*

Pro настоящее

становятся как бы второстепенными, даже случайными демонстрациями результатов»¹⁴.

5.

Не случайно Гротовский свяжет себя непосредственно с этой традицией, приняв в 1966 году эмблему «Редуты» как эмблему своего Театра-Лаборатории: «В знаке петли «Редуты» в центре была вписана буква «R»; мы, приняв ее без изменения, лишь вписали «L» – от слова «Лаборатория». Такое решение родилось, во-первых, из чувства возмущения, вызываемого во мне пренебрежительным тоном, с каким в театральном кругу нередко отзываются об отшельнических нравах и наивных идеях «редутовцев». На мой взгляд, «Редута» была существеннейшим явлением межвоенного театра, если учесть ее попытки вести рассчитанные на долгие годы исследования актерского мастерства, а также ее этические постулаты. Конечно, они были сформулированы в стилистике того времени и сегодня могут показаться наивными, но тогда они были наполнены смыслом, поскольку означали попытку изгнать из театра все, что связывается с понятием артистического «полусвета». Ремесло и призвание, осуществляемое посредством ремесла, – вот без чего, я считаю, невозможно создание театрального произведения: без очной ставки с этими двумя проблемами, без конфронтации и сопоставления с ними. «Редута» была попыткой такой очной ставки. Наши исследования в области техники искусства актера носят иной характер, но в понимании цели работы, нам кажется, мы совпадаем. Во всяком случае, нам хотелось бы, чтобы так было. Мы считаем «Редуту» великой



традицией польского театра, и если бы наша деятельность была признана ее продолжением, мы бы этим только гордились. Вот та вторая причина, по которой мы приняли знак «Редуты». <...>

Я бы сказал, что в наших начинаниях «Редута» выступает традицией моральной»¹⁵.

В другом интервью Гротовский выразил уверенность, что «Редута» – это «единственный в истории польского театра коллектив, который имел выкристаллизованную идею театра и верно ее реализовал»¹⁶.

Принятый создателем Театра-Лаборатории знак «Редуты» означал для него «пребывание в пути, движение к бесконечности»¹⁷. С марта 1966 года и вплоть до закрытия вроцлавской Лаборатории в 1984 году этот знак виден на всех ее документах.

Мы уже говорили о том, что означают словосочетания «театральная лаборатория», «театр-лаборатория». Напомним только, что это творческая компания, для которой самой важной целью являются практические исследования в области театра (чаще всего, эти исследования касаются работы актера), а не выпуск и эксплуатация спектаклей. Исследования эти не подчинены спектаклям,



Знак «Редуты» и Театра-Лаборатории

¹⁴ Eugeniusz Świerczewski. *Reduta*// *Scena Polska*. 1922, marzec. S. 2, 4.

¹⁵ Цит. по: Гротовский Ежи. *От Бедного Театра к Искусству-проводнику*. М. 2003. С.77–78. Перевод с польского Н. Башинджаган.

¹⁶ 10 minut z Jerzym Grotowskim. *Rozmawiała Krystyna Zbiewska*// *Dziennik Polski*. 1966, 13 kwietnia, №86. [10 минут с Ежи Гротовским. Беседа с Кристиной Збиевской.]

¹⁷ Цит. по: Zbigniew Osipiński. *Tradycja Reduty u Grotowskiego i w Teatrze Laboratorium*// Zbigniew Osipiński. *Grotowski wytycza trasy*. Warszawa. 1993. S.185–234. [Осинский Збигнев. *Традиция «Редуты» у Гротовского и в Театре-Лаборатории*// Осинский Збигнев. *Гротовский прокладывает пути.*]

Год Гротовского

напротив – спектакль и работа над ним подчинены исследованиям и поискам, становясь их публичной проверкой на определенном этапе. В этом смысле спектакль/представление не является целью, но только средством.

В театральной лаборатории время и пространство, отведенные работе, или исследованиям и поискам, не ограничены, но – в зависимости от ситуации и условий – переменны, открыты. На практике это означает неограниченное время работы.

Именно этим театральные лаборатории отличаются от студийных театров, в которых так же должны существовать и проводиться исследования, но там они подчинены конечной цели, созданию спектакля. Поэтому, если репетиции в студийном театре, часто долгие, не приводят в конце концов режиссера и актеров к удовлетворяющему их результату, это обычно считается «неудачей», «поражением». Тогда как в лаборатории это было бы явлением совершенно нормальным. Однако бывают исключения. Порой бывает так, что название «студия» носят обыкновенные «репертуарные театры», и это часто приводит к ошибкам, особенно неспециалистов, и вызывает путаницу понятий. Но бывало и так, что некоторые театральные студии носили характер именно лабораторный. Так было, например, в Первой Польской театральной студии имени Адама Мицкевича, так было и в «Редуте». Тут можно вспомнить хотя бы работу Лимановского над «Дзядями» Мицкевича или «Кракусом» Норвида; она была очень серьезным достижением для актеров, которые в ней участвовали, хотя премьеры так и не состоялись. Можно

привести в качестве примера и процесс работы над последним спектаклем Театра-Лаборатории «Arocalipsis cum figuris», во время которого как бы попутно родились два других спектакля, совсем не показанные публике, но представляющие собой необычайно серьезное творческое достижение и для Гротовского, и для его актеров – это «Самуэль Зборовский» по Словацкому и «Евангелие».

Очередные спектакли Театра-Лаборатории понимались тоже как репетиции, только в присутствии зрителей. Поэтому Гротовский старался быть на каждом спектакле, что в коммерческом театре почти никогда не встречается. Он часто также подчеркивал, что наиболее плодотворными оказывались для него ошибки, неудачи, неуспех, что на них он научился очень многому. Такая позиция возможна только в театре-лаборатории, трудно себе ее представить при ином раскладе. Напомню в этом месте проницательные наблюдения Мечислава Лимановского 1931 года, актуальные до сих пор, нужно только подставить другие примеры: «Я прекрасно понимаю, что театры сегодня являются частью мирового хозяйства. На одних фабриках изготавливают сукно, на других фабриках – конфеты или калоси, у Шифмана [в Театре Польском, в Варшаве] делают Шоу. Нужно жарить в печи, рекламировать. Премьера как паштет, еще не попробовав, надо вопить – вкусный»¹⁸.

В противоположность описанной Лимановским ситуации, типичной для театров «капиталистических», театров-предприятий, в лабораториях и студиях творческий процесс существует в варианте in statu nascendi¹⁹. В одном из



¹⁸ Mieczysław Limanowski. *Dojżale czy niedojżale recenzje? Słowo. 1930, 13 marca. [Мечислав Лимановский. Зрелые или незрелые рецензии?]*

¹⁹ in statu nascendi (nam.) – в стадии рождения.

Pro настоящее

текстов литературного секретаря «Редуты» вильнюсского периода, Михаила Орлича, нашлось следующее утверждение: «[В Редуте] ясно выделяется теза – сценический образ *non fit sed nascitur* (это можно перевести, как «не возникает, но рождается»). Проклевывается он медленно, сразу даже не назовешь это словом «работа», родится, растет, живет. И даже когда спектакль уже на сцене и состоялась его премьера, он никогда не считается, в понятии «Редуты», готовым. Только теперь снова начинается наблюдение, и наступают новые студии»²⁰.

Смысл такой трактовки театра в том, что спектакль находится тут в постоянном процессе рождения, он всегда открыт переменам. Основание такого процесса составляет творческий коллектив: «не актеры, режиссер, декоратор, композитор, электрик, но коллектив»²¹. В коллективе, который понимается так, отвергается идея личной диктатуры режиссера и принимается идея режиссуры сборной под руководством Остервы и Лимановского, либо только Остервы, который, как уверяет один из его учеников, а потом и сотрудников, «не отступал ни перед чем, чтобы направить актера на поиски персонажа в себе и чтобы он был им, а не играл его»²².

Такую режиссуру сравнивали с действиями врача-акушера. Важно помнить, что слово «акушер» также появилось в характеристике режиссуры у Гротовского в Театре-Лаборатории, хотя сам он – особенно в 1970-х годах – говорил, скорее, о стимуляции актера. Еще до рождения «Редуты» Мечислав Лимановский писал: «Инсценизация-режиссура – общие, они результат общего творчества. <...> Коллектив в данной пьесе обязан творчески

складываться не только из тех, кто играет, но и тех, кто смотрит, слушает, является свидетелями-сотворцами, кто в общем-соборном духе тоже вносит свою лепту в создание целостности, возникающей из духа и хаоса»²³.

Эти слова, написанные в 1919 году, означали абсолютно революционную смену перспективы по отношению к искусству театра, а также позиции режиссера и актера. В них можно разглядеть начала театральной лаборатории, ее основные черты. Можно также указать на их новаторство по отношению к тому, что случится в мировом театре полвека спустя, в 1960–1970-х годах. Я имею в виду, прежде всего, зрелища, названные позже «альтернативным театром» или «театром контркультуры», но и не только их.

6.

Нелегко определить в театре сферу и силу влияний. В искусстве театра традиция – самое трудное, что следует почувствовать и интерпретировать, рационализировать и объективировать. Вместо этого часто наблюдается очень много мифологии, разного рода отражений и присвоений.

«Редута» начала свою деятельность через 21 год после открытия МХТ и через 6 лет после празднования деятельности «Старой голубятни» в Париже. Остерва и Лимановский знали эти лабораторные театры по личным наблюдениям (МХТ), а также по лекциям и рассказам свидетелей и искали в этих свидетельствах подтверждения правильности собственных достижений и намерений – особенно неохотно принимаемых и часто демонстративно пренебрежительно оцениваемых большей

²⁰ *Mihail Orlicz. Kult ideału w teatrze. Z odczytu radiowego// Słowo. 1928. 24 lutego. [Михаил Орлич. Культ идеала в театре. Из радиолекции.]*

²¹ *Ibidem.*

²² *Antoni Cwojdzirski. Prawdziwa reżyseria// O zespole Reduty. 1919–1939. S. 262. [Антоний Цвойдзиньски. Настоящая режиссура. В кн. «О театре Редута. 1919–1939».]*

²³ *O duchu i zamierzeniach Polskiego Studio Sztuki Teatru im. Adama Mickiewicza// Mieczysław Limanowski, Juliusz Osterwa. Listy. S. 162–163. [Мечислав Лимановский. О духе и намерениях Польской Студии искусства театра имени Адама Мицкевича.]*

Год Гротовского

частью польского культурного сообщества, особенно людьми театра. Среди этих последних, конечно, были исключения.

На основе изучения опыта Станиславского и «Редуты» собрали свой коллектив Гротовский и Фляшен. Деятельность Театра-Лаборатории – сначала в Ополе, потом во Вроцлаве – вдохновила и добавила отваги сотням других театральных групп в целом мире. Так происходит и сейчас. Людвик Фляшен следующим образом характеризует эту ситуацию: «Тексты Гротовского, документы, касающиеся Лаборатории, изучаются все более молодым поколением. Разговаривая с молодежью, я ловлю их и себя на том, что Гротовского они воспринимают, как ровесника Станиславского, Мейерхольда – как классика.

Мне кажется, что образ Театра-Лаборатории сохраняется как своего рода тоска и мечта, как утопия. Достижение цели непросто, если принять во внимание нехватку подходящих лидеров и подходящих условий (на Западе практически не существует постоянных коллективов). Для лабораторной работы нужен лидер, который сплачивает вокруг себя группу людей, сходно чувствующих, и который работает с ними много лет. Иначе это невозможно. Поэтому повторю: мы имеем дело с определенно рода ностальгией – ностальгией по тому, что нечто подобное Лаборатории, в принципе было возможным. Временами рождаются угрызения совести: “Мы не такие, как те люди, что так сильно отдавались своему ремеслу, были так верны своему театральному призванию”. Лаборатория сохраняется в нашем сознании как образ этический, как кодекс чести уважающего себя

профессионала, наподобие “Этики Станиславского»²⁴.

Вот таким образом и живет традиция в театре. В своем «Ответе Станиславскому» Гротовский писал: «Когда-то я высказал убеждение (оно, кстати, не так уж оригинально), что истинный ученик возвышенно предаёт учителя. Так вот, если я и искал истинных учеников, то в таких людях, что возвышенно изменили бы мне.

Низкая измена означает: оплывать того, с кем вместе ты был. Низкой изменой считаю также возврат к тому, что фальшиво, что не сохраняет верности нашей натуре и больше согласуется с тем, чего другие – скажем, театральное окружение – ожидают от нас, чем с нами самими. В последнем случае вновь погрязает во всем, что отдаляет нас от “зерна”. Но существует измена высокая – в деянии, не в словах. Она проистекает из верности собственному пути. Пути этого нельзя никому предписать, невозможно его вычислить, высчитать. Его можно только открыть – огромным усилием»²⁵. Автор «Ответа Станиславскому» сам подает своим творчеством пример такой «высокой измены». Именно так сорок лет он изменяет мастеру своей молодости – Станиславскому. Именно так, как режиссер, он «предавал» литературные произведения великих польских романтиков, Выспяньского, которые его волновали.

7.

Все известные мне современные театральные лаборатории состояли в каких-то отношениях с Театром-Лабораторией в Ополе и Вроцлаве в 1959-1984 годах. Припомню для примера только

²⁴ *Goście Starego Teatru. Spotkanie dziesiąte: z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jerzy Jarocki. Kraków, Stary Teatr, 1994, 13 lutego// Spisala Maryla Zielińska. Teatr. 1994, №10. S.10. [Гости Старого театра. Встреча десятая, с Людвиком Фляшеном беседует Ежи Яроцкий.]*

²⁵ *Цит. по: Ежи Гротовский. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. М. 2003. С.185. (Перевод с польского Н. Башинджаган.)*

Pro настоящее

три наиболее известных коллектива такого типа.

Первым из них является Один-театр под управлением Эудженио Барбы, основанный в 1964 году в столице Норвегии Осло, а через два года переехавший в Хольстебро, в Данию, где и существует до сих пор, входя в состав Nordisk Teaterlaboratorium. В начале 1960-х годов Барба был стажером и ассистентом у Гротовского в Ополе, а также кем-то вроде неофициального посла Театра-Лаборатории 13 рядов на Западе. Он написал самую первую книжку об этом театре, публиковал о нем статьи на многих языках, переводил, информировал, принимал участие в международных конференциях, сам организовал и оплатил автобус для участников и гостей X Конгресса Международного института театра (ИТИ) в Варшаве в 1963 году, которые жаждали увидеть спектакль «Трагические деяния доктора Фауста» по Марло во время гастролей коллектива Гротовского в Лодзи. Подчеркивая при каждой возможности свои связи с Гротовским и польским театром, Эудженио Барба уже много лет является одним из самых выдающихся в мире театральных режиссеров и педагогов, создателем знаменитых спектаклей, а с 1980 года руководит абсолютно уникальным делом, каким является Международная школа антропологии театра (ISTA, International School of Theatre Antropology).

Другой компанией, наводящей мосты с традицией Театра-Лаборатории является Международный центр театрального творчества в Париже, возглавляемый Питером Бруком (Centre International de Créations Théâtrales,

СИСТ); он был открыт еще в 1971 году как Международный центр театральных исследований (International Center of Theatre Research, ICTR). За шесть лет до этого, в 1965 году, Брук впервые пригласил Гротовского для работы с актерами Шекспировского театра, – английский режиссер готовил тогда спектакль «US». С тех пор оба художника не только поддерживают связь на профессиональном уровне, но и дружат. Влияние Ежи Гротовского на интересы и работу Питера Брука уже не раз было подтверждено самим режиссером. В 1987 году Брук писал: «Великие веяния проникают глубоко и

Е. Гротовский,
Р. Баччо,
Э. Барба, 1988



Год Гротовского

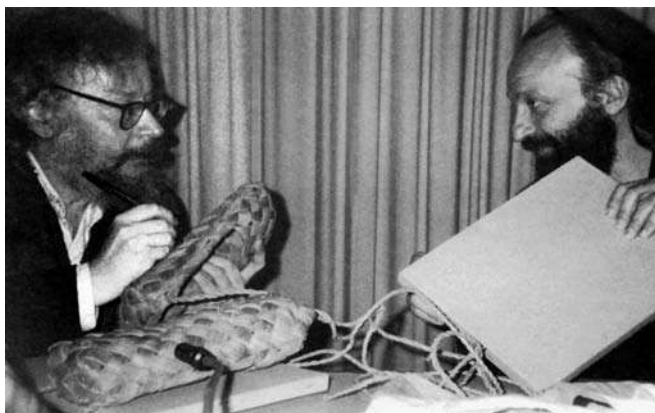


Е. Гротовский
и П. Брук.
Вроцлав, 1975

Третьей интересующей нас компанией является московская «Школа драматического искусства», основанная в 1989 году Анатолием Васильевым, уже тогда известным режиссером и опытным педагогом. В течение последних восьми лет основную часть деятельности «Школы» составляла лабораторная работа²⁷. В этот период Васильев только от случая к случаю приглашал зрителей на показы либо открытые репетиции, во время которых его ученики-актеры (а также режиссеры) представляли фрагменты произведений Платона, Достоевского, Томаса Манна, Пиранделло и др.

распространяются очень широко. Вот почему я могу сказать, что работа Гротовского в последние годы, безусловно, касается мира театра, затрагивает его. И прежде всего потому, что имеет характер лаборатории, то есть места, где ведутся опыты, которые вне лабораторных условий были бы совершенно невозможны. Если наш Международный Центр творчества в Париже сотрудничает с Итальянским Центром Гротовского, то потому, что мы абсолютно убеждены: между его закрытыми от любопытных глаз исследованиями и той пищей, которую они могут дать театру, открытому для публики, должна установиться живая и постоянная связь»²⁶.

Мне кажется, что в случае с Бруком можно говорить о лабораторном характере его поисков и исследований. Хотя руководимый им Центр с самого рождения не предполагался и не стал театром-лабораторией, поскольку его основной целью все-таки является выпуск очередных спектаклей.



В то же время Васильев в своей деятельности сохранял связь с работами Гротовского, особенно с теми, что проводятся в Центре в Понтедере, куда российский режиссер был дважды приглашен со своими актерами. Но его интерес к Гротовскому начался значительно раньше, еще во времена его учебы в ГИТИСе в 1968–1972 годах. Потом А. Васильев прекрасно рассказал об этом в своем выступлении на Международном симпозиуме «Гротовский, la presenza assente»

Е. Гротовский
и А. Васильев.
Понтедера, 1990

²⁶ Там же. С. 50.

²⁷ См.: Katarzyna Osińska. Powarska 20// Teatr. 1995. №5. S. 42; Odpowiedź Stanisławskiemu. Z Anatolijem Wasiljewem rozmawia Katarzyna Osińska// Teatr. 1995. №5. S. 43–46. [Ответ Станиславскому. С Анатолием Васильевым беседует Катажина Осиньска.]

Pro настоящее

(«Гротовский. Присутствие неприсутствия»), который состоялся в октябре 1989 года в Модене. Тогда он сказал: «Я приехал в Москву из провинции в 1968 году, а вам необходимо знать, что в 1968 году, т.е. ровно 10 лет спустя после рождения Театра-Лаборатории, ничего о Гротовском [у нас] не было известно. Тем не менее, среди студентов это имя кружилось <...> Имя Гротовского для меня ассоциировалось с чем-то таинственным, неожиданным, таким далеким. Мне кажется, что именно год 1968-й и несколько последующих лет были заполнены этим таинственным именем, которое повторяли себе студенты.

Я учился у лучших педагогов, изучал систему Станиславского. Мне кажется, что кое-чему я научился. <...> Но, по правде говоря, среди всех людей, живущих после Станиславского, больше всего из Станиславского спас Гротовский. У него Станиславский продолжился в некоем таинственном знании <...>. Когда я изучал режиссуру, а по коридорам летало имя «Гротовский», – для меня это и был Станиславский.

Семь лет спустя я покинул официальную сцену и ушел работать в маленький зал. В этом зале было не больше 90 мест, и когда люди спрашивали меня: «Зачем ты это сделал?», – я всегда отвечал, что для театра не важно, сколько в нем мест. В театре может быть очень мало мест, но он может влиять на весь мир. И это и есть Гротовский. <...> Он независимо ни от чего есть, он отделился от театра, имеет свою школу, но я очень благодарен ему за то, что он существует.

В этом заключен весь смысл моего выступления – в благодарности,

что есть такой Великий Художник. И до тех пор, пока такой Великий Художник существует, всем хорошо»²⁸.

8.

Эудженио Барба, Питер Брук и Анатолий Васильев каждый по-своему возвращаются к опытам, мифу и традициям Театра-Лаборатории под руководством Гротовского и Фляшена. До сих пор этот коллектив остается последним такого типа театральным коллективом в Польше, не считая нескольких польских студий, которые опирались и опираются на его опыт.

Для Гротовского «лаборатория» является, без сомнения, центральным понятием во всем его творчестве. А вместе с «актом тотальным», пожалуй, и самым важным. Эти два понятия взаимообуславливают друг друга: «акт тотальный» Ришарда Чесляка в спектакле «Стойкий принц» был бы абсолютно невозможен вне Театра-Лаборатории и лабораторного характера этой работы.

Не случайно полемисты и антагонисты Гротовского нападают именно на это понятие «лабораторности», либо откешиваясь от него с большим или меньшим радикализмом (как, например, Владзимеж Станевский, который в 1971–1976 годах входил в актерский состав Лаборатории, а в 1977 году организовал свой Центр театральных практик «Гардзенице», оставаясь до сего дня его руководителем и режиссером), либо откровенно его осмеивают (как, например, Тадеуш Кантор, который употреблял ироничное «театр-амбулатория» вместо Театр-Лаборатория и был в своем творчестве крайне далек от «лабораторности»; не случайно поэтому он никогда не апеллировал

²⁸ *Anatolij Wasiljew. Modena 1989. Przetozyla Katarzyna Jariczek (Osińska)// Odra. 1991. №5, S. 72; Katarzyna Jariczek (Osińska). Anatolij Wasiljew i ego Szkoła Sztuki Dramatycznej// Odra. 1991. №5, S.73–74. [Анатолий Васильев. Модена-1989. Перевод на польский язык – Катаржины Яньчик (Осиньска); Катаржина Яньчик (Осиньска). Анатолий Васильев и его «Школа драматического искусства».]*

Год Гротовского

ни к Станиславскому, ни к «Редуте», а его отношение к Гротовскому было явно враждебным).

Тут имело бы смысл процитировать интервью Станевского, объясняющего его отношение к Театру-Лаборатории и «лабораторности» Гротовского: «Те эксперименты, действительно, имели лабораторный характер. Они были закрыты [для чужих], не связаны с общественным контекстом, касались, прежде всего, психологии, интимных переживаний, эксплуатации внутреннего мира личности. <...> Думаю, что применение психолизама в театре – это довольно большая ошибка. От ошибочного применения психологии или психоанализа предостерегал Клод Леви-Стросс, говоря, что это есть злоупотребление объяснениями-отмычками. А это может привести к ужасным поступкам и мучениям <...>»²⁹.

И дальше: «К индивидуальным, личным переживаниям актера я стараюсь не обращаться, не влезать ему в душу. Я бы не решился эксплуатировать серьезное, личное, неповторимое переживание конкретного актера, чтобы создать на его основе сценический образ. Но именно так сделал Гротовский с Ришардом Чесляком в «Стойком принце». Он часто повторял, что материал для роли они почерпнули в экзотическом переживании Рышка времен его молодости. Я считаю, что такая игра может быть очень рискованной, она может привести к истерике, разрушению себя, может быть, даже самоуничтожению.

У меня – совершенно иначе. В работе с актером мы обращаемся к ощущениям внешнего мира, в который мы сами впутаны. Это может быть опыт, полученный на [наших]

Собраниях, в Экспедициях, в личных путешествиях или путешествиях, известных нам по литературе.

Наш театр не занимается психологией. Я стараюсь избегать психологии и психоанализа, помня, о чем говорил Леви-Стросс: психология – небезопасное оружие в экспериментах гуманиста, что заставляет отдавать предпочтение эгоцентризму и антропоцентризму. Иначе ты ставишь человека, хочешь тебе этого или нет, в позицию повелителя и распорядителя всеми благами природы. А это не экологично. Хотел было сказать «неэтично», но мне показалось, что понятие «экологично» в данном случае имеет больший вес <...> Человека, с которым я работаю, я стараюсь направлять так, чтобы он ощущал себя частью природы, в которой отражается целое, чтобы был в ответе за то, что играется вокруг»³⁰.

Так что не только капиталистическая концепция «театра-предприятия», «театра-фабрики» находится в оппозиции к театральным лабораториям. Бывает, их атакуют – и временами еще резче – и некоторые творцы авангарда.

Тадеуш Кантор, например, отрицал саму идею театральной лаборатории. По его мнению – так же считал и Виткевич, – настоящее искусство не признает «экспериментов», а раз не признает, должно отказаться и от исследований в этой области. Именно это отличает искусство от науки и не следует их приравнять друг к другу. Искусство – это, прежде всего, дело таланта художника, чей творческий акт можно сравнить с актом творения мира, божьим созданием. Поэтому ценность произведения искусства определяют не какие-то там «эксперименты» и «исследования», а талант художника.

²⁹ *Goscine Starego Teatru Spotkanie jedenaste: z Wlodzimierzem Staniewskim rozmawia Malgozata Dzielulska. Krakow. Stary Teatr. 1994, 19 czerwca // Teatr. 1994. №12. S.10, 13–14. [Гости Старого Театра. Встреча одиннадцатая: С Владзимиежем Станевским беседует Малгожата Дзевульская.]*

³⁰ *Ibidem.*

Напротив, Владзимеж Станевский отрешивается от «лаборатории» во имя очень тщательно понимаемых им «объективизма» и «общественного служения» и считает, что истинность оценок лаборатории должна быть подвергнута повсеместной, объективной, независимой проверке. В его понимании Театр-Лаборатория под руководством Гротовского стал на территории искусства театра, по существу, почти синонимом сектантства и некоторых негативных черт, которые с ним связывают.

Столь решительную и определенную критику «лаборатории» и «лабораторности», исходящую от одного из бывших членов вроцлавского коллектива, можно считать в каком-то смысле той самой критикой «извне». Хотя Владзимеж Станевский никогда не видел «Стойкого принца» и знать об этом спектакле, а также о работе над ним может только с чужих слов. Прежде всего, он не отличает уровня индивидуальной психологии от уровня архетипического (неличного) в работе режиссера с актером, т.е. того, что Карл Густав Юнг трактует как главное отличие между «искусством психологическим» и «искусством визуальным», причем, это последнее является как бы «подключенным» к архетипам. Нечего и пояснять, что работа Гротовского и Чесляка в «Стойком принце» велась именно на уровне архетипического. Удивительно, что Станевский, который и сам известный режиссер, не осознает, либо не хочет осознать это фундаментальное отличие.

Из этого следует, что Лабораторию Гротовского атаковали и атакуют разными способами некоторые известные представители

театрального авангарда. Атакуют за то, что она недооценивает значение таланта в искусстве, занимается своего рода сектантством на его территории, а также за «неаутентичность», недостаточный «объективизм» или, скорее, полную к нему неспособность.

Получается, что именно различия и напряжение, существующие между театральными лабораториями и студиями (а также большинством творцов и коллективов, причисляемых к театральному авангарду) – с одной стороны, и между лабораториями (а также большинством студийных и авангардных коллективов) и «театрами-предприятиями» – с другой стороны, как и вытекающие отсюда выводы, а также вся эта сложная диалектика взаимного отталкивания и притяжения – имеют важное значение и для искусства театра, и для театральной культуры XX века. Хотя театральная общественность все еще не уяснила себе этого в достаточной мере; а в размышлениях о театре эта тема еще не заняла того места и не получила того внимания, каких заслуживает.

9.

Гротовский мог бы повторить вслед за Юнгом: «<...> Я не только эмпирик, но также и практик»³¹. Либо сказать: я одновременно и практик, и эмпирик, или – что более всего правда – я, прежде всего, практик.

В текстах автора книги «К Бедному Театру» обращают на себя внимание такие формулировки: «Слишком это учено, но я не мог извлечь из этого никакого практического смысла»³².

Такие утверждения очень характерны для его позиции. Практический опыт и его ценность

³¹ Z listu do ojca Victora White. 1952, 30 kwietnia// Carl Gustav Jung. O istocie psychicznosci. Listy 1906–1961. Warszawa. 1996. S. 175. []

³² Jerzy Grotowski. Glos// Teksty z lat 1965–1969. Wroclaw. 1989. S. 122.

Год Гротовского



были для него всегда решающим аргументом.

Так все-таки, что такое «лаборатория» для Гротовского?

Она не есть нечто только внутреннее и формальное. Совсем наоборот: она свидетельствует о смысле его работы, соотносится с ее сутью. Без «лаборатории» вообще нельзя всерьез говорить о проводимых им поисках и исследованиях. Как в прошлом, так и в настоящем. И не важно, входило ли это слово в официальное название театра (как, например, в Театре-Лаборатории в 1962–1984 годах) и/или в название, проводимых Гротовским экспериментов, или название было другим (как, например, в его ранней молодости – Студенческий научный кружок при Краковской государственной Высшей актерской Школе, а потом при государственной Высшей театральной Школе, где многие элементы лабораторной работы уже были найдены, а также сегодня в Рабочем центре Ежи Гротовского в Понтедере). Сути дела это не меняло и не меняет, дело у него всегда было теснейшим образом связано с «лабораторией» и с лабораторной работой.

В результате не существует никакого деления на «практику Гротовского» и какую-то «теорию Гротовского» (не знаю, как еще это назвать?). В конечном счете, вся его «философия» и «мировоззрение» – это практика: практические занятия, исследования, эксперименты, порой открытия. А во всем этом – «цельность», «самодостаточность», понятые и трактуемые тут как альтернатива любой половинчатости, а также очень характерному для нашего времени шизофреническому «разделению», «расщеплению»,

«разрыву»³³. В одном из своих текстов Гротовский пишет:

«Необходимо отдаться [игре] полностью, чтобы акт был совершенным. А акт получится совершенным (он в этом уверен. – **З.О.**), если человек был совершенный – как внушал Мицкевич»³⁴.

Это знаменательные слова. И во всех смыслах главные. Они означают, ни больше, ни меньше, что невозможно добиться «совершенного акта», если ты не являешься «совершенным человеком». Непонимание этого факта вызывает множество недоразумений, связанных с тем, что некоторые актеры (а также интерпретаторы) ссылаются на совершенно иное происхождение актерства, типа и качества работы Ришарда Чесляка во вроцлавском Театре-Лаборатории.

И напоследок еще раз хочу вспомнить Остэрву, который в письме к Стефану Жеромскому от 5 апреля 1924 года заметил, что театр не может быть «предпринимательством», но должен быть «начинанием», где все зависит от основ, от почвы, от фундамента, от понимания»³⁵.

Эти слова до сих пор тревожат. А может быть, под самый конец XX века они снова обрели значение и силу? Самое главное – всякий раз понимать их, как можно серьезнее и дословно.

Варшава-Вроцлав, 1995, июнь – 1996, сентябрь

Перевод текста Натальи Казьминой – за исключением особо оговоренных случаев в сносках.

³³ Por.: Jerzy Grotowski. *Nie był cały sobą*// *Ibid.* S. 40–49.

³⁴ *Przemówienie doktora honoris causa Jerzego Grotowskiego*// *Notatnik Teatralny*. 1992, №4. S. 21. [Из выступления Ежи Гротовского по случаю присуждения ему степени доктора honoris causa.]

³⁵ *Listy Juliusza Osterwy*. S. 61.

ГРОТОВСКИЙ В КАРИКАТУРЕ

Эти карикатуры на Гротовского – из коллекции Збигнева Осиньского¹ (*Рисунки были напечатаны в журнале «Театральные записки», посвященном Е. Гротовскому («Notatnik Teatralny», 1992. № 4), а также в книге З. Осиньского «Ежи Гротовский: истоки, влияния, контексты» (Zbigniew Osiński. Jerzy Grotowski: źródła, inspiracje, konteksty. Gdansk. 1998).*

Он начал собирать их чуть ли не с начала своей работы в Центре исследований творчества Ежи Гротовского и театрально-культурных поисков во Вроцлаве. Их не так много – всего 18. 12 из них сделаны зарубежными авторами, шесть – поляками. «Одна карикатура, – пишет З. Осиньский, – к сожалению, пропала. Она была замечательной». Ее автор, Петр Потворовский, изобразил Гротовского с петушиным хвостом. Он нарисовал ее в 1959 или в 1960 году в Познани, в кафе отеля «Базар», когда они вместе с Гротовским работали над «Фаустом» Гете в местном Театре Польском.

«Пожалуй, это была самая первая из известных мне карикатур на Гротовского, – продолжает З. Осиньский. – Я увидел ее, когда впервые пришел к Гротовскому домой, в его квартиру в Ополе, вернее, не в квартиру, а в шестиметровую комнату в квартире, которую снимал Театр-Лаборатория 13 рядов. Это было начало 1963 года. Помню вытянутую в длину комнату, где стояла кровать, а на стене висел коврик, к которому и была припилена та самая карикатура. Мы пили зеленый чай, привезенный Гротовским из его недавней поездки в Китай, и именно тогда он рассказал мне об обстоятельствах, при которых она возникла. 21 год спустя, в мае 1984 года, мне показали ее в секретариате только что самораспустившегося Театра-Лаборатории. Меня спросили, что это? Я объяснил. Не знал только, что вижу ее в последний раз».

Почему серьезного ученого, пишущего о Гротовском научные книги, пропагандирующего и разъясняющего его мировоззрение, взгляды, исследования в других странах, в том числе и у нас, вдруг заинтересовала карикатура? Потому что и в этом легкомысленном жанре, как считает З. Осиньский, отразился Гротовский, отразились разные его грани, дополняющие «достаточно монолитный образ <...>, формируемый пишущими людьми». «<...> Я ведь тоже знал и такого Гротовского, чей образ был далек от официального, – знал человека, наделенного особым чувством юмора, шутника, прекрасно умевшего иронизировать как над ситуацией, так и над самим собой».

Итак, перед вами коллекция Збигнева Осиньского, которую мы печатаем с любезного разрешения автора и с его пояснениями:

1. «Молодой Грот».
Рисунок художника и архитектора Ежи Гуравского, одного из близких соратников Гротовского по Театру-Лаборатории 13 рядов. 1961 или 1962 год. Автор карикатуры написал З. Осиньскому в письме из Познани (1992, февраль): «Я рисовал его в

общей тетради, куда записывал умные мысли, которые должны были развалить театр-коробку. Блокнот находится, наверное, в Музее сценографии в Катовицах – формат А 4, исписан глупостями...». Костюм, который носил тогда Гротовский, был шит Вольдемаром Кригером,

сотрудничавшим с Театром-Лабораторией и создавшим костюмы ко многим спектаклям Гротовского. Он стал режиссером и сценографом «Идиота» по Достоевскому, он автор известных плакатов периода Театра спектаклей



2. «Старый Грот».
Рисунок Ежи Гуравского.
Примерно 1979 год.
Рисунок сделан на фольге

3. Рисунок Антуан-Рене Гинье. Нанси. 1964 год, апрель. Впервые напечатано в «Festival du Théâtre Universitaire, "L'Est Republicain – Dimanche"». 1964, 26 апреля. Карикатура была сделана во время пребывания Гротовского на I Всемирном фестивале университетских театров (Festival du Théâtre Universitaire) в Нанси, во Франции, с 18 по 26 апреля 1964 года. Он был членом международного жюри под руководством Жюля Ромена, а также выступил в рамках фестиваля с докладом на семинаре «Формирование театрального актера», модератором которого был Ролан Грюнберг (он же – переводчик Гротовского). Гротовский рассказал тогда о своем опыте работы с актером, а его доклад проиллюстрировали показом упражнений Рена Мирецка и Ришард Чесляк.

Под фотографией надпись: «Актеры – это соломенные дыры Элюара» («Les acteurs ces trous des pailles de Eluard»). Может быть, это цитата из стихов Элюара, в которых именно так говорится об актерах, но «trous des pailles» может быть и каким-то иным фразеологическим оборотом. Без сомнения, надпись сделана автором карикатуры, а не Гротовским <...>

4. Рисовала Габриэлла Беринг Люсберг. Копенгаген. 1966 год, март. Впервые напечатано вместе с рецензией на спектакль «Стойкий принц» по Кальдерону-Словацкому во время первого заграничного турне Театра-Лаборатории по скандинавским странам <...>

5. Автор неизвестен <...> Впервые напечатано 28 июля 1966 года <...> На рисунке внизу справа дописано рукой Гротовского его сокращенное имя «Грот» и дата «19.7.66»

6. Рисунок Ростислава Есьмяновича, 1969 год. Впервые напечатано в польском журнале «Театр», 1969, №9 <...>

7. Рисунок Малгожаты Млодницкой. «Ведомости» (Вроцлав), 1971, 11 апреля <...>

8. Подпись: GRFA, 1971. Впервые опубликовано в «Excelsior» (Мехико), 1971, 21 февраля <...>

9. Рисунок Брюса Дилтса. Карикатура, скорее всего, сделана в 1969 году. Находится в архиве Центра Гротовского во Вроцлаве среди материалов турне Театра-Лаборатории по Великобритании и США осенью 1969 года. Была ли она опубликована, неизвестно

10. Автор рисунка неизвестен. Он напечатан в иранском журнале «Dzasp-e honar» во время гастролей Театра-Лаборатории в Ширазе осенью 1970 года. Экземпляр

журнала хранится в Центре Гротовского во Вроцлаве

11. Рисунок Мэрилин Черч. Впервые напечатан вместе со статьей Артура Сейнера «Abandon theatre as a goal. Метаморфозы Гротовского». «The Village Voice», 1970, 31 декабря.

В статье рассказывается о торжественной встрече Ежи Гротовского в зале Нью-Йоркской Ратуши 12 декабря 1970 года. На встречу прибыли американские режиссеры, актеры, писатели, критики и сотни других людей. Встреча проходила под патронатом Школы искусств Нью-Йоркского университета. Гротовский говорил по-французски, а на английский его переводил Жак Хват.

Это был третий приезд создателя Театра-Лаборатории в США и первый после его «метаморфозы». Впервые он приезжал в США в 1967 году (с Ришардом Чесляком), во второй раз – в 1969-м (со своим коллективом)

12. Рисунок не подписан. Напечатано в «Clarín Literario» (Буэнос-Айрес), 16 сентября

13. Рисунок не подписан. Напечатано в «La Opinion Cultural» (Буэнос-Айрес). 1971, 28 ноября

14. Рисунок не подписан. Напечатано в «La Opinion Cultural» (Буэнос-Айрес). 1971, 5 ноября

Pro настоящее

15. Рисунок не подписан. Напечатан в приложении к аргентинской газете «La Opinión Cultural» (Кордоба), 1972, 17 декабря – в связи с переводом на испанский язык (имена переводчиков не указаны) фрагментов встречи с Гротовским во время III Международного фестиваля студенческих театров во Вроцлаве 23 октября 1971 года <...>

16. Рисунок Тадеуша Гинко. Около 1975 года. Рисунок сделан пером и тушью на картоне. Хранится в Музее карикатуры в Варшаве

17. Рисунок Шимона Кобылинского. Напечатан в польском журнале «Театр», 1975, 1–15 августа, №15. В связи с сезоном Театра наций в Варшаве. Под рисунком

подпись: «Мистер Гротовский, пожалуйста, вы подошли уже к театру без зрителя, а когда же без актеров?!?!...»

18. Рисунок на стр. 67



1.



2.



3.



4.



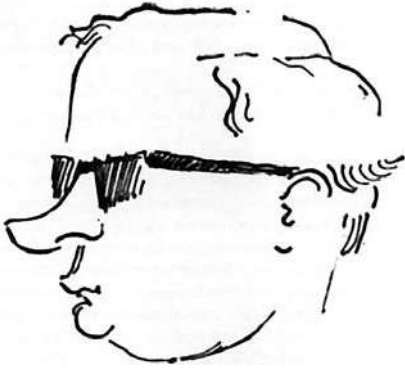
5.



6.

Год Гротовского

DM



7.



10.



8.



11.



Bruce Dills

9.



12.



13.



15.



14.



16.



— Mister Grotowski, please, dozedli pan już do teatru bez widza, kiedy bez aktorów?!

17.

Вадим ЩЕРБАКОВ

РЕПЛИКА

Моя реплика об уроках опыта Ежи Гротовского исходит из личной убежденности в том, что возможности театра неисчерпаемы. Я не буду обсуждать способность искусства стать проводником к Абсолюту. Мне не очень интересны методы личного усовершенствования посредством театра. В конце концов, в терапию можно превратить любую деятельность. Гораздо важнее попытаться понять смысл этих опытов и их место в эволюции искусства сцены.

Историю театра можно представить как постоянный поиск оптимального соотношения правды и красоты в сценическом искусстве. Иными словами – конкретности актерского существования и его условности. Для каждой эпохи, даже для каждого десятилетия развития театра это соотношение было разным. В учебниках по истории сценического искусства мы много раз читали, что пришел актер имярек и принес на подмостки небывалую правду и простоту. А за ним пришел другой корифей и проделал то же самое. Так они и привносили один за другим все более и более откровенную истину страстей, как-то оставаясь при этом в рамках условностей игры, в рамках красоты, которая превращала конкретику их существования в искусство.

В начале XX века в России появились режиссеры, сумевшие ввести процесс стихийного поиска этого «золотого сечения» в границы сознательной постановки задач. Сначала Станиславский и Немирович-Данченко вышли на борьбу со сценической условностью и сумели создать новый способ показа жизни «в формах самой жизни». При этом они, конечно, не думали порывать собственно с театром, – обновляя его язык, они оставались в пределах искусства со всеми свойственными ему условностями. Их язык был условно безусловен, он был правдив до той черты, за которой прекращается искусство и начинается реальная жизнь.

Позже Мейерхольд, осознав природу театра как комплекс не изгоняемых, неизбежных условностей, сумел преодолеть ригоризм подхода своих учителей к сценическому искусству. На собственном опыте он убедился, что театр во многом и состоит из этих условностей: из раскрашенных лиц, из картинных поз, из преувеличенно громких голосов и подчеркнута ярких интонаций. Мало этого – в них-то и заключена львиная доля прелести театра, их-то и ждет публика, часто именно с их помощью готовая отправиться в чудесную Страну Вымысла. И Мейерхольд сознательно принял условную природу подмостков как данность, полюбил ее способность творить особую, художественную правду, убедительность которой впрямую зависит от красоты и качества выделки формы.

Затем Вахтангов, равно восхищенный учением Станиславского о безусловности актерского существования в роли и блеском сценических композиций Мейерхольда, предложил путь синтеза обоих направлений. Путь, который подразумевал внутреннее оправдание условной формы. По этой дороге, главным образом, и зашагал театр XX века, в каждом конкретном случае более или менее явно придерживаясь ориентации либо на школу «переживания», либо на традицию «представления».

Причем – что чрезвычайно важно! – все означенные реформаторы не выходили в своей деятельности за рамки собственно театра. Для них сохраняли силу те три элементарных компонента сценического искусства, те три живых человека, без которых оно не может существовать: актер, зритель и роль – художественный образ, играемый первым для второго.

Оставим в стороне, краткости ради, важные для Гротовского манифесты Арто и мало его заинтересовавшую теорию Брехта. Попробуем разобраться в природе собственных достижений польского новатора.

Первые свои работы в театре Гротовский осуществлял с верой в искусственность самого противопоставления двух школ.

Условная форма есть данность. Ее не надо оправдывать. В ней надо уметь существовать с предельной искренностью и конкретностью актерских эмоций. Посредством активного тренинга и напряженных репетиций Гротовский добился от своих актеров способности сочетать безусловное с условным в крайних градациях, на пике возможной амплитуды.

Так он преодолел неслиянность «представления» и «переживания». Отменил диалектику правды и красоты. То есть – создал свой, театральный «Черный квадрат», который обозначил конец истории.

А затем Гротовский потребовал от своего актера перешагнуть достигнутый предел. Стать одновременно и жрецом, и жертвой в его руках – Авраамом и Исааком (или несчастным «козлом отпущения», припасенным в кустах). И Чесляк на представлениях «Стойкого принца» честно превращал часть себя в агнца и совершал его заклятие на глазах у потрясенной публики. Это уже была не «игра», но «тотальный акт». Этот опыт лежал уже за границами театра.

Гротовский перестал заниматься сценическим искусством. Для него театр умер. С позиций произведенного Гротовским опыта мнится, что он умер вообще – как эстетическая проблема. Можно, конечно, утешать себя бесконечной живучестью детища Диониса, которая заложена в его эфемерной, не предназначенной для фиксации природе. Ежевечерне рождаясь и умирая, театр бессмертен, ибо неистребим интерес живого к живым. Придут, мол, новые актеры, новые маски и характеры, новые зрители. У них не будет опыта прошлого, и все начнется с чистого листа.

Можно и так поставить вопрос. Однако, на мой взгляд, плодотворнее попытаться выяснить: а естественной ли смертью скончался театр в лабораторных опытах Гротовского?

Выяснение обстоятельств кончины приводит к любопытному наблюдению. Еще во времена «бедного театра» Гротовский говорил о двух элементах сценического искусства,



наличие которых достаточно и необходимо для его функционирования, – актере и зрителе. Уже тогда он упускал из виду непременность существования в театре роли – художественного образа, живого персонажа, показываемой маски. Его «Акрополис» уже поставлен так, что в нем действуют не герои, а люди вообще в определенных «предлагаемых обстоятельствах». Индивидуальные различия этих людей определяются тем набором личностных качеств, которым обладает каждый из занятых в спектакле актеров. Они не конструируют иного, отличного от себя человека из собственных эмоций и «аффективной памяти» – они полностью совпадают с собой. Собственно, они как таковые и пребывают в некоей специально организованной пограничной ситуации. Главным средством



воздействия на зрителя становится предельно откровенная, в других обстоятельствах просто бесстыдная искренность актеров. Разумеется, это действие остается спектаклем – бесстыдство здесь прикрыто техническим совершенством, с каким актеры выполняют пластический и ритмический рисунок, создают виртуозную партитуру звуков, впечатляющую музыку своего существования. Но нарушение природы театра тут уже налицо.

Следующий этап – жертвоприношение, «тотальный акт», ритуал – с очевидностью продемонстрировал нелепость присутствия зрителя. Конечно, их наличие отчасти оправдывалось малым числом и эмоциональным потрясением, рождающим сопричастность, а через нее – как бы вовлеченность публики в творимый обряд. Однако и присутствие зрителя утрачивало

смысл: акт имел ценность сам по себе, поскольку был обращен к Силам, чьи возможности пребывать во множестве мест одновременно не подвергались сомнению. А публика рассеивала внимание актеров, среди нее могли попасться люди черствые, не готовые к соучастию... Естественным продолжением подобной мысли стало упразднение зрителя.

По-моему, театр умер для Гротовского потому, что и в Ополе, и в вrocławской Лаборатории он почти с самого начала свернул с пути искусства. В поисках искренности его актер перестал быть лицедеем – убедительность жизни образа была подменена правдой бытия, а затем – истовостью служения. Это история конца тупикового пути, но не конец истории театра.

Адо́льф ШАПИРО

РОМАН С ГОРЬКИМ. ВОСТОРГИ И ОТЧАЯНЬЕ



А. Шапиро

Писатель не скрывал, что желанием писать для сцены обязан Станиславскому. Пройдя «разные университеты», они питали интерес друг к другу. Хотя, поди, сыщи столь разных людей – по виду, нраву, отношению к семье, царю и Богу!

От детской улыбки Горького, нижегородского говора, неожиданной для сутулой фигуры грации, манеры грозить кулаком в минуты экстаза – режиссер испытывал восторг, какой посещает художника при виде редкой натуры.

А пролетарский писатель, посмотрев «Снегурочку», расплакался и написал Чехову: «Я хоть и плохо понимаю, но почти всегда безошибочно чувствую красивое и важное в области искусства». И дальше, с тяжелым вздохом: «Ох, я много мог бы написать об этом славном театре, в котором даже плотники любят искусство

больше и бескорыстнее, чем многие из русских “известных литераторов”»¹. Все ждали – горьковские «Мещане», подобно «Чайке», дадут новую жизнь МХТ. Поэтому, когда Глава Управления по делам печати князь Шаховской, велел, чтобы премьера прошла на избранной публике, режиссер воспротивился.

«Холодная публика благотворительных спектаклей не способна оказать Горькому поддержки, а нам нужен шумный успех для того, чтоб сделать из Горького драматурга, чтоб приохотить его к этой новой для него, литературной форме»² – пояснял Станиславский его сиятельству, которого волновало другое.

То, что спектакль впервые исполнялся не в Москве, а в столице подогревало ажиотаж. Ночами петербуржцы стояли в очередях. Среди них был и бедняга-студент,

¹ М. Горький. Собр. соч. В 30 т. Т. 28. М., 1954. С. 132.

² Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 т. Т. 7. М., 1995. С. 431.

Мастер-класс

который три лета кряду перед приездом МХТ выстаивал в кассе, покупал за последние гроши билет, но накануне подвергался обыску и оказывался в тюрьме. (Его друг писал об этом К.С.) К премьере обстановка накалилась. У театра жандармы на конях, в фойе они же расхаживают во фраках под видом капельдинеров. На галерке – студенты и филера, в партере – министры и цензурный комитет...

А на сцене не происходило ничего такого, что оправдывало бы «всеобщую мобилизацию». События в доме старшины малярного цеха Бессеменова, у которого квартировал машинист Нил, волновали почему-то меньше, чем все случившиеся с норвежским доктором³.

Автор это предчувствовал, уговаривая Станиславского быть Нилом. И Чехов, узнав о назначении на роль Лужского, обеспокоился. Обращал внимание на то, что Нил не мужик, а «обынтеллигентившийся рабочий»⁴. К.С. не поддался. Он знал грамотных рабочих, презиравших самодостаточность мещан. Но Нил – не его песня. Актер боялся, что выйдет не фабричный, а переодетый Алексеев. А острая характерность, по его мнению, могла привести к неуместной театральности.

И все же причина того, что «Мещане» прошли без ожидаемого эффекта, крылась не в исполнении одной, пусть важнейшей роли (вспомним историю с «Чайкой»).

С каждой новой пьесой Чехова Станиславский глубже проникал в их поэтический смысл, поднимался над бытописанием, настраивая спектакли на лад, созвучный пережитому им самим. А горьковские типы от него были так же далеки, как проблемы Треплева от забот машиниста Нила.

Однако должен же постановщик найти личный интерес в работе, найти то, что его, как говорится, греет?

Ему не доводилось воспроизводить мещанскую среду. Этим и увлекся, себе не признаваясь, что обстоятельным показом экзотичного уклада стремится компенсировать холодность к материалу. Не удалось. При всей любви к быту, Станиславский был равен себе, когда создания режиссера озарялись светом поэзии. В потемках бессеменовского дома он его не уловил. Да и ночевал ли свет там?

Симов, вспоминая спектакль, умилялся «перовским жанром, которому позавидовала бы Третьяковская галерея»⁵. Запомнил ротозеев, толпившихся у дверей после отравления Татьяны: мужика с подвязанной щекой, белобрысого парня, бабу-торговку... Наверное, мастерская зарисовка. Но автор акцентировал иное: «Большую все бросили, и она одна, беспомощная в пустой комнате... Слышны сдавленные смешки уходящей наверх Елены». Потом – разговор Елены и Тетерева, лишенный малейшей жалости к несчастной.

Тут жестокость оголена, как в жизни, которую Горький познал прежде, чем стал писать. Станиславский же не мог принять жестокость частью миропорядка. Бессердечие к споткнувшейся, пусть по своей вине, женщине? Нет, участие – «настроение дежурящего при больном, ожидающего, что его могут позвать». Это у Елены и «уцененного нищееанца» Тетерева?

И хамоватый работяга Нил, восседавший за обеденным столом с видом хорошо потрудившегося человека, касался авторского

³ Имеется в виду доктор Штокман – К.С. Станиславский. Премьера «Доктора Штокмана» Г. Ибсена (октябрь, 1900) предшествовала премьере «Мещан» (март, 1902).

⁴ Чехов А.П. Полн. собр. соч. В 30 т. т. 10. М., 1981. С. 173.

⁵ Симов В.А. [Из воспоминаний]. Сб. О Станиславском. М., 1948. С. 297.

замысла, простите каламбур, по касательной.

Убедительной была атмосфера бессмысленных ссор и наставлений, мещанская театрализация страданий. Вся эта скука, толчея и занудство подавались, как на блюдецке. Третьяковка – хорошо, но жанровые малости загасили огонь борьбы в пьесе. Красочно повествуя о бесцветных людях, спектакль мало что говорил о самом авторе, которого Плева мечтал сослать, но не мог из-за отсутствия, как он говорил, причины видимой и ясной. (Эх, жить бы министру внутренних дел лет на двадцать позже и поучиться бы!)

Горький ворвался в театр из действительности, где торжествовали чуждые режиссеру символы веры, где, не стыдясь, утверждалось право сильного толкнуть слабого. Этой жизни Константин Сергеевич Станиславский совсем не знал. Вопрос – была ли она ему интересна?

Он боялся превратить МХТ в арену пропаганды. После премьеры с облегчением сообщил дочери о том, что «Мещане» властям нравятся, ничего вредного не найдено. Но «разрешат ли нам ее играть – неизвестно, так как боятся, что имя Горького вызовет демонстрацию»⁶. Такой поворот событий смущал режиссера, убежденного в том, что кисть не может вспахать землю, а театр превратиться в место митингов.

Станиславский упорно противился тому, чтобы между ним и театром возникал какой-либо дополнительный сюжет. В его «Записных книжках» находим такое наблюдение: «Шиллер хотел и мог дать правду и красоту, но между ним и искусством

стояла политика. Горький – тоже. Андреев: между ним и искусством – карьера. Островский: между ним и искусством – театральные предрассудки»⁷.

ОТСТУПЛЕНИЕ, ОТ КОТОРОГО НЕ УДЕРЖАТЬСЯ

Вспомнил ли Константин Сергеевич эту дневниковую запись, когда ему пришлось величать товарища Сталина, от которого зависела не только судьба созданного им театра, но и жизнь его близких, «отцом»? Или страх так парализовал артиста, что он не обратил внимания на малую деталь – новоявленный отец молже сына на шестнадцать лет.

Но это другой рассказ. Действие его происходит в совсем другое время и совсем в другой стране. В ней и писатель-буревестник, чье имя стал носить Художественный театр Союза ССР, напрочь запомнил, что он имел в виду, когда-то провозглашая: «Человек – это звучит гордо!»

Вернувшись с Капри, он совершил экскурсию в первый советский концлагерь на Соловецких островах. Увидев в журнале начальника Секирной горы (одиночные камеры) запись гепеушника – «При посещении нашел надлежащий порядок», – автор пьесы о людях, погруженных на дно жизни, приписал: «Сказал бы, – отличный».

Такие дела! Как говорят молодые – абзац.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРУДНОГО РОМАНА

«Кабацкий оратор» – пометил Станиславский напротив монолога Сатина в режиссерском экземпляре «На дне». Риторике шулера,

⁶ Станиславский К.С. Собр. соч. В 9 т. Т. 7. М., 1995. С. 440.

⁷ Станиславский К.С. Из записных книжек. Т. 2. М., 1986. С. 21.

Мастер-класс

рассуждающего о человечестве, он не поверил. А Немирович приложил немало усилий, чтобы вывести спектакль на горьковский романтизм.

«Половиною успеха этой пьесы я обязан вашему уму и сердцу, товарищ» – надписал автор пьесу Немировичу-Данченко, переплетя ее экземпляр в кованое серебро.

Больше, чем половиной. Это В.И. двинул спектакль в сторону трагедии о вселенской справедливости. Опасаясь повтора вяжущих действие мелких подробностей, сковавших «Мещан», он призвал актеров к «бодрой легкости».

Немировичу-Данченко импонировала мускульная сила горьковских героев, возвышавших их над всем мелким и преходящим. Как раз ее-то, мускульной силы, боялся Станиславский. Великая интуиция подсказала ему, во что эта сила выльется и как будет использована бесами XX века.

Мутный рассвет. Ни души, лишь там и сям разбросана несусветная рвань – так по замыслу Станиславского начинался спектакль. Вдруг тряпье приходит в движение, шевелится, будто гигантский паук, до поры скрывавшийся в сети. И вот выявляется: паук и паутина – одно существо. Тряпичная мешанина оборачивается людской рванью.

«Вначале казалось, что их два-три человека, но вот раздался голос сверху... еще, еще, еще – и вся ночлежка оживает; из всех углов ее отделяются новые и новые образы. Кажется, что они выходят из пропитанных ядом стен, как вредные испарения, как тяжелые сны» – рассказывал очевидец.

Станиславский уже применял прием одушевления материального мира, скрытых в нем сил. Деревья и сугробы в «Снегурочке» действовали наравне с героями, были ими. Но там, как отмечал Сергей Глаголь, – дымка мистического настроения языческой Руси. А в ночлежке – смрад. Тут распрямляется от тяжелого, пьяного сна Расея, ненавидящая благополучие и обустроенность. Эта картина поражает натуральностью, и вместе с тем образностью высшей пробы.

Знакомство режиссера с теми, чьей религией стала «свобода, во что бы то ни стало», породило в нем страх перед надвигающимся призраком всевозможного, вседозволенного. Такой страх перед зыбким настоящим и непредсказуемым будущим позже передадут Белый и Джойс, Кафка и Оруэлл.

Режиссируй Станиславский один, получился бы иной спектакль. В нем так призывно не звучали бы романтические ноты. И, могло стать, его спектакль публика бы не приняла. Та публика, что лезла на рампу, когда на мхатовскую сцену на поклон вышел Горький в смазных сапогах, блузе и с папиросой в зубах. По словам Книппер, – «стон стоял».

Триумф театра, и свой актерский, К.С. принял как поражение. Еще до премьеры он воспротивился указать на афише себя в качестве режиссера. А Немирович-Данченко не пожелал оставить одно свое имя. По афишным тумбам не понять было, кто же создатель сенсационного спектакля.

Этот факт заставляет подивиться щепетильности лидеров (невозвратные времена!) и предположить, что нежелание открывать разногласия сковывало

Pro настоящее

Станиславского при описании «На дне» в автобиографической книге. Знал – В.И. не простил ему неприятия работы, которой гордился.

Станиславский считал, что «На дне» отбросило их назад, к эстетике Малого. Лишь в 1942 г., после его смерти имена обоих режиссеров появились на афише спектакля, который в 1900-е вобрал в себя многое из того, что бурлило вне и внутри театра. Не часто случается, чтобы произведение, оставившее столь яркий след в истории, было соткано из противоречий между его режиссерами.

Началось с вылазки компании «художественников» на Хитров рынок, которая напоминает комический детектив.

Под водительством Гиляровского по моде разодетые актеры выставили водку обитателям трущоб, растрогав их до слез. Но стоило привередливому Симову дурно отозваться о рисунке из журнала, бережно хранимого чувствительным бомжем, как дело приняло скверный оборот. Неизвестно чем бы все закончилось, не будь провозник знатоком мата.

Несходные рассказы режиссеров о походе в ночлежку с целью знакомства со средой, подтверждают старую истину о том, что выбор жанра определяется взглядом на событие.

Станиславский в шоке: «Ужас!». Немирович-Данченко, прочитав его описание, как они крались в ночи, стараясь не быть услышанными, заметил: «Опять К.С. увлекся: дело было днем и вообще не страшно».

Если точно, – был вечер. Но показательно потрясение одного и спокойствие другого. Владимира

Ивановича визит (дневной) не задел. Константина Сергеевича поход (ночной) – ошеломил. Он запомнил, что «бедность обстановки и жильцов ночлежки больше всего сказывается в том, что не видно никакого имущества, никаких вещей. Все имущество ночлежников одето прямо на них».

Это наблюдение – путь к форме. Не похоже, что К.С., как утверждал В.И., собирался удариться в бытовизм. Ну, смягчил он в плане Станиславского картину разгула, заменив водку пивом, а в драке – бутылку сапогом. Что из того?

Один режиссер отталкивался от виденного. Другой – мог на Солянку не ходить. Не нуждался В.И. в этой встряске. Его волновала не реальность, в которой угонившему на дно не всплыть (лишь глубже в тину), а позиция автора, новое понимание им «проклятых вопросов». Предмет интереса – трагедия, разыгрывавшаяся на специфически национальной почве. Упор делался на схватку мировоззрений. Оттого В.И. казались неуместными настроение и всякие мелкие детали.

Для Станиславского это часть картины, потрясшей его. Жизнь, где «все слиняло, один голый человек остался», развеяла тот возвышенный настрой, с которым он шел к отверженным. Гюго, Эжен Сю... Правда предстала в виде нар и до того уставших людей, что дальше некуда. Неподалеку от своего театра режиссер обнаружил россиян, о нравах и жизни которых знал меньше, чем о венецианцах и киприотах.

Унизительная скученность людей, лишенных места для существования, – ключ к решению

Мастер-класс

пространства. Все на виду, все видят, слышат. Шагу не ступить, чтобы кого-то не задеть. Все и вся всех бесит. И все в равно безнадёжном положении. Закуток себе отвоевал Васька. По кличке Пепел. Вор.

Чтобы подчеркнуть многолюдность, Станиславский, по обыкновению, вводит не выписанные автором лица. Мать с грудничком сушит пеленки, переписчики, девочка со щеглом в клетке, нищие, проститутки и среди них – петрушечник и шарманщик. Присутствием здесь они, возможно, обязаны памяти режиссера о поре, когда жизнь казалась цветистой, как обои в детской. Кокоса (так звали К.С. в детстве) не ведал, что те, кто забавлял его яркими куклами, спят в серо-грязно-коричневом приюте.

«Жизнь за пьесой» поразила неприглядностью. Ее апологеты – монстры! Монстры, в какие бы тоги автор их не рядил. Падение Сатина – путь к духовной свободе? К.С. не мог побороть брезгливости к «забудыге» и «лентяю». Как верить словесным эскападам вожака ночлежной стаи?

Он представлял его сидящим, развалившись локтями на грязном столе. Владимир Иванович просил дать монолог, закинув руки за голову, глядя вдаль, – к ломам бельэтажа.

Бесформенная шляпа, косоворотка, полосатые брюки, ветхое пальто, запахнутое на манер испанского плаща, гордо поднятая голова, взор вдаль – такой Сатин Станиславского растиражирован по энциклопедиям, альбомам, учебникам.

Тщательно всмотревшись, удивишься не свойственной актеру статуарности, приблизительности

облика героя. То, что это не заметил зал, объяснимо социальной, политической подоплекой слов, вещаемых недавним арестантом. Горький как раз о четвертом акте, в котором Станиславскому было совсем неудобно, говорил – Сатин великолепен, как дьявол.

Он пребывал на сцене, как желал В.И., сам по себе, вне общения с другими. Обращался не к собутыльникам, к залу. У «художественников» появилось невиданное для них апеллирование к публике. Позже скажут – публицистичность. Станиславский именвал эту манеру «пафосом докладчика» и завидовал Книппер, которой в Насте удалось создать характер. Он же никак не находил равновесие между реальной фигурой Сократа ночлежки и публицистикой.

Немирович-Данченко отгадал, чего от них ждали. МХТ вновь в центре внимания. Пресса пишет, что развеян скептицизм, порожденный «Мещанами». Горький высоко оценивает «удивляющий прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена». Он с удовольствием констатирует: «Какое-то отрешение от самих себя»⁸.

КОНЕЦ РОМАНА. ПОСЛЕВКУСИЕ

Отрешение от себя мучило Станиславского. Он бродил по театру, как его герой по ночлежке, – сам по себе. Овации обостряли то, что разделяло его с ликующими коллегами, и залом, бурно приветствовавшим его Сатина.

В то время как В.И. гордился тем, что театр воспарил на огромную

⁸ Горький А.М. Письмо К.П. Пятницкому. Горький М. Собр.соч. В 30 т. т. Т. 28. М., 1954. С. 277.

Pro настоящее

высоту, К.С. считал – все это не художественно.

«Чем я провинился перед Вами?» – с болью вопрошал Немирович-Данченко. Действительно – чем? Даже «хозяин» Морозов признал его заслугу в шумном успехе спектакля.

В их споре нет правого – не правого. Немирович-Данченко сумел прочитать пьесу в контексте времени. А Станиславский, позже станет ясно, делал открытия впрок. Оттого и бродил в одиночестве.

Свобода, «ради которой люди опускаются на дно жизни, не ведая того, что там они становятся рабами»⁹ – духовное уродство. Рабская психология героев мешала артисту разделить их претензии и требования. Сострадал искореженному тюрьмой телеграфисту, видел человеческое в нем, но отказывал шулеру в праве вещать от лица Свободы.

Афоризмы босяков его раздражали. В ночлежном братстве Станиславский видел единение, которое считал оскорбительным результатом вынужденности. Оттого сам спектакль и свою игру считал полуправдой, «враньем».

«...разочарование было главным образом обусловлено Сатинскими речами о человеке, о том, что “это звучит гордо” и т.п. Может быть, тут только личное впечатление и суждение Станиславского, которому весь образ Сатина показался – (если не ошибаюсь, и по сей день кажется) и неотчетливым, и надуманным, сочиненным, театральным, вроде дон Сезара Де Базана, а слова о Наполеоне, Магомете и т.п. – невразумительными, путающими основную мысль произведения»¹⁰ – так Н.Е. Эфрос передал

разговор, случившийся у него со Станиславским перед самым октябрем 1917-го.

После переворота пойдет плясать губерния. Проблема, увлеченная Станиславским в «На дне» в годы, когда она коснулась миллионов, обретет зловещую актуальность.

Уголовники станут «социально близкими». Близкими, в отличие от тех «умников», что не желали принять волчью мораль, выраженную вскоре персонажами Брехта ясно и определенно: «Сначала хлеб, а нравственность потом».

Замаршируют вскоре молодцы по Берлину и, радуясь свободе, станут жечь книги и убивать иноверцев. А в Москве несогласных со «справедливым порядком» станут развозить в тюремных машинах с красноречивой надписью «Мясо».

В свете, точнее – в темноте метаморфоз XX века от Рождества Христова просматривается провидческий смысл предчувствий артиста, почуявшего в босяцкой вольнице угрозу тем ценностям, без которых жизнь обесценивается.

⁹ Станиславский К.С. Собр. соч. В 9 т. т. 1. М., С. 332.

¹⁰ Цит. по книге Радищевой О.А. Станиславский. Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897–1908. М., 1997. С. 166.

Адо́льф ШАПИРО

«У МЕНЯ ДВЕ РЕЖИССЕРСКИЕ ЖИЗНИ...»

БЕСЕДА С ВЕРОЙ МАКСИМОВОЙ

В.М. После трагического и неожиданного закрытия твоего знаменитого двуязычного ТЮЗа в Риге в 1992 году, у тебя было много предложений «встать на якорь» в каком-нибудь одном театре? Почему ты этого не сделал? Было поздно по возрасту начинать на новом месте? Или ты считаешь, что можно полноценно работать, странствуя из театра в театр?

А.Ш. У меня две режиссерских жизни. Одна – тридцать лет в своем театре, другая – во многих и разных. Когда все это произошло – закрытие театра в Риге – я не мог откликаться ни на какие предложения. Поскольку сознавал, что буду делать второй рижский ТЮЗ. Слишком жила во мне и была сильна, та модель театра, которую я осуществлял десятилетия. Когда же прошло время, и я огляделся, сориентировался в новом пространстве, у меня возникла идея о том, какой новый театр я мог бы построить... И я бы это сделал, если бы не надо было вступать в борьбу, т.е. суесться – хитрить, кому-то нравиться, доказывать угождать... Если бы мне дали свободную площадку, право набрать артистов и цивилизованный договор на три-четыре года, я бы взялся за новое дело.

В.М. Ты имеешь ввиду «свободу реформаторства», как у Товстоногова, в середине 1950-х начинавшего новый этап в истории маситого, но крайне неблагодарного БДТ?

А.Ш. То было другое время и другие игры. Ныне же мне предлагали возглавить пусть знаменитые, но давно сложившиеся коллективы. Это неминуемо означало, что ближайшие пять-шесть лет я должен был потратить на борьбу, которая для меня неприемлема по многим причинам. Во-первых, не хотел замарать себя...

В.М. Стать «театральным убийцей»?

А.Ш. Ну, скажем так... За плечами был «опыт беды», а он очень меняет человека. Потом я понимал – на борьбу уйдут годы, а их запас у меня



А. Шапиро

был уже не слишком велик. Так не лучше ли, употребить его на постановку спектаклей?

В.М. Тебе все равно, в каком театре ставить?

А.Ш. Не понял?!

В.М. Но ведь ты подчас идешь в театры, в которых фактически нет труппы, нет достаточного количества профессиональных и талантливых актеров...

А.Ш. Многие театры не возражают против приглашения нужных тебе актеров.

В.М. Когда ты приходишь в новый и другой коллектив ты что-то меняешь в себе, как в режиссере, в методе работы с актерами?

А.Ш. Не меняю и не меняюсь. Одинаково работаю с великими актерами и с начинающими, неопытными. Хорошо это или плохо – не знаю. Вот ставлю спектакль, а центральную роль у меня играет красавица мисс Венесуэла. Одаренная актриса, но плохо закрепляет рисунок роли. Мне говорят, чего ты с ней возишься? Все равно, уедешь, и через пять представлений

она будет играть по-своему. Все так, но не могу не мучиться, не добиваться того, что мне кажется верным и необходимым. Это для меня «эгоистически» важный вопрос режиссерского самовоспитания. Не давать поблажек другим, но, прежде всего, себе. Не допускаю «поправочно-коэффициента» и ссылок на обстоятельства.

В.М. А себя не жалко? Возиться с девственно не подготовленным, неумелым актером, который твоего режиссерского языка или «метода» не понимает?

А.Ш. Нет, не жалко. Между прочим, театр «Рахатабла», где я работал, далеко не такой наивный, как тебе кажется. Им руководил великий режиссер Карлос Хименес, он на Бродвее у Джозефа Паппа поставил замечательного «Макбета». Но речь не об этом. Знаешь, смерть режиссера наступает тогда, когда он начинает экономить, дозировать силы, думать о том, стоит себя тратить или нет. Помнишь? – Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры.

В.М. Сам-то Константин Сергеевич маленьких ролей не играл! Я в его благостную сентенцию не верю.

А.Ш. А он, думаешь, верил? Он был артистом и, конечно, знал, что есть роли, не дающие возможности актеру раскрыть себя полностью. Но находясь внутри театра, внутри спектакля, принять это невозможно. Если дать себе послабление, очень скоро придется сказать: «Все, ребята, репетиция окончена». Нужно верить, что в силах артиста совершить чудо с любой, даже безнадежной ролью. Донкихотство? Без «энергии заблуждения» трудно что-либо сотворить.

В.М. А по какому принципу ты выбираешь коллектив?

А.Ш. Каждый раз по-разному. Но если общий принцип поискать, то это будет так же, как выбираешь актеров. По-моему, я уже где-то об этом говорил... Вот сдают студенты экзамены в театральный институт, счастливыцы достигают третьего тура. И наконец, собран, составлен курс. Осталось два последних человека, и они претендуют на одно место. Кого предпочесть? Не будешь же ты – педагог или режиссер, – подсчитывать баллы... У этого голос лучше... А у этого руки красивее... Этот – музыкальнее... А тот – обаятельнее... А этот – выше ростом...

Ерунда! В момент окончательного решения, задаешь себе один вопрос: с кем из них тебе интересно будет проводить весь день и весь вечер четыре учебных года подряд? И все сразу ясно. Это вопрос эстетической близости. А с другой стороны мне необходимо, чтобы кроме задачи поставить спектакль, существовал какой-либо другой «сюжет». Для меня важно, чтобы в актере и даже в театре, как целостном организме была загадка, которую мне интересно разгадывать. Как только все ясно и понятно, становится скучно. То же и происходит и с восприятием пьесы. Я не люблю пьес, которые с самого начала «очевидны» и их остается лишь поставить, «упаковать». Повторяю, что при выборе актера, пьесы, театра мне очень важен какой-то дополнительный «сюжет».

В.М. Какой «сюжет» у тебя, к примеру, в Художественном театре?

А.Ш. Когда я ставил там «Вишневый сад» «дополнительным сюжетом» было столетие пьесы Чехова. И приглашение на Раневскую Ренату Литвинову.

В.М. Очень мило! На две главные пришлось пригласить чужих актеров «со стороны».

А.Ш. Что поделаешь!... Станиславский тоже брал актеров со стороны. Однако! Эта сцена Художественного театра! Эти кресла по эскизам Шехтеля, серо-зеленый фасад, прямоугольные молочные фонари, барельеф Голубкиной над входом... Все, что связано с этим театром, с чем мы жили всю жизнь! И мифология мхатовская... Может, она уже не очень соответствует тому, как на самом деле было, но миф – он ведь из реальности возникает и потом пускается в самостоятельное свободное парение. И если я всю жизнь занимался Художественным театром, то мне это особенно интересно

В.М. Как исследователю, как историку, как теоретику?

А.Ш. Ставя спектакль, ты невольно вступаешь в диалог с предшественниками. А иногда с самим собой, прежним. Я ставил «Вишневый сад» четыре раза. По-эстонски, по-испански, по-русски – в ленинградском БДТ... По пьесе Чехова как бы проверяешь, что происходит с тобой и со временем. Самым неудачным оказался спектакль в БДТ. Замечательный – первый, в

Мастер-класс



Р. Литвинова – Раневская, В. Кашпур – Фирс, С. Дрейден – Гаев.
«Вишневый сад».
МХТ им. А.П. Чехова

Таллинне, в театре Вольдемара Пансо. С таким актерским ансамблем, какой редко случается! Юрий Ярвет – Фирс, Антс Эскола – Гаев, Линда Руммо – Раневская ... Классный ансамбль был.

В.М. Чужой язык тебе не мешает?

А.Ш. Никогда.

В.М. Ты с переводчиком работаешь?

А.Ш. Случается. Но когда однажды переводчик опоздал на большой срок, я в впервые заговорил по-испански и продолжал репетицию. Интересно другое – все три предыдущих моих «Вишневых сада», «до мхатовские», являлись вариациями одного и того же спектакля. А к моменту постановки в Художественном я вдруг понял – нужно совсем отойти от того типа спектакля, который раньше делал. И при всех недостатках и достоинствах этого четвертого спектакля, я бесконечно рад, что у меня появилось желание и возможность, совершенно по-другому прочесть пьесу, которую знал на зубок. «Вишневый сад» такая пьеса, что если бы мне завтра предложили репетировать ее снова, я бы немедленно начал.

В.М. Когда ты приходишь в новый для тебя театр и не знаешь труппы, как угадать, есть в актере «тайна» или ее нет?

А.Ш. У Ибсена Пуговичник, отвечая на вопрос Пера Гюнта, как узнать «зачем ты тут, на этом

свете и в чем твоё предназначение?» – отвечает: «Нужна догадка, Пер!». Так и с нами, режиссерами. Неизвестных мне артистов, стараюсь смотреть в спектаклях, где они не слишком закрыты париками, гримом, режиссерскими напластованиями... Иногда важна единственная реплика, интонация, движение, жест... Кстати, Ренату Литвинову я не больно хорошо знал до совместной работы. Увидел по телевизору, в какой-то передаче. Она сказала несколько слов, и я подумал – вот кто может сыграть Раневскую!

В.М. Довольно нахальное предположение...

А.Ш. А не нахально думать, что ты можешь познать Гамлета, Шекспира, открыть их заново? Или что твоя работа нужна кому-нибудь, кроме тебя? В какой-то советской песне пели: «Надежда – мой компас земной...» Смешно звучит, но без нее, надежды на то, что сегодня на репетиции ты пробьешься к истине, к смыслу сцены, – все становится бессмысленно. Зачем тогда вставать утром с постели, бриться, и, извини, идти в театр?

В.М. Когда ты выбрал Литвинову, какая реакция была во МХТ? Запротестовали? Согласились? Или обрадовались и объявили, что это изумительная находка?



Р. Литвинова – Раневская
«Вишневый сад».
МХТ им. А.П. Чехова

А.Ш. Я себя стараюсь от театра, как от «организации», ограждать. Потому что, если я буду слушать, кто, где, что сказал, – в коридоре, в конторе, за кулисами, – я вообще не смогу ничего сделать...

В.М. Но от «хозяина» – Олега Павловича Табакова тебе было не так просто оградиться?

А.Ш. А он заинтересовался моей идеей. Но чего не забыть, так это звонка театрального критика и журналиста с радио «Свобода» – Марины Тимашевой. Она позвонила и удивленно-наступательно спрашивает – правда ли что я буду с Литвиновой репетировать Раневскую? В подтексте слышалось: «Вы что, сбрендил?! Или больны, выбрав «теледиву» на чеховскую роль? Вы вступаете в ту область культуры, в которую никогда прежде не вступали!!» И не забыть, как после премьеры она пришла за кулисы поздравить меня и

Литвинову. Это дорогого стоит! Не так много у нас театральных людей, способных живо воспринимать спектакль, отказавшись от своей первоначальной установки.

В.М. Марина Тимашева, которую я очень люблю, меня волнует меньше, чем Олег Павлович Табаков, у которого чуть ли не сто человек в труппе. Ты говоришь, что он кандидатурой Литвиновой заинтересовался, а по логике, его реакция должна была быть совсем иной.

А.Ш. Я работал в Америке, когда он позволил: «Все звезды сходятся, чтобы ты ставил «Вишневый сад», через год столетие со дня первой постановки». На что я сразу сказал: «По-моему, сейчас ни в МХТ, ни в Табакерке, нет Раневской.» (По моему представлению,

Мастер-класс



разумеется) Он ответил: «Будем искать». Когда я вернулся в Москву, Табаков предложил: «Давай объявим всероссийский конкурс». Я возразил: «Будет очень смешно, если МХТ начнет всероссийский поиск исполнительницы на знаменитую чеховскую роль». Надо сказать, он смелый человек, Олег Павлович! Предложение позвать Литвинову принял с азартом.

В.М. А с деньгами как обстоят дела у «смелого человека»? «Звезде» такого ранга, как Литвинова, серьезный гонорар нужно платить...

А.Ш. «Вишневый сад» шел в программе «Черешневый лес» и проблем финансирования не было. С приглашением Литвиновой Табаков согласился сразу, а вот с Сергеем Дрейденом, которого я предложил на роль Гаева, оказалось сложнее. Поначалу Олег Павлович не возражал, а потом и актер, и мое решение вызвали у него сомнения. Он по-другому видел Гаева, чем я. Наши точки зрения разошлись, но к чести Табакова, как руководителя, нужно сказать, что он или смирился, или, учтя мою позицию, в конце концов, принял ее. Наверное, ему это было не легко. Но и мне было нелегко отказаться от Дрейдена и взять кого-нибудь другого.

Я очень высоко ценю этого замечательного петербургского актера и люблю репетировать с ним. И работать с ним мне так же хорошо, как было когда-то со Смоктуновским. Дрейден очень подвижен и импровизационен. В нем редкое сочетание интеллектуализма и детскости, игрового начала. Любой догматизм ему чужд. Однако мой выбор был продиктован не только любовью к артисту. Раневская и Гаев – родные брат и сестра. Некую родственность я ощутил и у Литвиновой с Дрейденом. Например, оба они «разговаривают руками».

В.М. У Литвиновой линия рук, кисти, пальцы, запястья удивительной красоты...

А.Ш. У Дрейдена руки тоже очень выразительны. Порой он и она «разговором рук» злоупотребляют. Но они чудесная пара, верное сочетание актеров. Они, каждый по-своему, на редкость художественные натуры. Мне с ними интересно общаться на репетициях. Всегда возникает что-то неожиданное, непредсказуемое.



С. Дрейден – Гаев
«Вишневый сад».
МХТ им. А.П. Чехова

В.М. Значит в стационарном, репертуарном, по самой своей идее – ансамблевом театре с постоянным и весьма многочисленным составом ты допускаешь приглашение «чужих» даже не в труппу, что в истории Художественного театра бывало, а «одноразово», в спектакль, при чем не на второстепенные, а на главные роли?

А.Ш. Для меня-то эти артисты не чужие...

В.М. Я говорю не о тебе, а о других участниках спектакля. Исхожу из наших традиционных российских представлениях об ансамбле, который складывается постепенно, иногда – долго, пока актеры приносятся друг к другу, найдут общее дыхание, общий тон; научатся существовать на сцене не вместе, не рядом, а «друг для друга»... Так Вахтангов говорил. Ты, наверное, читал письма Немировича 1910-го года выздоравливающему Станиславскому, в Кисловодск, с отчетами о премьере «Братьев Карамазовых»; о любимице Константина Сергеевича – Ольге Гзовской. Она сыграв Катерину Ивановну, не стала в мхатовском ансамбле своей, отличалась звучаниями, приспособлениями, навыками (и штампами), приобретенными в Малом театре, хотя сам Станиславский много занимался с Гзовской «по системе». Кстати, чужаков на мхатовской сцене К.С. боялся и крайне редко такие приглашения допускал. В Художественном театре долго размышляли перед тем, как принять в труппу Рошину–Инсарову или Полевицкую, или даже Веру Федоровну Комиссаржевскую... Встречи так и не состоялись!

А.Ш. А откуда он взял Качалова? Или известного в российской провинции Тарханова? Они были не из «своих», не из филармонических выпусков Немировича, и не из «Общества искусства и литературы».

В.М. Качалова Станиславский после первого показа почти отверг, а потом случилось чудо или исключение из правила. Сотворив самостоятельно царя Берендея в «Снегурочке», актер доказал свою одноприродность Художественному театру, а следовательно, право работать в нем. Тарханова «обкатала» в двухгодичных гастрольях по Европе (полуэмиграции) «Качаловская группа» МХТ. А сегодня то ли изменилось само понятие ансамбля на нашей сцене, то ли он стал элементарней, грубее, а потому достижим в кратчайшие сроки,

А.Ш. Нет, это не совсем так. Мы не меняем понятие ансамбля. В «Вишневом саде» весь вопрос заключался в композиции. Мне кажется, Раневская должна выбиваться из ансамбля. К ней какой-то другой счет, чем к остальным. Ей все прощают, несмотря на ее эгоизм, легкомыслие. Вот Варя уж как сокрушается, что Любовь Андреевна дала золотой на чай, а в людской старых слуг кормить нечем, но ластится, нежничает, льнет к приемной матери: «Мамочка! Мамочка!»

В.М. И деньги, присланные Ане бабушкой-графиней, Раневская забирает с собой в Париж...

А.Ш. Совершенно верно» Так почему же – «мамочка, мамочка»?

Вот она приехала, побыла недолго и уехала. И все перед ней пасуют, включая Лопухина. И умный Петя рядом с ней выглядит дурачком.

Потому что ей ничего нельзя объяснить. Ее нельзя судить по тем законам, по которым живут другие. Она – вещь в себе. Ее поступки от начала и до конца нелогичны, иррациональны. Но ведь отсутствие логики – не самая плохая черта слабого пола.

Какая в ней тайна? Женственности и обособо-го обаяния. Тайна человека, который не укладывается в рамки стереотипного характера. Скажем так: «Она – инопланетянка». Здесь ее загадка. И потому я считаю, что Литвинова – очень точное назначение на роль в том актерском ансамбле, с которым я работал.

В.М. А как «инопланетянку» встретили актеры МХТ?

А.Ш. Они слегка замерли. Ждали, что придет избалованная, капризная «звезда». Агрессии

не было, ожидали – что-то будет?! А она, умница, пришла, как Раневская, вернувшаяся из Парижа. И партнеры ее сразу же приняли, стали к ней как-то по-особому относиться. Возник спектакль в спектакле. Получилось, что на репетициях между ней и труппой установились отношения, напоминающие коллизию чеховской пьесы. Потому что она пришла в театр ничего ни от кого не требуя, не навязывая себя, не притворяясь, что сразу и легко может овладеть правилами, по которым тут живут, и не имитируя ни свое восхищение ими, ни неприятие. Ее бескорыстие, искренность, интерес к незнакомому делу – подкупали. Даже тогда, когда она совершила несколько «ляпов», от которых мы все пострадали. В одном интервью, например, взяла да и заявила, что у нее «много претензий к Чехову». Что тут началось!: «А-а-а, вот какая ваша Литвинова! Чехов, видите ли, ее не устраивает!» Но она просто сказала, что думала. Может быть, не расчетливо настроила против себя и спектакля еще несколько особ, но она такая. Репетирует, репетирует и вдруг удивляется: «Ну, как это можно произнести: «О, мой сад!» Что это за «О»? Я не могу так говорить...»

Но никакого менторства или высокомерия в ней не было. Она никого не поучала. Ей стало интересно, поэтому она пришла в театр, начала работать вместе со всеми. На нее не сердились, даже когда она опаздывала на репетиции. Я ни разу не видел, чтобы кто-нибудь из актеров на Литвинову разозлился. А она опаздывала, путала время, но никогда не лгала, не придумывала уважительных причин.

Уже пять лет, как мы играем спектакль. Поразительно! Вот привезли «Вишневый сад» в Нижний-Новгород. Я ей сказал: «Рената! Завтра в половине четвертого репетиция перед спектаклем. Начинаем с ваших сцен». А она пришла в четыре. Повторили, что успели. Репетиция кончилась, и она говорит: «Нам бы еще поработать...» Я ей отвечаю: «Но для этого нужно, чтобы некоторые актрисы не опаздывали на полчаса». А она спрашивает: «А кто сегодня опоздал? Все как будто бы явились во время». Я говорю: «Между прочим, ты опоздала». Она ужасно была удивлена.



В.М. Ты, требовательный и строгий в работе человек, прощал ей, как Раневской? Что-то детское в ней есть...

А.Ш. Ну, «мамочка» такая! Что с ней подделашь! Она ведь никогда не играла театре, даже в самодеятельности. Большая смелость решиться впервые выйти на сцену, да еще в МХТ! И речью, и голосом она специально не занималась. Мы попросили известного педагога Анну Николаевну Петрову поработать с актрисой. И Рената стала ходить на занятия, с интересом посещала уроки и очень «слушалась» Петрову.

В.М. Она сразу согласилась сыграть Раневскую?

А.Ш. Это было забавно! Мы встретились в кафе напротив театра. Посидели, поговорили. Я ей сказал, что у меня есть такая идея, по-моему, – хорошая... Она говорит, что никогда не играла на сцене. Я отвечаю, что тоже не уверен в успехе и предлагаю ей встретиться в выходной день, когда в театре никого не будет, только я, она и помощник режиссера. «Он включит свет. Ты походишь по сцене... Я дам тебе какие-нибудь задания, а потом решим, как поступить. Я должен посмотреть, что это будет, и ты решишь что-то для себя...»

И вот она выходит на мхатовскую сцену, смотрит в зал и с ужасом спрашивает: «Как?! Я буду всех их видеть?!» – про первые ряды партера. Она ведь перед кинокамерой привыкла работать, без зрителей. Может быть, как раз в эту минуту я окончательно уверился в решении рискнуть и начать репетиции.

В.М. Из всего того, что ты сказал, я поняла, – если завтра тебе что-нибудь почудится в актере из другого театра или из кино, а может быть, с эстрады, или в каком-нибудь враче почувствуешь загадку, или в поваре, или просто в красивой даме, – то порепетируешь с ними на пустой сцене, подключишь опытного речевика типа Анны Петровой, – да и введешь «пришельца» или «пришлицу» в свой спектакль. Мнится ведь одному известному кинорежиссеру во всех ролях, включая Анну Каренину, его бывшая жена, врач по профессии, которую он и снимает. Литвинова другой, не театральной школы... Она ВГИК закончила?

А.Ш. Не актерский, а сценарный факультет ВГИКа. По профессии она сценаристка,

потом стала снимать и сама много снимается. Замечательно – у Киры Муратовой. Верно, что у нее совсем другая техника, чем у театрального актера. Но у нее прекрасное чувство стиля. Природное. И чувство слова тоже. Ее сценарии хороши. Многие монологи в фильмах Муратовой написаны ею. По ходу съемок она импровизирует.

Никогда не забуду, как на репетициях «Вишневого сада» она однажды произнесла странное слово – «кровосососы». Я переспросил: «Чего-чего?», – и понял, что она говорит о комарах. Замечательно нужно чувствовать слово, чтобы такое сказать. Не «кровососы», а именно «кровосососы», которые высасывают кровь до конца.

В общем, всем нам, – и мне, и актерам, – очень скоро стало ясно, что в спектакль вошла индивидуальность...

В.М. Ты еще одно ее качество не называешь. Красоту. Рената Литвинова – живая цитата красоты, неоспоримой, поражающей.

А.Ш. Ну, конечно! Я сказал о ее женственности, а это и есть красота, и при том не простая, а «шехтелевская», особого типа, близкая декадансу, началу XX века. Мы старались выразить ее и в костюмах Раневской. Ведь спектакль задумывался не о жизни в усадьбе Гаевых и Раневских, а о жизни пьесы на сцене Художественного театра. В нашем спектакле, когда Гаев говорит о столетии «уважаемого шкафа», о «служении идеалам добра и справедливости», – он обращается не к шкафу, а к сцене, к залу, который столько видел и слышал...

В.М. Дилетантизм Литвиновой заметили даже те люди, которые благожелательно относятся к актрисе. Но не от этого ли неуменья, Раневская в спектакле получилась непосредственной и живой? Меня восхитили несколько эпизодов, даже мгновений. Когда она сидит перед Лопахиним, словно послушная ученица-двоечница, кивает на каждую его фразу головой и изо всех сил старается вникнуть, что он такое говорит о дачниках и аренде. А поняв, наконец, искренне и не протестуя, а удивляясь, мягко, тихо, чтобы не обидеть «спасителя», произносит: «Но ведь это такая пошлость!».

И жалость к сильному и умному Лопихину слышится в знакомой фразе, сострадание к нему, не ведающему, что творит, уничтожая красоту белого сада.

И другой эпизод запомнился, когда она ничего не говорит, а замерла неподвижно на стуле, в глубине сцены, возле играющего еврейского оркестра. Хрупкая, изящная, сидит, замерев. И такая беззащитность, трогательность, печаль проступают в ее в чуть ссутулившейся фигуре, опущенных плечах, тонком профиле... В ее пластике и статике – безнадежность. И неповторимость времени – осеннего увядания, невесомых, хрупких, гибких женщин, опадающих, льющихся линий тела, одежд...

А.Ш. Дилетантизм Литвиновой я предпочитаю уверенному и скучному профессионализму. Когда начал репетировать, то еще не был до конца уверен в своем выборе, но знал, что пройду весь путь от начала до конца. Я вообще из тех, которые, начав читать книжку, не могут ее бросить. Как-то, в самом начале работы, Давид Боровский зашел на репетицию, долго молча смотрел, потом вдруг склонился ко мне и прошептал: «Она лучше всех!». Это о Литвиновой. Но самое время сказать – без Давида Боровского спектакль этот трудно представить. Вот уж кто был и художником, и помощником, и советчиком, и верным другом.

Спектакль вызвал сложное отношение театральной критики. Самое сложное, какое по отношению к себе я помню. Но поразительная вещь – лучше всего его приняли как раз не театралы, а литераторы, художники. Может и хорошо, а?

В.М. Я думала ты сейчас скажешь расхожую в наши дни пошлость о восторженной реакции зрителей. Олег Павлович Табаков так именно любит защищать самые плохие из спектаклей МХТ, призывая на помощь мнение множества.

А.Ш. Что касается публики, то мне не безразлично, что все эти годы залы переполнены. Но я о другом, о расхождении между восприятием сугубо театральной критики и людей, занимающихся искусством. Тут есть о чем подумать. Приехал из Парижа Борис Заборов и пришел в полный восторг. Приехал Саша Лисянский и восхитился. А из литераторов спектакль особенно нравится

тем, кто занимается 1900 годами, началом XX века. А наша братва...

На премьере в зале сидело пять или шесть известных нынешних исполнительниц роли Раневской в разные времена и в разных театрах. Я смотрел из-за кулис на их удивленные, возмущенные лица. Но больше всех был потрясен один известный режиссер, который в свое время тоже ставил «Вишневый сад», кажется, даже два раза. Он сидел с таким видом, словно присутствовал при катастрофе, при окончательной гибели русского психологического театра. Через несколько дней после спектакля мы встретились, и он спросил: «Ты это серьезно?!» И я ответил: «Да, я теперь с удовольствием поставлю Чехова в Доме ученых с не профессионалами...» Я, конечно, шутил, хотел позлить его, уж больно серьезен он был, но в этом моем ответе был и некий смысл.

Стоит заметить, что за эти годы спектакль очень изменился. Фактически я репетирую «Вишневый сад» уже пять лет. Ровно столько, сколько он идет. Перед каждым представлением собираю актеров и в очередной раз разбираю роли. И Рената Литвинова, и все исполнители хотят репетировать.

Плохо, что критики смотрят лишь премьеру, тут же пишут о ней и более не возвращаются. Некоторые пытаются проникнуть на прогоны (в опережение коллег) и судят по ним о спектакле, не думая о том, что во времени, со временем он меняется, совершенствуется, до определенной поры растет.

В.М. Странно, но из актеров я не помню никого, кроме Литвиновой и отчасти – Дрейдена.

А.Ш. И Кашпура – не помнишь?

В.М. Наверное, потому, что я видела много великолепных Фирсов... Кажется, никто из актеров эту роль плохо и не играл.

Что касается твоей «спорной», парадоксальной Литвиновой, то я ее приняла. Если ее вывести из спектакля, то исчезнет этот «фокус» красоты. Останутся лишь «серые мышки»...

А.Ш. То есть, как это вытащить?!

В.М. Я имею ввиду, если бы тебя «дожали», «додавили»...

А.Ш. Если бы ее не было, я ставил бы совсем другой спектакль.

В.М. Я помню, что какой-то скандал был с другим твоим «Вишневым садом» в БДТ. Там Раневскую играла моя любимая актриса Светлана Крючкова. Тоже неожиданное назначение.

А.Ш. Я все это в своей книжке написал и мне не хочется повторяться. Это был мой второй спектакль после закрытия ТЮЗа в Риге. Я находился в плохой форме. Мой театр закрыли в конце июня, а в мае мне уже позвонил Кирилл Лавров и предложил ставить в БДТ все, что я захочу. Но еще раньше позвонил польский режиссер Ян Махульский и пригласил меня в свой театр «Охота», который был в Варшаве чем-то вроде нашей Таганки. Он несколько лет подряд меня звал, а я все отказывался. Но после случившегося в Риге, мне нужно было срочно репетировать, и я согласился. 26 июня 1992 года последний раз я вместе с актерами вышел на нашу рижскую сцену, а 4 июля начал репетиции в Варшаве.

В.М. Чтобы не повеситься...

А.Ш. Да, да... Так что в БДТ я приехал после Варшавы и, повторяю, был не в лучшей форме. Почему? Потому что у меня злости не было, не было необходимой дистанции от того, что стряслось в Риге. Потеря своего «сада», своего театра была слишком близка, чтобы я мог от нее отдалиться, осмыслить все. А Чехов требует дистанции, отстранения, а не полной слитности. Так же, как и у актеров. Термин перевоплощения понимают не совсем правильно, когда говорят об абсолютном слиянии актера и роли, актера и образа.

В.М. Товстоногов в своей знаменитой статье о природе чувств написал о некоем зазоре между образом и артистом.

А.Ш. У меня не было «дистанции» и не было темперамента для спора. Когда один знаменитый, замечательный артист, слава нашего театра стал говорить о том, что во всех бедах России виновата Раневская и подобные ей, мне так скучно стало ему отвечать. А обязанность режиссера – именно отвечать. Смерть режиссера начинается тогда, когда он позволяет: «Ладно, пусть говорят... Пусть делают, как хотят...» Тем более сказал это о Раневской не только талантливый, но и очень умный артист, который репетировал

Фирса замечательно. И я подумал, пусть он так считает, а я уже напорился.

Замысел роли мне показался интересным. Светлана Крючкова была не тонкая и изящная, как большинство ее предшественниц-актрис, а полная, пышная, несколько тяжеловесная. Узнав о назначении, Алла Демидова, игравшая в «Вишневом саде» Эфроса на Таганке, попыталась меня урезонить: «Раневская ведь иного типа человек!». А я хотел уйти от традиционного представления о чеховской героине. Представил себе русскую помещицу в Париже, русскую «бабу», отчасти – провинциалку, мать семейства в чужой обстановке, вырванную из своей среды. Живет, тратит деньги, дачу продала ради любовника. И патер сидит у нее в мансарде неизвестно зачем. И накурено, неуютно... Все точно так, как Аня рассказывает.

Поначалу репетиции шли весело, легко. Но у Крючковой произошел скандал с одним из актеров. Началось нечто, не имеющее отношения ни ко мне, ни к спектаклю. Она вступила в борьбу. Вроде бы даже и не со мной. Дала какое-то интервью. Написала в газете:



С. Крючкова –
Раневская.
«Вишневый сад».
БДТ
им. Г.А. Товстоногова

«Я буду играть Раневскую!». Как будто кто-то был против?

В.М. У нее с Лавровым был конфликт.

А.Ш. Но и он несколько не возражал, чтобы она играла. Спектакль шел потом много лет. С успехом, с публикой. Внешне имел все признаки удачи. И сценографию делал никто иной, как Эдуард Кочергин.

В.М. Красиво?

А.Ш. Очень. А хорошего «послевкусия» не осталось. Помню, что и репетиции не доставили мне особого удовольствия. Но вина, наверное, все-таки во мне. Повторяю, я был в состоянии внутреннего разброда.

В.М. Ты человек «экстерриториальный», космополитического склада... Ты не устаешь от этих постоянных странствий, перемещений, в том числе и театральных?

А.Ш. Пока нет. Я сам удивлен, что мне до сих пор интересно в театре. Устаю от всего того, что начинается после премьеры, после того, как выпущен спектакль.

В.М. При том, что ты не обращаешь внимания на критику, не выясняешь с ней отношения, не сердишься на нее и не мстишь ей.

А.Ш. Я не о критике говорю. Устаю оттого, что после премьеры уже не определяю судьбу своего спектакля, никак на него не влияю. Проработав всю жизнь главным режиссером, я пока еще к этому не привык. Подобного комплекса нет у западных людей. Приехав однажды в Монреаль, я встретил знаменитого художника-графика, который эмигрировал в семидесятые годы, добился мировой известности. Мы разговорились после многолетней разлуки, и он мне сказал: «Знаешь, я уже привык. Мою картину покупают, а дальше меня не интересует, что с ней будет и где, у кого она будет висеть». Он мне даже сказал, что это – как туфли, которые сделает сапожник, или платье, которое сошьет портной. Одежду и обувь кто-то купит и наденет. Может быть, один раз, а может быть, – сто. А бывает, хозяин ни разу не возьмет в руки купленное. Повесит в шкаф и забудет навсегда или использует для коллекции. «Мне-то какое дело до этого?»

В.М. Тебе нравится его суждение?

А.Ш. Нравится завершенностью мысли, но я к подобному привыкнуть не могу.

В.М. А я верю в разный «менталитет». (Плохое, но уже привычное слово). Пусть будет у нас – так, а там – по-другому.

В Европе врач может больному сказать: «У вас сердце в ужасном состоянии, минимум надежд, что вы останетесь в живых». И снимок для наглядности может показать. Тамошнему

больному от этого ни хуже, ни лучше не станет. Считается даже, что его организм усилит сопротивление. А «нашему» Евгению Александровичу Евстигнееву английский хирург правду-матку выложил, а гениальный актер почти тут же и скончался. Нет уж! Будем жить, как завещал великий русский хирург Пирогов: врач обязан врать больному до самого конца, не отнимать последней надежды. Иногда на этой святой «лжи во спасение» совершаются чудеса.

Что касается спектакля, то он – все-таки не сколоченные сапожником туфли. Здесь требуется иная мера душевных затрат, ожиданий, надежд, мук... Я не могла бы отдать свое детище в чужие руки, на произвол судьбы. Для этого нам всем нужно сильно перемениться. Или, как твоему не названному художнику, быть северянином, иметь иной темперамент.

Много лет назад я ездила в Таллин смотреть спектакли выдающегося эстонского режиссера Вольдемара Пансо по романам их классика Тамссааре. Наверное, замечательные... Но как трудно, как скучно их было смотреть! Тем более, что шли они четыре или пять часов, медленные, тяжело монументальные. Я даже спросила Пансо, с которым была дружна: «Ваш зритель часами сидит неподвижно, с выпрямленной спиной и без малейшей реакции. Это что же? Ваш особый темперамент или хорошее домашнее воспитание?» Я, конечно, по молодости дурака валяла, но кое-какой смысл в моем вопросе был.

Не представляю, как это, выложиться до конца, отдать своему творению душу, узнать актеров, сблизиться с ними, переживать за каждого, а потом сказать себе: «Кончено. Теперь спектакль меня не интересует». Это невозможно.

А.Ш. Да, невозможно. Но когда ты ставишь на западе, ты входишь в эти правила игры. Вот выпущен спектакль, идет месяц подряд. Потом – перерыв... И снова идет... Но я говорю вовсе не о том, как обеспечить его успех, способствовать признанию, славе спектакля и собственной. Как правило, очень трудно влиять на его художественное развитие.

В.М. Ты тревожишься о состоянии спектакля по мере его движения во времени...

А.Ш. Вот именно! Не в том дело, возьмут его на фестиваль или нет. Это не проблема. Дело в

Мастер-класс

ином. Я, например, уверен, чтобы новый спектакль развивался нормально, он должен идти три раза в месяц, по меньшей мере. А его играют один раз. И руководители театра объясняют, что иначе быть не может. То выпуск следующей премьеры мешает, то пришла пора сыграть старый, давно не шедший спектакль, то гастроли... Я готов верить администраторам, но все это мучительно переживаю, потому здесь не технический, а творческий вопрос, прежде всего – самочувствия артистов, их готовности к выходу на сцену.

Я стараюсь на своих постановках обязательно присутствовать, следить за ними и жить вместе с ними. Вот репетирую «Дети солнца» в Малом театре, но помню, что сейчас, нынешним вечером в «Et cetera» у Калягина идет мой спектакль, а меня там нет. Уверен – это неправильно, я должен быть рядом с актерами, когда они играют. И готовить их к спектаклю. Ведь в футболе не бывает, чтобы игроки разминались на поле перед игрой, а тренер в это время в другом месте был.

Для меня тяжело, если я не могу руководить жизнью спектакля, вмешиваться в нее. Но так я чувствую себя лишь «дома», в Москве, в России. На западе – довожу спектакль до премьеры и отпускаю в «вольное плавание».

Открою секрет. В Риге, в своем театре, не администраторы, а я сам составлял афишу. Мне приносили вариант, и я над ним трудился. Это было очень интересно. Я решал, какой спектакль после какого пойдет. И смысл был в том, чтобы правильно выстроить очередность, соседство спектаклей на неделю, на месяц. Определить, как они будут сосуществовать друг с другом, перекликаться. Я не репертуарное расписание составлял, а что-то вроде композиции афиши. Словно развешивал на стене картины или складывал коллаж, мозаику. Я был настолько увлечен этой работой, что иногда тратил на нее несколько вечеров.

В.М. Когда я осторожно подступалась к тебе, зная, как ты занят, как востребован, как ты любишь разнообразные впечатления жизни и путешествия по миру, я не ждала, что ты так быстро согласишься на предложение поработать



Афиша спектакля
«451 по Фаренгейту».
Театр «Et cetera»

в Малом театре. Я удивилась, что мне не пришлось тебя уговаривать. Потом я увидела это и у других режиссеров. Что-то им интересно в старинном Малом...

А.Ш. Это просто. Ну, как не поддаваться искушению, переступить порог и войти в этот великий зал, где все, как будто, дышит историей русского театра? Боюсь высоких слов, чтобы не превратиться в одного хорошо известного режиссера, утверждающего, что на него то дух Гоголя, то Уильямса нисходит. Но правда: есть энергия добра, которая за столетия скопилась в святых стенах этого театра.

Мое юношеское впечатление от Малого оказалось шоковым. Шли шестидесятые годы. Открывались заново (возвращались из забвения) Мейерхольд, Таиров, Курбас, другие великие театральные реформаторы. Я был студентом, и как молодой, радикально настроенный человек находился на левом фланге. Ночи на пролет мы спорили об искусстве мизансцены, о динамике действия, о монтаже аттракционов. Голова кружилась от того, сколько вокруг было увлекательного, волнующего, нового. Консервативный, традиционный Малый в сферу моих интересов не входил. И вдруг случайно я попал на какой-то его спектакль. Увидел на сцене бытовую выгородку, комнату купеческого дома. Вышли две старухи, Турчанинова и Рыжова, сели пить чай и разговаривать между собой. Я остолбенел. Никогда раньше не слышал я такой музыкальной и завораживающей русской речи. Это было действие, мощная энергетика! А они всего только и делали, что сидели, не вставая, и разговаривали... Я вышел из Малого театра в полном смятении. Все мои представления о театральном искусстве оказались поколеблены. И то, что я тогда испытал, навсегда вошло память.

А еще этот алый и золотой зал! Один из великих театральных залов мира. Очень люблю

Pro настоящее

зал МХТ. Мне хорошо работалось в пространстве ленинградского-петербургского БДТ, но зрительный зал и сцена Малого театра еще прекрасней.

В.М. Когда ты выбирал пьесу для Малого театра, много раз повторялось имя Горького. В Малом театре драматург имел уникальные воплощения. Новейшая театральная история знает «Варвары» Товстоногова в БДТ. Но много раньше были «Варвары», поставленные К.А. Зубовым и И.Я. Судаковым в Малом театре, совершенно иные, со своими блистательными преимуществами. У Георгия Александровича не было таких великих актрис – старух, как Турчанинова в роли Богаевской. Не было нежнейшей, «из музыки и света» Анны, жены инженера Черкуна, как у Ксении Тарасовой, которая пришла в Малый театр из студии Рубена Симонова, была любимой актрисой Андрея Лобанова, сыграла Сашеньку Негину в его спектакле «Таланты и поклонники» 1930-х годов. Не было в БДТ и таких купцов, отцов и детей, как Головин – Редозубов-старший, Богатыренко – Катя и Оленев – Гриша, младшие. И несравненный, непревзойденный, царил, блистал в спектакле дядя Серж Цыганов, сыгранный аристократом щепкинской сцены, выпускником Сорбоны, Константином Александровичем Зубовым...

Шел также и повторялся в новых редакциях загадочный и зловещий горьковский «Старик»; была «Васса Железнова» с Верой Пашенной в главной роли, знаменитые «Дачники» Б.А. Бабочкина.

Ты не один раз называл «Варвары», возвращался к ним. Но вот произнес «Дети солнца», и это был окончательный выбор. Я испугалась. Пьеса, мною не любимая, почти никогда не имела успеха. Отдельные актеры играли в ней замечательно, даже гениально. Например, Михаил Федорович Романов – Протасова в давнем спектакле театра им. Леси Украинки. Там же совсем молодая актриса Предаевич – трагическую Лизу...

Мне казалось, рискованно принести «умственные» «Дети солнца» в Малый театр, великий и славный своим божественным простодушием, мощью вдохновения. И еще я думала, что три великолепных умника – Горький, Адольф Шапиро



Афиша к спектаклю
«Отцы и дети».
Городской театр
Таллина

и Василий Бочкарев, – многовато для афористической, декларирующей, «сентенционной» пьесы. Я всячески завлекала тебя на «Отцы и дети». Мне казалось, что они ближе, понятней Малому театру. Тем более, что я видела твой изумительный таллинский спектакль. Не драматическое действие, а какой-то жемчужно-серый балет скольжений, прикосновений, воздушных перемещений по сцене...

Что заставило тебя остановиться на «Детях солнца», рискуя не выиграть, а проиграть?

А.Ш. Пьеса у Горького не самая совершенная. «Варвары», пожалуй, будут посильнее. Может, ты и права, и нужно было «Варвары» ставить...

В.М. Они попроще, по-эффектней?

А.Ш. Что попроще, – не уверен. «Варвары» более цельные, а «Дети солнца» рыхлые, ершистые. Хотя «рыхлые» – не то слово. Эта пьеса не до конца отделана, не отшлифована, что ли. Но в этом и ее достоинство. Когда не отшлифовано, фактура материала лучше чувствуется. Может быть, меня это привлекало. В «Детях солнца» Горький спорит сам с собой, одновременно – с Чеховым, вступает в сложные отношения со своим временем. По этой пьесе я мог бы проследить его длившийся годы диалог с Антоном Павловичем. Даже, не спор, а разницу отношений к жизни, к людям, к будущему и настоящему. Какие-то куски и сцены написаны под огромным чеховским влиянием. А другие продиктованы желанием сбросить это влияние, отрешиться от него, противопоставить ему собственные идеи.

Я чувствую, в каком эмоциональном состоянии Горький писал «Детей солнца». Для

Мастер-класс



режиссера это важно – ощутить состояние автора в момент написания пьесы.

В пьесе Горького я авторским эмоциям и сопереживал, и спорил с ними. Это меня увлекало. И тема предельно волновала. Вопрос, эволюционирует ли человечество к лучшему, отнюдь не решен. Нет никаких доказательств, что с течением времени оно становится умнее, добрее, благородней. Напротив! Если мы сравним количество жертв в эпоху крестовых походов и инквизиции с числом гитлеровских и сталинскими жертв, с миллионами убиенных в XX веке, то войны и казни средневековья покажутся нам вегетарианским периодом человечества.

Горький видел, как нагнетается энергия ненависти в мире. Зло не исчезает и не проходит для поколений бесследно. Накопленная жестокость и ненависть рано или поздно разрешаются катаклизмами Революций и Мировых войн. Горький об этом написал «Дети солнца». И потому я выбрал его пьесу.

В.М. Чехов так уж безоглядно верил в эволюцию? В прекрасную жизнь через двести-триста лет? В «небо в алмазах», которое неминуемо увидят люди?

А.Ш. Я имел в виду художественную, а не идейную полемику Горького с Чеховым. И есть еще одна причина, по которой я остановился на «Детях солнца». Ее автор – великий писатель. Его пьесы всегда говорят о трех главных и вечных темах, которыми и должно заниматься искусство. Это любовь, смерть и вера. В таком вот сочетании. Но я долго колебался, выбирая.

В.М. Ты сильно сокращал пьесу. Не переписывал, а именно сокращал. По какой внутренней необходимости делались сокращения? Что тебе было важно убрать и что оставить?

А.Ш. По-моему, я не сокращал, а редактировал. Ведь ни одной сцены я сначала не выбросил, разве что резко, на полу фразе Протасова оборвал финал. А так, в основном, редакция пьесы. Так я поступаю почти со всеми пьесами, которые ставлю, кроме Чехова.

В.М. «Последние» Горького в Табакерке ты тоже сокращал?

А.Ш. В «Последних» убрал некоторые сцены. Но делаю это очень бережно, потому что



Афиша спектакля
«Последние».
Театр-студия п/р
О.П. Табакова

люблю Горького, его пьесы, в которых густой и мощный «замес» слов.

В.М. Помнишь, при первом нашем вполне «благозвонном» свидании в кабинете Художественного руководителя Малого театра, после того, как ты объявил свой выбор, Юрий Мефодиевич Соломин сказал: «Какой прекрасный текст», – и тем самым мои сомнения и возражения по поводу «Детей солнца» оказались «ликвидированы». Вас было двое, а я одна.

А.Ш. Текст в «Детях солнца» очень хороший, но не везде. Пьеса-то менее законченная, чем другие у Горького. Но, повторяю, текст густой, слова плотно «прижать» друг к другу... Чего я не люблю у Алексея Максимовича, это его тяги к афористичности. Она мне мешает. И потому я сокращал горьковские афоризмы, многие из них сегодня звучат выпендренно. А еще – «динамизировал» речь. И редакция моя состояла в приближении к ритмам современной речи. Там где три эпитета, оставлял один. Особенно это касалось экспозиции. Любимый режиссер, который сейчас ставит пьесы, написанные в четырехактной или в трехактной форме, сталкивается с тем, что экспозиция затянута. Даже у величайшего гения Островского. Например, сцена Счастливецова и Несчастливецова в «Лесе». Если сегодня ее играть в том объеме, как она написана, и в прежнем ритме, она займет половину времени спектакля. У Горького экспозиция поменьше, но тоже велики. Думаю, однако, что даже внимательные зрители и читатели моих сокращений не заметят. Я делал их в высшей степени аккуратно.

В.М. Люди театра зачастую кардинально меняют свое мнение о пьесе. У Станиславского

в письмах я нашла восторженные отзывы на «Дети солнца» (когда Художественный театр хотел заполучить пьесу) и ужасно ругательные после премьеры...

А.Ш. Увлечение, разочарование, вновь увлечение – нормальная реакция. У меня так бывало много раз. Начинаешь какую-нибудь пьесу, «влюбляешься» в нее (как призывал своих актеров А. М. Лобанов) и вдруг в середине репетиций тебя посещает мысль: «А зачем я это делаю? Зачем я это взял?» (В чужой стране, за границей разочарование чувствуется еще острее).

Чтобы понять перемену позиций Станиславского по отношению к «Детям солнца», нужно вспомнить время премьеры. Ее играли, когда уже началась первая русская революция 1905 года. На улицах было беспокойно, и на одном вечернем представлении случился скандал. В финале на сцену выбегали погромщики, а зрителям показалась, что это не переодетые актеры, а ворвалась толпа, и упавший после выстрела Елены – Качалов (Протасов) в самом деле убит. В зале начались истерики. В давке и панике публика бросилась к выходу. На мой взгляд, этот скандал, испуг, ужас актеров и Станиславского послужил причиной отъезда МХТ в Европу, на гастроли. Есть замечательное свидетельство, когда они, – либеральные деятели искусства, которые ходили на демонстрации, прятали революционера Баумана, собирали деньги на подпольщиков, – обсуждали вопрос о гастролях. Немирович и некоторые другие говорили, что если в дни бедствий и испытаний театр уедет из России, то это будет похоже на бегство и произведет некрасивое впечатление... Замечательное ответила О.Л. Книппер-Чехова: «Мы думали, что будет та к а я революция, а если она та к а я (!!!), то нужно уезжать». Станиславский был человек впечатлительный, с «катастрофическим сознанием», кричал «Караул!» по любому поводу, даже из-за опоздания артиста... Не кричал из-за финансов.

В.М. О чем ты ставил спектакль? Хотя за подобный вопрос Анатолий Васильевич Эфрос критиков чуть не убивал. С прошлыми прочтениями ты спорил? Хотя бы невольно... Там



А. Шапиро
на репетиции

у героев оставалась надежда, а в твоих «Детях солнца» ее, кажется, нет.

А.Ш. Я тоже не люблю отвечать на подобные вопросы. И мне трудно сформулировать, про что я ставил спектакль. Про жизнь.

Назначение театра простое. Вывести зрителя из состояния душевной статики. Мы все люди со слабостями, все склонны к тому, чтобы и при самых сложных ситуациях, даже катастрофах найти для себя некое уютное, сокровенное «убежище». (Иначе, наверное, мы бы и жить не смогли). А назначение театра – будоражить, беспокоить, пробуждать души.... В этом смысле мы, режиссеры, всю жизнь ставим один и тот же спектакль.

Поэтому я и говорю об энергии ненависти, которая пугающе накапливается в мире, в нашей стране и во всех других, без исключения, Это самое существенное в спектакле. Мы обрываем текст Протасова на полуслове: «Люди должны быть...» А что люди должны, он выговорить не может. И кто знает, каким обязан быть человек перед лицом мира, полного ненависти? Это и есть для меня главная проблема спектакля.

В.М. Ты никогда не имел отношений с самой старинной, традиционной из всех театральных

школ в России – щепкинской. Иногда ее называют старомодной, консервативной, а ты – в высшей степени современный художник, хотя и не радикал...

А.Ш. Есть одно правило, к которому я пришел. Всегда лучше работать с актерами определенной школы, даже если ты не во всем с ними совпадаешь, чем с актерами, не имеющими никакой школы. Я встречался с такими. Попадались. Даже во вполне солидных театрах.

Я понял, почему Ильинскому было легко перейти в Малый театр от Мейерхольда. Потому что он привык работать «по школе», владел «методом», хотя и совсем иным, чем в Малом театре. Человек, познавший какой-то метод, легко может познать и другой. Он приучен к структуре, к дисциплине творчества. Я понимал, что в Малом театре несколько другая техника актера, чем та, которой я занимаюсь. Но гораздо интереснее репетировать в театре, где есть свой стиль и метод, даже если они не до конца твои, чем там, где нет ни стиля, ни метода.

Актер, приученный к определенной технике и стилю, одновременно приучается и к композиции. К тому, что надо не только играть свою роль, а спектакль. Он осознает, что нужно не вообще играть, а играть в «конструкции». Поэтому Шостакович, который писал такую сложную музыку, мог сочинять и оперетты. Переходя в другой жанр, в другой стиль, этот гениальный человек искал и находил другую «конструкцию», другую завершенность. Мне кажется, это очень интересная и важная тема.

В.М. А ты не наделяешь актера режиссерским рациональным сознанием? Где ты таких найдешь? Разве что один на целую труппу...

А.Ш. В идеале, современный артист должен мыслить, как режиссер, а режиссер чувствовать, как актер.

В.М. В новой труппе ты быстро приходишь к взаимопониманию с актерами?

А.Ш. Не хвастаясь, скажу, что у меня бывает очень мало конфликтов с ними. Вскоре после начала репетиций я чувствую их желание работать со мной, а вот понимание возникает куда позже и трудней.

В.М. А каково тебе работалось с актерами Малого? Что ты в них обнаружил – худшее

или лучшее – в сравнении с теми, которых знал ранее?

А.Ш. О-о-о... Я их очень полюбил. Они меня бесконечно увлекают. И как талантливые люди, и просто – как люди. Я все время в них что-то нахожу.

Когда-то давно, в начале XX века «Дядю Ваню» привезли в Ялту показать больному Чехову. Антон Павлович посмотрел спектакль, и в первый раз увидев на сцене и в жизни артистов Художественного театра, с удивлением произнес: «У вас же интеллигентные люди...» Не актеры, а именно интеллигентные люди, что с театром редко соединимо. Артисты Малого, о которых мы говорим, именно интеллигентные люди.

На каждого из них можно ставить спектакль. Это великое дело. Я вчера смотрел на Женю Глушенко. Мы про парик Маланьи разговаривали. Я ее спрашивал, как ей лучше играть, в парике или без него? Она ответила, что в белом парике у нее куража больше, но ей нравится и то, и другое. У меня даже идея возникла в первом акте играть Маланью в темных, «женечкиных», «своих» волосах, а во втором – в пергидролевом парике.

И вот я смотрел на нее и думал, какой замечательной Мамашей Кураж она может стать! При потрясающей интуиции, – технически совершенно оснащена. Подвижна,



Е. Глушенко – Маланья.
«Дети солнца».
Малый театр

чутка к режиссерскому подсказу. В ней стихия непосредственности соединилась с изощренным мастерством. Репетировать с ней наслаждение. Она очень большая артистка. Ее смешную Маланью жалко до слез.

А Василий Иванович Бочкарев!..

В.М. Что за феномен! Он ведь не канонический актер Малого театра. В нем – школа Анатолия Васильева, уроки режиссера-интеллектуала, «геометра» Леонида Варпаховского, и даже модернистские опыты Эфроса (определенно) живут.

А.Ш. Ни один большой артист не бывает каноническим. Перефразируя слова Толстого, можно сказать, все плохие артисты – плохие одинаково, а каждый хороший – хорош по-своему. Актерские штампы во всем мире одни и те же, на Украине, в Венесуэле, в Грузии... А кому принадлежит великий артист, определить невозможно. Например, Смоктуновский... Посмотрите его на экране, отключив звук, и ни за что не скажете, кто играет – русский, англичанин, чех? Большой артист – это особое государство.

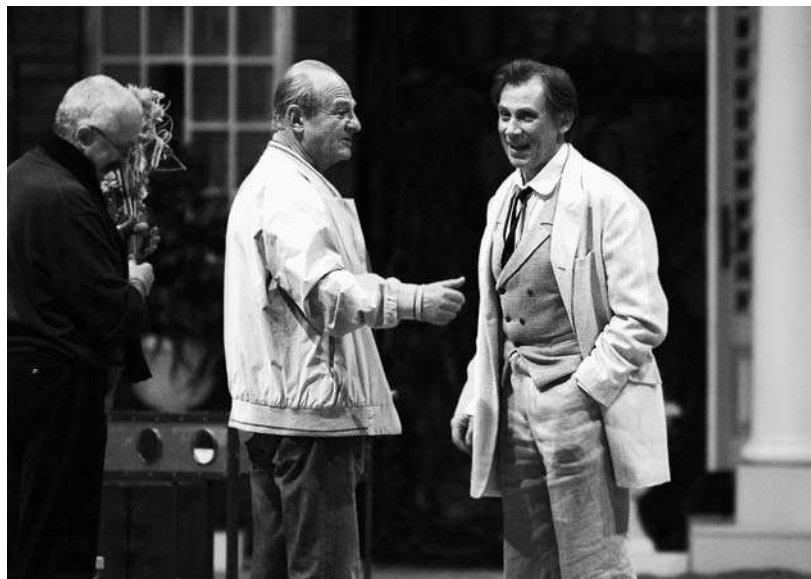
В.М. А разве нет у больших наций своей театральной школы, определенного актерского типа?

А.Ш. Ты же знаешь, что сейчас границы школ размываются. Направления взаимодей-

ствуют между собой. Эпоха такая. Невозможно сегодня ставить Чехова, не учитывая опыт Брехта. Невозможно играть Брехта, забывая о Станиславском.

В.М. У тебя в спектакле очень выделена фигура Лизы. Она прозревает будущее, видит его верно. Не потому ли западают в память ее слова о том, что вместе с Чепурным они уйдут в пустыню и останутся там навсегда. Не странно? Женщина поняла, что любит, кричит о своей любви и о возможном счастье, и вдруг – пустыня, бегство от людей, одиночество вдвоем...

А.Ш. Лиза не сумасшедшая. Она единственная, кто предчувствует, чем все кончится. Не только художник Вагин – Глеб Подгородинский, но и любящие близкие, брат, жена брата, – иронически воспринимают ее прозрения. Но она не пророчица. Она видела ужасное – толпу, кровь на серой мостовой... С Людмилой Титовой, исполнительницей роли Лизы, мы очень много говорили на эту тему. Актриса даже плакала. Я, наверное, с моими внушениями пересолил. Просил, чтобы все в роли были острее. Лиза не понимает, почему ее считают больной. Она говорит о реальных вещах, а ее принимают за сумасшедшую. Это очень часто бывает, когда «чокнутым» называют того, кто видит намного вперед. Мне не нравилось,



А. Шапиро и В. Бочкарев – Протасов.
«Дети солнца».
Малый театр

Мастер-класс

когда Лиза раздраженно спрашивала: «Почему все считают меня больной?». Мне казалось, что не раздражение, а искреннее непонимание здесь должно быть: «Я им рассказываю, я это видела, а они не слушают или смеются, и обращаются со мной как с ненормальной...» Она одна понимает ход событий. Я говорил актрисе: «Лиза за всех них – родных, любимых – боится. Поэтому от них не отходит». Когда говорит: «Вы слепые...» – это не обвинение. Это боль за них. «Вы не понимаете, куда все катится и что вас ждет!... Посмотрите кругом!... Остановитесь!». Она боится за них, потому что она их любит.

Но с другой стороны, я всегда помню, что «Дети солнца» – это новая драма 1900-х годов по природе своей полифоническая. Поэтому для меня любой персонаж, даже новая горничная Лукерья в доме Протасовых – И. Жерякова или жена Егора Авдотья – Елена Дронина, которая с раздражающим душу криком выносится на сцену, – чрезвычайно важны. Я не знаю, недостаток ли это мой, или достоинство, – эпизодическими, «малыми» ролями заниматься столько же, сколько главными? Мы когда-то с Эфросом об этом говорили. Он замечательно разбирал литературные тексты. Единственный человек, к которому можно было всегда обратиться. И вот мы однажды беседуем, и он меня спрашивает:



«А зачем ты этими (то есть, маленькими ролями) занимаешься? Пусть они подают реплики. Пусть “шелестят” на заднем плане!» Он сам это делал блистательно. В центре – Ольга Яковлева и ее партнер, а вокруг шум, гул, шелест, музыка голосов... У Эфроса была изощренная техника.

В.М. Прямо по Александру Блоку – музыка и «гулы».



Л. Титова – Лиза.
«Дети солнца».
Малый театр

С. Аманова – Елена,
Л. Титова – Лиза,
В. Бочкарев – Протасов.
«Дети солнца».
Малый театр

А.Ш. Между прочим, и по Станиславскому, который считал, что «все кваканья важны...», все голоса мира – чириканье, щелканье, щебет, соловьиное пение...

Я как-то пожаловался Эфросу, что у меня одна сцена не получается, а он мне посоветовал: «Брось! Если актер не делает того, чего ты просишь, оставь его. Пусть он реплики подает. Пусть он там, на заднем плане “шелестит”. А ты выдвигай других, главных». Но я по своей природе так поступать не могу. Я даже с человеком, у которого три слова в пьесе, работаю, будто он основной герой.

В.М. Ты Дворника в «Детях солнца» так сделал! Актер Женя Куршинский убежал с репетиций. И роль была ему мала, и текст не нравился, и доской по головам участников холерного бунта он – гуманист – отказывался бить... (Об этом написано в ремарке у Горького, но в твоём спектакле Дворник никого доской не бьет).

Актер убежал, от работы отказался, а потом (наслушавшись, что Шапиро увлекательно репетирует) попросился обратно, и ты его принял. А теперь Дворник, одна из важнейших фигур, – чуть ли не символическая, «объемлющая» спектакль. Как и Нянька – Людмилы Поляковой все собой объединяет. «Раневская простонародья», которой не удержать в руках распадающийся дом, а покой она может найти лишь на кладбище.

А.Ш. Для меня всегда человеческий контекст важен. Дворники, няньки – это особые персонажи.

В.М. А как тебе с высот нынешнего исторического знания, сегодняшней нашей осведомленности о том, что случилось в 1917-м и что было в России целых 70-лет, видится главный

герой – Павел Протасов. Полугений, получудак, с его дачной лабораторией, или – человеческое чудо?

Меньше всего на репетициях ты делал замечаний Василию Ивановичу Бочкареву, теперь удостоенному за Протасова премии К.С. Станиславского (как и Евгения Глушенко – за Маланью). Но роль рождалась трудно.

А.Ш. Легко отдыхать, и то до определенного момента.

В.М. При том, что Бочкарев – выдающийся актер, Мастер, который и у тебя, и у меня, и в театре, и у зрителей вызывает огромное уважение. Но роль и сегодня колеблется, варьируется. Бочкарев, например, едва ли не каждый спектакль по-новому играет финал...

А.Ш. Раньше он монологи Протасова, как лепесток произносил. А сейчас ему стало понятно, что Протасов – верующий человек. Он верит не в Бога, а в эволюцию человечества. Здесь его вера! Мне кажется, что мы это верно ухватили.

Протасов – фигура трагикомическая. Он не плоскость, а скульптура. Его с этой стороны обойди, будет один ракурс, с другой – иной, непохожий...

В.М. На репетициях было очень много смешного. Теперь стало меньше.

А.Ш. Посмотрим сегодня, завтра, на зрителе, который будет «подстегивать» актера... Я думаю, что и смешное зазвучит сильнее...

В.М. А насколько Протасов крупная фигура? Профессорское в нем – серьезно? Он кто – гениальный Ландау? Человек вне правил? Или Горький «дурачка» написал, который сидит в своем загородном доме и изобретает гомункулуса?



Е. Куршинский –
Дворник
«Дети солнца».
Малый театр

Л. Полякова – Нянька.
«Дети солнца».
Малый театр

А.Ш. Ни в коем случае не «дурачка»! Но противоречия есть и в самой пьесе. Всю дурковатость, а не наивность героя, я в тексте снял.

И о том, что у Маланьи подмышки пахнут, тоже вымарал. Здесь у автора «неправильно» сказано.

В период образования и становления Художественного театра, в очень трудное для себя время, Станиславский переписывался с неким гимназистом седьмого класса. Я их письма прочитал. Представьте! Открывается невиданный доселе театр. Учредитель его, который вскоре будет назван Гением, получает сотни, а может быть, тысячи писем. И тем не менее находит время и силы отвечать безвестному гимназисту, давать ему советы, делиться с ним взглядами на искусство. Юноша искренне интересуется театром, а значит, он для Станиславского уже родной человек, достойный диалога.

Так и Протасов принимает Маланью, ласков, деликатен с ней, потому что (как ему кажется) она интересуется его химией, водорослями под микроскопом... Поэтому, надо уделять ей внимание, давать книги, всячески развивать

Когда мы с Василием Ивановичем репетировали, я постоянно думал о Станиславском и его письмах к гимназисту. С одной стороны – глубочайшее проникновение в тайны человеческой психологии, всепоглощающая любовь к театру. А с другой стороны – абсолютная наивность, почти детская доверчивость в жизненных вопросах в понимании происходящего. Я думаю, что у человека существует несколько умов и типов памяти.

В.М. Мне казалось, что все свои опыты Протасов ставит на даче, в дилетантских, непрофессиональных условиях, что его ученость – не серьезна. Ведь в 1900-е годы многое великое уже открыто, работают Кюри, Рентген, Пастер... И часть наших русских исследователей уже ставит эксперименты в великолепных европейских лабораториях. А тут водоросль под домашним микроскопом! И слесарь-пьяница делает ему жаровню по рисунку на песке. Что такое он изобретает?!

А.Ш. Горький – не бытовой писатель. В конце концов, какими опытами конкретно занимается

Протасов неважно. А вот идея ясна. Протасов верит, что из живой клетки появится новое существо. Сегодня это называется – «клонирование». Автор писал фантазию, а она оказалась реальностью.

В.М. Вплоть до начала репетиций, накануне их ты менял кандидатуры исполнителей. Меня замучили вопросами, почему ты от одного актера отказался, а другого, другую взял? Кто-то посоветовал или ты сам это решил?

А.Ш. Я не боюсь влияний и советов. Когда же надо окончательно решать – решаю сам. В одну секунду. Режиссер как приёмник и передатчик. Он должен принимать на всех волнах, а передавать только на одной, своей. Ты слушаешь одну станцию, другую, третью и становишься от этого богаче. Но трансляция идет только на твоей собственной волне. Еще когда я выбираю актеров, мне очень важна перспектива их соединения друг с другом. Часто распределение «ползет» оттого, что неверно выбрал одного из партнеров.

В.М. Ты удалил не только с репетиций, но и из спектакля заслуженного и немолодого актера, из-за того, что он вступил в конфликт с остальными участниками.

А.Ш. Я предложил ему прекратить наше общение, не потому что думал: он не сыграет



В.Бочкарев – Протасов,
Е. Глушенко – Маланья
«Дети солнца».
Малый театр

роль. Напротив, он сыграл бы ее хорошо. Но я понял, что он разрушит спектакль, атмосферу, которая постепенно рождалась. Мне было жаль, однако, пришлось на это пойти. Я бы выиграл одну роль, но проиграл целый спектакль, который рождается еще и из «воздуха репетиций», из отношений между артистами. Все, что происходит на репетициях, переливается потом в спектакль.

В.М. Ты очень выдержанный человек, не раздражаешься на репетициях. Это твое воспитание или особый подход к актерам? Ты никогда на них не кричишь?

А.Ш. Стараюсь.

В.М. Андрей Александрович Гончаров был очень талантливым человеком, но рядом с ним находиться опасались. Убьет и не заметит! Кричал так, что стены тряслись. А я у тебя сидела в зале и мысленно спрашивала: «Боже! Где он берет это адское терпение?!»

Ты репетировал скрупулезно, подробно до «молекул» действия, до оттенков звучаний и состояний, с бесконечными остановками даже на последних прогонах. Иногда мне хотелось крикнуть: «Оставь их в покое! Дай им передохнуть! Воздуха дай, и они сами все сделают!» А ты взлетал из зала на сцену один раз, другой, третий, двадцать пятый, по крутой, узкой лесенке. Сухопарый, элегантный в своих модных свитерах, узких брюках, постоянно меняющихся шарфах... Мне даже казалось, что актерам Малого театра – очень хорошим актерам, такой скрупулезный метод репетиций несколько чужой, трудный, что им необходимо «свободное пространство» фантазии и эмоций.

А.Ш. У меня адское терпение к любому артисту, который не понимает искренне или не может сделать сразу. Но я не примирим к тем, кто закрывается позой, или словоблудием, или от беспомощности становится агрессивным. Я попросил уйти артиста, который много разговаривал, самоутверждался, «гарцевал» передо мной и своими товарищами. Вот этого я не терплю, когда человек, заносясь в гордыне, амбициозно, с вызовом заявляет: «Я не понимаю!». А если у ищущего человека чего-то не получается, он мне близок. Без терпения наша профессия невозможна.

В спешке и раздражении репетировать нельзя. Хотя, конечно, и у меня бывали срывы. Давно, еще в Риге, одна актриса, недалекого ума и небольших способностей, разозлила меня на репетиции. Еще и спрашивает: «Почему вы не смотрите мне в глаза, когда со мной разговариваете?» Я сорвался: «Знаешь, если я буду смотреть в твои глаза, я не смогу работать». Смешно, но она приняла это за комплимент мужчины – женщине.

Я стараюсь найти причины непонимания, «болевы точки». Вот зубной врач пробует: «Этот зуб болит? – Нет. А этот? – Тоже нет»... Наконец, дотрагивается до нерва и большой кричит. Ага! Значит, здесь источник боли и этот зуб надо лечить. Но диагноз поставить трудно. Трудно понять, почему самое сложное в роли актер делает отлично, а самое простое не получается? Я этим занимался на репетициях, на прогонах, вплоть до самых последних. Занимаюсь и после премьеры.

Вспомним Достоевского, который считал, что к людям нужно относиться, как к больным. Если человек болен, необходимо быть терпеливым и милосердным. Но иногда, не обойтись и без шоковой терапии. Андрей Александрович Гончаров – тому пример. И его средства воздействия возможны. Это, как в школе. Один педагог палкой лупит и подзатыльники раздаст, а ученики его обожают. А другой ласково, вежливо, но унижает ученика, и тот закрывается и начинает ненавидеть. Много раз я убеждался в том, что если резкость, даже грубость режиссера вызваны существом дела, а не капризом, не распущенностью, не личным пристрастным отношением к актеру, – они его не обидят. Актер должен чувствовать, что у режиссера есть к нему уважение.

Очень важно, какой характер у режиссера (плохой, хороший, желчный, веселый, мелочный, великодушный и т.д.). Мне бесконечно много дала Мария Осиповна Кнебель, которая учила «смотреть, всматриваясь». А мы смотрим и не видим, не вникаем в природу артиста, не задумываемся, что ему идет, а что нет, чего он сделать не сможет, даже если захочет.

Знаменитый русский художник Валентин Серов, не начинал портрета, пока не

Мастер-класс



На репетиции с
С. Амановой – Елена.
«Дети солнца».
Малый театр

О. Жевакина – Фима.
«Дети солнца».
Малый театр

А. Коршунов – Егор.
«Дети солнца».
Малый театр

поймет, что за «зверь» перед ним. В смею-щемся Станиславском рассмотрел «орангу-тана», в величественной Ермоловой – «льви-цу»... Так и режиссеру необходимо понять внутреннюю, психофизическую природу актера. Термин (не слишком удачный), оз-начает соединение, единение телесного и духовного. Ничего нет труднее, чем понять природу другого человека.

В.М. Чего ты ожидал от премьеры «Детей солнца»?

А.Ш. Меня уже журналисты об этом спраши-вали. Я задумался. Действительно, чего я ожи-дал от премьеры?

В.М. Может быть, банкета?

А.Ш. Я ничего не ожидал. Потому что глав-ное уже произошло. Я думаю, что это хороший спектакль для меня. Цену спектакля я опреде-ляю тем, становится ли он хоть небольшой час-тью твоей судьбы и судьбы актеров?

В.М. Разве не каждый спектакль – часть судьбы?

А.Ш. К сожалению нет. Есть «дежурные», проходные, которые ты сделал и забыл.

Если актеры, с которыми я работал, стано-вятся хоть сколько-нибудь другими, если в них совершаются какие-то важные внутренние из-менения, тогда спектакль состоялся. Для меня главное – репетиционный процесс.

В «Детях солнца» нам работалось отлично. Потому что и Бочкарев, Глушенко, и Людмила Полякова, и Людмила Титова, и Светлана Аманова и другие, – художественные личности. А Саша Коршунов какой прекрасный! Закрытый



тонкий человек. Я его посмотрел в Островском, и он мне сразу понравился. А Виктор Низовой – такой неожиданный в роли Чепурного, весе-лый, мужественный, любящий и трагический!

Станиславский отличал актеров от артис-тов. Даже одаренный актер не всегда артист. Участники «Детей солнца» – артисты, и все были изначально настроены на серьезную работу. «Непоказушные», с большим человеческим содержанием люди оказались заняты в моем спектакле. Так что, – повезло.

В.М. И молодые тоже?

А.Ш. Да. И молодые тоже – Оля Жевакина, Ира Жерякова, Сергей Потапов, который пона-чалу смотрел на меня несчастными глазами, а потом стал замечательно играть.

Остальное, – успех, в том числе, – зависят от Бога, случая, Судьбы и, конечно, от зрителей.

В.М. Мне иногда обидно за Мастеров Малого театра. Они признаны, уважаемы, много играют, их любят люди – зрители, но им в нынешние времена явно не додано в «славе и благах». Кумирами и звездами оказываются другие. Правда, многие – на час. Может быть, дело в профессиональном и этическом состоянии сегодняшней критики, экспертных советов, жюри бесчисленных фестивалей? Да и телевиденье свою долю смуты в оценки вносит.

А.Ш. До начала девяностых годов у меня не было проблем с критикой. Она в лице ее лучших представителей являлась органической частью литературы. Официозных, бездарных рецензентов мы презирали и, по мере возможности, игнорировали. Политиканства и клановости, кажется, было меньше. Наташа Крымова, бывшая долгие годы вместе с моим рижским ТЮЗОм, являлась не только одаренным, тонким исследователем, аналитиком, но еще духовным лидером в своей профессиональной среде, да и в театре тоже. Это было имя, «знак качества», авторитет. С ней очень считались выдающиеся актеры. Товстоногов, Ефремов, Любимов, Туманишвили, Стуруа, Мильтинис, Пансо ждали ее статей, приглашали приехать, обсудить их работы... При том, писала она свободно и зачастую нелицеприятно.

В двадцать пять лет я стал главным режиссером. Крымова приехала от ВТО, как тогда было принято, обсуждать спектакли на труппе. Мы отправились в театр, и по дороге она спросила, что нужно учесть в разговоре, чтобы не навредить мне и актерам. Я сказал: «Говори все, что сочтешь нужным, Наташа». Я тогда уже приучал свой коллектив, актеров разбираться в том, какой человек стоит перед ними.

Любить критику нельзя. Любить можно цветы. Но к некоторым из пишущих я чувствовал глубокое уважение, восхищался их талантом. И никогда не вступал в конфликт с человеком, который меня разругал. (Если за этим не стояла идеология, как, например, у небезызвестной в советские годы Нины Велеховой).

Мая Туровская как-то опубликовала резко отрицательную статью на мой спектакль по Арбузову. Автор возмутился, протестовал – несправедливо! Но с Майей у меня отношения не испортились. Общались мы так же, как до статьи.

Превращение театральной критики в сферу журналистского обслуживания, а рецензий – в скороспелые газетные заметки – беда. Я работаю над спектаклем от двух до четырех месяцев, а критик над статьей – пятнадцать минут...

В.М. Полчаса.

А.Ш. Поэтому мне сегодня все равно. Будут ругать – плохо, и будут хвалить (примитивно, шаблонно) – тоже плохо...

В.М. Для репетиции «Детей солнца» тебе хватило двух месяцев?

А.Ш. На самом деле получилось около трех. На западе я научился работать быстро. Два месяца за границей вполне хватает на постановку. Но это время полного погружения в материал. Там актер подписывает контракт и не отвлекается ни на телевиденье, ни на радио, ни на кино, ни на коммерческие антрепризы, не играет другие спектакли. Два месяца жизни целиком принадлежат репетициям. По интенсивности этот срок равняется чуть ли не году работы в репертуарном театре. Подобный тип работы у нас вряд ли возможен. Самое ужасное – перерывы в репетициях. Пауза от конца сезона до начала нового – огромна. Но особенно пагубны остановки в выпускной период, когда у актеров другая энергетика, другая вымученность. После паузы кажется – все нужно начинать сначала. И каждый раз боишься, что не удастся восстановить энергию предпремьерного состояния.

Владимир КОЛЯЗИН

«ДИССОНАНСЫ ЖИЗНИ И ТАЛАНТА»

**«ТАССО» И.-В. ГЕТЕ В ПОСТАНОВКЕ ПЕТЕРА ШТАЙНА.
НА ПОЛУСТАНКЕ МЕЖДУ БРЕМЕНЕМ И ШАУБЮНЕ***

*Свободы я хочу для дум и песен;
Довольно мир стесняет нас в делах.*

Тассо. И.-В.Гете

О следующей после «Коварства и любви» (1967) работе Штайна в Бремене – «Тассо» И.-В. Гете – было высказано столько противоречивых, диаметрально противоположных суждений, что одно это уже подтверждает исключительный характер постановки. «Переломный момент в истории послевоенного немецкого театра» (Петер Иден), «наиболее примечательная и захватывающая постановка в Германии последних лет» (Бото Штраус), «агрессия режиссера направлена против тех, кому дороги Гете и “Тассо”» (Зигфрид Мельхингер), спектакль, «отвергнутый как не великий, и не значительный, и не просветительский, и, безусловно, не правдивый», он превращает «гетевских героев в помесь чокнутых и круглых дураков» (Йоахим Кайзер). Работа эта приобрела черты маленького театрального романа, которых еще много будет в карьере Штайна.

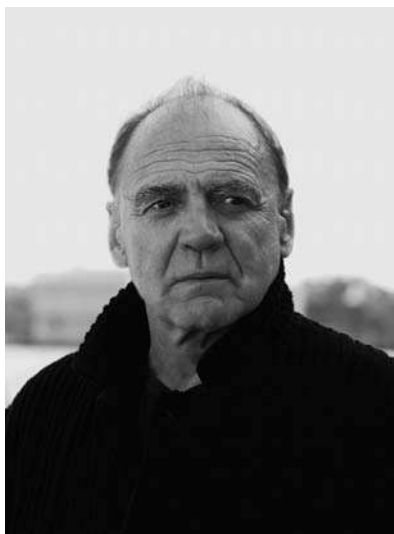
Премьера «Тассо» состоялась 30 марта 1969 года, почти год спустя после студенческих волнений в Париже. Несмотря на крах революционных ожиданий, безуспешность акций против войны во Вьетнаме, против шпрингеровской прессы, дискуссии о более справедливом общественном устройстве, о роли художника в обществе в среде немецких леворадикалов

продолжались. Петер Штайн не собирался сдаваться, отказываться от своего антибуржуазного кредо. Это было не в его натуре. Трезвый и беспощадный процесс самоанализа, размышлений об эффективности театра как средства борьбы и воспитания нового сознания, оценка причин поражения новых левых должны были найти свое художественное выражение. Не удивительно, что и без того провокационной – в художественном смысле – постановке сопутствовали различные политические акции. Они составили ее социально-общественную ауру.

Исходным моментом интерпретации гетевской драмы о придворном поэте из Феррары, терпящем крах из-за неразрешимых «диссонансов жизни и таланта» (Гете), была актуальная общественно-политическая ситуация в стране после «жаркого лета 1968-го». Драматическим образом отразился здесь опыт поражения европейских «новых левых» и размышлений о роли искусства в жизни общества, вера в силу которого у радикалов оказалась сильно преувеличенной. Спектаклю суждено было выразить время. Параллели с ситуацией художника во времена тогдашних кризисов возникали в спектакле Штайна буквально в каждой

** Данная статья является частью одной из глав второго тома будущей книги В. Колязина «Петер Штайн. Судьба одного театра», которая создается при поддержке Российского Гуманитарного научного фонда (проект 04–04 00120 «а»).*

Pro настоящее



сцене, где появлялся Тассо–Бруно Ганц. Это не последняя из причин огромного резонанса штайновской постановки. Конфликт между властью и художником, «диспропорция между искусством и жизнью» и, в частности, проблематика творчества стали главной темой новой постановки. Саркастически-полемический запал режиссуры и актеров получил выражение в тексте театральной программки, сочиненном Штайном и его коллегой по сценической адаптации, Яаком Карзунке: «Буржуазное общество ждет от своего театра почти того же, что и придворное ждало от своего поэта. Мы знаем, что своим спектаклем мы удовлетворяем эти ожидания: мы ведем себя при этом так же, как гетевский Тассо или сам Гете. Мы доставляем удовольствие заранее подготовленными ролями и радуем взор сильных мира сего искусными артистическими штучками, конвульсиями и трюкачеством... С бессильной же публикой мы разделяем ее неспособность выражать собственный гнев и собственную боль, – сознавая эту свою

неспособность, мы, быть может, даже превосходим ее»¹. Итак, театр, штайновские актеры сознательно выставляли на посмешище типажа шума как предмет и вожделенный идеал современного искусства.

Переход через границы театра, попытка размыть традиционный кордон между искусством и жизнью являются важнейшими характеристиками западноевропейской сцены второй половины 1960-х годов. Этим акционизмом и всевозможными его разновидностями были тогда увлечены многие деятели театра, а не только Петер Штайн и его единомышленники. Если одни воспринимали их как возмутителей спокойствия и героев, то другие – как анархистов и разрушителей подлинного искусства. Интендант Бременского театра Курт Хюбнер, вспоминая два десятилетия спустя о зачинщике, с которым он давно уже примирился, тем не менее, не смог удержаться от резких характеристик: «Штайн всегда был из тех, кто протестовал против авторитарной дирекции. Демократической структуры “соопределения” (*mitbestimmung* – именно так неуклюже принято в нашем театроведении переводить этот термин. – В.К.) тогда еще не существовало. Штайн ополчился против структур, а не против меня. Конечно, он многих привлек на свою сторону, среди прочих – Бруно Ганца, Ютту Лампе, Эдит Клевер. У него огромный демагогический талант, он удивительный агитатор. Но, защищая свои революционные убеждения, он мог быть невероятно резким и эгоцентричным. Сегодня он стал гораздо мягче... Но тогда из-за этой ситуации, из-за этой красивой и опасной дилеммы, естественно, возникали

¹ Zit. in: Daiber Hans. *Deutsches Theater seit 1945*. Stuttgart, 1976. S. 281.

Бруно Ганц, один из любимейших актеров Петера Штайна. Сыграл в Шаубюне Пер Гюнта-3 и Пер Гюнта-8, Принца Гомбургского, Шалимова в «Дачниках», Оберона в «Парке» Б. Штрауса. Прославился в роли Ангела в фильме Вима Вендерса «Небо над Берлином» (1987). Наш зритель наверняка запомнил его по роли Гитлера в фильме Оливера Шварцбигеля «Бункер» (2004)

Мастер-класс

конфликты... Некоторые идеи, которые он хотел осуществить в Бремене, я считал невозможными. Но он своим безжалостным, проповеднически строгим голосом требовал, чтобы для него невозможное сделали возможным. Для этого пришлось бы разрушать всю систему городского театра. И, должен заметить, Штайн кое-что из того, что он тогда так настойчиво пропагандировал, потом осуществил в своем театре в менее радикальной форме. А Цадек, напротив, мог отлично справиться в Бремене с этими ограничениями². Здесь мы, пожалуй, впервые сталкиваемся с психологическим портретом Штайна, как человека и режиссера, в момент его резкого взлета в сопоставлении с его антиподами и коллегами. Будем следить за развитием Штайна, как личности и как художника, и в дальнейшем, стараясь избегать как приукрашивания, так и высокомерия и даже очернительства, модного сегодня по отношению к нашему герою.

Происшествие в Бременском театре накануне премьеры «Тассо» имело непосредственное отношение к проблематике спектакля и к его последующей судьбе. Театр гудел, как растревоженный улей. По театру сновало множество молодых людей «с многозначительной философски-мессианской миной на лице». Штайна, впрочем, по свидетельству интенданта, среди них не было, но вот воинствующий Михаэль Кениг «вечно носился с портретом Мао в петлице». Интендант был, как на жаровне: мало ему было одного Цадека, а тут еще... «Режиссеры устраивали свои чудесные скандалы», а ему «приходилось ломать голову над тем, как расхлебывать всю эту

кашу»³. Группа радикально настроенных актеров Бременского театра, не успевших довести до конца экспериментальную коллективную постановку комедии Аристофана «Женщины в народном собрании», устроила, тем не менее, в назначенный день спонтанный спектакль-дискуссию, пригласив публику на сцену для обсуждения не столько комедии великого древнегреческого драматурга, сколько вопросов театральной реформы. Петер Иден описывал этот инцидент так: «Высоко над головами участников дебатов, спорщиков, на узком мостике между прожекторами и подъяемами, то и дело меняя позицию, сновал интендант Курт Хюбнер; с насмешкой, недоверием, а порой и злостью он швырял с театральных небес свои вопросы и реплики вниз, к собравшимся. Из политической дискуссии о формах работы в театре получилась самостоятельная сцена спектакля. Это был, наверное, самый впечатляющий эпизод нового мятежа: внизу – гнев и энтузиазм актеров (и, скорее всего, изумленной публики), а наверху – угрожающий и одновременно неуверенный интендант, о котором вели разговор на сцене и против которого протестовали. На следующий день в «Тассо» напряженность этого конфликта стала основным движущим мотивом спектакля»⁴. Мало того, в антракте премьеры Петер Штайн вышел на сцену и призвал публику принять участие в дискуссии о демократической структуре театра.

Но приступим к самому «Тассо», второму спектаклю Петера Штайна, зафиксированному на видеопленке⁵, что дает театроведу, как созерцателю происходящего «не здесь, не сейчас, а потом» (зрителю

² «Weisheit ist kein Verrat». Kurt Hübner Preisträger 1991, erzählt – im Gespräch mit Moritz Rinke// Theater Heute. 1991. S. 8-9.

³ Ibidem.

⁴ Iden Peter. Die Schaubühne am Halleschen Ufer. Frankfurt am Main, 1972. S. 25.

⁵ Первым был записан на видеопленку спектакль «В чаще городов». Читателю будет небезынтересно узнать, что записи спектаклей в Германии являются собственностью телевидения и Министерством связи, а не театра, что чрезвычайно затрудняет исследовательскую работу театроведов. Ведущие театральные институты (по нашему – кафедры театра) при университетах имеют свои видеотеки, пополняющиеся за счет перезаписи спектаклей, показанных ведущими телеканалами и за счет рабочих кассет из театров, добытых всеми правдами и неправдами. В самих же театрах видеотек как таковых нет, закон об авторских правах там сурово соблюдается, т.е. репетиционные видеозаписи служат только внутритеатральным целям и распространению не подлежат. В разные времена различными каналами была осуществлена видеозапись следующих постановок Штайна в Шаубюне: «Мать», «Оптимистическая трагедия», «Пер Гюнт», «Принц Гомбургский», «Дачники», «Как вам это понравится», «Трилогия свидания», «Такая большая и такая маленькая», «Орестея», «Классовый враг», «Ни рыба ни мясо», «Негр», «Три сестры», «Парк», «Косматая обезьяна», «Федра», «Вишневы сад» и др.

Pro настоящее

in effige), может быть, не безошибочную, но все же драгоценную возможность включить свой чувственный аппарат и сформулировать свои субъективные суждения о спектакле.

«Тассо» считается одной из самых трудных пьес молодого Гете, только что вернувшегося из итальянского путешествия и вложившего в пьесу много личных коллизий и переживаний («С чувствами Тассо он когда-то начинал драму, с ощущениями Антонио возвратился из Италии на родину»⁶.) Классическое литературоведение рассматривает «Тассо» как выражение духа XVIII века и воплощение нравственного идеала подлинной человечности и воспитанности. Герцог Альфонс трактуется, безусловно, как образец меценатствующего правителя эпохи Ренессанса, берущего под свою опеку молодого поэта и делающего его средоточием духовной жизни двора. Отношения поэта и властителя, однако, далеко не безоблачны, перипетии их и составляют суть драмы.

Не думаем, что русскому читателю сюжет «Тассо» так же хорошо известен, как, скажем, сюжет «Евгения Онегина»... Поэт Тассо пользуется благосклонностью герцога Альфонса Феррарского. Герцог, однако, обеспокоен тем, что поэт слишком удаляется от его друзей и все более погружается в собственные фантазии. Обеспокоенность герцога сменяется милостью после того, как Тассо одаривает властителя новым поэтическим сочинением, а дамы увенчивают его лавровым венком. Принцессе, к которой Тассо питает нежные чувства, едва их скрывая, удается даже примирить поэта с чопорным и завистливым

госсекретарем Антонио. Но мир их длится недолго, дело доходит чуть ли не до дуэли. Чтобы как-то примирить Тассо с его злейшим врагом, графиня Леонора решает уехать с Тассо во Флоренцию, строптивый же поэт намеревается отправиться в одиночестве в Рим, к друзьям. Герцог, который славится своей благосклонностью к людям искусства, отпускает Тассо с тяжелым сердцем. Конфликт достигает высшей точки, когда выясняется, что Тассо согласен оставить своему покровителю лишь копию, а не оригинал своей поэмы. Прощание с принцессой повергает Тассо в состояние крайнего потрясения, так что, вопреки всем правилам этикета, он прижимает ее к своей груди. Принцесса в замешательстве покидает общество. Тассо чувствует себя окончательно сломленным, и лишь рука дружбы, протянутая ему Антонио, восстанавливает его прежнее равновесие и положение придворного поэта. Как видно, сюжет драмы Гете предоставляет постановщику массу трактовок (славословие римским покровителям искусств, трагикомедия зависимости художника от власти даже в самые благоприятные для творчества времена).

С сегодняшней точки зрения, революционная фразеология репетиций Штайна кажется противоречащей его эстетизму. Но таков был язык времени, на таком языке Штайн и пояснял суть своего замысла: «Как героический манифест буржуазно-индивидуалистических воззрений на искусство и его творца, «Тассо» находит непосредственный отклик в мировосприятии любого художника в эпоху позднего капитализма и точно так же в представлениях нашего

⁶ *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur, Köln, o.J. B. 3. S. 78.*

При жизни великого олимпийца пьеса не имела особого успеха, сетовали на отсутствие динамичной интриги и драматических кульминаций, на беспомощность актеров перед силой и мягкостью плавно льющагося гетевского стиха, и лишь вторая половина XX века по-настоящему оказалась эпохой «Тассо».

Мастер-класс

современного общества о своих художниках. Итак, постановка "Тассо" предоставляет возможность, даже требует проявления нашей позиции и ее переплетения с прошлым» (см. «Режиссерский экземпляр "Тассо"»)⁷.

Штайн сделал свою сценическую редакцию пьесы. Не посягая на гетевский стих и слог, но значительно сократив оригинал, перемонтировав отдельные эпизоды, так что некоторые диалоги по своей динамике и остроте, скорее, напомнили киносценарий, нежели текст классической драмы. Заметим здесь, что сам режиссер много лет спустя ругал себя за недопустимые вольности и чуть ли не отрекался от собственного раннего шедевра.

Но главное – он окончательно расстался с гетевской идеализацией периода «бури и натиска», усилив критические акценты, а кое-где и совершенно их поменяв. Вместо Феррары, лучезарной гавани искусств, «милого круга», где любит пребывать душа поэта, перед бременским зрителем представало место судилища и заточения поэта, вместо просвещенного герцога и его бесценного секретаря – лукавые и превосходно владевшие искусством манипуляции бюрократы. С помощью драмы Гете режиссер анализировал ситуацию современного художника и его слова, отказа его от борьбы. Вырождение духа протеста казалось ему настолько очевидным, что он не мог не подчеркнуть пародийные стороны и трансформации характера опального поэта.

Язык классики был очищен Штайном от всяческого пафоса, гетевские ямбы звучали, как деловой повседневный язык. Опыт работы с Кортнером помог ему

поднять речевую культуру актеров на высоту.

По крайней мере, три линии гетевской драмы Штайн выделял крупным планом: исключительность фигуры художника (поэта), противоречивость поведения художника, мечущегося между сознанием своей избранности и рабским преклонением перед властью, его кормилицей и наставницей, безрезультатность и трагикомизм его попыток примирить свободу художника с притязаниями власти. С эстетической стороны режиссера интересовала здесь проблема симфонизма мотивов.

Структура гетевской драмы не разрушалась, замысел драматурга не опровергался. Штайн был далек от банальной и плоской актуализации. Молодой критик Бото Штраус писал на сей счет, оценивая спектакль: «Штайн использовал вместо язвительного разоблачения метод четкого объяснения, поясняющей гиперболизации (чему он научился у Фрица Кортнера) неслыханных, парадоксальных или идиотских обстоятельств»⁸. Творческий коллектив увлеченно работал с драмой как с экспериментальным материалом для вскрытия ее имманентного смысла, хотя нередко прибегал к обнажению, быть может, слишком зачастую прямолинейных параллелей ее с современностью. Это придало спектаклю завораживающий динамизм и эффектность, семантически-метафорическую плотность, благодаря чему зритель ни на минуту не отвлекался от процесса созидания новой сценической формы и интеллектуальной параболы, в которых ему, зрителю, отводилась далеко не последняя роль. До известной степени Штайна можно было упрекнуть в

⁷ Goethe u.a. Torquato Tasso. Regiebuch der Bremer Inszenierung. Frankfurt am Main. 1970. S. 137–144.

⁸ Strauss Boto. Tasso in Bremen// Theater heute. 1969. № 5.

Pro настоящее

неожиданном для него и совершенно непривычных для театра конца 1960-х годов формализме и эстетизме. (Примечательно, что в дискуссии после премьеры, нацеленной Штайном на обсуждение актуальной немецкой ситуации, в зале поднялся известный мюнхенский критик и высказался против «всеобщих разговоров», оставляющих в тени собственно художественное новаторство режиссера.)

По существу, основу режиссерского эксперимента составляли приемы радикальной театрализации и постоянной игры и смены акцентов. Интеллектуальным конфликтам, внутреннему процессу, чувствам, эмоциям героев Штайн находил соразмерное и совершенное пластическое выражение. Спектакль был исполнен динамизма, будто единый нескончаемый танец, хореодрама с точно поставленными позами, промеренными проходами, мизансценами. Найденный стиль обладал огромной гипнотической силой. Пластическая жизнь персонажей проходила не в безвоздушном пространстве, что было модно тогда в постановках драмы абсурда, а в замкнутой, вполне определенной сценографии, знаковой системе, благодаря которой создавалась постоянная связь физического, языкового/смыслового и образного уровней. В этой знаковой концентрации, насыщенности и многоплановости действия и заключался секрет нового сценического решения. С полной уверенностью можно утверждать, что в «Тассо» Штайн не только продолжал осваивать параметры своего стиля, но впервые в своей практике применил принцип создания оригинального театрального кода спектакля и трактовки

самого этого кода как элемента восприятия. В дальнейшем он будет искать его для каждого спектакля или варьировать уже созданные им коды. (В понимании театрального кода мы солидарны с определением, которое дают современные театральные семиологии, – код как «регулирующая система для производства и интерпретации знаков и знаковых взаимосвязей»⁹. Иными словами, наличие театрального кода является высшим выражением оригинальной театральной системы.)

Казалось бы, концептуально Штайн во всем шел за Гете, рисуя в спектакле историю противостояния поэта и власти, недостижимости идеала свободы творчества и идеальной любви. Но режиссер совершенно лишил гетевскую драму идеализации ренессансного миропорядка с «правлящим разумно государем» и поэтом – придворным мудрецом. Альфонс у Штайна не просвещенный правитель, Антонио – не благородный советник-госсекретарь, оба они – люди из цемента буржуазной эпохи. Если штайновский Альфонсеще хоть как-то тешил себя ролью воспитателя и мецената, то Антонио был лишен какой бы то ни было лояльности к поэту «с причудами». Прагматизм новой эпохи подвергал драму Гете эффектной и жестокой метаморфозе. Здесь даже не нужно было слишком много сокращать, достаточно было пластически остро воплощать и гротескно укрупнять написанное драматургом, щедрым в своем стихе на иллюстрирование и фиксирование сценического поведения персонажа.

Намек на разорванную гармонию Ренессанса, трагикомичность фигуры штайновского Тассо давала уже первая пантомимическая

⁹ Оперирование определенным кодом, по мысли Эрики Фишер-Лихте, предполагает, что режиссер четко определяет, что является для него смысловой единицей (знаком) театра, как и при каких условиях могут комбинироваться эти знаки, какие значения могут придаваться этим знакам в определенных контекстах или изолированно от них, в каких ситуациях эти знаки могут восприниматься и использоваться зрителем. (См.: Fischer-Lichte Erika. *Semiotik des Theaters* - Tübingen. 1944. Bd.1. S. 12–13.) Фишер-Лихте подразделяет основные театральные знаки на несколько групп: речевые (т.е. связанные с интонированием и другими выражениями эмоциональной реакции актера), кинезические (мимические, жестовые, проксемические, т.е. связанные с категорией движения актера в пространстве), знаки внешнего облика актера, знаки пространства, невербальные акустические знаки.

Мастер-класс

сцена спектакля: изнеженный, чуть мешковатый Тассо–Бруно Ганц медленно шел к столу в центре сцены, оглядываясь по сторонам, прогибался, принимал позу изваяния какого-нибудь древнегреческого поэта, величественно брал со стола лист бумаги, снова менял позу, собирался сесть на пуф... и шлепался мимо на пол. Слегка смущаясь, поднимался, снова принимал надуманную позу, облокотясь на стол, писал что-то гусиным пером, наконец, эффектным жестом перебрасывал полу плаща через плечо. Знаки гармонии и дисгармонии режиссер сталкивал на протяжении всего спектакля.

Лист поэтического текста размером в старинное фолио являлся еще одним действующим лицом спектакля. Однажды Тассо положит его на руку и уронит, будто пух, в другой раз его будет внимательно, будто священное писание, изучать Герцог, в третий – Тассо будет безумно носиться в вихре страниц, швыряемых им в воздух, наконец, они, потерявшие всякую ценность, в мертвом беспорядке застынут на полу у задника.

...Стремительно появлялся стройный, будто тростинка, Герцог–Вернер Рем, начинал монолог о прекрасном, Тассо подхватывал его. Затем сзади по направлению к «эпицентру» выплывали легкие, воздушные, царственные фигуры двух женщин, спутниц Тассо в радости и горе. Графиня–Эдит Клевер, исполненная чувства собственного достоинства, описывала круги вокруг поэта. Важной была каждая модуляция ее голоса. Принцесса – Ютта Лампе плыла, зафиксировав правую руку чуть ниже груди, речь ее переходила в пение. Обе кружащиеся, порхающие по сцене

молодые женщины, кутающиеся в свои расписанные розовыми, голубыми и зелеными цветами шелка, временами нежно и плавно развевающимися, напоминали ожившие статуи античных богинь. Роскошные, свободно ниспадавшие костюмы работавших в паре художников, Вильфрида Минкса и Сюзанны Рашиг, казались критикам сошедшими с полотен Климта¹⁰. Когда погруженный в себя, никого не замечая, Тассо снова и снова проходил по сцене, «парки», любуясь им, будто цветком, заинтересованно-шутливо комментировали его поведение.

Мир симфонических взаимосвязей этого спектакля раскрывался медленно, неторопливо, загадочно. Духовным центром являлся Тассо со своим рабочим столом в центре почти пустой сцены, вокруг него кружили остальные персонажи. Художником спектакля был уже ставший известным благодаря своим сценографически-коллажным работам для Цадека Вильфрид Минкс. Искусственная (нейлоновая) ковровая зелень символизировала лужайку, или, если угодно, тенистые аллеи Феррары, справа и слева на полу «скупали» два белоснежных античных бюста. Задник и стены вдоль кулис были изготовлены из прозрачного и отсвечивающего, слегка мерцающего плексигласа, так что фигуры, двигаясь по сцене, отражались в зеркалах, двоялись, таяли и исчезали. Две толстые искусственные колонны образовывали второй портал. Зрителя и зал, благодаря оптическим эффектам плексигласа, словно разделяла прозрачная пленка, за которой его взору предстал закрытый флуоресцирующий аквариум, или оранжерея, но, так или иначе, не

¹⁰ Iden Peter. Die Schaubühne., ibidem, S. 27.

Pro настоящее

«увеселительный замок», как у Гете, а клетка, место заточения опально-го поэта посреди парящей в воздухе Феррары, не иначе как второй после Рима столицы искусств, – и в то же время действо, происходящее в воспаленном мозгу Тассо. Сценическое пространство спектакля с учетом всей пластической партитуры так и хочется назвать живым или, точнее, ожившим музеем изобразительных искусств, настолько высок был уровень синтеза искусств, достигнутого Штайном, и настолько явно, но не назойливо сказывалась в спектакле художественная эрудиция и увлеченность режиссера архитектурой, скульптурой и живописью.

Ганц, очередная находка Штайна, актер, подвижный, как ртуть, играл большое дитя (вспомним, что в глазах Альфонса он – «больное сердце»¹¹). Его Тассо абсолютно искренен и в признании собственной гениальности, и в вассальном преклонении перед герцогом. Передавая Альфонсу едва завершенную поэму, он почтительно, чуть ли не рабски склоняется перед ним: «Прими!». Мало того, падает на колени, протягивая руки к своему вдохновителю, как богомольцы протягивают руки к Спасителю. Ганц постоянно подчеркивал недостижимость идеалов Тассо, его то комичные, то огорчительные, то болезненные срывы. В начале второго действия принцесса царственно проходила вперед, Тассо спешил за ней; казалось, вот-вот их души сольются. Тассо–Ганц опускался наземь, через секунду принцесса делала то же, Тассо впервые пытался обнять ее, но так и не мог на это решиться и снова неловко падал на колени.

Но Тассо Ганца был не только большим ребенком, но и

вдохновенным поэтом-романтиком, способным пленять высотой духа и широтой дарования и демонстрировать границу своей недоступности, царство, где властвует лишь поэзия. Этот Тассо был способен моментально воспламеняться, воодушевляться от одной мелькнувшей поэтической мысли, одного сверлящего мозг подозрения, одного появления принцессы. «Божественная, первообраз красоты», – произносил он, как в трансе, и начинал бегать по сцене, размахивая руками. Жажда Ганца-актера объять все, все объяснить, выразить в жесте, его склонность к излишней театрализации пленяли и одновременно озадачивали. Порой казалось, это не актер жестикулирует, интонирует, а смычок музыканта повинуется потаенному внутреннему голосу. К такому стилю – стилю «интеллектуального романтизма» – в Германии не привыкли. Быть может, следовало бы сказать – от него отвыкли после слишком продолжительного перерыва со времени таких богатых актерскими традициями и новациями 1920-х годов.

Возьмем для примера одну лишь сцену первого продолжительного свидания с принцессой, в которой романтическое воодушевление актера перехлестывало через край. Все было как будто бы впервые в жизни. Статика отменялась: актер вращался то вокруг себя, то в большом сценическом круге, варьируя при этом различные углы наклона тела. «Я твой, и делай из меня, что хочешь», – произносил Ганц–Тассо и разыгрывал целую пластическую драму: находясь в трансе от избытка чувств, сжимал руки возле груди, поднимал их вверх, разводил в стороны, разворачивался, делал

¹¹ Тассо. Драма. // Гете Иоганн Вольфганг. Собрание сочинений. Т. 5. С. 217. Здесь и далее цитаты из драмы Гете даны в переводе С. Соловьева по этому изданию.

Мастер-класс

большую пробежку по сцене, пока не сталкивался с Антонио и, забывая, что он его противник, бросался к нему в объятия. Можно было только удивляться: откуда у молодого актера такая естественность в таком сложно сконструированном образе? Ютта Лампе была в этой сцене (да и не только в ней) нежным, гибким, юным цветком, пленяя волшебной мягкостью, медлительностью и плавностью жестов, таинственной аурой.

И в то же время с самого начала зрителя не покидало подозрение, что этот Тассо временами не просто смешон, но как бы ломает комедию, что есть у него потайной второй план. Гетевские монологи давали на то известное основание, но в бременском спектакле они бурно, гротескно вырывались на поверхность.

В ключевых сценах спектакля актерам Штайна удавалось достичь высокой степени метафорической пластичности и симфонизма. Штайн в подлинном смысле раскрепощал актера, отбросив штампы псевдоклассической школы, возвращал на сцену естественность и простоту, демонстрировал силу метафоры и пленительность смены приемов игры – особенно, излюбленный контраст стремительности и медлительности движений.

Сцена увенчания Тассо лавровым венком за его новейший поэтический труд строилась как волшебный, мистический ритуал в мире неколебимой прагармонии. Тассо, поначалу стоявший к нам спиной, эстетски наклонял голову, подставляя ее увенчивающей его особе, становился на колени. Вставал, будто оцепенев от невыносимой тяжести и весомости награды. Склонившись вновь во

время монолога перед принцессой («Смиренно принимаю на коленях / Прекрасный дар из дорогой руки»), сопровождал его целой симфонией жестов кружащихся рук. Гибкие фигуры Принцессы и Графини напоминали граций, будто сошедших с полотен Боттичелли или Рафаэля. Когда Тассо останется один, на мгновение пробудившись от «прекрасных грез», и приступит к новому монологу, обе грации, двигаясь по периметру вдоль задника, будут постоянно наблюдать за ним, словно за прекрасным цветком, порхать, будто бабочки.

С появлением на сцене Антонио–Рема в жизнь Тассо врывается враждебный мир. Тассо живет в мире красоты, символов, а не реальности. Они с Антонио, таким черным вороном в своем длинном камзоле, скроены из разного материала. Уже первая их встреча была схваткой. Антонио, воспитанный в презрении к писакам, у которых «игра губ и струн решает дело», тотчас хотел поставить наглого мальчишку, не знающего рангов, на место. Рем, весь квадратный и холодный, как ледяная скала, всегда с одной и той же благообразной маской на лице, играл жесткого, лицемерного, убежденного противника, который точно знал, какой вред государству исходит от Тассо, и с ходу объявлял его преступником. Когда Герцог подвергал поэта домашнему аресту, Тассо–Ганц прикладывал руку к горлу, защищаясь от него, будто от палача. Снимая с себя лавровый венок, он освящал его поцелуем. Сцена шла в подчеркнуто замедленном темпе.

Чем дальше, тем сильнее мнимое герцогское покровительство Тассо оборачивалось историей преследования, унижения и умирения

Pro настоящее

поэта. Альфонс–Рем довольно часто мог позволить себе разговаривать со своим поэтом–«службой», надев маску благодушного добряка, но главными в его голосе были стальные интонации. Для Ганца все время главной оставалась тема наложенных на художника пут, от которых он так и не смог освободиться, хотя Антонио и разжигал в нем настоящую «лихорадку гнева». Ганц разрывался между любовью и жестокой иронией по отношению к своему герою. Актер выстраивал целую пластическую партитуру, делая зримыми и осязаемыми метания Тассо между бунтом («я не могу ни на какой земле переносить <...> униженья») и послушанием («мой жребий – слушаться без размышлений»), пропасть его падения, неспособность, выражаясь почеховски, выдавить из себя раба. Эта раздвоенность Ганца–Тассо, весь набор его экспрессивных и гротескных эскапад и были тем кривым зеркалом, которое Штайн и его актеры как бы ставили перед сидящими в зале современниками. Ведь они вместе, актеры и режиссер, провозгласили однажды, что искусство есть средство борьбы и что они с ним пойдут до конца. Но в какой-то момент они останавливались на полпути. Вот Тассо в горячности бросается на Антонио со шпагой, шпагой сражается с призраками. Вот он преклоняет колени перед Герцогом; вот он в негодовании мечется по сцене, швыряет мебель, бросает свои бумаги под стол. Вот он после сцены с Антонио в четвертом действии, похожей на допрос, колотит себя кулаками по голове, желая понять, за что его так ненавидят. Вот он, потрясенный неожиданным поведением своей избранницы, взбирается на стол,

кружит, машет руками, склоняется, стелая «И она!», колотит головой и руками по лежащим на столе бумагам. Вот он в пятом действии, потеряв возлюбленную и подвергнутый аресту, собрав свою волю в кулак, впервые называет Антонио «орудием тирана», вопит, не помня себя от гнева, чуть ли не бросается на этого черного грифа с голыми руками, выбрасывая вперед сжатую в кулак то правую, то левую руку, – готовый мужественно сражаться, словно Дон Кихот с мельницами. (Последний жест в контексте событий весны 1968 года воспринимался публикой, как своего рода поза проигравшего битву революционера, как «знак бессилия искусства и критической мысли»¹².) И вот он в самом финале, притихший, обескураженный, будто малое дитя, покорно карабкается на плечи Антонио, уносящего его за кулисы. Бунт против несвободы, беззакония и произвола оборачивался дворцовой пародией.

Женская линия вносила в спектакль Штайна особый и неповторимый мелодизм и поэтичность, которых не было в такой мере в бохумской постановке Клауса Пайманна (1980), в целом вполне способной оригинальностью и изяществом соперничать с бременской. В лице Эдит Клевер и Ютты Лампе Штайн открыл немецкому театру двух неповторимых и равновеликих, элегантных и своенравных звезд, полностью соответствовавших царству «прекрасных грез», где обитал гетевский поэт. Клевер–Леонора Санвитале и Лампе–Леонора д'Эсте, она же Принцесса, полуподруги и полусоперницы, охраняют и блюдают своего Тассо, как неземную птичку в золотой клетке. С какой обворожительной

¹² Iden Peter. *Die Schaubühne...*, *ibidem*, S. 27.

Мастер-класс



Ютта Лампе –
Принцесса и
Бруно Ганц – Тассо

улыбкой, с какой нежностью гладила графиня лицо попавшего в опалу поэта, превращая финал их встречи в момент высшего откровения и доверия к нему!

Возьмем несколько наиболее примечательных сцен. В начале третьего действия Принцесса и Леонора обсуждают возможные последствия ссоры Тассо с Антонио и беседуют о «предмете любви» Принцессы, овладевшей ее душой «навсегда». Спасительницы Тассо не входят на сцену, а выплывают, как лебеди. Клевер – эстетствующая дама с обворожительной и загадочной улыбкой, прячущей в себе тайну Джоконды, Лампе – то капризная девочка с большими магическими глазами, то царственная особа с непостижимой нежной аурой. Клевер излучает невероятную энергию, речь ее божественно чеканна, Лампе потрясает мягкостью,

чувственностью и неземной отстраненностью. Штайн в работе с женщинами (гораздо чаще, чем в работе с мужчинами) трудился, как скульптор, ваял, а не строил мизансцены, вновь и вновь пользуясь контрастами быстроты и замедленности. Когда Клевер–Леонора медленно и плавно поворачивалась вокруг Лампе–Принцессы, у зрителя возникало ощущение плывущей в воздухе античной статуи (излюбленный мотив этой «импрессионистской» штайновской постановки). Благодаря быстрому, возбужденному темпу игры, текст Гете обретал яркость и свежесть. Слова лились из души. Когда Принцесса кончала свою жалобу, Леонора чарующе нежно махала ей рукой, будто крылом, утешая: ей «грядущее новые отрады принесет». В конце монолога Принцессы, в финале того же действия, полная

Pro настоящее

печали Лампе медленно, будто цветок на закате, опускалась на пол в своем бальном платье с искусными накладными кружевами. Склонив голову набок, нежно гладила рукой распластанный, образующий широкий круг подол и затем надолго замирала. Такой она и запечатлевалась в сознании – печальная орхидея.

В сцене любовного объяснения с Тассо Принцесса появлялась закутанной в черный плащ, как печальная Феба (та, которой не довелось стать невестой). Здесь не было и не могло быть никаких поцелуев, прямых выражений любви – зато сколько чувств в каждом слове, в каждом движении! Едва она касалась его рукой, он падал на траву и в беспамятстве катался по полу. Но это вовсе не означало, что она хочет его оттолкнуть! И он, едва коснувшись губами ее руки, опускался на пол. У Тассо не хватало силы воли сознаться ей, он вскакивал, шел за ней со страхом, словно за Герцогом. В ответ на ее ласковые слова тянул к ней руки, готов был обнять, снова несколько раз прикасался к ее рукам, но так и не обнимал и не целовал. Любовные мучения этой терзающей друг друга гетевской пары были переданы совершенно. Измученная чередой великосветских условностей и мотиваций, Принцесса–Лампе еще сильнее закутывалась в свой плащ, почти падала в обморок, а Тассо неловко обнимал ее в плаще, так и не коснувшись тела, Это было не объятие, а жалкая пародия на него. (В это время на заднем плане появлялись, словно черные вороны, бдительные Альфонс и Антонио.) Хватаясь за плащ Принцессы, Ганц–Тассо неумело прыгал на нее, смешно, гротескно пытаюсь

овладеть ею, но овладевал только плащом, который комично-быстро с нее сползал. Более жалкого поражения Тассо придумать было невозможно. Тассо на коленях еще полз за уходящей Принцессой, в испуге заворачивая в ее плащ свое лицо. Предельно искренний, экспрессивный актер, чем-то напоминавший Жерара Филипа, Ганц блистательно воплощал замысел Штайна – преподнести Тассо не как обыкновенного дворцового шута, а как печального, терпящего поражение поэта, «эмоционального клоуна», по выражению Штайна. Своей гротескной, порой кафкианской клоунадой Ганц вышучивал истинные чувства своего героя, прощался с ними навсегда: «И если человек в страданиях нем,/ Мне Бог дает поведать, как я страдаю».

Идеалистическая мечта Тассо о союзе «героя и поэта» рушилась, будучи едва им артикулированной. Поэму, посвященную Герцогу, поэту так и не возвращали. Хотя спектакль кончился «скорби криком», главной оставалась та мера, та страсть, с которой Штайн высмеивал все рабское в поведении Тассо. Привкус щемящего нигилизма (главная интонация конца 1960-х годов) оставлял по себе этот спектакль, в котором таинственные флюиды тоски Тассо и Принцессы по «веку золотому», первобытной руссоистской гармонии вытеснялись жестокосердием крепко стоящих на ногах «людей в черном».

Мы уже говорили о том, что в пору премьеры немецкая критика резко разошлась во мнениях о Бременской постановке. Шоку и восторгам сопутствовали непонимание и раздражение. Двадцать лет спустя видный критик Иван Нагель в речи по поводу присуждения

Мастер-класс

Штайну премии имени Гете, учрежденной городскими властями Франкфурта-на-Майне, назвал «Тассо» одним из высших творческих достижений режиссера. Он обратил внимание на то, что «понимание гетевской драмы режиссер, внимательно читая ее строки и между строк, существенно расширил до памфлета о манипулировании, направляемом сверху художественном творчестве, до поэмы о воле к свободному искусству и о страданиях, причиняемых выстраданным искусством... То, что здесь крупные актеры, которым нет еще и тридцати, доносят, делают зримым весь смысл без остатка, производит впечатление пугающего блеска их сценических действий, беспощадно-радостной легкости их опыта.

Вне всякого сомнения, актеры, произнося фразу "...как я стражду", имеют в виду и свою собственную профессию». Штайновский «Тассо» в понимании Нагеля – был «драмой о поэте Тассо, о придворном поэте Гете и о человеке театра Бруно Ганце (или Петере Штайне), и поставлен он был так, что после этого занятие театром в Германии перестало быть тем, чем оно было до этого». И еще одну очень важную вещь высказал Нагель, говоря о значении этого спектакля: «Тому, кто видел запись этого "Тассо", становится ясно: 1968 год был юностью ФРГ. Можно бояться этой молодежи, можно ее ненавидеть, но, если бы тогда эта страна не догнала свою молодежь, пускай и с опозданием, это была бы пустыня, а не страна»¹³. Слов точнее, проникновеннее о спектакле Штайна не сказал ни один другой критик.

Историки немецкого театра вполне оправданно считают, что

Бременский «Тассо» стоит у истоков Шаубюне¹⁴. В нем отчетливо чувствовалась основная интонация спектаклей Штайна – критицизм интеллектуала, культ актера-личности, ансамблевость, стремление к полифонии. Позднее этот спектакль множество раз показывали в Берлине, в Кройцберге, уже на сцене собственного театра Штайна, подчеркивая тем самым непосредственную преемственность. Те, с кем Штайн достиг высокого уровня взаимопонимания в «Тассо», – Бруно Ганц, Эдит Клевер, Ютта Лампе, Вернер Рем – стали ядром его берлинского коллектива и остались в нем до последнего его дня.

...Впервые Штайн подверг кардинальной критике эту свою работу, отмеченную чертами стилизации и авангардизма, в 1981 году в интервью восточно-берлинскому критику Дитеру Кранцу. Штайн заявил, что максимы Гете значительно шире той его прежней, однозначной трактовки драмы. Чем дольше он смотрит видеозапись спектакля, тем более спорной, даже сомнительной кажется ему его трактовка. Гете с развитием действия становится все четче и энергичнее в своих высказываниях, в определенной манере диалога, в утверждении своих представлений о категории классики и о классической форме. А в финале он, как продолжал Штайн свою самокритику, вкладывает в уста Тассо четкую художественную программу (его Тассо знает, в чем его сила), то есть изложение гетевских мыслей о границах человеческих возможностей достигает апогея. В итоге режиссер пришел к заключению, что «все это не имеет ничего общего с нашей прежней концепцией "золотой клетки", в которую заперт художник и в которой бюрократы от культуры

¹³ Nagel Ivan. Kortner Zadek Stein. München, Wien. 1989. S. 63–68.

¹⁴ Iden Peter. Die Schaubühne..., ibidem, S. 24.

Pro настоящее

могут использовать его, как эмоционального клоуна». То есть, несмотря на все красоты постановки, мысль Гете была выражена в нем не в полной мере, будучи ограниченной лишь «эмоциональными предпосылками»¹⁵.

Спустя три года в беседе с журналистами «Театер хойте» режиссер вновь коснулся своего юношеского шедевра и почти полностью перечеркнул его, отдавшись самобичеванию так, как отдавались только советские режиссеры во времена ждановщины: «Я непомерно широко использовал в «Тассо» прием монтажа. В трактовке текста не только терпел «уленшпигельство» актеров, но и поощрял их. Я, прежде всего, настаивал на том, чтобы переложение текста на язык сцены давало простор пластическим приемам, по существу, балету, – все эти вещи кажутся мне сегодня смешными. Я заснял этот спектакль на пленку, и когда смотрю его снова и снова, то умираю от стыда»¹⁶. Такой совершенный с точки зрения театральной эстетики спектакль, абсолютно не музейный, хотя и с чертами изысканно-стильной музейности, о которой говорилось выше, который и сегодня смотришь, затаив дыхание, – и такое самоуничтожение!

Все это свидетельствует лишь о стремительности развития режиссера, о его неспособности (впрочем, до поры до времени) задерживаться на этапе фиксированного стиля более одного-двух сезонов. Что же за недопустимые вольности позволил себе постановщик «Тассо»? Вырезал несколько непомерно длинных кусков, перемонтировал ряд сцен, ряд идейно для него важных, «лейтмотивных» пассажей перенес из середины пьесы

в начало, в принципе не изменив общей гетевской композиции, снял деление на явления, добившись непрерывности действия, для чего велел всем актерам находиться на сцене на протяжении всего спектакля. В конце 1970-х годов станет, например, почти нормой, сокращать на сцене драмы Шиллера на 50-60%, как это было, в 1979 году в случае с дюссельдорфской постановкой «Коварства и любви» Петером Лешером в ангаре бывшей ярмарки, – и безо всякого ущерба для мысли и образной структуры шиллеровской драмы.

Понятие «верности тексту», оригиналу слишком растяжимо и слишком часто используется для защиты консервативных театральных позиций¹⁷. Не странно ли, что в начале 1980-х годов, когда в Германии давно уже были известны опыты Мейерхольда по кардинальной переработке первоисточника, когда и обработки Брехта стали уже классикой немецкой сцены, зрелый Штайн прибегает к критике монтажа и чуть ли не отвергает его. Здесь перед нами в полной мере встает проблема метода и типологии режиссуры, подвижности ее в рамках одной индивидуальности (чуждой монтажу, лояльной к некоторым монтажным приемам и приверженной к тотальному монтажу). Вполне очевидно, что молодой Штайн гораздо больше тяготел к двум последним типам, в то время как поздний, в смысле монтажа, становится по-настоящему консервативен.

...Со спектаклем «Тассо» штайновская группа исколесила всю Европу: вначале как актеры Бременского театра, а потом уже и как актеры Шаубюне.

¹⁵ Kranz Dieter. Positionen. Strehler, Planchon, Koun, Dario Fo, Langabaka, Stein. Gespräche mit Regisseuren des europäischen Theaters. Berlin. 1981. S. 185.

¹⁶ Theater heute. 1984, № 4.

¹⁷ Норберт Миллер, близкий университетский товарищ Штайна, настаивает на том, что режиссер бременской постановки «конструировал пьесу заново» и что подобный радикализм Штайн воспринял от своего учителя Кортнера, который мог, ставя в Мюнхене «Дантона» (1958), сыграть два первых акта феноменально, третий – предоставить воле актеров, четвертый – кардинально радикализировать, а пятый – вообще опустить. Но тогда получается, что вина в главной болезни современной немецкой сцены, в особенности, провинциальной, – безоглядном распространении «принципа режиссерского своеволия» – лежит на Кортнере и, отчасти, на его продолжателе Штайне!!! См. Schieb. Peter Stein. ibidem. S. 80–81.

Мария СКОРНЯКОВА

СРЕДИЗЕМНОМОРСКАЯ ДОРОГА К ЭПИЧЕСКОМУ ТЕАТРУ...

СТРЕЛЕР И БРЕХТ

*Эпический театр – это волшебный театр,
театр фантазии, свободы, легкости.*

Джорджо Стрелер

«Нас часто упрекали, что мы много ставили Брехта. Но скорее следует упрекнуть нас в обратном – в том, что мы слишком мало его ставили»¹, – сказал Стрелер в дни брехтовского фестиваля, который в 1995 году в связи с сорокалетием со дня смерти драматурга проводил Пикколо Театро. Стрелер был убежден, что наследие Брехта, как и наследие Станиславского, имеет непреходящее значение, поэтому его необходимо изучать долго и тщательно, а между тем современным театром оно освоено не только недостаточно, но и весьма поверхностно, и Брехт очень мало понят и мало оценен. «Немногие актеры что-то знают о театре Брехта, еще меньше могут на практике применить его технику, а если им и приходится играть его пьесу, то их все время бросает от сентиментальности ложного остранения к холодной идентификации по Станиславскому. При этом техника *Verfremdung*, так называемый эффект остранения, игнорируется почти полностью»².

Стрелер нередко сравнивал Брехта с другими реформаторами прошлого и чаще всего с Карло Гольдони. «Брехт и Гольдони – это две основные точки моих театральных исканий. Их объединяет

характер взаимоотношений с обществом, чувство театра и круг проблем, которые ставило их время... Это два революционера в истории театра...»³. Стрелер полагал, что смысл реформы, которую совершили – каждый в свое время – Гольдони и Брехт, состоит в «мучительном утверждении обновленного реализма и реставрации понятия “типического”. Это обретение осуществляется в результате диалектического процесса, который берет начало в предшествующей ситуации в искусстве»⁴.

Стрелер всегда считал Брехта одним из своих учителей. Среди других он называл Жуве и Копо. И, конечно, Станиславского. «Станиславский – первый учитель для нас всех. Без Станиславского сегодня невозможно работать в театре. Но останавливаться на Станиславском нельзя»⁵. «Я убежден, что сегодня театр должен объединить эти две позиции – Станиславского и Брехта... страстность истины с отстраненной позицией критика...» Свою роль в сценическом искусстве современности Стрелер считал посреднической и объединительной: «Мое призвание – искать мосты... между двумя великими театральными методологиями: учением Станиславского (без которого совершенно нельзя

¹ Giorgio Strehler. *Shakespear. Goldoni. Brecht. Milano. 2006, P. 115.*

² *Ibid.* P. 116.

³ *Ibid.*, P. 97.

⁴ Стрелер Дж. *Театр для людей.* М., 1984, С. 78.

⁵ Giorgio Strehler *o la passione teatrale.* Milano. 1998. P. 163.



Д. Стрелер

обойтись) и учением Брехта (без которого, как кажется, можно обойтись очень просто)»⁶.

Когда речь заходит о влиянии Брехта на Стрелера, то обычно выделяют два аспекта – эстетический и идеологический. Итальянские исследователи театра прежде всего обращают внимание на проблемы, связанные с идеологией.

И действительно, после встречи с Бертольтом Брехтом Стрелер иначе стал воспринимать мир. Взгляды на буржуазное общество, социальные проблемы народа, его история, прошлое, настоящее, будущее... – все было подвергнуто пересмотру и переосмыслению. Убеждения Стрелера, как представителя итальянской

⁶ Ibid. P. 159–163.

Мастер-класс

интеллигенции и человека близкого к Сопротивлению, и раньше отличались достаточной левизной. После знакомства с Брехтом его политическая позиция оказалась не только более твердой, но и значительно более левой. Марксизм отныне и навсегда стал неотъемлемой составляющей мировоззрения итальянского режиссера.

Утопизм – характерная черта художников прошлого столетия: многим из них были свойственны отношение к своему творчеству как к строительству новой жизни, мечта о лучшем жизнеустройстве и святая вера в действенную силу искусства. «Мы всегда стремились творить такой театр, который мог бы изменить мир». Это слова Джорджо Стрелера, и в них он весь со всей своей страстной верой в человека, в жизнь и искусство.

Проблему новой театральности в искусстве итальянского режиссера также связывают с именем Брехта. Однако, как справедливо замечает исследователь творчества Стрелера М. Грегори, сближение с Брехтом не было бы возможным без внутренней готовности режиссера к переменам, что уже проявилось в некоторых его спектаклях, поставленных ранее. Эстетика эпического театра была принята Стрелером тем более легко, что он не просто чувствовал необходимость перемен, но и сам постепенно пытался выйти на ту самую дорогу, которую прокладывал в театральном искусстве Бертольт Брехт. Спектакли Стрелера «Чайка» (1948) и «Вишневый сад» (1954) уже несли в себе зерна нового театра. Речь идет об остановке действия по Брехту, или то что крупнейший театральный критик Италии второй половины XX века Роберто Де

Монтичелли назвал тогда «остановкой дыхания».

Речь идет о некоторых словах или песенках, произносившихся или пропеваемых персонажами как бы про себя, о некоторых слишком долгих паузах, вроде бы оторванных от основного действия и поэтому казавшихся немотивированными, что сопровождалось – и это особенно важно – «схематическими по форме (геометрическими) назидательными жестами»⁷. Такие своеобразные задержки основного действия позволяли «выделять особо важные, наиболее содержательные моменты спектакля, ключевые слова и выражения, подчеркивали их, как бы поднимая на невидимые пьедесталы»⁸. Эти «остановки дыхания» между фразами, отдельными словами или даже двумя разными слогами неожиданно открывали новое, некую «зону свободы». Зрителю предоставлялась возможность перевести дух и задуматься над тем, что происходит на сцене, и вынести об этом свое суждение. На рубеже 1950-х мало кто понимал, что такой вот «эффект остранения» имел целью «отделить актера от его персонажа, показать их различие, их взаимодействие в некоем диалектическом противостоянии»⁹. В те краткие мгновения «остранений» в ранних чеховских спектаклях в театре Стрелера актер мог ощущать себя и восприниматься не только как исполнитель определенного персонажа, но одновременно и как лицо, стоящее вместе со зрителями по другую сторону рамп. В такие игровые моменты он должен был не только занять позицию по отношению к своему герою, но и выразить ее в исполнении. Это явление итальянские

⁷ *Il Piccolo Teatro di Milano.*

Cinquant'anni di cultura e spettacolo.

A cura di Gregori M.G. Milano, 1997, P. 129.

⁸ *Ibid., P. 128.*

⁹ *Ibid. P. 129.*

Pro настоящее

критики назвали «парадоксом об актере 50-х».

Интересно, что первые шаги к новому театру были сделаны Стрелером на материале драмы рубежа XIX–XX веков, в пьесах ее реформатора А.П.Чехова. Ведь долгие паузы и слова, как бы оторванные от основного действия, и то, что называлось «подтекстом» есть неотъемлемая часть театра Чехова в его русской мхатовской версии. В сущности, эти первые ростки нового в спектаклях Стрелера возникли на старой почве психологического театра, связанного с параллельным действием или подтекстом. Таким образом, если рассуждать логически, то эпизация по Брехту могла бы считаться неким следующим этапом, развитием подтекстового слоя драматического действия. Чеховский подтекст и брехтовский прием очуждения в сущности имеют родственную природу, основанную на схожем принципе: чеховский персонаж «выпадает» из действия, у Брехта актер «выпадает» из образа. И тут и там происходит временный разрыв с основной, магистральной сюжетной линией произведения. И тут и там задача – активизировать зрителя, задать ему вопрос, заставить размышлять. Но в случае с традиционным подтекстом, когда общение с публикой исключено – этот принцип пассивен, а у Брехта – активен, с прямым, непосредственным обращением в зал.

Брехт как личность и его теория эпического театра оказали на Стрелера всеобъемлющее влияние, стали для него, по его собственным словам, школой нравственности, ответственности и выбора. А также «игрой, развлечением, поиском и обретением нового театра, нового метода актерской игры,

способом построения и в то же время разрушения театральной иллюзии»¹⁰. Именно после встречи с Бертольтом Брехтом, после овладения итальянским режиссером основ эпического театра его искусство получило новое качество, а сам он постепенно обрел и свой уникальный художественный язык и свой метод, став тем Стрелером, которого знают все. А сами брехтовские спектакли режиссера среди многочисленных постановок пьес этого драматурга выделялись настолько, что стали особым явлением в европейском театре второй половины XX века.

Постигая основы учения Бертольта Брехта, Стрелер был последователен и нетороплив. Он и сам постепенно входил в эстетику эпического театра и, подобно своему дорогому Гольдони, осторожно и постепенно приучал своих актеров (а заодно и зрителей) к новой для них театральной технике. Начал он с «Трехгрошовой оперы» – и не случайно. Именно в этом произведении, по убеждению режиссера, было удобнее всего сделать первый шаг к эпическому театру. В музыкальных сценах спектакля драматические актеры попадали в хорошо знакомый им мир варьете, основополагающее условие которого – непосредственный контакт с публикой, что и было необходимо для исполнения зонгов. Таким образом, Стрелер вел своих актеров от привычного для них перевоплощения (или, как любят говорить в Италии, идентификационной манеры игры) к эпическому театру с помощью эстетики варьете – театрального жанра, популярного в Италии и до войны, и после нее, где нередко работали или подрабатывали актеры драматических театров.

¹⁰ Ibid., p. 129.

Мастер-класс

«Трехгрошовую оперу» – сатирическую комедию о бандите Мэкки-Мессере, Дон Жуане лондонского дна, предводителе «нищих», предпринимателе Пичеме и их подельниках – Стрелер поставил как яркое и захватывающее действо. «Это был сверкающий спектакль, иронический с нравоучительным подтекстом рассказ о проститутках и индустрии, построенной на бедности, бандитах и продажной полиции»¹¹. Действие пьесы было перенесено из викторианской эпохи в Лондон кануна первой мировой войны. Но по сути это был спектакль о современной Европе, об Италии эпохи экономического чуда, о скрытых механизмах капиталистического мира. Как сказал Стрелер: «“Трехгрошовая опера” показывает функционирование буржуазной системы изнутри...», именно поэтому «... в условиях капиталистического общества она будет актуальна всегда»¹².

Сценическое пространство вмещало несколько мест действия: заведение Пичема, гараж со старым фордом, где игралась свадьба Мэкки и Полли, бордель, улицу, тюрьму. Когда стихали напористые, маршевые звуки увертюры, поднимался красный занавес, открывая другой – серый, холщевый (до половины высоты сцены). На нем появлялось название спектакля, затем уличный певец с шарманкой исполнял на авансцене первую песню – иронический гимн во славу ловкости бандита Мэкки-Мессера, и возникала следующая надпись: «Пролог к 1914 году». Серый занавес уходил вверх и зрителям открывался луна-парк с каруселями в день ежегодной ярмарки квартала Сохо. Пантомимическая сцена шла под музыку пролога. В глубине

виднелся театр марионеток. Чинно прохаживались почтенные буржуа, люди иных сословий, заметны были и воры, и проститутки... Вдруг раздавался пронзительный крик дамы в перьях: «А ведь это... Мэкки-Нож». И на сцене возникала вальяжная фигура провинциального франта с тростью, в полосатом пиджаке, бежевых брюках, белых перчатках и клетчатой шляпе, надетой набекрень. Знаменитый бандит спокойно и не спеша прогуливался среди горожан. Сразу за этим на вновь опустившемся малом занавесе возникал текст с кратким содержанием первой картины и тут же глазам зрителей открывались апартаменты Пичема, короля «нищих», так называемая «гардеробная», где через всю сцену был протянут канат, на котором висела униформа его команды – костыли, протезы, рваная одежда и другое живописное тряпье... Повсюду лежали и висели заготовленные плакаты типа: «Последние станут первыми» или «Давать значительно приятнее, чем получать».

Двойственная природа пьесы, представляющая неким двуликим Янусом, по убеждению Стрелера, таила немало опасностей для постановщика. Поэтому очень важной задачей режиссер считал установление равновесия, при котором «очарование среды, обманчивое обаяние персонажей, мелодическая приятность музыки, брутальный анахронизм словесных формул не становились бы самоцелью»¹³. Столкновения противоположностей определяли эстетику спектакля, в котором все имело свою обратную сторону, второй план. «В этом поразительном, полном выдумки спектакле все было одновременно и ужасно и прекрасно,

¹¹ Il Piccolo Teatro di Milano A cura di Gregori M.G. P. 127.

¹² Дж. Стрелер. Театр для людей. С. 238, 242.

¹³ Стрелер Дж. Театр для людей. С. 236.

Pro настоящее



грубо, непристойно и вместе с тем рафинированно и изысканно»¹⁴. Очарование здесь оборачивалось пустотой, привлекательность – агрессивностью. Двойственность пронизывала каждую сцену, каждый образ. Смешение стилей и жанров (оперетты, вальсы, драматического театра, оперы) помогало выявить и подчеркнуть неоднозначность. И даже музыка, прекрасная музыка Курта Вайля несла в себе эту двойственность. «Здесь возникает необычная музыкальная панорама, – говорил на репетиции Стрелер, – с одной стороны, леденящая душу, с другой, в высшей степени нежная...»¹⁵.

Как-то раз Брехт сказал Стрелеру, что с первыми звуками оркестра сверху должны падать фонари. Это замечание режиссер воспринял вполне серьезно, но предложил свое решение. Фонари на сцену в стрелеровской «Трехгрошовой» не падали, но в глубине сцены, фронтально к зрительному залу появились два колеса с зажженными по окружности фонарями. Лишь только начиналась песня – вся сцена погружалась во тьму, и перекрестный свет голубых прожекторов выхватывал из темноты поющую группу (или одного актера), огромные светящиеся колеса начинали в такт с музыкой вращаться. Так зрителю давался знак – наступает важный момент, начинается эпическое очуждение. Актер, обращаясь напрямую к залу, уже выступал не от лица персонажа, а от своего собственного. В зонгах звучали основные мысли автора пьесы. Прорезающий темноту сцены голубой луч и движение сияющих огнями колес создавали особую атмосферу – тревожную,

напряженную и вместе с тем радостную, полную таинственности и меланхолии.

И хотя в исполняемой истории все было ненастоящим – и нищета, и любовь, и романтика, сам спектакль был полон энергии, полон жизни – подлинной «взрывной витальности»¹⁶, что и делало его столь заразительным. «Высвобождение витальной энергии» в «Опере»¹⁷ предопределило многое в будущих спектаклях Стрелера по Брехту, стало началом его выхода на ту самую «средиземноморскую дорогу к эпическому театру», о чем спустя годы писала пресса¹⁷.

Гротескная резкость красок, контрастность освещения, захватывающий мелодизм песен создавали атмосферу, характерную для экспрессионистического кабаре начала века. Хотя в спектакле этом, по свидетельству современников, прежде всего поражала и «восхищала не сила сарказма, не мощь пародии на чудовищность общества, а сами персонажи..., которые, казалось, пришли из ада или кошмарного сна, персонажи чуждые, но вместе с тем и необычайно живые»¹⁸. Хитрец Пичем (Марио Каротенуто), со вставленным в глаз монокуляром, тяжелый и широкий в поношенной тройке и котелке; изящная, привлекательная, очень живая Полли (Марина Бонфильи); похожая на Марлен Дитрих красавица Дженни (Милли). По отзывам прессы, все актеры играли и пели очень хорошо – «с чувством, свободно, радостно и точно по интонациям»¹⁹. Но лучше всех был Тино Карраро.

Мэки-Карраро и в самом деле был хорош – красив, элегантен, дерзок. В его полуулыбке, слегка насмешливом тоне голоса, во всей

¹⁴ *Avanti!*, 04.05.1956.

¹⁵ *Zanussi penitenziu.*

¹⁶ *Стрелер Дж. С. 236.*

¹⁷ *Etiinforma. Speciale Giorgio Strehler. N 1. 1999. P. 6.*

¹⁸ *Il Piccolo Reatro di Milano. P. 131.*

¹⁹ *Corriere di Sicilia. 04.03.1956.*

Мастер-класс

его повадке было столько свободы, легкости и такая мужская привлекательность, что не поддаться его обаянию было невозможно. Когда они с Дженни танцевали танго, то у зрителей перехватывало дыхание. Танец-воспоминание о счастливых днях и былой любви:

*O giorni belli che passamo là
A far l'amor in piena libertà...*

(«Прекрасные дни мы проводили там, мы любили и были свободны...»).

Звучала томная, сладостная мелодия песни, которую в полумраке у кулисы начинала Дженни. Затем ее подхватывал Мэкки, стоящий напротив. Они медленно двигались по направлению друг к другу и встречались в центре авансены. И начиналось «танго, полное страсти и меланхолии». Выхваченные голубым лучом прожектора, прижавшись друг к другу они, медленно и легко скользили по поверхности сцены. В их законченных, точных движениях было столько эротизма, соблазна, порока и, вместе с тем, столько красоты и обаяния. «Незабываемое танго!» – скажет спустя почти полвека Франко Куадри²⁰. Лирическое начало, неожиданно прорывавшееся в этом достаточно жестком и совсем не поэтическом спектакле, стало откровением и для автора.

В те годы в Италии еще мало знали о Бертольте Брехте, ни актеры, ни публика, ни критика не были готовы принять брехтовскую манеру исполнения. И хотя в прессе проблема эпического очуждения обсуждалась достаточно горячо (не было статьи, в которой критика не попыталась бы дать этому новому явлению свое толкование), «Трехгрошевую» Стрелера

ожидали с определенной настороженностью. Однако, после премьеры, напряжение, связанное с ожиданием революционных перемен в сценическом искусстве, спало. В «Трехгрошевой опере» актеры выходили из образа лишь в зонах и все исполнители справились с непривычной задачей вполне. Весьма примечательно выразился об игре актеров в своей рецензии на этот спектакль Р. Де Монтичелли: «Исполнение было, к счастью, традиционным»²¹. И это было похоже на вздох облегчения.

Специально для спектакля был сделан новый и очень удачный перевод пьесы (Этторе Гаипа при участии Джино Негри и Джорджо Стрелера). По общему мнению, слово Брехта обрело особую силу на итальянском языке. Экспрессия и мощь брехтовского текста, воплощенного в иной языковой стихии, получили неожиданный импульс. Брехт открывался по-новому, постигался, если так можно выразиться, и фонетически. В музыке нового языка – в нежной напевности его гласных и ритмичной дробности согласных, в самой пластике итальянской речи – Брехт звучал ярко и проникновенно.

Спектакль имел невероятный успех. Джорджо Стрелер, повинувшись своей итальянской природе – мягкой и теплой, чувственной и чувствительной, а также более открытой и непосредственной в выражении эмоций, – смягчал и брехтовскую жесткость, и брехтовскую прямолинейность. Он создал спектакль многогранный, полный жизни, спектакль широкого диапазона. Присутствовавший на премьерке в Милане автор был счастлив и поражен. «Лед и пламень, легкость и точность отличают этот спектакль

²⁰ *Etiinforma. Speciale Giorgio Strehler. P. 6.*

²¹ *Illustrazione italiana. 01.03.1956.*

Pro настоящее

от множества других, которые мне приходилось видеть», – сказал он²². «Трехгрошовая опера» в постановке Стрелера, по словам Брехта, превзошла все ранее виденные им спектакли по этой пьесе, включая и его собственный в театре Шифбауэрдамм.

Вторично «Трехгрошовую оперу» Стрелер ставит уже в другую эпоху, в годы контестации – в «свинцовые 70-е», время массовых выступлений молодежи и кровавого террора. Став объектом нападков со стороны протестующей театральной молодежи, Стрелер был вынужден уйти из Пикколо. К опере Брехта он вновь обращается вскоре после своего возвращения в родной театр. (Сначала он поставил «Короля Лира», один из самых жестоких и мрачных своих спектаклей, премьера которого состоялась за три месяца до «Оперы»). Новая «Трехгрошовая» оказалась строгой и суровой, исполненной невероятной внутренней силы. «Это было жесткое экспрессионистическое произведение, почти что мюзикл отрезвления»²³. Суровость времени не могла не оставить свой след. На этот раз действие пьесы было перенесено в Америку гангстерских разборок 1928 года – года создания пьесы, в канун великого кризиса. Ритмы 20-х годов, стиль 20-х, мода 20-х определили стилистику спектакля. Художником на этот раз был Эцио Фриджеро. И несмотря на то, что после первой премьеры прошло не так уж много лет, Стрелер не взял в новый спектакль никого из актеров первого состава. На этот раз были заняты известная эстрадная певица Мильва (Дженни), Джанрико Тедески (Пичем), Джулия Ладзарини (Полли), роль Мэкки исполнил Доменико Модуно.

В спектакле 1973 года на занавесе уже нет названия спектакля, нет и надписей с кратким содержанием каждой сцены, предваряющих ее исполнение. Эти «точки опоры», как называл их Стрелер, в работе с брехтовским материалом ему больше не нужны. Но остались два громадных колеса, которые так же вращались во время зонгов. Мерцаая огнями на фоне черного задника, они казались еще больше, ярче, загадочнее.

Огромные сказочные колеса выполняли несколько функций, по существу являясь одной многозначной метафорой, соединяющей зрелище в единое целое. Крутящиеся и светящиеся они были аттракционами луна-парка, куда в поисках отдыха и развлечения приходят люди. Казались гигантским старинным велосипедом с крутящимися спицами, который напоминал об эпохе, в которую перенесено действие пьесы. Они стремительно вертелись, соответствуя спешке жизни в никуда и, вместе с тем были движением вперед, символом вечной изменчивости, неустойчивости жизни, природы и человека. (Тема, особенно важная как для Стрелера, так и для Брехта). «И еще это образ человека в поисках самого себя, – скажет Стрелер в интервью, по случаю новой постановки «Оперы», – и еще многое, многое другое, связанное то с гротесками в духе Гросса, то с отчаянием в стиле Шагала»²⁴. Живопись Георга Гросса и Марка Шагала во многом способствовали созданию общей атмосферы спектакля – что проявлялось и в красках, и в ритмах, и в его общем настроении.

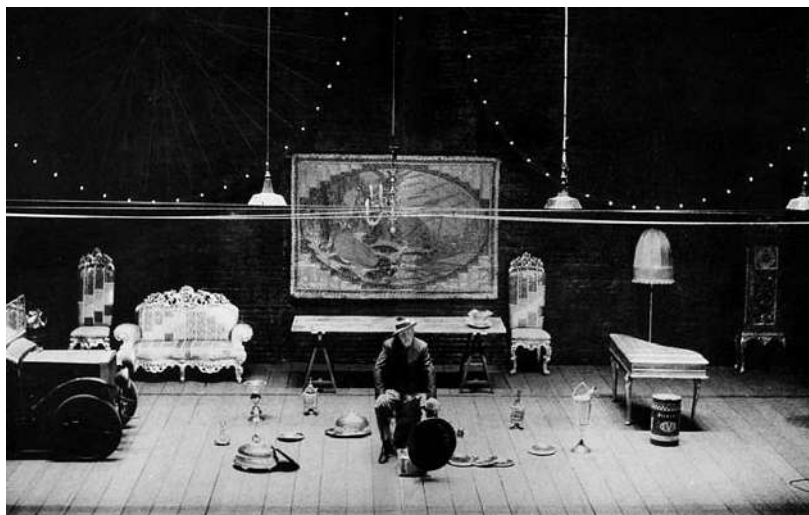
Пролог теперь исполнялся не традиционным кантасторием, а актером кабаре в черном концертном

²² Giorgio Strehler o la passione teatrale. Milano. 1998. P. 70.

²³ Il Piccolo teatro di Milano. A cura di Gregori M.G. P. 132.

²⁴ Il Tempo. 27.12.1972.

Мастер-класс



Сцена из спектакля
«Трехгрошовая опера»,
1973

костюме и ярком гриме в луче голубого прожектора на фоне занавеса. Мэкки-Нож, инспектор Браун, воры, бандиты и полицейские выглядели вполне респектабельно и все очень походили друг на друга в одинаковых элегантных черных смокингах и с аккуратными, с пробором, прическами. Дженни-Мильва – в черном, мерцающем блестками, платье, с короткими черными волосами по моде 20-х годов, красивая, пластичная, воплощение обольстительности и порока – напоминала Лайзу Минелли из «Кабаре».

Осталась видеозапись репетиций этой постановки «Трехгрошовой оперы», во время которых Стрелер отработывал с актерами исполнение некоторых зонгов. Уже по этим фрагментам можно судить, какой редкой силы и заразительности был этот спектакль. На репетициях Стрелер подробно объяснял, что стоит за каждой репликой, интонацией, углубляясь не только в психологию, но и в историю человеческих взаимоотношений и в историю человечества. Во время



Репетиция сцены
«Солдатская песня»
из спектакля
«Трехгрошовая опера».
Д. Агус (слева)
и Д. Стрелер

работы с Мильвой-Дженни над «Песней о царе Соломоне», в которой шла речь о великих завоевателях прошлого, Стрелер хотел, что

Pro настоящее

бы вся песня звучала иронически, но несколько слов последнего куплета прозвучали в иной, особенной интонации и другом ритме.

*Laudacia del gran Cesare negare non si può;
egli era potentissimo,
Eppure brutto l'assasinò...*

(«Храбрость великого Цезаря оспаривать нельзя, он был самым могущественным и все же скверным убийцей»)

Три слова «negare non si può» (оспаривать нельзя) надо было не столько петь, сколько произносить, делая маленькие паузы между словами, произносить спокойно, как констатацию факта, и главное, без всякого восхищения личностью Цезаря. Свою просьбу, сопровождая ее аргументами и показами, Стрелер повторил несколько раз, но у актрисы не получалось то, что ему было нужно. И тогда Стрелер разразился обличительной речью в адрес известных всему миру завоевателей – от Цезаря до Наполеона... При этом его оценки поразили, озадачили жесткостью и однозначностью: «Все, все они повинны в массовых убийствах, все мерзавцы до одного... Я сам в определенном смысле тоже готов признать храбрость Цезаря. Но что это была за храбрость!? Для Брехта Цезарь вовсе не пример доблести и храбрости. Это яркий пример того, как при помощи политических интриг можно прийти к диктатуре. Цицерон – тот был паяц. А Цезарь – один из самых больших негодяев Древнего Рима, которые когда-либо существовали... Все зависит от точки зрения на историю...»²⁵

Ситуация парадоксальная. Прием очевидно грубый и агрессивный. Однако эти прямолинейные оценки и не терпящие возражений



«Трехгрошовая опера».
Мильва –Дженни, 1973

аргументы дали неожиданный результат: своим страстным монологом Стрелер сумел внушить актрисе чувство, благодаря которому она смогла, наконец, взять нужную интонацию, и в крошечном кусочке фразы появились те самые легкие, едва уловимые нюансы, которые были необходимы для выстраивания сцены в целом. Режиссер сделал ювелирную работу, выточил маленькую деталь с помощью тяжелого инструмента. Как ему это удалось? На что он делал расчет? Быть может, на детскость и наивность самой природы актера? Прием не универсальный, хотя Стрелер пользовался им

²⁵ *Запись репетиции*

Мастер-класс

достаточно часто. Скорее всего результативным он может быть тогда, когда режиссер хорошо чувствует и знает своих актеров.

На репетициях «Оперы» Стрелер был и режиссером, и дирижером, и певцом. Он дирижировал оркестром, дирижировал как хормейстер пением актеров, пел вместе с ними, давал нужную интонацию, необходимый ритм... Он очень музыкален, у него приятный голос, достаточно сильный для того, чтобы петь в «Опере». Блистательно была исполнена им сцена «Песнь пушек» (Солдатская песня). В сущности это был не режиссерский показ, не фрагмент, а полностью сыгранная им довольно большая сцена, сыгранная страстно и с видимым наслаждением. Двуликую природу «Оперы» в этом эпизоде можно было почувствовать особенно остро.

В дуэте Мэкки и главы лондонской полиции Брауна, Стрелер играл за Мэкки. И сколько было в его движениях и интонациях лихости, легкости, изящества и какого-то особого простодушия! Он был само обаяние – этакий свой парень в доску. Весело поет, весело разливает виски, весело делает вид, будто стреляет из бутылки как из автомата, приговаривая «тра-та-та-та-та-та»... Все делает весело и легко. Это настолько заражает, увлекает, что все остальные персонажи, в конце концов, присоединяются к нему и поют финальный припев хором:

*Soldati e bombe
Cannoni e trombe...*

(«Солдаты и бомбы, пушки и трубы...»)

Словно в угаре, с восторженными лицами вся группа клином

двигается к авансцене. И вдруг, из-под руки Мэкки один из участников, выхватив пистолет, стреляет в публику.

Этот внезапный выстрел перемещал все – с плюса на минус. Очарование песни и ее исполнителей мгновенно исчезало. Легкая, веселая, зажигательная сцена кончалась убийством (возможным) зрителя! Сцена-обманка была в высшей степени характерна для спектакля. Похожие метаморфозы в «Опере» случались неоднократно. Среди них и знаменитый парад нищих.

На репетиции Стрелер отработывал ритм марша «калек» по авансцене. Вначале он сам показал варианты прохода – звук по-разному топчущих ног, стучащих костылей, протезов, палок, стульев... В каждом случае – свой темп, своя мелодия. Актеры должны были выбрать что-то для себя или придумать сами – все зависело от их фантазии. Им давалась полная свобода. А затем весь этот разнородный, разноречивый стук был оркестрован в своеобразный общий музыкальный грохот. Но когда сцена (одна из самых ярких в спектакле, и в первой, и во второй редакции) была исполнена в окончательном варианте, она неожиданно вызвала противоречивые чувства – смех, иронию и вместе с тем сострадание. Ненастоящие нищие, которые должны были бы восприниматься совершенно отстраненно, вдруг показались истинно отверженными – неким образом обездоленного человечества. Марш нищих своим неистовством и резкой жестикующей напомнил карнавал из «Галилея», поставленного задолго до второй «Оперы» и ставшего поворотным спектаклем



«Трехгрошовая опера». Танго. Репетиция. Д. Сантугго – Мэкки Мильва – Джени, 1973

Pro настоящее

как для Стрелера, так и для итальянского театра. В «Опере» 1973 года некоторым критикам сцена казалась даже авторской цитатой из «Галилея».

Спектакль «Жизнь Галилея» (в двух частях и тринадцати картинах) Стрелер показал в 1963 году. Спектакль шел пять с половиной часов, и выпущен он был после более чем годичной подготовки и четырех месяцев репетиций. Факт исключительный для итальянского театра того времени. Впервые перед Пикколо стояла столь сложная и масштабная во всех отношениях задача. Для реализации спектакля потребовались усилия огромного числа людей и технических служб. В нем приняли участие сорок пять актеров, тринадцать мимов (миманс), детский хор, три акробата и один карлик (в сцене карнавала). После премьеры «Галилей» прошел с аншлагом более сорока раз и был возобновлен с началом нового сезона. Театральная критика сразу же поставила «Жизнь Галилея» Стрелера в ряд важнейших культурных событий послевоенной Европы, рядом с такими спектаклями как «Фауст» Густава Грюндгенса. «Это самый зрелый плод на поле театральной культуры, выращенный поколением, рожденным в Сопровителении», – таков был вывод, сделанный через год после премьеры²⁶.

Пьеса Брехта посвящена самым драматическим страницам жизни великого ученого – взаимоотношениям с обществом и властью, противостоянию с инквизицией и кульминационному моменту в его судьбе – отречению от своих убеждений. Как и пьеса Брехта, «Жизнь Галилея» Стрелера – спектакль не исторический, хотя здесь

и идет речь о событиях XVII века. Это спектакль прежде всего о современном ученом и его миссии в мире. А также о неизбежности компромисса как условия сохранения жизни. Смысл и значение спектакля Франко Куадри «прочитал» более конкретно, найдя в нем «отражение истории целого поколения и, прежде всего, драмы личной ответственности интеллигента»²⁷.

Стрелер взял к постановке третью и последнюю версию пьесы Брехта о Галилее, из которой исключил две картины – пятую и пятнадцатую. Стрелер стремился следовать принципу пропорций в духе Леонардо да Винчи, взяв за образец его рисунок «Канон пропорций» – символ гармонии, соразмерности и красоты. Этот рисунок был изображен на одной из афиш к спектаклю. Основой сценографического решения (Лучано Дамиани) стала неподвижная конструкция из мощных деревянных балок, служившая фоном и средой для различных сцен этого спектакля. Она представляла собой каркас верхней части здания в форме равнобедренного треугольника над авансценой и устремляющихся к заднику пяти параллельных балок. Эта массивная и одновременно легкая нависающая над сценой конструкция, оставляла свободным все пространство внизу, где и разворачивалось действие. По замыслу это был каркас ренессансного итальянского театра. Зрителю открывалась и внутренняя, закулисная ее сторона, с театральной машиной XVII века.

«Жизнь Галилея» – проекция этих слов возникла на белоснежном занавесе в то время как свет направлялся в зрительный зал, что сразу как бы объединяло события пьесы

²⁶ *Piccolo Teatro della città di Milano. Vita di Galileo. 1963–1964. Programma di sala.*

²⁷ *Etiinforma. Speciale Strehler. P. 6.*

Мастер-класс

и современность. Затем на занавесе появлялся текст содержания первой сцены: «Галилео Галилей, доцент математики в Падуе, проводит опыты по проверке теории Коперника о строении вселенной». Под звуки детского хора, исполнявшего куплеты о Галилее на мотив детской песенки-считалочки («В 1609 году ярко вспыхнул свет науки...»), занавес поднимался, открывая рабочую комнату Галилея. Так именно, с проекций текстов авторских ремарок и детского хора начинались все тринадцать картин этого спектакля. На сцене попеременно возникали просторная комната Галилея с астрономическими приборами в Падуе или Флоренции, интерьер кардинальского дворца, дома на городской площади, собор Святого Петра в Ватикане... Все было очень строго и лаконично до предела – место действия лишь обозначалось. Только мебель и некоторые детали обстановки, как и астрономические приборы XVII века, соответствовали эпохе. Условно историческими были и костюмы. У представителей власти – богато украшенными и тяжелыми, у ветреных и легкомысленных придворных – из невесомого шелка. А группы простолюдинов в грубых, рваных, поношенных одеждах казались сошедшими с картин Питера Брейгеля. Костюм самого Галилея возник почти случайно – из огромной объемной хламиды, которую актер для удобства надевал на репетициях.

Все в спектакле было выдержано в одной черно-белой гамме. Никаких иных красок – ни в декорациях, ни в костюмах. В каком-то смысле контраст цветов воспринимался, как отражение главного конфликта, как знак непримиримости

двух точек зрения, двух взглядов на мир, как истина и ложь, научное знание и религиозная догма, верность идее и предательство... Серые стены, черные и серые предметы обстановки, черно-серо-белые костюмы персонажей были освещены ровным нейтральным светом неоновых ламп – отдаляющим и отстраняющим. «Это был свет вне времени, в котором персонажи становились архетипами, как если бы они существовали в вечности...»²⁸.

«Главная отличительная черта этой постановки “Галилея”, – писал режиссер, – это равновесие, которого так трудно достичь. Равновесие пределов возможного – ритмического, интонационного, пластического. Малейшее нарушение, и испорчено все. Достаточно небольшого смещения акцентов, убыстрения или замедления темпа, и все опорные точки рушатся»²⁹. Казалось, что создатели спектакля стремились к абсолютному равновесию. Даже вес центральной балки верхней части конструкции должен был быть такой же, как у боковой, если бы она на самом деле держала свод здания. «Мне нужна была тишина, – говорил Дамиани, – а чтобы получить ее, все верхние балки стропил должны были уравновешивать друг друга»³⁰.

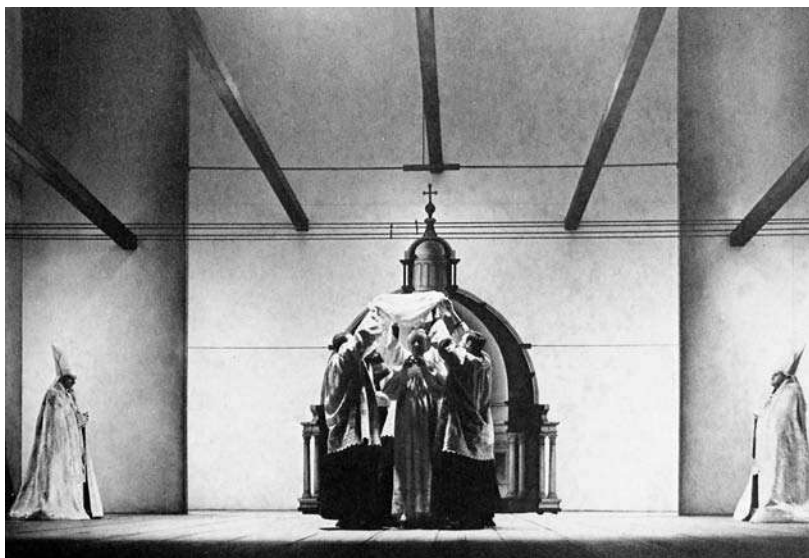
И действительно, ощущение устойчивости возникало при первом взгляде на сцену. Симметричный каркас крыши темного дерева, симметричные относительно друг друга, «летающие» в глубь сцены балки... Особо важную роль в композиции каждой сцены играл ее центр. В середине обычно помещался массивный и устойчивый предмет – большой или маленький, он становился той «точкой»,

²⁸ Radio Germania. 15.05 1953.

²⁹ Bentoglio A. Strehler. Milano. 2002. P. 88.

³⁰ Il Piccolo Teatro di Milano. A cura di Gregori. P. 48.

Pro настоящее



«Жизнь Галилея».
Сцена облачения Папы

с которой соотносилось и все остальное – фрагменты декораций, реквизит, мизансцены... Таким предметом могли быть лавка, стол, шкаф, телескоп, подвешенный под центральной балкой шар – модель земли и, конечно, человек. Так в одной из сцен спектакля строго по центру под верхней балкой и фронтально к зрительному залу располагалась одна длинная тяжелая лавка. На ней – посередине и в полном одиночестве – сидел пленник инквизиции Галилей, поглощенный своими нелегкими думами о судьбах науки и превратностях жизни. В другой картине – церемонии облачения папы, одной из наиболее значимых и зрелищных в спектакле, о которой писали все газеты, кардинал Барберини находился в центре на фоне небольшого купола церкви в разрезе, а два других кардинала в одинаковых одеждах стояли у стен на равном от него расстоянии. Проходившая строго в соответствии с католическим ритуалом XVII века сцена одевания казалась вполне реалистической,

однако именно она стала в спектакле, по выражению критика, одним из «великих моментов театрального остранения»³¹. Трое монахов надевали на папу одно за другим обязательные предметы его облачения, и постепенно он утрачивал признаки человека, становясь неким пугающим «сакральным и таинственным символом» – власти, подавления воли, чувства, мысли. Именно здесь папа принимал решение подвергнуть Галилея суду инквизиции. Эта сцена и возвышала папу над людьми, и отделяла их от него. В финале ярко белая, одинокая фигура папы безмолвно застывала в середине совершенно пустой сцены.

Но даже и тогда, когда центр бывал пуст, то сама эта пустота становилась средоточием мизансцены. Среди них уже упоминавшаяся сцена карнавала – страстная, мистическая, с громадными масками, пением, плясками и шутовскими клерикальными шествиями, – в которой идеи Галилея о строении вселенной подавались

³¹ Piccolo Teatro di Milano. Brecht/ Strehler. Bimesmale. Ottobre. 1979 P. 41.

Мастер-класс

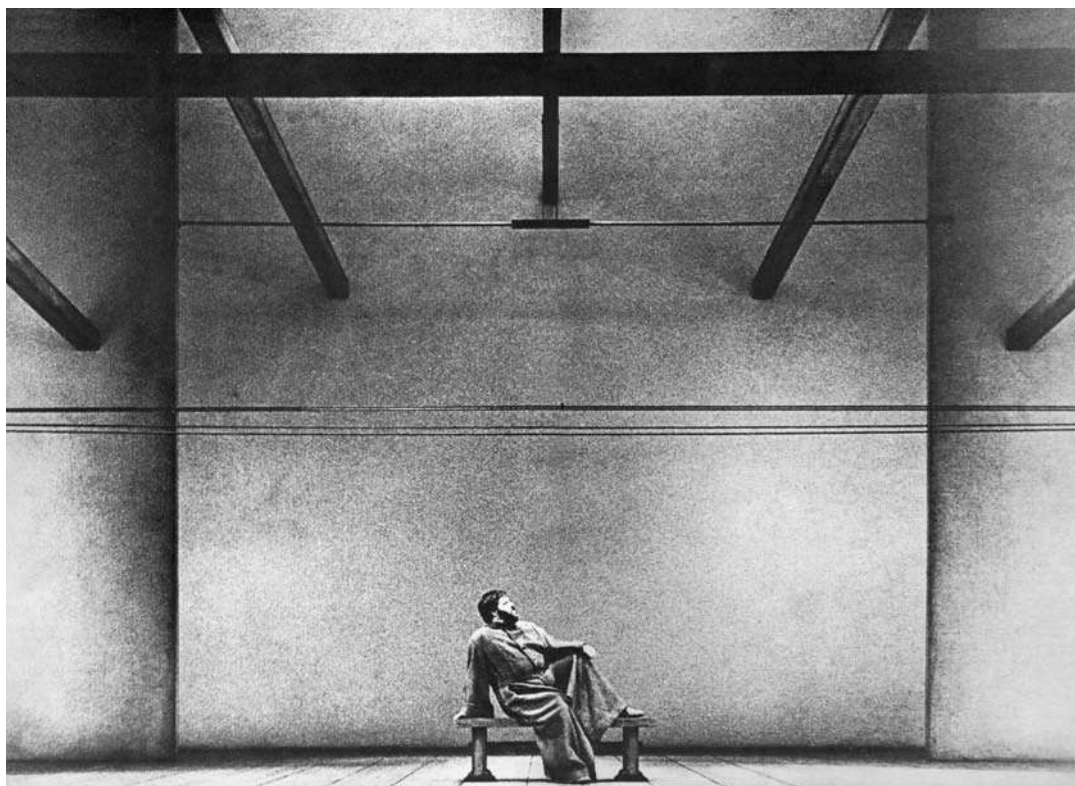
через карнавальное их осмеяние. Здесь все двигалось по кругу. Начиналась она с пантомимического представления «Вращение земли вокруг солнца»: женщина-солнце стояла в центре, а мальчик с тыквой на голове бегал и плясал вокруг нее, изображая землю. Когда же карнавал в неистовстве начал кружить вокруг образовавшейся в центре сцены пустоты, становилось почти страшно. Грандиозное балаганное действие казалось балетом, гротескным и грозным.

Соразмерность всех частей сценического пространства в «Галилее», его устойчивость и стремление строить действие вокруг центра вызвали ассоциации с главным предметом дискуссии этой пьесы – солнечной

системы. Системы, в которой действует точная система сдержек и противовесов, где все уравновешено и гармонично, и которая живет по своим нерушимым и независимым от человека законам. Никаких прямых указаний на такую связь в спектакле не было, однако даже поверхностный анализ фотографического материала приводит именно к такому выводу. Так в «Галилее» сценическое пространство становилось художественным образом или, говоря иными словами, «эпическим пространством», которое могло рассказать не только о конкретном месте действия, но и о мире, человеке, о многом другом.

Галилей в исполнении Тино Буацелли стал главной актерской удачей спектакля. Именно

«Жизнь Галилея».
Т. Буацелли – Галилей



Pro настоящее

благодаря Буацелли (и прежде всего благодаря ему) спектакль получил то высокое, человеческое, гуманистическое содержание, о котором после премьеры писала вся пресса. Большой, грузный, широколицый, очень будничной и земной, Галилей-Буацелли казался таким уязвимым перед любой угрозой своему благополучию и покою, а значит и готовым к каким угодно компромиссам. Ученый, способный совершать великие открытия, одинокий гений, познавший тайны природы, и просто человек, крепко привязанный ко всему земному – к добротной и обильной пище, ко всем радостями и удовольствиями жизни. Во всем его облике было что-то ренессансное, избыточное – раблезианское. Он был чем-то похож на Фальстафа, который стоял перед немислимым для себя выбором: жить, по-прежнему наслаждаясь и радуясь жизни, или умереть за идею на костре инквизиции. Поэтому и отречение Галилея от своих убеждений здесь, в этом спектакле, воспринималось как почти неизбежное для человека, столь ценящего блага земли, столь привязанного к ее материальности, а значит и неспособного расстаться с ними во имя какой бы то ни было – пусть даже и самой для него дорогой – идеи.

Драму отречения Галилея Стрелер решал беспощадно для героя – на снижении его образа, в гротескном, балаганном ключе. После своего отречения Галилей тихо выходил из кулисы и медленно шел, отвернувшись к стене, как бы пряча от всех свое лицо. И вдруг в какой-то момент он резко поворачивал голову. В зал теперь смотрело уже не лицо человека, а маска, совершенно белая, набеленная

мукой или краской, как в карнавале, – «ослепительный, презренный и жалкий знак хитрости и позора. Лицо огромного клоуна... Это было горько и в то же время поучительно и воспринималось как остранение»³².

Центральный, узловый и вместе с тем самый тонкий и сложный аспект учения Брехта – так называемый эффект остранения. «Эпическое отчуждение – вещь загадочная», – уверяет Стрелер³³. И не согласиться с ним трудно. Для итальянского режиссера эпическое очуждение – это поэтический прием, с помощью которого он и создавал свои спектакли, благодаря чему в них и было так много воздуха, легкости и вместе с тем мощи. «Быть легкими в тяжелом и простыми в сложном» – эти слова Брехта Стрелер повторял себе и своим актерам на протяжении многих лет. В значительной мере благодаря виртуозному владению приемом эпического отчуждения «тяжесть и сложность» больших идей в спектаклях Стрелера, не теряя своей значимости, превращались в ясность, легкость и театральность. Поэтому для него эпический театр всегда был театром больших возможностей, «волшебным театром, театром фантазии, свободы, легкости»³⁴.

Стрелер был захвачен идеей овладения брехтовской методологией, стремился научить своих актеров как «с помощью тона, жеста или того и другого вместе... – способам и приемов великое множество... – отделять себя от изображаемого, занимать позицию вне его и таким образом что-то выделять и подчеркивать, замедляя в это мгновение, ускоряя или останавливая время», а значит тем самым

³² De Monticelli. R. *L'Attore. Milano. 1988. P. 321.*

³³ Стрелер Дж. С. 90.

³⁴ Там же. С. 95.

Мастер-класс

делая «очевидным неизвестное, непонятое или понятое неправильно, раскрывая его подлинную сущность»³⁵. Однако и для Стрелера применение на практике метода Бертольта Брехта, рассчитанного прежде всего на актера рационального склада, оказалось задачей архисложной. В 60-е годы в Италии Брехта стремились ставить, как тогда считалось, «правильно», следуя букве теории, ни на шаг от нее не отклоняясь. Спектакли получались нередко сухие, холодные, бесстрастные, да и просто скучные. Однако лучшие спектакли по произведениям немецкого драматурга, поставленные в разных странах мира, включая спектакли самого Брехта в Берлинском Ансамбле, эмоций не исключали. В понимании Стрелера эпическое отчуждение не имеет ничего общего с холодностью и вовсе не обособлено от реальности. Но поскольку рациональное начало все же ставилось во главу угла, это создавало проблему. «Мы, итальянцы, – люди темпераментные, и нам трудно понять, что играть надо головой, а не сердцем»³⁶, – говорил много работавший со Стрелером Джанфранко Маури. Приживление немецкой модели к итальянской актерской природе, которая противилась и восставала, давалось с трудом.

В период подготовки спектакля «Жизнь Галилея» режиссер, быть может, впервые так последовательно и так тщательно работал с актерами своего театра над освоением самой сути брехтовского метода – эпического очуждения. Стрелер считал, что «Галилей» должен был исполняться в особой манере: «в своем стиле – то есть неторопливо и даже замедленно, как если бы это был просто рассказ. Это может

нравиться или не нравиться, но это единственно возможное решение»³⁷. Такое исполнение предполагает сдержанный ритм и ясную, отчетливую манеру произнесения текста. Здесь возникает «необходимость холодности звучащего слова, отрыва одного слова от другого, а также пауз и таких жестов, сопровождающих эти слова, которые должны нести нравучительную нагрузку»³⁸.

Вся разработка роли, ее так сказать базовая конструкция основывалась на учении Станиславского (о чем, в сущности, и говорил сам Брехт), но затем роль должна была получать и иной масштаб – эпический. Так долго и мучительно репетиции «Галилея» шли не случайно: актеры учились повествовательной манере исполнения. Актеры, воспитанные в иных правилах, во многом на системе Станиславского, должны были играть иначе.

Для того чтобы актер мог внутренне отрываться от персонажа, он должен был в соответствии с рекомендациями Брехта перед каждой репликой или монологом тихо, как бы про себя, сказать что-то о своем персонаже в третьем лице. Например, в начале сказать «Галилей говорит», а дальше непосредственно произнести реплику героя. Прием этот давал первый толчок к отрыву исполнителя от исполняемого образа, побуждая актеров играть роль в третьем лице. Однако радикально это проблему не решало. Для полного вхождения в повествовательный стиль исполнения этого было явно недостаточно. Поэтому в течение репетиций Стрелер из своего кресла в партере не просто внимательно следил за действиями актеров, делая в перерывах нужные замечания и

³⁵ Там же. С. 90.

³⁶ Il Piccolo Teatro di Milano. A cura di Gregori M.G. P. 128.

³⁷ Bentoglio A. P. 88.

³⁸ Ibid., P. 89.

Pro настоящее

наставления, а каждую минуту сам участвовал в действии, тем или иным способом помогая исполнителям. Каждому прозвучавшему слову, каждому жесту он стремился дать обоснование, подкрепляя это своими словами или действиями и тем самым, внушая актерам необходимость определенного стиля исполнения, вводя их в нужное психофизическое состояние.

Одновременно с исполнителями режиссер произносил их текст, что само по себе некоторым образом очуждало слова персонажа. При этом с началом каждой реплики Стрелер обязательно добавлял: «Это сказал Папа» или «Это ответил Галилей» или «Это реплика фра Фулдженцио»... Чтобы глубже погрузить актеров в сущность проблем и атмосферу пьесы, Стрелер стремился расширять поле, на котором могли произрастать те или иные идеи. Поэтому на репетициях во время исполнения актерами какой-либо сцены, он тут же на ходу придумывал новый текст персонажа, развивая его мысль и приводя дополнительные аргументы в пользу той или иной точки зрения, и тут же параллельно с актером произносил этот новый текст. Чтобы заставить актера мыслить более широко, максимально стимулируя его способность к анализу и выработывая в нем умение самостоятельно устанавливать связи между событиями прошлого и настоящего, иными словами, чтобы заставить его *присутствовать* (Д.С.), режиссер провоцировал дискуссию, стремился вызвать реакцию актеров, давая острые и порой весьма неоднозначные оценки.

Сидя на своем месте в партере или выйдя на сцену, Стрелер изображал собеседников, ком-

ментировал их высказывания, сопоставлял мысли людей, живших в XVII веке, с событиями XX столетия и умонастроениями своих современников. Он то и дело выходил на сцену, объясняя и показывая; постоянно прерывал репетицию, делая замечания и уточняя нюансы, добиваясь сильного и жесткого жеста или сухого и бесстрастного звучания слов. Он мог гонять одну и ту же сцену много раз или заставлял подолгу, порой бесконечно повторять одну и ту же фразу. Однажды он целых «пять часов потратил на то, чтобы скрип обычной тележки на сцене зазвучал, наконец, эпически»³⁹. Репетиции тянулись очень долго, актеры порой расходились по домам лишь под утро.

Желая научить актеров эпической манере игры, Стрелер делал ставку на разум прежде всего, стараясь приглушать более естественное для них эмоциональное начало. Но все же, как бы старательно ни заглушались эмоции, живое человеческое чувство не могло не рваться наружу. И Стрелер понимал, что это неизбежно, более того, к этому он скорее всего и стремился. «Исполнение сочетало в себе эпическое начало и реалистическое, отстранение и лиризм, столь присущий природе этого режиссера», – пишет Франко Куадри⁴⁰. В «Жизни Галилея» постепенно возник синтез эпического и психологического стилей исполнения. Здесь все взывало к разуму – четкий и жесткий стиль исполнения, когда каждый слог звучал отдельно в тишине пространства сцены... Эмоции становились следствием размышлений, плодом выводов и умозаключений «как смутное следствие ясности знания»⁴¹.

³⁹ *Corriere Lombardo*. 09.04.1963.

⁴⁰ *Etiinforma. Speciale Strehler*. P. 6.

⁴¹ «*Vita di Galileo*». *Piccolo teatro della città di Milano. Stagione 1963–1964. Programma di sala*.

Мастер-класс

Была в спектакле сцена, в которой взаимопроникновение разных стилей исполнения было особенно очевидным и убедительным. На нее обратили внимание почти все итальянские критики. Это сцена встречи фра Фулдженцио (Ренато де Кармине) и Галилея, в которой монах, благоговейщий перед гением великого ученого, рассказывает ему всю свою жизнь. Это была очень важная сцена, в которой речь шла о могуществе науки, о том, что истину необходимо нести людям, идя ради этого на жертвы, и о том, что мысль и стремление к познанию остановать нельзя. Стрелер решал эту сцену в неспешном музыкальном ритме: каждое слово, каждый слог звучали отчетливо, ясно, как бы отдельно один от другого. Возникла особая атмосфера – «некой абсолютной абстракции, казалось, действие происходит в совершенно нереальном месте, освещенном ясным и чистым светом. Такое исполнение соединялось и контрастировало с мягким, земным обликом Галилея, простотой и естественностью его поведения»⁴². Здесь, по выражению критиков, возникало «диалектическое взаимодействие чувства и разума». При этом именно в этой сцене, по свидетельству современников, резко повышалась роль зрителя, как третьей стороны диспута, который «становился тут полноправным действующим лицом»⁴³.

Достижение равновесия между чувством и разумом, между психологическим и эпическим стилем исполнения, музыкальность, точность ритма, выверенность пауз... – все это делало «Галилея» гармоничным, завершенным и совершенным произведением, дающим одновременно ощущение легкости, силы

и «жесточкой нежности»⁴⁴. «“Жизнь Галилея” – это реализм в деталях, очень живых и человеческих, и вместе с тем это воздушность, невероятная, фантастическая воздушность целого», – вторил ему другой театральный критик⁴⁵. Так в спектакле «Жизнь Галилея» счастливым образом соединились высокая идея, новаторское исполнение и поразительная легкость формы. «В нашем спектакле есть зародыш театра завтрашнего дня», – уверенно и с определенной гордостью писал Стрелер в письме к актерам спектакля⁴⁶.

Работая над спектаклем, Стрелер использовал все возможные пути общения актерами, чтобы донести до них главную задачу. Когда уже все другие средства были исчерпаны, режиссер обратился к актерам с письмом, где вновь говорил с ними о самом главном: «Существует заблуждение, что повествовательный (эпический) театр – это театр исключительно интонационный, театр каденций, модуляций, вопросительных интонаций, всех этих подразумеваемых “он сказал”, которыми во время работы над спектаклем мы пользуемся как незаметными точками опоры, но которые только точками опоры и должны оставаться. Помните, если ловушка реалистического театра – это ограничение, сужение поэтического смысла, избыток психофизического участия, неврастеничность, эмоциональная перегруженность, то ловушка театра эпического – это невыразительность, медленность ради медленности, синтаксически упрощенное словопроизношение..., умозрительность, бесплотность. Сколько раз я критиковал вас за то, что ваши интонации были только схематическими изображениями интонаций. Помните, что

⁴² *Il Piccolo Teatro di Milano. A cura di Gregori M.G. P. 141.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Epoca. 05.05.1963/*

⁴⁵ *Il Piccolo Teatro di Milano. A cura di Gregori M.G. P. 139.*

⁴⁶ *Стрелер Дж. С. 141.*



«Жизнь Галилея».
Сцена карнавала

эпический театр – это прежде всего способ мыслить, способ участвовать в жизни... Эпический театр... требует вашего полного, сознательного, продуманного присутствия. Если этого нет, эпического театра не существует. Вместо него – пустота. Подумайте об убожестве сцены, сыгранной только интонационно, в манере только по видимости эпической, когда актеры просто воспроизводят жест и звук, но не могут заставить себя действительно «присутствовать»⁴⁷.

«Жизнь Галилея» в постановке Джорджо Стрелера – спектакль во многом экспериментальный: в нем произошла проверка нового театрального метода сценической практикой. В работе над Брехтом окончательно формируется и режиссерский почерк самого Стрелера. Это касалось работы с актером прежде всего, а также нового понимания сценического пространства, роли в нем света, цвета, звука, музыки... «Галилей»

стал рубежным спектаклем для Пикколо – после него в жизни театра наступил новый этап. Новый этап наступил и для всего сценического искусства Италии. После «Галилея» – это стало ясно очень скоро – в театре все надо было делать иначе. По другому ставить не только Брехта, но и Шекспира, и Гольдони, и Чехова... «Спектаклем “Жизнь Галилея” закончился тот период итальянского театра, который начался в 1945 году», – так спустя десятилетие была дана оценка значения этого спектакля для национальной сцены⁴⁸.

Лучшую пьесу немецкого драматурга – «Добрый человек из Сезуана» – Стрелер ставил дважды. В конце 50-х, когда режиссер еще только начинал осваивать учение Брехта, он, как и другие итальянские режиссеры того времени, предельно точно стремился следовать теории эпического театра. И, возможно, в этом смысле он рассматривал «Доброго человека»

⁴⁷ Там же. С. 141–142.

⁴⁸ L'Espresso. 20.01.1974.

Мастер-класс

1958 года как своего рода эксперимент. Версию эту иногда называют «китайской». С определенной точки зрения это был образцовый спектакль. Сценографию Лучано Дамиани хвалили все. На сцене была представлена декорация очень бедной китайской деревушки. Китай был условный, но это был именно Китай, где легкие домики напоминали пагоды, все на сцене, включая предметы и даже пол сцены, было сделано из бамбука, а актеры одеты как китайцы – в штанах, блузах и плоских соломенных шляпах. Загримированы они были тоже под китайцев.

Стрелер поставил задачу сделать спектакль строго в эпической манере, точно следуя всем указаниям драматурга. Техника исполнения должна была быть повествовательной, а эмоции исключались практически полностью. Даже освещение было установлено точно такое же, как и в спектаклях Берлинского

Ансамбля (с полным включением всех ламп). Пресса писала, что это был совершенный спектакль с точки зрения движений, звучания, декораций, но жизнь из него ушла. «Добрый человек из Сезуана» получился спектаклем редкого формального совершенства, но холодным и бесстрастным. Отказавшись от столь близкого итальянской природе эмоционального начала, Стрелер получил совсем не тот результат, на который рассчитывал. Откровенный и «жесткий дидактизм» спектакля зрители воспринимали без энтузиазма⁴⁹. А театральная критика лишь с грустью вспоминала о триумфах «Трехгрошовой оперы».

Прошло почти двадцать лет. И вновь «драматическая парабола» Бертольта Брехта, как в подзаголовке пьесы указан ее жанр, потянула к себе режиссера. Стрелер поставил «Доброго человека из Сезуана» вначале в Гамбурге,

⁴⁹ Panorama. 04.05.1981.

«Жизнь Галилея».
Сцена карнавала



Pro настоящее

три года спустя в Пикколо. Итальянская премьера состоялась в апреле 1981 г. в Модене, а через месяц спектакль играли в Милане при полных аншлагах и с двадцатиминутными овациями в конце. Успех шел по нарастающей.

По сравнению с первой постановкой это был совсем другой спектакль. «Добрый человек из Сезуана» совершенно не похож на спектакль 1956 года, – писала «Паэзе Сера». – Более того, он совсем не похож и на все другие брехтовские спектакли Стрелера, которые мы до сих пор видели»⁵⁰. К новому прочтению пьесы Стрелер приступает в пору своей творческой зрелости. Теперь его больше чем когда-либо волновали вопросы общего порядка, в центре которых Мир и Человек. В спектаклях Стрелера тех лет сцена все чаще становилась образом и моделью мира.

«Почему вновь “Сезуан”? – с таким вопросом обратился Стрелер к своим актерам, приступая к репетициям. – Потому что и сегодня это революционная пьеса с точки зрения понимания жизни и человеческих отношений в нашем несовершенном и дисгармоничном мире. Против его несовершенств мы можем бороться лишь средствами театра»⁵¹. «Добрый человек из Сезуана» – пьеса о добре и зле и о невозможности добра в современном мире, пьеса-притча, пьеса-парабола, грустная сказка о доброй женщине, вынужденной «раздвоиться» – стать злой и жестокой, чтобы выжить.

Действие спектакля происходило на площади, включавшей в себя собственно сцену, несколько балконов первого яруса и партер. Выводя таким образом действие в зрительный зал, Стрелер не

только расширял поле спектакля, он тем самым объединял зал и сцену, включая в него публику в качестве действующего лица. Причем сразу как бы делил ее на две части: на ярусах сидели боги и представители обеспеченных классов, по партеру проходили люди из низших слоев.

Полупрозрачный занавес от пола до середины высоты сцены поднимается, обнажая почти пустое открытое пространство, все – в серовато-голубоватой гамме. Слева на такого же цвета заднике светится мутноватый диск луны. Рассвет или начало сумерек. Когда наступает день, справа на заднике золотится диск солнца. В центре вращающийся круг. То тут, то там видна вода, вся сцена покрыта лужами, отражающими сбоку идущий свет. Через воду перекинута узкие мостики.

Появляется водонос. Трое богов в одинаковых белых одеяниях и шляпах, похожие на миссионеров, спускаются с небес на небольшом балконе-решетке. Проститутка Шен-те соглашается приютить их на ночь.

Легкие фигуры персонажей полусилуэтами передвигаются на фоне светлеющего задника; все здесь кажется почти невесомым, воздушным, прозрачным. По кругу движется тележка-велосипед водоноса Ванга. Вращающийся круг не только позволяет быстро менять место действия, это еще и дорога, по которой проходят персонажи пьесы. И это своего рода часы – движение круга дает понять, как течет время.

В центре сцены возникает нечто, напоминающее то ли сарай, то ли лавку, покосившуюся и просвечивающуюся насквозь. Это табачный киоск Шен-те, который она

⁵⁰ Paese Sera. 11.04.1981.

⁵¹ Corriere di Sicilia. 16.01.1981.

«Добрый человек из Сезуана».
А. Йонассон – Шен-те,
1981



Мастер-класс

приобрела на деньги, полученные от богов. Он похож на не очень умелый детский рисунок – сооружение немного корявое, но легкое, прозрачное, невесомое. Одинокое маленькое жилище, приютившееся здесь, в этом открытом всем ветрам пространстве. Скорее память о доме, о жилье, чем сам дом.

Роль сценического пространства в спектакле была огромна (художник Паоло Бренни). Пространство становилось многослойным, многозначным образом, всегда готовым обернуться новой метафорой, новым смыслом. Пространство большое, открытое, распахнутое и беззащитное в своей открытости и оголенности. В первые мгновения оно кажется то ли пустыней, то ли землей после катастрофы, живым обнаженным телом земли, нежным и хрупким... Но едва уловимое изменение освещения – и перед нами уже заброшенный, богом забытый уголок, где все еще могут жить люди. Это наш мир, наш дом под луной или солнцем, хрупкая и неустроенная человеческая жизнь. Вода, местами покрывающая сцену, в какие-то моменты может показаться рисовым полем. Но когда по ней ходят, то и дело проваливаясь, персонажи пьесы, тогда эта почва, неустойчивая, ненадежная, зыбкая, похожая на болото, по которому так опасно передвигаться и где так легко сгинуть, вызывает смутное чувство тревоги. Однако стоит воде засверкать под лучами солнца или луны, как все преображается. Лишь только розово-голубой с жемчужным отливом свет заполняет сцену, мрак и тревога уступают место умиротворению и гармонии, и перед нами уже мир красоты, жизни, любви. Мир волшебства, где чудеса

и в самом деле происходят. Боги, желающие отблагодарить Шен-те – единственную добрую душу в этом городе – за то, что она дала им ночлег, делают ей подарок. По сигналу одного из богов с неба падает пачка денег и плюхается прямо в лужу с водой.

Лиризм и нежность пронизывают здесь все, отзываются в предметах, в каждом луче, в мизансценах, в звучании голосов. Только в таком пространстве, кажется, и может обитать та Шен-те, которая появляется в этом спектакле. Более того, само это пространство есть как бы ее продолжение, ее пластический образ – беззащитной человечности со всем ее внутренним светом и радостью, которую она дарит людям.

Высокая, стройная, красивая в простом голубовато-сером длинном платье и шапочке, похожей на берет, Шен-те – Йонассон порывиста и чуть угловата, но даже ее угловатость полна естественной грации и простоты. У нее тонкое лицо, выразительные глаза, низкий с приятной хрипотцой голос и удивительно располагающая к себе светоносная улыбка. Йонассон создает образ в высшей степени проникновенный, человечный, одухотворенный. Она так естественно добра, так умеет прийти каждому на помощь и каждому сострадать, что просто нуждается в появлении кого-то, кто может ее защитить.

Образ ее злого кузена Шуи-та (А. Йонассон) решен диаметрально противоположно, как, впрочем, и весь враждебный, агрессивный мир вокруг Шен-те (вдова Ванг, летчик, предприниматель, парикмахер, гости...). Вместе с ними в спектакль входит острота и жесткость экспрессионистических красок – вызывающий грим,



гротескность контрастного освещения, наступательный, давящий, оглушающий ритм. Шуи-та весь в черном – строгий костюм, шляпа, черные очки. Лицо в свинцовых белилах, резкий грим, резкий хриплый голос, жесткое освещение. Все краски в нем и вокруг него кричат. Шуи-та весь – тень и из тени. У него не человеческая, а шарнирная, кукольная, механическая пластика, как у неживого существа. Он падает как-то плечом вниз и вбок, то налево, то направо и трагически застывает в странной, болезненной позе. Долгая и мучительная пластическая пауза вырастает в символ боли и страдания. Так в спектакле рождается отстраняющий жест, отстраняющая пластика.

Здесь Шуи-та – не двойник Шен-те. Образ злого кузена, его страшная маска, его личина для нее здесь «не уловка, не способ выжить в этом чудовищно жестоком мире. Для Шен-те ее “брат” – это и есть она сама. В этом-то и состоит ее трагедия, как и трагедия человечества вообще»⁵².



Non mi ama! Questa città è un inferno. Costa troppo oggi l'amore.

(«Он меня не любит! Это не город, это ад. Слишком дорого стоит любовь сегодня»), – надрывно и хрипло кричит Шуи-та в зал, и в гротескной пластике его неживой фигуры вдруг прорывается живой трагический голос. Телом своим он управлять не может. Тело живет как бы отдельной от него жизнью. Болезненные порывы этого тела становятся метафорой его душевной боли. Как заметил один итальянский критик, Шен-те, находящаяся внутри Шуи-та, противится всем его действиям и поступкам, все время пытается его остановить⁵³. Поэтому Шуи-та и двигается, как бы преодолевая сопротивление,

«Добрый человек из Сезуана».

А. Ионассон – Шуи-та, А. Ионассон – Шен-те, 1981

⁵² Alonge R. Tessali R. *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena.* Milano. 1996. P. 70–72.

⁵³ *Ibid.*

Мастер-класс

тратя огромные усилия, чтобы сделать каждый шаг или жест. Необходимость быть злой и жестокой, дабы выстоять и не погибнуть в этом жестоком мире, Шен-те воспринимает как свое несчастье, как боль, которая физически терзает ее, разрушая и почти убивая. Маска, которую ей приходится носить, для нее невыносима, и вместе с тем, маска есть часть ее самой. Поэтому с таким трудом, так тяжело она в финале освобождается от одежды своего кузена.

Шен-те и Шуй-та – в сущности две маски, добрая и злая. Одна – злая – играет в манере трагического гротеска, другая – лирическая и нежная – тоже несколько условна, хотя и исполняются на плетении тонких психологических нюансов. Шен-те – Йонассон здесь маска в том смысле, в каком маской является Джельсомина – Мазина в феллиниевской «Дороге». В обеих много общего и по сути, и по характеру исполнения, хотя персонаж Йонассон более женственный и утонченный (что объясняется фактурой самой актрисы).

Эпическое исполнение в спектакле включает целый ряд приемов, таких как долгие паузы, форсированные, неестественные интонации. В такие моменты меняется темп, ритм становится жестким как метроном, частично или полностью меняется жест, а взгляд делается сосредоточенным, несколько отрешенным – отстраненным, отстраняющим. В особо важных моментах меняется и освещение; выделяет фигуру говорящего или поющего, акцентирует его действия и слова. Два стиля исполнения – эпический и психологический – переплетаются настолько тесно, что их трудно отделить один от другого. Как

выразился после премьеры один из театральных критиков: «Разная исполнительская техника представит здесь в сплавлении полным и совершенным»⁵⁴.

Ввод зонгов в «Добром человеке из Сезуана» значительно более мягкий, чем в других спектаклях Стрелера по пьесам Брехта. Когда начинается зонг, голубой свет падает на исполнителя, словно в варьете, оставляя сцену в тени. По окончании зонга нормальное освещение возвращается.

После своей свадьбы Янг Сунн (Массимо Раньери) вильно подпитии ходит по сцене и, выхваченный лучом синего прожектора, поет зонг «День святого Никогда». Он то обращается к залу, то забывает о нем, валяет дурака, ерничает, кричит петухом, падает, встает, хохочет... Но временами актер выходит из образа распоясавшегося пьяницы и дебошира, отстраняется от персонажа. Тогда, взгляд его трезвеет, делается почти трагическим. Он выпрямляется, сосредотачивается на какой-то мысли, пытается сформулировать ее словами, но потом хмель вновь тащит его за собой, кидает из стороны в сторону, отдавая во власть дурмана. А бедная Шен-те сидит тут же, в отчаянии обхватив голову руками.

Особый случай в спектакле – сцена общения Шен-те со своим будущим воображаемым ребенком. Она так поэтична, что похожа на лирическое стихотворение. В монологе, обращенном к публике, Шен-те делится своей радостью. Она ясно видит своего ребенка, показывает, как он растет, поправляет на нем рубашечку, играет с ним, садится перед ним на корточки, с нежностью с ним говорит, ведет за ручку, знакомит с миром. С одной

⁵⁴ Gazzetta di Modena. 12.05.1981.

Pro настоящее


«Добрый человек из
Сезуана».
Финал спектакля, 1981

стороны, актриса ведет монолог психологически оправданно, с другой, воспринимается сцена именно как зонг, хотя здесь нет ни музыки, ни пения. И голубой луч в какой-то момент (не сразу) появляется и заключает героиню в свой круг. «Крохотное человеческое

существо зародилось во мне. Его не видно, но оно существует. Мир, затаив дыхание, ждет его появления», – так начинает свой монолог Шен-те.

Замечено, что с темой материнства в спектакле связан и образ воды, являющийся здесь одной из

Мастер-класс

метафор. Продавец воды Ванг исполняет роль рассказчика и комментатора событий. Вода разлита по сцене. Персонажи пьют воду, носят ее, расплескивая от быстрой ходьбы, играют с ней, наступают в лужи и брызги воды летят во все стороны... Вода – самое бесформенное и самое пластичное природное вещество, являет символ переменчивости жизни и человеческой натуры. Она – первопричина жизни и ее источник. Вода – знак материнского лона, в котором зарождается, растет, готовится к появлению на свет младенец Шен-те.

Разговор с будущим ребенком – очень тонкая сцена. По сравнению с пьесой Брехта Стрелер усиливает тему материнства. Оно здесь представлено как чудо, как великое счастье и божий промысел. Не случайно один из итальянских критиков назвал эту сцену «светским благовещением». Представляя пьесу своим актерам на первой застольной репетиции, Джорджо Стрелер сказал, что она – о любви. И в самом деле, весь спектакль посвящен теме любви и материнства. Для Стрелера это главное. Социальные проблемы, несомненно, важные для режиссера, по сравнению с этой главной темой, кажутся приглушенными. Шен-те у него – прежде всего мать, в большей степени мать, и в значительно меньшей степени, чем это предполагается по пьесе, проститутка, или даже совсем не проститутка. Не случайно сцена-разговор с воображаемым ребенком воспринимается как центральная в этом спектакле. И идет она достаточно долго (более шести минут), хотя и не кажется затянутой.

Джорджо Стрелер вообще не спешит («Мы учились неторопливости...»⁵⁵). Его спектакль «Добрый человек из Сезуана» вдвое длиннее,

чем известный спектакль Бенно Бессонна, поставленный приблизительно в те же годы. Стрелер не торопится, он обстоятелен и спокоен. В его работе нет никакой нервозности, торопливости в ритмах, но нет и длиннот. Спектакль смотрится и слушается как сложное музыкальное сочинение, в котором режиссер стремится дослушать каждое слово, каждый звук, каждую паузу...

Тон каждой сцены определяет ее настроение. Луч света, голос, интонация, жест, легкое движение теней, темнеющее или белеющее пятно... – любая деталь могла иметь решающее значение для создания атмосферы. Театральная критика отмечала это качество спектакля Стрелера. Для пьесы Брехта это было принципиально новым явлением. Когда читаешь статьи, посвященные спектаклю, то кажется, что речь идет не о жестком и грубом Брехте, а о пьесе Чехова.

«А что сказал бы Брехт?» – спросили Стрелера по окончании репетиций спектакля. «Думаю, он был бы доволен, – ответил режиссер. – Конечно, мир Брехта – это мир поэзии и мир идей. В этом мире есть место и чувству и развлечению. Но нет места скуке»⁵⁶. Последний брехтовский спектакль Стрелера стал одним из лучших его созданий. В нем он достиг желаемого, соединив воедино мысль, чувство и поэзию. Обогащенный латинским мироощущением с его любовью к жизни и красоте, согретый теплом итальянского солнца, этот Брехт был воспринят как откровение. О нем стали говорить как об открытии и называть «гениальной итальянской версией эпического театра».



Б. Брехт

⁵⁵ *Io, Strehler. Conversazioni con Ugo Ronfani. Milano. 1986. P. 175.*

⁵⁶ «Anima buona di Sezuan» di B. Brecht. *Piccolo teatro di Milano. Stagione 1994/1995. Programma di sala.*

Мария ЛИПАТОВА

ОСТ¹ И ТЕАТР

Общество станковистов возникло, главным образом, благодаря энергичной и деятельной молодежи, выпускникам ВХУТЕМАСа 1924 года, а большинство остовцев активно работали не только в станковом искусстве, но и на ниве прикладной журнальной графики, создавали плакаты, занимались печатной графикой, а также и оформлением театральных постановок.

Примечательно, что знакомство и дружба некоторых будущих остовцев начинались с театра – Проекционного театра, который был организован во ВХУТЕМАСе в 1922 году. Вдохновителем и идейным организатором его стал Соломон Никритин. Ему же принадлежит название и теоретическое обоснование нового художественного метода – проекционизма². Среди других активных участников Проекционного театра были будущие остовцы Сергей Лучишкин, Николай Тряскин, Петр Вильямс, Юрий Меркулов, а также несколько актеров – А. Амханицкая (будущая жена художника П. Вильямса), А. Богатырев, А. Свободин и др.

1910-е – первая половина 1920-х годов были временем революционным для русского театра. Это время гениальных театральных реформаторов В. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова, К. Голейзовского, С. Радлова и др., время, когда чуть не еженедельно появлялись и исчезали театральные кабаре, студии и целые театры; рождались новые театральные стили и идеи, эволюционируя, умирая и вновь возрождаясь. Это было время невероятных художественно-декорационных экспериментов: на театральных подмостках творили художники К. Малевич, В. Татлин,

П. Филонов, Г. Якулов, А. Экстер, братья Стенберги, В. Дмитриев и др. Неудивительно, что вслед за своими учителями и старшими коллегами юные живописцы стремились воплотить свои художнические идеи в театрально-игровой форме.

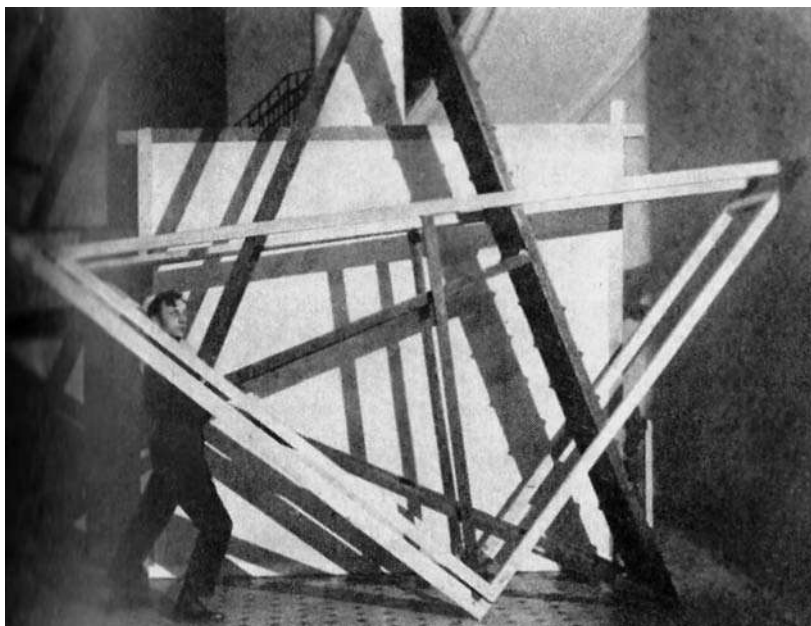
И вот в 1923 году сначала в школе, а затем в Доме печати Проекционный театр дал свой первый спектакль – «Трагедию А.О.У.». Конструктивную сценическую декорацию сделал для спектакля будущий остовец Николай Тряскин, а действие представляло собой композицию из пластических движений и отдельных звуков. Сергей Лучишкин даже назвал это представление «первым беспредметным спектаклем». И хотя это, безусловно, преувеличение³, само действие было весьма любопытным: «Сценическое пространство оформили тем, что было под рукой: параллельными брусьями, стремянкой и шведской стенкой, на показ пригласили узкий круг наших друзей и знакомых: А. Родченко, Л. Попову, А. Древина, Н. Удальцову, А. Мариенгофа, А. Крученых, В. Каменского и др. Как только мы начали представление, директор школы, не видевший наших репетиций, вывинтил пробки и объявил, что испортилось электричество. Но зрители были уже заинтересованы

¹ ОСТ – художественное объединение Общества станковистов (1924–1932), ведет свою историю с 1-й дискуссионной выставки объединений революционного искусства 1924 года. В ней приняли участие несколько групп художников, в основном, студенты и выпускники ВХУТЕМАСа (конкретивисты, проекционисты – группа «Метод», «Группа трех» и др.). Большая часть участников Дискуссионной выставки позже образовала Общество станковистов. В объединение вошли художники разных направлений, начиная со сторонников конкретно-изобразительного, образного искусства и заканчивая последователями абстракционизма. Главной идеей стала борьба за станковизм – чистое искусство, противопоставление его производству, «непосредственному деланию на заводах предметов, машин и вещей, нужных пролетариату». См.: Костин В. ОСТ (Общество станковистов). Л. 1976. С. 13.

² По мысли С. Никритина, художник создает некую идейную основу и новые методы, на основании которых миллионы граждан будут создавать собственно предметы искусства. «Искусство есть наука об объективной системе организации материалов». См.: Каталог. 1-ая дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. М. 1924.

³ Представление известного спектакля «Победа над солнцем» (автор – А. Крученых, музыка – М. Матюшин, художник – К. Малевич) состоялась еще в декабре 1913 года.

Театр художника

Н. Тряскин.
Конструкция для
спектакля «Заговор
дураков», 1924

настолько, что кто-то из них сбегал и купил два десятка свечей. <...> Успех был полный. <...> В октябре того же года Дом печати включил наше представление в свой календарь. Мы несколько усовершенствовали его внешне: сделали однородные костюмы типа прозодежды. Подключили музыку. «Инструмент» был только один – медный таз для варки варенья, и на нем Никритин и создавал ритмодинамический рисунок всего действия»⁴.

Этот спектакль или, правильнее сказать, театральный эксперимент стал самым ярким театральным событием, связанным с именем Общества станковистов в 1920-е годы. Успех первой постановки Проекционного театра его участники решили закрепить и продолжить, поэтому подготовили еще один спектакль – по пьесе А. Мариенгофа «Заговор дураков». «...Пьеса была для нас лишь «сценическим трамплином». Мы

оставили за собой полную свободу ее переделки, отказались от какой-либо последовательности развития действия и от самого содержания. <...> Аналогично разрабатывались и мизансцены, как отвлеченные движения тел в пространстве»⁵. Оформление, как и для первой постановки, придумал Н. Тряскин. И вот в 1924 году в Колонном зале Дома союзов состоялась премьера спектакля. «Народу собралось много... Под мелкую дробь барабана мы начали спектакль. Говорят, при первых наших репликах с Мариенгофом случился припадок, его мы на репетиции не пускали, и он не знал, что мы сотворили с его пьесой. Большинство публики было в полном недоумении. <...> Провал был полный...»⁶. После этого Проекционный театр свое существование прекратил, но опыт его не остался незамеченным, прежде всего для художников, позднее объединившихся в Общество станковистов.

⁴ Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. М. 1988. С. 79–80.

⁵ Лучишкин С.А. Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. М. 1988. С. 80.

⁶ Там же. С. 81.

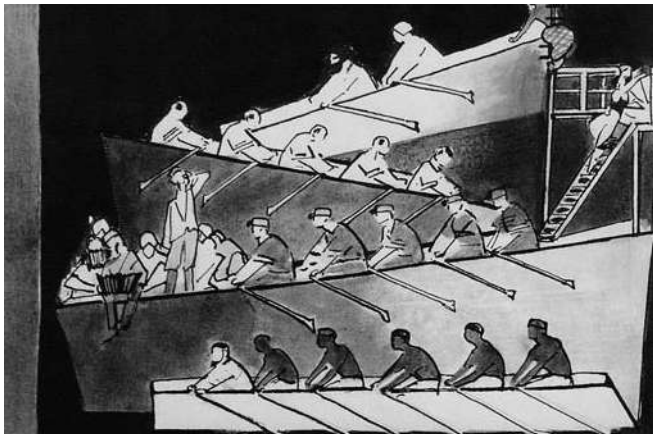
Большинство остовцев, пришедших в театр в 1920-е годы, испытали влияние царившего на сцене конструктивизма, а также экспрессионистических, кубистических и других левых влияний. Однако среди них лишь немногие сумели найти в эти годы действительно новые индивидуальные сценические решения. Большинство остовцев либо проецировали на театральные подмостки свои станковые произведения (как, например А. Лабас, Ю. Пименов), либо продолжали разрабатывать театрально-декорационные идеи своих предшественников.

Молодые, искренние остовцы уже в 1930-е буквально все отошли от каких-либо формальных исканий и стали основоположниками и верными адептами соцреализма. Эту же стилистику они перенесли и на сцену. Повторюсь, этот процесс для них был абсолютно органичным, а вновь найденная стилистика – единственно верной.

Константин Вялов оформил еще в дооствовское время лишь две постановки – «Севильскую каморру» в Театральной студии Реввоенсовета в 1922 году и «Стеньку Разина» В. Каменского в Театре Революции в 1924-м. Оба спектакля были трактованы в конструктивистской стилистике с применением выразительных деталей. Так, для «Стеньки Разина» художник использовал единую конструкцию и, преобразуя ее в деталях, обозначил конкретные места и обстоятельства действия. Красочные костюмы, решенные плоско, но ярко, эффектно дополняли эту постановку. Позже художник отказался от формальных поисков и в театре больше ничего заметного не сделал, однако двух постановок Вялову оказалось

достаточно, чтобы получить награду на Международной выставке в Париже в 1925 году и войти в историю русского театрально-декорационного искусства.

Ниссон Шифрин, учившийся в киевской студии А. Экстер, начал работать сценографом еще в Киеве, а переехав в 1922 году в Москву, сотрудничал с московскими и харьковскими театрами и студиями. Наиболее постоянное сотрудничество в этот период сложилось у художника с режиссерами А. Окунчиковым и И. Дорониным сначала в Государственном педагогическом театре, а с 1930 года в Театре рабочих ребят. Наиболее удачными для художника стали оформленные для этих театров спектакли «Черный яр» А. Афиногенова (1928), «Токмаков



перулок» В. Смирновой (1931), «Вольные фламандцы» С. Шервинского и А. Кочеткова по Ш. де Костеру (1935). Две постановки Шифрин оформил в Театре МГСПС (возможно, по приглашению своего товарища по ОСТу Бориса Волкова, тогда главного художника этого театра) – «Саранча» Е. Любимова-Ланского (1926) и «Штиль» В. Билль-

К. Вялов.
Эскиз декорации
к спектаклю «Стенька
Разин», 1924



Белоцерковского (1927). Творчество художника в ранний московский период представляется ярким в своей образности и изобретательным в разрешении сценического пространства. Оставаясь приверженцем лаконичных декораций (сам он писал, что хотел изобретать конструктивистские декорации⁷), Шифрин старался «оживить» их реалистическими предметами, пытался придать им динамичность при помощи разных приемов. Так, в оформлении пьесы Е. Любимова-Ланского «Саранча» он применил складывающиеся, просвечивающие плетеные ширмы, а в постановке «Черный яр» использовал вращающийся круг сцены с двумя избами и деревьями – для быстрой смены картин. Условную церквушку на заднем плане дополняли настоящие плетень, колодец и рожь, отделявшая зрительный зал от сцены. В 1930-е годы Шифрина пригласили поработать в МХАТ («Хлеб» В. Киршона, 1931) и Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко («Сорочинская ярмарка», опера М. Мусоргского, 1931). В это время от прежнего стремления к конструкции в его декорациях осталась лишь «сознательная условность» и «игрушечность», то есть условность использовалась как декоративный прием, а игрушечность в данном случае

обозначала упрощение трактовки до однозначности, так что зрители безошибочно опознавали по «говорящим» деталям не только место и обстоятельства действия, но и общий смысл и оценку всей постановки. «Художник Шифрин понял «Украину» как украинский эпос. Он взял украинские мотивы, придав им театральную форму, – и огромные жестяные подсолнухи, и маленькие хатки, и праздничные костюмы ярмарки – гармонично отвечали легкому и забавному представлению. Игрушечность не скрывала реалистической трактовки образов»⁸, – писал театральный критик П. Марков об оформлении оперы «Сорочинская ярмарка». Так, к 1930 годам творческая манера Шифрина мягко эволюционировала от поисков лаконичных сценических решений к реалистическим трактовкам, построенным на едином приеме.

Творчество другого оловца, Александра Тышлера, наоборот, оставалось практически неизменным на протяжении всей жизни, которая была тесно связана с театром. Фантастическая и театрализованная образность была свойственна еще ранней дотеатральной графике Тышлера, а с приходом художника в театр его творчество приобрело абсолютно цельный и законченный вид и смысл.

Н. Шифрин.
Эскиз декорации к спектаклю «Черный яр», 1928

Н. Шифрин.
Сцена из спектакля «Саранча», 1926

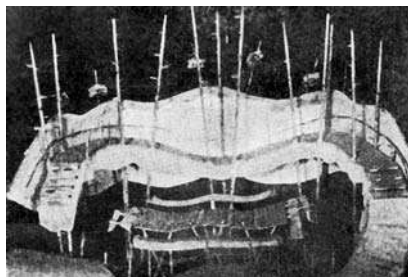
⁷ «Мы... учились овладевать технической оснасткой сцены, приобрели свободу профессионального мастерства и хотели очистить сцену от украшательства, стилизаторства, «натуралистического пустословия» и «декоративной болтовни». См.: Шифрин Н. Моя работа в театре. М. 1966. С. 130.

⁸ Марков П. В.И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. М. 1936. С. 124.

Pro настоящее

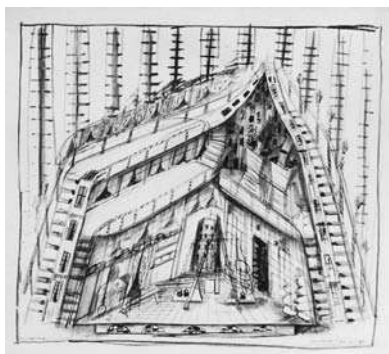


Индивидуальный художественный почерк Тышлера определился еще в первом оформленном им спектакле – «Ботвин» А. Вевьюрко для Белорусского ГОСЕта и развился в постановках «Овечий источник» Лопе де Вега (1927) и «Глухой» Д. Бергельсона (1928) в том же театре. Основой творческого метода Тышлера в театре стала независи-



мая от режиссера и актера интерпретация художником образа пьесы, которая зачастую определяла и влекла за собой общее развитие и решение постановки. С первых же постановок определилась не только узнаваемая художественная стилистика Тышлера, но и используемый им декорационный прием – пластическая конструкция. «Тышлер строит на сцене трехмерные конструкции, осязаемые в игре разнообразнейших фактур, <...> превращая фактурные свойства материала в основное средство выражения образа»⁹. В «Овечьем источнике» – для воссоздания колорита знойной Испании он строит на сцене огромную корзину с прорезями окон и дверей, в «Чапаеве» (по роману Д. Фурманова, Театр МГСПС, 1930) – определяющими материалами декорации стали блестящая жесь, торчащие, как копья, деревянные палки и снежно-белый мех. В спектакле «Глухой» «мельница Быка превращается в

макет целого города с типичными местечковыми кривыми улицами, бесчисленными лестницами и покосившимися домишками»¹⁰. Образная конструкция становится единственным местом действия для всего спектакля, а статичность места оживляется костюмами и светом, а также специальными изобразительными приемами,



главный из которых, безусловно, фактурность, игра и противопоставление свойств разных материалов – меха, дерева, металла, лозы и т.д. Также художник использовал и живописные эффекты, такие, как символические натюрморты на шляпах. А в спектакле «Глухой» Д. Бергельсона подобным символом стал живописный занавес с изображением Быка для создания

А. Тышлер.
Макет общей установки
к спектаклю «Чапаев»,
1930

А. Тышлер.
Сцена из спектакля
«Чапаев», 1930

А. Тышлер.
Эскиз общей установки
к спектаклю «Глухой»,
1929

⁹ Бассежес А. Уход от статичности. Александр Тышлер – художник театра // Бригада художников. 1932, № 2. С. 36.

¹⁰ Там же. С. 37.

Театр художника

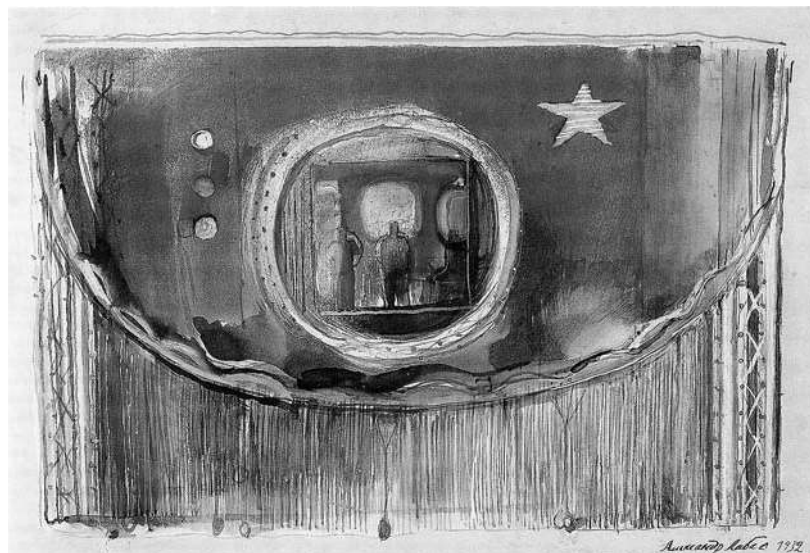
эффекта красочного зрелища – праздника Аюфес. Впоследствии много работавший для разных театров, Тышлер сохранил неизменной найденную еще в юности стилистику, каждый раз по-своему интерпретируя с ее помощью как классические, так и современные постановки.

Коллега Тышлера по БелГОСЕТу

действия стол должен был исчезнуть. Осуществлялось это так: он был составлен из секторов и каждый из актеров брал по одному из них»¹¹. Сохранив первоначальный подход в разрешении сценического пространства в оформленных им в конце 1920-х годов для БелГОСЕТа постановках «Выстрел» А. Безыменского, «Гоп-ля, мы жи-

¹¹ Буторина Е.И. Александр Лабас. М. 1979. С. 31.

А. Лабас.
Эскиз занавеса
к спектаклю
«Армия мира», 1932



Александр Лабас впервые был приглашен в качестве художника-оформителя в театр по рекомендации Р. Фалька. В 1924 году художник оформил два спектакля в Театре им. В. Комиссаржевской – «Дело» и «Свадьбу Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Тонкий живописец и колорист, Лабас пытался соединить в своих сценических решениях живописные задники с конструктивными элементами, построив на сцене «конструкции», стоявшие ребром к зрителю и освещавшиеся попеременно различным цветным светом. <...> В «Деле» в одной из сцен действующие лица сидели за круглым столом. По ходу

«Бунта машин» Э. Толлера, Лабас попытался привнести на сцену элементы современности не только для обозначения места действия, но и для передачи общего возрастающего ритма жизни, ее бурлящего движения. Для этого он использовал различные динамические, вращающиеся предметы, создавая эффект движения. Так, для «Бунта машин» художник придумал «конструкцию занавеса из отдельных полос, расписанных и апплицированных по-разному. Эти полосы ткани были прикреплены к горизонтальным валам, вращением которых можно было управлять синхронно. Таким образом на

Pro настоящее

глазах зрителей менялись различные цветовые композиции...»¹². В 1932–1933 годах Лабас снова работал в театре, на этот раз это был московский Театр им. М.Н. Ермоловой. Спектакль по пьесе «Армия мира» был о дирижаблестроении, и художник немало времени провел в конструкторских бюро, изучая дирижабли. «Композиция спектакля начиналась с решения занавеса: в его центре, в овальном отверстии, последовательно появлялись дирижабль во время полета, на фоне вздыбленного “лабасовского” пейзажа, затем капитан с биноклем у глаз и, наконец, – кабина дирижабля, после чего занавес поднимался, и начиналось действие в воздушном корабле»¹³. С помощью живописного занавеса художник пытался создать у зрителя ощущение «подглядывания» в иллюминатор и, вероятно, даже ощущение полета. Этот спектакль стал кульминацией театральных опытов Лабаса – во многом от того, что тема воздухоплавания чрезвычайно его интересовала и не раз поднималась им в станковом творчестве. Позже художник отказался от театрально-декорационной работы в пользу станковой и монументальной художественной деятельности, оформив лишь несколько спектаклей в 1935 и 1943 годах¹⁴.

Театральное творчество еще одного художника в 1920-е годы нуждается в отдельном описании. Этот художник Борис Волков. Начав свою художественную деятельность в театре в 1922 году, в 1924-м он стал главным художником Театра МГСПС. Этому сценографу, сделавшему впоследствии большую театрально-декорационную карьеру, удалось очень умело использовать в сценическом оформлении

важные художественные находки остовцев: индустриальные мотивы, локальные неяркие цвета, графичную сухую манеру, любовное изображение машин и механизмов. И, хотя исследователи творчества Волкова без восторга описывают постановки, оформленные им до середины 1930-х годов¹⁵, художнику, безусловно, удалось этими средствами в своих постановках выразить дух времени. Проявить остовскую ментальность в театрально-декорационном творчестве наиболее ярко сумел именно Б. Волков, а «образное переосмысление примет современности (быта и производства, нового городского пейзажа и нарастающей технизации жизни), их эстетизация»¹⁶, воплощенные на театральных подмостках, стали его личным вкладом в историю театрально-декорационного искусства. Театральный критик С. Мокульский приветствовал «конструктивный реализм» Б. Волкова, но вменял ему в вину «грех натурализма» и насмехался: «Бутафорский натурализм, старящийся обставить сцену то игрушечным паровозом, то шахтами и т.д. на конструктивных площадках, казался, прежде всего, несоответствующим задаче индустриального стиля»¹⁷. Однако, эскизы декораций Б. Волкова с современными лаконичными интерьерами, с въезжающим на сцену паровозом пронизаны жаждой жизни, уверенностью в завтрашнем дне и невероятным энтузиазмом, свойственным искусству большинства художников круга Общества станковистов. Пожалуй, это наиболее характерная черта, объединяющая столь разных художников, входивших в ОСТ. Но к середине 1930-х годов от былого энтузиазма и оптимизма

¹² Там же.

¹³ Там же.

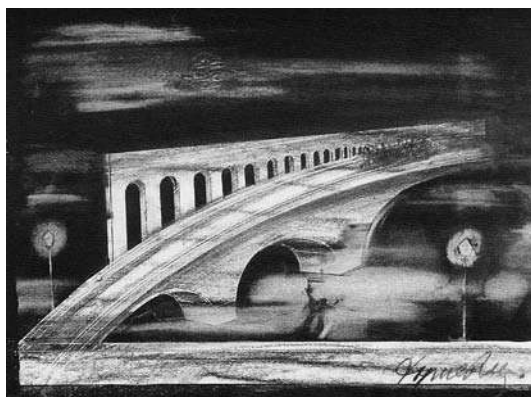
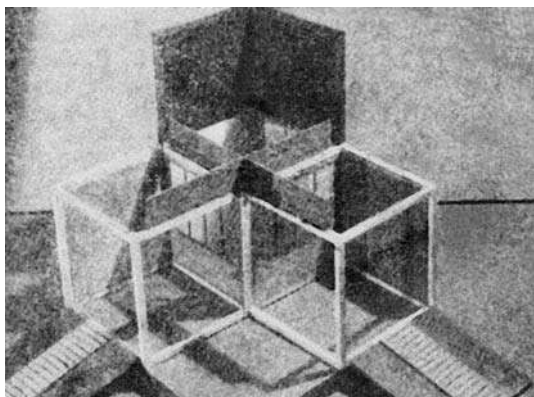
¹⁴ В 1934–1935 годах А. Лабас работал над оформлением спектакля «Миллионер, дантист и бедняк» по водевиллю Э. Лабаша (ГОСЕТ), а в 1943-м – «Жила была девушка» по пьесе В. Гусева (Театр Революции) и «Большие надежды» В. Каверина (московский Театр Ленинского комсомола).

¹⁵ Ф. Сыркина и И. Гремиславский в монографии о Борисе Волкове начинают рассматривать его театральную деятельность только с середины 1930-х годов, назвав формалистическими поисками и тем самым перечеркнув все, что было до этого. См.: Гремиславский И.Я., Сыркина Ф.Я. Б.И. Волков. М, 1958.

¹⁶ Дехтерева А. Театр в контексте тридцатых // Творчество. 1991, № 6 (414). С. 25.

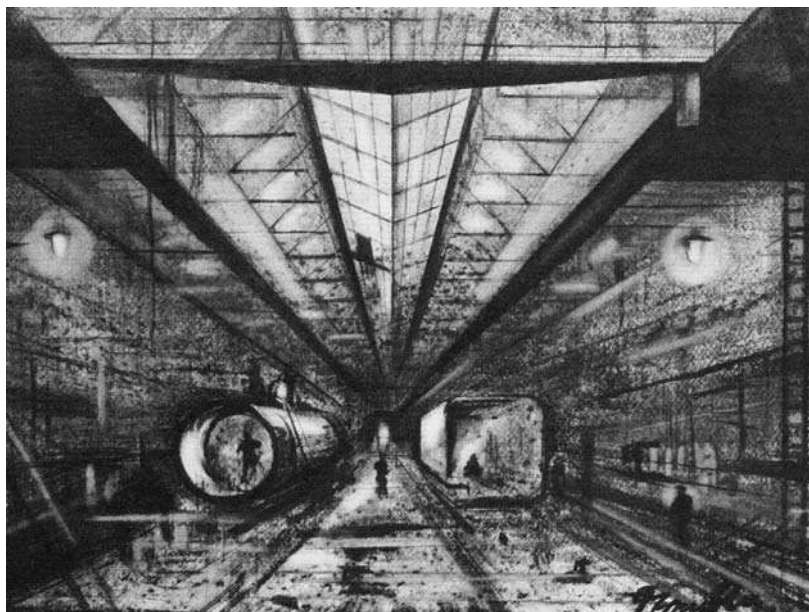
¹⁷ Мокульский С. Художник театра за 15 лет. М. 1933. С. 34–35.

Театр художника



своих ранних работ художник ушел в традиционный и неизбежный для большинства художников того времени бравурный соцреализм.

Еще один художник из среды Общества станковистов, много и охотно работавший в театре, – это Юрий Пименов. Хотя про Пименова правильнее будет сказать «увлекавшийся» театром¹⁸. В 1926 году он вместе с А. Дейнекой оформил постановку «Цемент» Ф. Гладкова, а в 1927-м вместе с другим остовцем



Б. Волков.
Макет общей установки
к спектаклю «Шторм»,
1925

Б. Волков.
Эскиз декорации
к спектаклю «Чернь»,
1927

Б. Волков.
Сцена из спектакля
«Чернь», 1927

¹⁸ Художник даже написал эссе о своей работе в театре – «Волшебный мир зрелищ».

Б. Волков.
Эскиз декорации
к спектаклю «Рельсы
гудят», 1928

Pro настоящее

А. Гончаровым – «Смерть мистера Марапита» К. Давидовского в Четвертой студии МХАТ. Сдружились художники еще во время учебы во ВХУТЕМАСе; в 1-й дискуссионной выставке 1924 года они участвовали как «Объединение трех». И если участие А. Дейнеки в оформлении спектаклей было в большей степени случайным, то Ю. Пименов и А. Гончаров работали в театре в последующие годы немало, иногда и совместно оформляя постановки. И каждый из них проявил себя в театре как живописец и станковист, наглядно иллюстрируя важную для театрално-декорационного искусства 1930-х годов тенденцию – мощный приток художников-станковистов, монументалистов, архитекторов, графиков в театре.

Остовец П. Вильямс пришел в театр в 1929 году (если не вспоминать его студенческие театральные опыты¹⁹). Свой первый, прославивший его и, пожалуй, решивший его дальнейшую творческую судьбу спектакль «Пиквикский клуб» Ч. Диккенса П. Вильямс оформил в 1933 году во МХАТе²⁰. Его индивидуальная манера живописной декорации сформировалась в течение нескольких первых лет работы в театре, и, более того, Вильямс выступил своеобразным основоположником и одним из первых классических художников-оформителей советского театра. Соединив в своих декорационных решениях монументальные архитектурные элементы и живописные задники, П. Вильямс добился искомой советским искусством величественности и жизнеподобной реалистичности одновременно. Среди бывших коллег по ОСТу от Вильямса, ставшего лауреатом

трех Сталинских премий и главным художником главного театра страны, Большого, не слишком отстал, пожалуй, только лауреат двух Сталинских премий Н. Шифрин, с 1935 года занимавший пост главного художника Центрального Театра Красной Армии (впоследствии – Советской Армии).

Рубеж, отделяющий время левых, формальных поисков и экспериментов от времени, когда художники стремились к созданию искусства жизненно-правдивого и реалистического, определить четко непросто. Современник и товарищ многих остоцев В. Костин проводит символическую черту через 1922–1924 годы, а советский исследователь театрално-декорационного искусства Ф. Сыркина более склонна разделять с этой точки зрения 1920-е и 1930-е годы. Объективно возможность свободных, ограниченных лишь собственной фантазией и волей режиссера экспериментов в театре после 1932 года, безусловно, пошла на убыль. Здесь не следует забывать про индивидуальность каждого отдельного художника. Тем не менее, очевидно, что 1930-е годы – особенный период в русском театре. А. Дехтерева в статье «Театр в контексте 1930-х» пишет: если «в 1920-е годы театр мыслился как одна из форм общественного сознания, то с конца 1920-х и до начала Великой Отечественной войны искусство театра в отличие от былой полифункциональности его роли мыслился лишь как “средство идеологического воспитания”. <...> Современный театр в 1930-е мыслился как модель будущего, модель разумной, функционально-целесообразной

¹⁹ Художник и друг Вильямса Ю. Меркулов вспоминал: «Один небольшой клубик в Харитоньевском переулке поручил нам с Вильямсом написать задник для самодеятельной постановки оперы «Паяцы». Натянув, как могли, <...> большой холст, <...> мы развернули на плоскости задника всевозможные итальянско-испанские мосты, кубы зданий и закоулки “а ля Кончаловский”, <...> в сыром, мокром виде задник выглядел исключительно красиво, насыщенно и интересно. Когда же на другой день мы увидели высохшим наше первое театральное творение, нас постигло разочарование и отчаяние. Все оказалось серым и плоским... Практика работы у Федора Федоровича Федоровского, <...> к которому мы чуть позже «нанялись» подготавливать холсты, вылечила нас от первой театральной неудачи...». См.: Меркулов Юрий. Вхутемасовские очерки двадцатых годов // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. М. 1962.

²⁰ Три постановки, которые П. Вильямс оформил до «Пиквикского клуба», еще недостаточно изучены и требуют отдельного, более тщательного исследования. Это «Реклама» по пьесе М. Уоткинса (МХАТ, 1930), «Лед и сталь», опера В. Дешевцова (Государственный оперный театр им. К.С. Станиславского, 1930) и «Пять сантиметров» В. Швейцера (московский Театр Сатиры, 1932).



организации материальной среды для всех сфер деятельности человека»²¹. Такая функциональная целесообразность, очевидно, повлияла и на театральный репертуар. Особенно, на работу режиссера-постановщика и, конечно, на работу художника-декоратора, задача которого в новом театре заключалась уже не в генерировании новых идейно-пространственных решений, а, скорее, в визуализации определенных идеологических импульсов. Театрально-декорационное искусство в 1930-е годы еще оставалось зоной, во многом для художников «заповедной», т.е. зоной вне активного социально-политического прессинга, благодаря чему в эти годы в театре продолжались некоторые авангардные художественные процессы. Но, тем не менее, «декорационное искусство второй



половины 1930-х годов и в общем процессе развития, и в творчестве отдельных мастеров отмечено явными чертами спада, когда из него капля за каплей вытраивалось новаторство»²².

Ю. Пименов.
Эскиз декорации
к спектаклю «Дама
с камелиями», 1946
П. Вильямс.
Сцена из спектакля
«Пиквикский клуб», 1934

²¹ Дехтерева А. Театр в контексте 1930-х // Творчество. 1991, № 6 (414). С. 21.

²² Там же. С. 25.

Марина ЗАБОЛОТНЯЯ

ЛОШАДИ АКИМОВА

Ученица Акимова, Марина Азизян рассказывала, что своих учеников на постановочном факультете ЛГИТМиКа (факультет он сам же и организовал) Н.П. на первом уроке просил нарисовать фантастическую зверушку. Тест на воображение сбивал с котурнов классического канона. Сам же Акимов, подобно Босху, на протяжении всей своей такой короткой жизни без конца сочинял и пополнял собственный «зоосад» с ручными монстрами. Этим садом была интерпретированная его воображением жизнь. Его сценический иллюзионизм был реальнее той «мыльной оперы», которая происходила наяву. Мрачные горгоны средневековья пропускались через фильтр его художественной фантазии, превращаясь в странных зверушек в немислимых позах. В «Драконе» (1944, 1962) это использовалось с особым блеском. Фигурки колесниц на стенах дворца стилизовались под барельефы египетских пирамид, – подобный стилистический коктейль поражал зрительское воображение удивительным импровизационным даром. Словно предвосхищая любимые приемы постмодернизма, Акимов с особым изяществом и импровизационной легкостью смешивал краски разных эпох.

Бесконечно деятельная, целеустремленная и творчески жадная натура Акимова, кажется, не знала остановок. Он пролетел земную жизнь стремительно, хотя и на перекладных. Обстоятельства времени и места – то отстранят от должности художественного руководителя собственного театра, то цензура за горло схватит, то инфаркт свалит... – обстоятельства тормозили тело, но не мысль. Он будто всегда помнил пословицу Гамлета: «Покуда травка подрастет, лошадка с голоду умрет». И торопился. Говорят, даже придумал приспособление для телефона, чтобы можно было рисовать во время ночных бесед с друзьями.

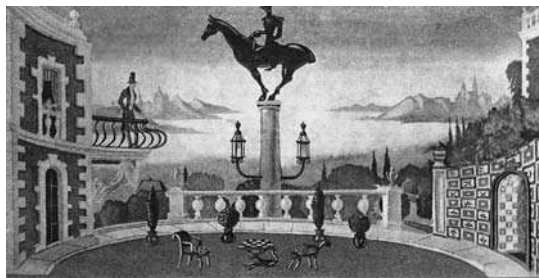
Лошади были его коньком. В его беглых зарисовках отпечатывалось мгновенное



«Тень».
Плакат к спектаклю,
1960

Эскиз декорации к
спектаклю «Тень», 1960

Зарисовки Н. Акимова
к спектаклю «Тень»,
1960



настроение самого Акимова, стоит только взглянуть на рисунки в его рабочих блокнотах. Рвалась на свободу таящаяся в нем скорость, он будто сжигал в себе лишний керосин, чтоб не взорваться. В грациозных позах, в легком полете одних лошадок ощущалась свобода. В других – грусть, усталость. Тут – понурая кляча-доходяга, там – гарцующий иноходец.

Квинтэссенцией его самости явился, пожалуй, конь на площади из «Тени». Вот она, аллегория судьбы художника в СССР, автопортрет свободного человека в несвободном мире. В сущности, это была формула существования самого Акимова. Стреноженного, ограниченного со всех сторон идеологией, сохраняющего в подобных условиях чувство изящества и вкус свободы. Жест Акимова – его бессмертие. В стремительных зарисовках заключена скорость существования этой личности, они как знак его жажды жизни.

Лошадь в спектакле «Тень» (1940) была смысловой осью пространства, памятником нелепости, неустойчивости. Стреноженные лошади обычно щиплют травку на лугу. Здесь же она была скована каменной пядью. Не высказанный словами афоризм превращался в памятник парадоксу. Несмотря на ограничение свободы и некоторую скованность, животное сохраняло присутствие духа и достоинство.

Он рисовал всюду и всегда, если позволяли условия. На худсоветах, совещаниях, даже репетициях, если под рукой оказывался клочок бумаги – хотя бы бланк главного режиссера, – мгновенно по листу начинали порхать, тревожно оглядываясь, норовя выскочить за бумажное поле, лошадки. Вслед за хозяином они рвались на свободу и, действительно, оказывались там – в мире театра: то на занавесе, то на плакате. Оборачивались то живым риском, то бутафорской клячей. И они были ему преданы. Казалось, любой спектакль, едва зреющий в голове художника-режиссера, так быстро поспевал к премьере, что его автор всегда оказывался на коне. Все было во власти этого неутомимого выдумщика.

В «Мадемуазель Нитуш» (постановка Р. Сиимонова, Театр им. Евг. Вахтангова, 1944) лошадь Акимова кивала головой, лизала руку денщику,



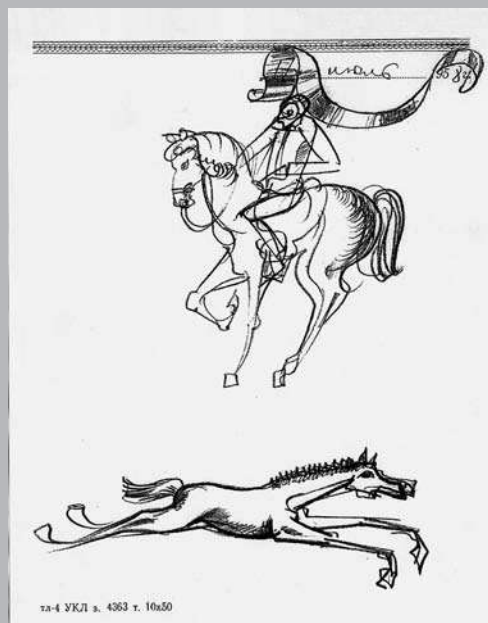
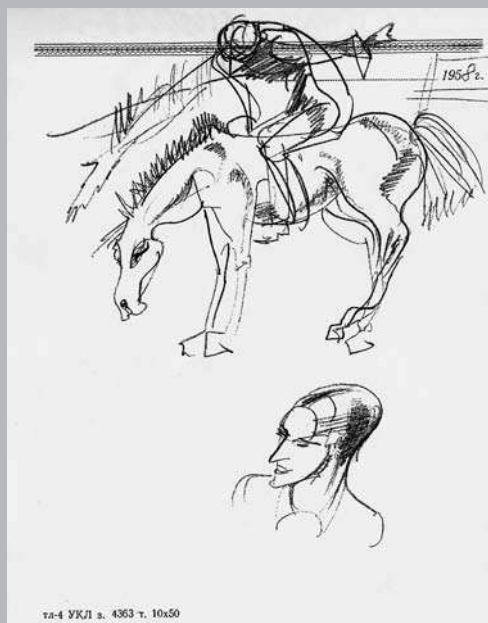
Портрет А.Н. Орловой,
1931

лягалась, кусалась, хватала за мундир проходящего мимо корнета... И даже пила вино! Это была механическая кукла в полный лошадиный рост, сделанная из папье-маше и обклеенная белым бархатом. Она показывалась из-за кулисы и на полпути останавливалась. А сидящая на ней амазонка (папье-маше!) в большой белой шляпе посылала публике воздушные поцелуи. Лаконизм и остроумие художника как всегда поражали изяществом трюка и правдивостью иллюзии. Потому что в действительности-то было только пол-лошади. Так Акимов экономил на сценическом пространстве и так добивался комического эффекта. С легкостью фокусника этот «закоренелый реалист» (так назвал себя художник в одной из последних своих статей) управлял на сцене художественным жестом.

В «Гамлете» Вахтанговского театра (1932) на белом скакуне въезжал в замок солдафон Фортинбрас. Гарцевали верхом по лесной тропинке Гертруда и Клавдий. А молчаливые и неподвижные лошади из папье-маше служили выразительным фоном в сцене турнира Гамлета и Лаэрта. Яркие сценические картины будили зрительскую мысль, подталкивая к

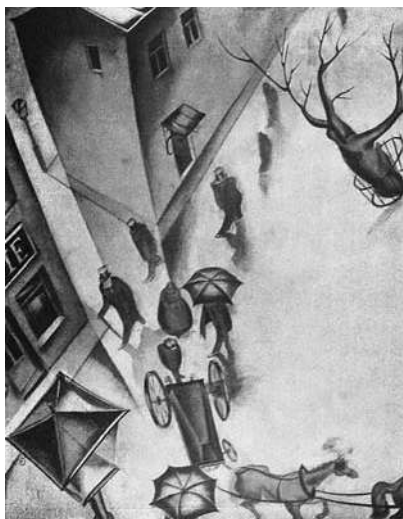
Про настоящее

ЭМ



Рисунки Н. Акимова

Театр художника



«Смерть господина
Жюльена».
Иллюстрация, 1927

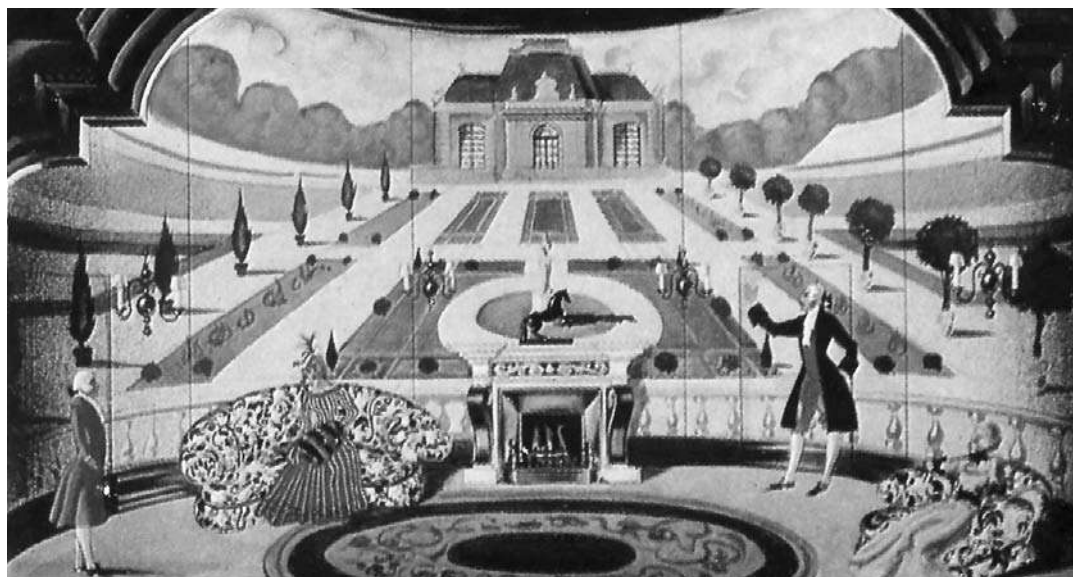
Эскиз костюма
Варравина. «Дело»,
1952

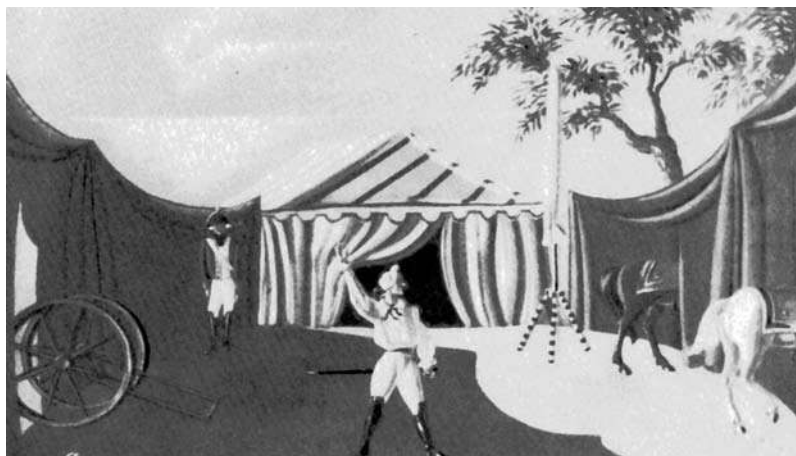
Эскиз декорации к
спектаклю
«Школа злословия»,
1937

провокативным аллюзиям, доходившим подчас до полного абсурда. Лошади акимовского «Гамлета» навели, например, Вс. Вишневского на следующую мысль: «Это блестящее указание на то, что во время войны у Советского Союза будет прекрасная кавалерия».

Геростратова слава досталась художнику-режиссеру от того «Гамлета». Но бойцовский характер и тут помог Акимову. После разгрома и снятия спектакля он не выпустил из рук

поводий и не выпал из седла. В 1943 году на обсуждении спектакля в Москве в ВТО, признался: «<...> то педагогическое воздействие, которое [я] испытал, как молодой режиссер-дипломант, после этой моей постановки (я лично его вынес), когда из мясорубки был вынут фарш, он [фарш] все-таки "заржал" и побежал, – но я это исключительно приписываю своей выносливости, а не правильности данной системы». Идентификация себя с лошадью тут не





Эскиз к спектаклю
«Дон Жуан», 1964

Сцена из спектакля
«Сэр Джон Фальстаф».
БДТ, 1927



случайна. Чтобы осилить выбранную миссию, требовалась не одна сотня лошадиных сил.

«Имея столько лошадей, этот Гамлет все-таки не удержался в седле», – резюмировал американский художник Мардекай Горелик в своей статье «Лошади Гамлета» – о скандальной постановке Акимова на сцене Вахтанговского театра.

Лошадь в XX веке – не самое быстрое средство передвижения, если говорить о скорости. Отчего же такой современный – во всех смыслах – человек, как Акимов, не рисовал самолетов или авто? Может быть, искал в них, лошадях, собственную идентичность?

Вот игривый Пегас на эскизе к знаменитому фильму «Золушка» (1947) припал на одно колено, устремив к «звездам» свою заднюю часть. Другой Пегас-диванчик из спектакля «Лев Гурыч Синичкин» (1945) застыл с приподнятым крылом-спинкой. А на занавесе к этому же спектаклю плели хоровод в стремительном полете

почти матиссовские лошади. В «Прекрасной Елене» (1931) – гарцующие на лошадях дамы и гусары, а на площади – одинокая странная лошадь, похожая на одногорбого верблюда. В «Школе злословия» (1937) центр парка украшает эбонитовый конь, поднявшийся на дыбы. Лошадка в «Тенях» (1951) везет героиню Софью к возлюбленному, а монструозный Варравин из «Дела» (1954) несет своим детишкам лошадку-качалку. На таких же игрушечных коньках-качалках «скачут» по сцене ведущие из «Дон Жуана» (1964). В «Обыкновенном чуде» (1956) торс зевающей лошади возлежит на шахматном полу. В «Пестрых рассказах» Чехова (1959) из плаката вырывается возница с летящей кобылой, etc. В каждом из этих образов просвечивает хорошо знакомая акимовская ирония. Его веселость как принцип поведения несет в себе и трагичность участи, и рыцарское бесстрашие, и превосходство над обстоятельствами.

У настоящего рыцаря должна быть лошадь и прекрасная дама. Акимов боготворил женщин. И он был всегда на коне – даже после снятия с должности. Так он и умер, как рыцарь, на скаку, будучи твердо уверен, что его новая постановка Шекспира с красноречивым названием «Конец – делу венец» непременно покорит театральный Лондон.

«Есть упоение в бою...». Акимов всю жизнь летел по краю, но лишь однажды сорвался. В вечность.

DM

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PRO MEMORIA

Олег ФЕЛЬДМАН

«ВОЛШЕБНЫЙ КРАЙ! ТАМ В СТАРЫЕ ГОДЫ...»

РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР. ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIX ВЕКА*

Первые десятилетия XIX века для русского драматического театра были временем стремительного накопления сил. Зарождались процессы, устремленные далеко в будущее. Движение шло не по прямой, намечавшиеся тенденции сталкивались, обособлялись, взаимодействовали, в существе своем дополняя друг друга.

Строфы «Евгения Онегина», прославившие петербургский театр первой четверти XIX века («Волшебный край! Там в старые годы...»), написаны Пушкиным в 1824 году. А годом ранее в письме Пушкина П.А. Вяземскому сказано без оговорок: «У нас нет театра»¹. Эти внешне несовместимые высказывания одинаково весомы. Их несовпадение передает коренное противоречие существовавшей ситуации, которая была предопределена неравномерностью художественного развития, обусловленной ходом российской истории. «Просвещение не разливается у нас постепенно, ровною и широкою рекою, а выбрасывается

там и здесь сильными и быстрыми ключами. У нас должны быть промежутки в объеме успехов общей образованности; в нем, как в Москве, дворцы возле хижин, болота, примыкающие к садам, Азия, теснимая Европой, и Европа, смятая Азией», – писал в 1827 году Вяземский в объяснение тому, в частности, что в России все еще не возник театр «в истинном народном смысле»².

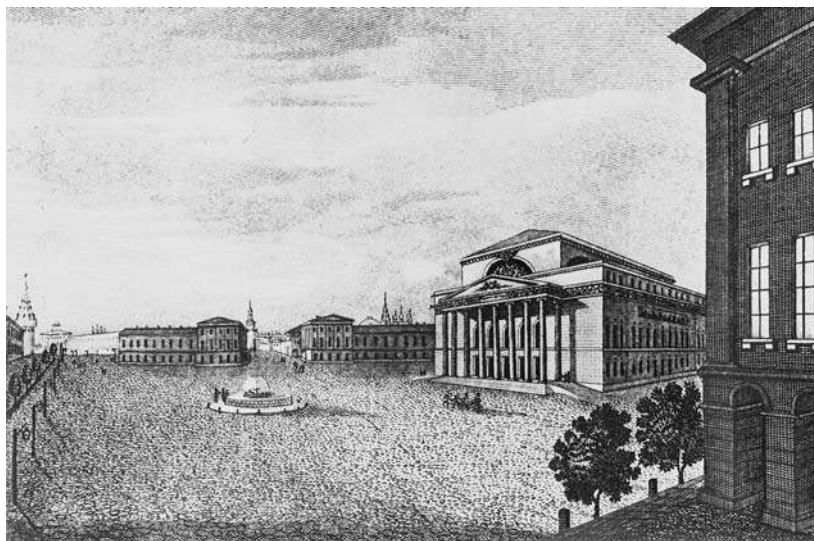
К началу 1820-х годов властная притягательность национального театра была неоспорима. Интенсивность театральных исканий – если говорить о сценической практике и опытах

**Глава «Драматический театр» из 14 тома «Истории русского искусства», работу над которой ведет Государственный институт искусствознания*

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1964. Т. 10. С. 55. Далее: Пушкин. Первая глава «Евгения Онегина» была завершена в октябре 1823 г.; театральные строфы введены в ее текст в сентябре 1824 г.; в черновом варианте они начинались словами: «Веселый край!..», а об А.А. Шаховском говорилось: «Живых комедий пестрый рой / Там вывел колкий Шаховской / И увенчался легкой славой».

² Вяземский П.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1878–1896. Т. 2. С. 19. Вяземский не принадлежал к практикам театра, иронически оценивал свои случайные опыты сочинения и переводов пьес, не занимался театральной критикой, но в высказываниях на театральные темы точно обозначал место театра в современной культуре, ощущая его нераскрытые возможности.

«Предполагаемый вид проектируемой Театральной площади в Москве». Гравюра Д. Аркадьева по рисунку К.О. Брауна, 1824





Большой Каменный театр в Петербурге. Рисунок Д. Кваренги. Конец XVIII века

³ Театральный процесс первой четверти XIX в. воссоздан в кн.: История русского драматического театра, т. 2 (М., 1977. Далее: ИРДТ), где по полноте материала особо ценны написанные Т.М.Родиной разделы о репертуаре и составленная Т.М.Ельницкой репертуарная сводка. Фактография истории театра этого периода обобщена Б.Н.Асеевым в разработке «Русский драматический дореволюционный театр» (М., 1969. Раздел 3. Ч. 1). В кн.: Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки (Л., 1959. Далее: Гозенпуд) систематизированы материалы о промежуточных явлениях (комическая опера, водевиль и т.п.), в равной мере принадлежавших музыкальному и драматическому театрам. Прежде неизвестные данные о многих драматургах приведены в словаре «Русские писатели. 1800–1917» (т. 1–4, М., 1989–1999, издание продолжается). Свидетельства современников о творчестве актеров этого периода собраны в «Хрестоматии по истории русского актерского искусства конца XVIII – первой половины XIX веков» (составители Н.Б.Владимирова и А.П.Кулиш, СПб, 2005). О петербургском театре начала XIX века см.: Петровская И.Ф., Сомина В.В. Театральный Петербург. Обзорение-путеводитель дан П.А.Марковым в статьях «Эпоха накануне Малого театра» и «Малый театр 1830–1840-х годов» в кн.: «Московский Малый театр. 1824–1924» (М., 1924); перепечатано в кн.: Марков П.А. О театре. Т.1. М., 1974. С.8–102. См. также первые разделы статьи С.В.Владимирова «Об исторических предпосылках возникновения режис-

драматургов – возрастала в первой четверти века от сезона к сезону.

Вплотить новизну и масштабы рождавшихся художественных задач удавалось не сразу, так было и в сценической области, и в мире драматургии. Многим открытиям предстояло заново ожить далеко в будущем. Волны очевидной и скрытой полемики обнажали глубинные возможности театрального процесса и его противоречия.

Взаимодействие сцены и современной драматургии всю первую треть века было конфликтным и плодотворным. В целом текущий репертуар уступал уровню сценических достижений, но в своих высших проявлениях драматургия предлагала масштабную разработку задач, зарождавшихся в театральной повседневности. К середине 1820-х годов динамика театрального процесса всего более выявилась в появлении комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1824) и пушкинского «Бориса Годунова» (1825). Были одержаны непреходящие победы в сложнейших сценических жанрах – театр приобрел блистательный образец

современной политической комедии, свободно вторгавшейся во все противоречия современности, и «опыт трагедии народной», без пристрастий и односторонности воссоздававшей пружины национальной истории и открытой всем проявлениям народной жизни и всем средствам сценической выразительности. Эти пьесы предлагали окончательные выводы из опыта исканий, одушевлявших театр. Оставшись при своем появлении вне сцены, они выразили потенциал назревавших преобразований. Множественность путей, по которым устремляется театральный процесс в эпохи расцвета, обнаруживала себя победоносно³.

Если в первую четверть века становление национальной театральной традиции определялось вызреванием масштабных художественных задач, то 1826 год переломил ситуацию, и этот перелом был трагичен. Подчинясь истории социальной, история театра обошла намечавшиеся возможности и двинулась иначе, в обход.

Такова общая логика театрального процесса первой трети века.

1

На рубеже XVIII–XIX веков театральная жизнь столиц, оставшихся основными и определяющими театральными центрами страны, замедлялась и тускнела. Имевший лишь полувекую историю русский профессиональный театр был обескровлен – екатерининскому правительству удалось вырвать его из-под воздействий дворянской оппозиции, во многом направлявшей ход театрального развития в Петербурге в 1750–1770-е годы, и из-под влияния новиковского круга, заметно сказывавшихся в 1780-е годы на театральной жизни Москвы. К началу XIX века требовательный зритель оставался в пассивном меньшинстве; как запомнилось Ф.Ф. Вигелю, в Петербурге театр заполняла «многочисленная толпа, в которой самая малая часть принадлежала к среднему состоянию, остальное было ближе к простонародью, даже к черни», московский театр «был оставлен толпе приезжающих помещиков, купцов и разночинцев»⁴. Изжитость прежней официозной линии в руководстве театром и исчерпанность



господствовавших недавно эстетических программ сказывались уже в павловское царствование.

Симптомы предстоящего обновления на рубеже веков проявились в творчестве А.С. Яковлева (1773–1817), ведущего актера заметно ослабевшей петербургской труппы. Он пришел на сцену в 1794 году со стороны, из гостинодворцев; к дебютам его готовил поверивший в его силы И.А. Дмитревский, единственный из сверстников Ф.Г. Волкова продолжавший играть на сцене и влиявший на ход театральных дел. Великолепные данные Яковлева позволяли видеть в нем долгожданного наследника классицистской традиции в ее высших проявлениях, ждать от новичка огненной силы темперамента и совершенства мощно вылепленной формы. Культивируя вулканическую эмоциональность Яковлева, Дмитревский надеялся подчинить ее ясным стилистическим заданиям. Он называл Яковлева лучшим учеником, но «упрямцем и большим неслухом»⁵. На всем протяжении своего победоносно начинавшегося актерского пути



И.А. Дмитревский.
Портрет работы неизвестного художника

суды в сб. «У истоков режиссуры» (Л., 1976). Взаимоотношения сцены и зрительного зала, сформированные первыми десятилетиями XIX в. воссозданы в кн.: Игнатов И.Н. Театр и зрители. М., 1916; Гроссман Л.П. Пушкин в театральных креслах. Л., 1926.

⁴ Вигель Ф.Ф. Записки. М., 1928. Т. 1. С. 100, 195. Далее: Вигель. С середины 1800-х годов Вигель (1786–1856) был среди тех, кто выражал мнение наиболее активной части петербургского зрительного зала. Возможно, он использовал в мемуарах старые записки дневникового характера (см. замечания П.А. Плетнева в кн.: Вигель. Т. 1. С. 39).

⁵ См.: Жихарев С.П. Записки современника: Редакция, статьи и комментарии Б.М. Эйхенбаума. М.-Л., 1955. С. 568, 610, 361–362. Далее: Жихарев. В книге объединены собственно «Записки современника», состоящие из двух частей («Дневник студента» и «Дневник чиновника»), и «Воспоминания старого театрала». Жихарев (1788–1860) несомненно с юности вел дневники, рукопись которых не известна, и перерабатывал их, готовя к печати в 1850-х годах (см. наблюдения Эйхенбаума в кн. Жихарев. С. 725; ср.: Гозенлуд. С. 325). Почти все указанные в дневниках даты спектаклей не совпадают с документально установленными датами исполнения тех же пьес в Москве и Петербурге. В ряде случаев в газетных объявлениях и других источниках могли не отразиться упомянутые Жихаревым спектакли, но в целом приходится признать, что Жихарев произвольно разместил под теми или другими датами свои впечатления от давних спектаклей, опираясь, очевидно, на недатированные юношеские записки. К его «Дневникам» приходится относиться как к мемуарам, выполненным в дневниковой форме.

А.С. Яковлев.
Портрет работы И. Клюквина

Истоки, традиции, рифмы

Яковлев работал импульсивно, был отзывчив ко всем художественным веяниям и пробовал играть, как сам признавался, «и так, и сяк»⁶. Случалось, его подводило доверие к решениям устоявшимся. Роли, не стоившие усилий, приносили ему больший внешний успех, чем те, которыми он дорожил. Публика покорно шла за ним, но не всегда откликалась на смелость его открытий.

В 1797 году в придворном спектакле, назначенном на тот день, когда был снят траур по Екатерине II, он сыграл роль Мейнау в драме А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», еще не исполнявшейся в Петербурге, но уже десятилетие имевшей стойкий успех в Москве. Раскрытая актером горечь нескладной судьбы «партикулярного» человека, сыгранного укрупненно и горячо, в намеренно сниженном рисунке (поэтически небрежная внешность, будничные костюмы), воспринималась как отказ от узаконенных театральных обыкновений.

Антиклассицистские симпатии Москвы на рубеже веков были главным различием в театральных вкусах столиц – «в Москве первенствовали слезные драмы, в Петербурге – трагедии»⁷. Вигель видел следствие новиковского мартинизма в том, что в Москве «все драматические произведения Коцебу сполна были <...> переведены на русский язык, и ими наводнена была здесь русская сцена»⁸. Драматургия Коцебу закрепилась в московском репертуаре в качестве ослабленного продолжения репертуарных увлечений конца 1770-х – начала 1790-х годов, когда в Петровском театре М.Е. Медокса много шли

пьесы Лессинга, Бомарше, Мерсье, Дидро. «Коцебятину» (это слово для обозначения переводной второклассной мещанской драмы и слезной комедии укрепилось в театральном быту в середине 1800-х годов с легкой руки поэта-сатирика Д.П. Горчакова) в конце екатерининской эпохи присутствовала на московских афишах в качестве оппозиции официальной культуре, как адаптированный вариант заинтересованного и сострадательного взгляда на судьбы частных людей, который иначе вовсе исчез бы со сцены⁹.

Считалось, что «понимать и любить Коцебу» Москву приучил А.Ф. Малиновский¹⁰. Имелась в виду преимущественно «поднебесная публика», посетители дешевых мест, и те, кого следовало назвать интеллигенцией, поскольку московская аристократия с конца XVIII века предпочитала домашние театры вельмож, где спектакль – крепостной труппы или «благородных любителей» – входил в распорядок званого вечера наравне с балом и парадным ужином¹¹; театральные симпатии этого круга были отданы французскому классицизму, склонность к легким комедийным и музыкальным жанрам не исключала обращения «благородных любителей» к высокой трагедии и серьезной музыке, что могло давать незаурядные результаты.

Смолоду, с 1780-х годов, сотрудничавший с московской труппой, Малиновский (1762–1840) разделял воспитанный новиковцами антиклассицистский взгляд на театр, и принадлежал к тем, кто полагал, что А.П. Сумароков ориентацией на Расина помешал русскому театру возникнуть «на верном основании». Едва ли не

⁶ Жихарев. С. 610.

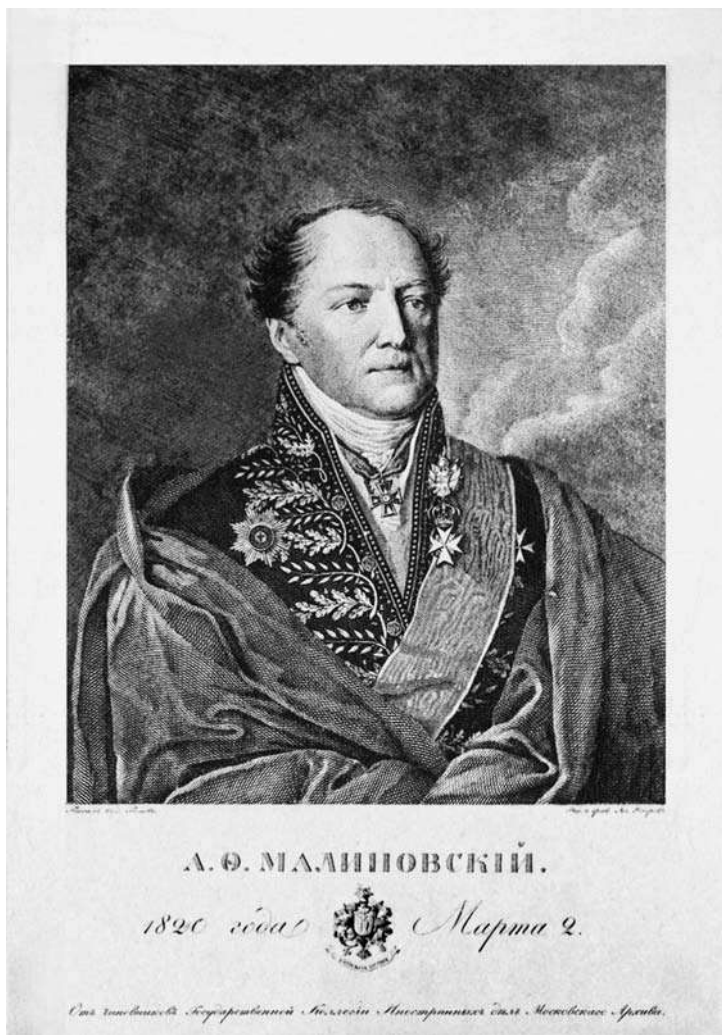
⁷ Глинка С.Н. Очерки жизни и избранные сочинения А.П.Сумарокова. Ч. 3. СПб., 1841. С. 7, 10.

⁸ Русский архив. 1893. № 8. С. 573.

⁹ С конца XVIII в. Москва предпочитала пьесы Коцебу с сюжетами из партикулярной жизни. Его «исторические драмы» («Дева солнца», «Эдуард в Шотландии», «Гуситы под Наумбургом»), показанные в середине 1800-х гг. в Петербурге, проникли в Москву с запозданием. Его драма «Испанцы в Перу, или Смерть Роллы», пародируемая Д.Т.Ленским в водевиле «Лев Гурыч Синичкин», вошла в русский репертуар лишь в 1810-е гг.

¹⁰ См.: Пантеон. 1850. № 1. С. 5.

¹¹ См.: Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д.Д. Благово. М., 1989. С. 154.



А.Ф. Малиновский.
Гравюра А. Фролова
(Флорова)
по портрету работы
Ф. Попова, 1820

¹² См.: Русский вестник. 1808. № 7. С. 109–124. Эта статья А.Ф. Малиновского является расширенным вариантом «Записок, принадлежащих к истории русского театра», напечатанных в «Собрании некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре» (ч. 2, М., 1790); в 1822 году она, не утратившая актуальности, была перепечатана «Северным архивом» (ч. 4, № 21).

¹³ Тургенев А.И. Хроника русского. Дневники. М.-Л., 1964. С. 118. «С поправками Жуковского появился в печати почти весь театр Коцебу», — уверенно сообщает историк П.И. Бартнев (Русский архив. 1877. № 8. С. 487). Пьеса Коцебу «Ложный стыд», исполнявшаяся в 1801 г. в Москве в переводе В.А. Жуковского, по простоте языка и ясности в разработке темы преодоления предрассудков «ложного стыда» во имя оценки истинных свойств личности, была лучшей русской обработкой пьес Коцебу.

¹⁴ О творческих позициях Н.Н. Сандунова и его пьесе «Солдатская школа» см.: Родина Т.М. Русское театральное искусство в начале XIX века. М., 1961. С. 35–40. В декабре 1801 г. «Солдатская школа» была сыграна студентами Московского благородного пансиона; А.С. Кайсаров в роли старика Стодума заслужил похвалу автора, который «был на пробе», «учил» исполнителей и после спектакля «прыгал от радости». Спектакль и исполнение Кайсарова заинтересовали выдающегося московского актера В.П. Померанцева, которому предстояло бы играть Стодума, будь пьеса показана в Петровском театре. Эти сведения из писем Кайсарова приведены Ю.М. Лотманом в статье «Андрей Тургенев в "Дружеском литературном обществе"» (ЛН. Т. 60. Кн. 1. Ч. 2. С. 337). Возможно, «Сол-

первым в 1808 году – после триумфов В.А. Озерова – он заявил, что Россия ждет своего Шекспира, который «обымет дух народа русского во всех веках»¹².

Несколько десятилетий Малиновский поставлял переводы Коцебу в печать и на сцену. В Москве посмеивались, что он, не зная немецкого языка, только «исправлял слог» переводов, сделанных подчиненными ему по Московскому архиву Иностранной

коллегии «архивными юношами». Этот круг молодых приверженцев москвича Н.М. Карамзина (да и сам Карамзин) ценил тогда пьесы Коцебу. Позднее свидетельство Александра Тургенева связывает эти переводы с юношеским «Дружеским литературным обществом», объединявшим Андрея и Александра Тургеневых, А.С. Кайсарова, В.А. Жуковского, А.Ф. Мерзлякова¹³. В их кругу замышлялись переводы вольтеровской тираноборческой трагедии



(«Смерть Цезаря»), шекспировской («Макбет»), шиллеровской («Дон Карлос», «Коварство и любовь»). Увлечение шиллеровским театром было принесено в Россию этим кружком. Но подобные начинания не были выявлены вовне, как оставалась в стороне от сцены и зарождавшаяся в Москве русская радикальная сентименталистская драма, ориентированная на Шиллера, – прежде всего лучшие пьесы и переводы профессора Московского университета Н.Н. Сандунова¹⁴. Преодолеть слабость отечественной «коцебятины» на рубеже веков пытался Н.М. Карамзин, позднее Н.И. Гнедич, их опыты прозаических драм не были завершены¹⁵. В начале нового века «коцебятина» оставалась туманным предчувствием того, что не было найдено драматургией и сценой.

С именем Малиновского связана и другая репертуарная тенденция московского театра. Стремление к сценическому воссозданию поэтического мира отечественной старины определило замысел многогранной в Москве одноактной оперы «Старинные святки» (1800), либретто которой принадлежало

Малиновскому. Авторские ремарки, направленные к воссозданию теремного быта, предписывали дать сводчатую декорацию «старинной боярской горницы» с окнами «готической архитектуры» и использовать «тогдашний национальный костюм»; спустя годы зрителям вспоминались шитые сарафаны и жемчужные повязки танцующих девушек, их «лебедино-плавная походка»¹⁶. В незамысловатом спектакле достигалась та мера условности, при которой черты далекого прошлого представлялись в поэтическом преломлении, создававшем ощущение их подлинности.

Элементарный сюжет «Старинных святков» (благополучный вариант «Ромео и Джульетты») был каркасом для дивертисмента из святочных игр и величальных песен, что позволяло вводить в спектакль обращенные к зрительному залу отклики на текущие события; известны яркие описания возгоравшихся при этом демонстраций¹⁷. Вставные величания включались в роль боярышни Настасьи Прекрасной, исполнявшуюся Е.С. Сандуновой



Н.Н. Сандунов.
Портрет работы неизвестного художника.
Нач. XIX века

датская школа» под измененным названием – «Иосиф, или Добрый сын» – сыграна в декабре 1801 г. в Петербурге (см.: ИРДТ. Т. 2. С. 65).

¹⁵ О незавершенных драматических опытах Н.М. Карамзина и Н.И. Гнедича см. в статье Р.Ю. Данилевского «Шиллер и становление русского романтизма» в сб.: «Ранние романтические веяния» (Л., 1972).

¹⁶ Московский телеграф. 1829. № 23. С. 386.

¹⁷ Приобрели, в частности, популярность описания московского спектакля, состоявшегося 30 июля 1812 г., когда объявленная заранее «Модная лавка» И.А. Крылова была заменена «Старинными святками». 15 августа 1812 г. М.Т. Каченовский в «Вестнике Европы» (№ 15, с. 230, «Московские записки», подпись: К.) сообщил: «Сия неожиданная перемена сделана по случаю полученных известий об одержанных над злейшим сопостатом важных победах при Кобрине и при Клястицах. После горячайшего благодарения поутру в тот же день Господу Богу, принесенного с коленопреклонением во святом Его храме, приятно было ввечеру в училище нравов и месте невинной забавы пролить радостные слезы в честь знаменитых защитников Отечества. Воспето величание царю Александру при полном хоре

Е.С. Сандунова.
Литография
А.Е. Мюнстера по рисунку П.Ф. Бореля с оригинала, помеченного годом возвращения Сандуновой на московскую сцену («рис. 1823 г.»).
Из издания комедии П.Н. Арапова «Лизанька (актриса Сандунова), или При случае и нет бывает лучше да» (СПб., 1858).
Использованный Борелем оригинал не известен

(1777–1826). «Артистка в высокой степени, певица с необыкновенным голосом и актриса с мимикой превосходной»¹⁸, – писал о ней Н.А. Полевой, вспоминая юношеские впечатления от театра допозарной Москвы. Во вставных номерах «Старинных святок» Сандунова легко переходила от общения с партнерами к обращению к зрителям, напрямую соединяя сцену и зал, растворяя образ Настасьи и свое актерское я в переживаниях, которые объединяли собравшихся.

2

Стремясь преодолеть «охлаждение публики» к петербургскому театру, В.В. Капнист (он при Павле I короткое время руководил в Петербурге драматической труппой) в сезон 1800/01 года пригласил на первое положение актеров из Москвы¹⁹. Это были Я.Е. Шушерин и его гражданская жена Н.Ф. Калиграфова, М.С. Сахарова (Синявская) и ее муж Н.Д. Сахаров, а также А.Е. Пономарев. Капнист надеялся на их московскую славу и на репертуарные пристрастия Москвы. Для дебютов они выбрали популярные в Москве мещанские драмы и слезные комедии и имели «успех совершенный»²⁰.

Я.Е. Шушерин, вернувшись в Петербург (он служил здесь в 1780-е годы), пошел на соревнование с А.С. Яковлевым. Чередуюсь с ним в нескольких ролях (Фриц в «Сыне любви» Коцебу, Ярб в «Дидоне» Княжнина), он решился противопоставить «дарованью и выгодной наружности» Яковлева свое «искусство», умение распределять сценические краски и точное владение куда менее выгодными внешними и внутренними данными²¹. Среди актеров своего поколения Шушерин был наиболее изощрен

в восприятии природы актерского искусства. Бесстрашно усложняя сценические задания, он легко соединял аналитический подход к роли с умением мобилизовать свои внутренние ресурсы. Virtuозность его метода на рубеже веков была высшим достижением национальной актерской школы. Развивая методологию Дмитревского, он мастерски конкретизировал роли, щедрее Дмитревского использовал краски национальные, возрастные, сословные, те, которые принадлежали «местному колориту». В патетических и комедийных ролях



Я.Е. Шушерин



Я.Е. Шушерин. Силуэт работы И.-Ф. Антинга и портрет работы К.Я. Рейхеля (оба изображения атрибутированы предположительно)

музыки с трубами и литаврами, потом 2-жа Сандунова продолжала: "Слава храбром генералу Тормазову, поразившему силы вражеские! Слава храбром графу Витгенштейну, поразившему силы вражеские! Слава храбром Кульневу, умершему за Отечество!". По требованию восхищенной публики актриса повторила величание при всеобщем плеске». Ср.: Всеволодский-Генерос В.Н. Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 1912. С. 155. Об этом же эпизоде см.: Полевой Н.А. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии // Репертуар русского театра. 1840. № 7. С. 23. Сражение под Клястицами происходило 19 июля 1812 г., Я.П.Кульнев скончался 22 июля. Объявления об исполнении «Старинных святок» в Москве в конце июля – августе 1812 г. в «Московских ведомостях» не выявлены; на 30 июля газета анонсировала «Модную лавку», см.: ИРДТ. Т. 2. С. 494.

¹⁸ Репертуар русского театра. 1840. № 2. С. 8.

¹⁹ См.: Арапов П.Н. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 143. Далее: Арапов. В основе «Летописи» помимо записей Арапова, которые он вел с 1814 г., лежат «дневниковые журналы» А.В.Каратыгина, актера и режиссера петербургской труппы; он с 1794 по 1832 г. «отмечал ежедневно (число в число, последовательно по годам) все, что происходило на русской [петербургской] сцене, со всею подробностью». Подлинник «Журнала» (56 тетрадей) хранится в Пушкинском доме. Обзор истории московских театров дан Араповым в «Очерке постепенного хода и усовершенствования русского театра» («Драматический альбом». М., 1850; далее: Драматический альбом). Как и «Летопись», «Очерк» при очевидной субъективности отдельных оценок сохраняет значение первоисточника.

²⁰ См.: Арапов. С. 143.

ему было равно присуще «строгое наблюдение надлежащей умеренности»²². Он прибегал к характерной окраске не только комических ролей, таких, как слуга-негр Ксури в «Попугае» Коцебу, которого играл до глубокой старости, преобразуясь в юного доброжелательного непоседу. Тот же метод он применял в трагедии и драме. Соревнуясь с Яковлевым, он в «Сыне любви» подчинял облик Фрица и логику его поведения легко узнаваемому образу «простого солдата». В «Дидоне» он вводил в роль Ярба живописно поданные экзотические мотивы (гримировался чернокожим, менял пластику изобретательно сочиненным костюмом) и необычность внешнего рисунка соединял с усложнением внутренней характеристики, преодолевая однозначность «злодейской» сценической маски. Его неистовый Ярб был погружен в трагическое «борение чувств», и нельзя было предвидеть, «как он произнесет такой-то стих, такой-то монолог»²³. Владея зерном образа, актер свободно следовал развитию темперамента и чувству меры.

Яковлев воспринимал обе роли лирически. Он героизировал Фрица, наделяя его горячим отвлеченным пафосом, а в Ярбе видел злодея, изобретал «осанку нумедийского льва», «пантомиму ужасную и поражающую», пользовался переходами от «полуголоса глухого, страшного» к «воплям какого-то необъяснимо радостного испуга», «это был какой-то вулкан, извергающий пламя»²⁴. Посреди черной свиты загримированных статистов его «арап» Ярб появлялся белолицым, как когда-то Ярб Дмитревского, но теперь это выглядело нарушением

усложнившихся норм правдоподобия, которым следовал Шушерин. Яковлев существовал рядом с легендой о себе – «лубочном Тальма». Эту легенду укрепляли роли, которые он вел от начала до конца с несдерживаемой мощью всепобеждающего темперамента, – как принесшую ему громкий успех роль шекспировского Отелло (1806, переделка Дюсиса, переведенная И.А. Вельяминовым), в ней актер напевно подавал прозаический текст, «ярость, бешенство он выражал несравненно»²⁵. Этот преромантический вариант Шекспира не принял Дмитревский, просветительски считавший, что Отелло следует играть не бунтарем-разрушителем, «буяном, сорванцом», а простодушным «естественным человеком».

3 Недолгая пора «дней александровых прекрасного начала» пробудила веру в плодотворность воздействия правительства на жизнь театра. И.П. Пнин в 1804 году в «Опыте о просвещении относительно к России», написанном в ожидании грядущих преобразований, упоминал о «жалком состоянии театра» и утверждал, что лишь заботы правительства смогут возродить в театре – и во всех «главных частях государства» – «народный дух»²⁶. Иллюзии, естественные для 1800-х годов, растают к 1820-м годам.

В первые годы нового века театры столиц были «в одинаковом расстройстве»²⁷. Потребовались немалые усилия, чтобы наладить их жизнь.

Директор императорских театров А.Л. Нарышкин в повседневные обстоятельства не вникал, передоверив драматическую труппу А.А. Шаховскому, с 1802 года

²¹ См.: Аксаков С.Т. Яков Емельянович Шушерин и современные ему и театральные знаменитости // Аксаков С.Т. Собр. соч. Т. 2. М., 1955. С. 377. Далее: Аксаков. Мемуарный очерк Аксакова с бесспорной убедительностью передает воззрения Шушерина, но конкретные факты сдвинуты мемуаристом, и текст нуждается в выверенном историко-театральном комментарии, что лишь укрепит его документальную ценность. Такой комментарий в значительной мере дан В.Н. Всеволодским-Генроссом в кн. «Русский театр второй половины XIX века» (М., 1961), см.: ИРДТ. Т. 1. М. 368–370.

²² Вестник Европы. 1811. № 19. С. 238.

²³ Северный вестник. 1804. № 2. С. 239

²⁴ Жихарев, с. 612–613.

²⁵ Аксаков. Т. 3. С. 421. Ср.: Там же. Т. 2. С. 358–359.

²⁶ См.: Русские просветители. Т. 1, М., 1966. С. 229–231.

²⁷ Этот вывод сделал В.П. Погожев, на рубеже XIX–XX веков систематизировавший документы из архивов императорских театров. См.: Погожев В.П. Столетие организации императорских московских театров. Вып. 1. Кн. 1–3. СПб., 1906–1908; то же: Ежегодник императорский театров. Сезон 1904/05. Приложение.

Pro memoria

служившему в Театральной дирекции. Шаховской руководил жизнью петербургского театра более двух десятилетий. Его влияние возрастало и падало, ему случалось удаляться в отставку и быть изгнанным, но до конца 1825 года его усилия во многом определяли ход дел. Член репертуарного совета, он формировал репертуар – направлял поток новинок (их поступало столько, что остряки советовали топить рукописями пьес театральные печи), переводил и организовывал переводы (порой коллективные, осмеиваемые критикой), много писал сам в любых жанрах. Зарегистрировано более сотни его неравноценных драматических сочинений, большая часть их остается в рукописях, осевших в рабочих библиотеках столичных театров. В качестве драматурга он вечно был под обстрелом. Природа его дарования была такова, что в театральных замыслах он отводил своим пьесам служебную роль, сценические задания увлекали его более их литературной разработки. Ему случалось быть в драматургии первооткрывателем, собственным и чужим эпигоном, неутомимым поденщиком. Он давал основания считать, что «не показывает таланта сильного, самобытного»²⁸, – так оценил его труды в 1828 году Н.А. Полевой. Точнее судил П.А. Катенин, заметивший в письме Пушкину в 1835 году, что пусть Шаховской – чья деятельность была на излете – «не тщательный художник и не великий поэт», но в его опытах «везде кое-что хорошо»²⁹. При небрежности сценария и языка многие пьесы Шаховского возникали в стремлении разработать новые типы театрального зрелища, проникая в новые сферы жизни. Все они написаны слабее,

чем исполнялись под его руководством. Драматург Шаховской уступал Шаховскому организатору спектакля и учителю сцены, владевшему важнейшим чисто режиссерским свойством – «искусством пользоваться всеми личностями, составляющими театральную труппу»³⁰. Здесь он реже был «не тщательный художник». Проблема Шаховского-режиссера – основная в его творческой биографии. Рождение профессиональной режиссуры в европейском театре произойдет три четверти столетия спустя, но потребность в направляющей художественной воле жила в русском театре первых десятилетий XIX века. В предыстории режиссуры, среди предтеч, Шаховской фигура выдающаяся.

Он выделялся среди «просвещенных театралов», заметно влиявших на театральный процесс тех лет³¹. Столичный круг «просвещенных театралов» составляли меценаты, драматурги, переводчики, служащие при театре и театральные завсегдаи. Среди них были те, кто превращался – официально или полуофициально – в практиков театра. Помимо Шаховского это Н.И. Гнедич и П.А. Катенин в Петербурге, Ф.Ф. Кокошкин, М.Н. Загоскин, А.Н. Верстовский, отчасти С.Т. Аксаков в Москве. Почти все они обладали незаурядными актерскими данными, играли в «благородных спектаклях», но по обычаям эпохи не могли перейти на сцену профессиональную (светское театральное любительство в начале века имело большее значение для профессионального театра, чем крепостные труппы).

Среди рассказов о занятиях Шаховского с актерами ввос-

²⁸ *Московский телеграф*. 1828. № 22. С. 206.

²⁹ Катенин П.А. *Размышления и разборы*. М., 1981. С. 318.

³⁰ Аксаков. Т. 3. С. 65.

³¹ Это определение ввел Б.В. Алперс в книге «Актерское искусство в России», изданной в 1945 году в качестве первого тома задуманного (и не завершенного) трехтомника. Готовя книгу к переизданию, автор в конце жизни назвал ее «Театр Мочалова и Щепкина» (М., 1977). Она остается одной из самых властных концептуально книг русского театроведения. Но разделы о «просвещенных театралов» в ней наиболее спорны. Первым отметил масштабы влияния «просвещенных театралов» на театр начала XIX в., автор дал ему негативную оценку, вытекавшую из концепции актерского искусства, которую он развивал. Его книга написана в обоснование духовной сущности подлинного актерского искусства – в защиту его от обездушенного ремесла и в еще большей степени от подчинения его опустошающему эстетскому формотворчеству (так оценивал Б.В. Алперс все проявления классицистской поэтики в театре дощепкинской эпохи). Эта суровая концепция заставляла отнести «просвещенных театралов» к эстетам, дорожившим лишь формой актерского искусства. В их устремлениях Б.В. Алперс видел «перевес мастерства над творчеством» и отказывал им в способности вести актеров к овладению духовными глубинами искусства. Но в занятиях Н.И. Гнедича с Е.С. Семеновою и П.А. Катенина с В.А. Каратыгиным новизна внешних приемов рождалась как итог разработки внутренних задач, что приводило актеров к постижению великих образов мировой драматургии (Федра, Сид). Нераздельность разработки внешних и внутренних задач можно проследить и в рассказах современников о Шаховском-педагоге.

ледствии возобладали пристрастные суждения тех, кто порвал с ним, и дружеские анекдоты о его неистовствах в разгар репетиций. Одни мемуаристы создавали явно тенденциозный миф о Шаховском – педагоге-дрессировщике, другие помнили, что он умел научить актеров «отыскивать тонкости и так называемые эффекты на самих пробах»³². Театральные летописи полны сведений о его способности угадывать подлинное амплу актера. Появившегося из провинции претендентом на роли любовников С.А. Рождественского он перевел на амплу простака и «поставил его в глазах знатоков дела едва ли не на первый план»³³. Он «насильно вытащил» В.Ф. Рыкалова из «благородных отцов» и «сделал из ничего не значущего актера одного из величайших классических комиков в свете», раскрыв в добродушном неуклюжем великане с неблагозвучным голосом непредвиденную «энергию в игре» (в мольеровском «Мещанине во дворянстве» Рыкалов–Журден «в продолжение всех пяти актов почти не сходил со сцены» и заканчивал спектакль с «таким же одушевлением и веселостью», с какими начинал, образ не знал развития, но его заразительность не иссякала³⁴). Сделавшись невзначай знаменитым комиком, Рыкалов горевал о потере прежнего амплу. Также роптал, «желая играть прежние роли», и А.Е. Пономарев, когда его «не совсем по его охоте» Шаховской перевел из амплу слуг на амплу «гримов», «карикатурных стариков», и он занял место «первого в этом роде», смягчая жесткие контуры нового амплу своим «неповоротливым комизмом»³⁵. Возможности этих выдающихся актеров Шаховской



видел точнее, чем они сами. Он убедил М.С. Сахарову, еще недавно прославленную московскую премьершу, принять роли наперсниц в трагедиях: она «прекрасно читала стихи» и уступила просьбе Шаховского «содействовать на сцене молодым актрисам», Е.С. Семеновой и М.И. Вальберховой, назначаемым на центральные роли³⁶. Драматическая и оперная труппа работали совместно, и Шаховской поручал начинающему певцу В.М. Самойлову центральные молодые роли в драмах без пения, побуждая его развивать актерскую технику, и сумел пробудить в нем незаурядную сценическую инициативу.

Заслуга Шаховского в создании петербургской школы комедийной игры к 1820-м годам была неоспорима; его методы

А.А. Шаховской.
Гравюра из альманаха «Русская Талия на 1825 год» и литография из кн. «Сто русских литераторов», 1839

³² *Репертуар и Пантеон*. 1847. № 1. С. 110.

³³ *Жихарев*. С. 600.

³⁴ *Там же*. С. 526.

³⁵ *Репертуар русского театра*. 1840. № 11. С. 17.

³⁶ *Жихарев*. С. 554, 585.

Pro memoria

эволюционировали – в его комедийных спектаклях с годами менялись соотношения буффонства, карикатуры и поэтической наблюдательности, житейской и психологической. Его выученики Я.Г. Брянский и Е.П. Бобров, играя в 1820-е годы одни роли с москвичом М.С. Щепкиным, уступали ему в масштабах дарования и в объемности трактовок, но превосходили сценической простотой. Той же простотой владела М.И. Вальберхова, которую уроки Шаховского сделали незаурядной актрисой комедии (ее комедийное дарование раскрылось в середине 1810-х годов) и прекрасной актрисой высокой драмы, игравшей до конца дней, по словам А.А. Григорьева, «как играют немногие – нервами», не скрываясь за декламацией³⁷.

Попытки Шаховского найти новый стиль исполнения стихотворной трагедии не получили общего признания. На протяжении 1800-х – 1810-х годов споры о стиле игры в трагедии для театрального мира были не менее значимы, чем разгоревшийся в литературной среде в 1816 году спор о поэтике баллады, в котором на стороне В.А. Жуковского выступил Н.И. Гнедич, а в обоснование позиций П.А. Катенина высказался А.С. Грибоедов. Обновление искусства трагедии прошло несколько этапов, Шаховской дважды встречал серьезных оппонентов. Его покинули крупнейшие трагические актеры – Е.С. Семенова, В.А. Каратыгин, А.М. Колосова, в будущем жена В.А. Каратыгина, в молодости претендовавшая на трагическое амплуа. Сталкивались разные концепции трагического искусства и не совпадавшие мироощущения. Шаховской был сторонником «говорной» читки

трагического стиха, последователем Монвеля и Оффена, выдающихся французских актеров, тяготивших к опрощению трагической игры. Спор с Шаховским после недолгой успешной совместной работы начал Гнедич, в занятиях с Семеновой сумевший воссоздать высокий поэтический стиль сценического поведения. К концу 1810-х годов в спор с ними вступил П.А. Катенин, наставник юного В.А. Каратыгина. Споря с тяготением Шаховского к простоте, и с увлечением Гнедича ясной гармонической отвлеченностью сценического языка, Катенин вел к смелости в соединении контрастных красок, возвышенных и прозаических, низких. Разворачивался плодотворный процесс творческого противостояния и неизбежных взаимовлияний, выдающиеся свершения имела каждая спорившая сторона.

В 1811 году Шаховской создал внутри петербургской труппы «молодую труппу» своих учеников, дававшую самостоятельно один-два спектакля в неделю; «новобранцы <...> в короткое время не уступали опытным актерам», и к 1815 году почти все они – И.И. Сосницкий, Я.Г. Брянский, А.Н. Рамазанов, А.Е. Асенкова, Е.Я. Воробьева (Сосницкая), А.М. Степанова (Брянская), М.В. Величкин,

³⁷ Григорьев А.А. Театральная критика. Л., 1985. С. 304.

П.А. Катенин.
Портрет работы неизвестного художника

Н.И. Гнедич.
Литография А.Е. Мюнстера по рисунку А. Калашникова



Истоки, традиции, рифмы

В.В. Боченков, А.М. Пальников – заняли центральное положение в петербургском театре³⁸. В 1818 году Шаховской задумывал новую «молодую труппу», в нее должны были войти В.А. Каратыгин, А.М. Колосова, В.В. Рыкалов, А.И. Вальберхова, И.П. Борецкий, В.В. Баранов³⁹. Она не оформилась из-за отставки Шаховского, следствия его конфликта с новым директором П.И. Тюфякиным. Вторично организовать «молодую труппу» ему удалось в 1822 году после возвращения в театр (сначала полуофициального, затем официального) при директорстве А.А. Майкова; среди других в нее вошли П.А. Каратыгин, Л.О. Дюрова (Дюр, в замужестве Каратыгина), М.А. Азаревичева, участвовавшие одновременно в спектаклях основной труппы⁴⁰. Изгнание Шаховского из петербургского театра в начале 1826 года прервало его эксперименты.

4

Допожарная московская труппа, еще не входившая в систему императорских театров, на рубеже веков в старшем поколении выглядела сильнее петербургской – в последнее екатерининское десятилетие сюда бежали из Петербурга П.А. Плавильщиков, Я.Е. Шушерин, С.Н. и Е.Я. Сандуновы. Желая избавиться от петербургских порядков, они поступали почти так, как делали отставные оппозиционно настроенные вельможи. В Москве они присоединились к местным «актерам-аристократам» (так звали их театралы) – А.Г. Ожогину, сестрам М.С. и А.С. Синявским, В.П. и А.А. Померанцевым, А.А. Украсову. Тон московского театра был пестрым. В Москве рубежа веков «признаки несомнительные и плоды образованности зрелой» ближе, чем в Петербурге, соседствовали с «глупой роскошью, роговой

музыкой, крепостными виртуозами и в школе палок выученными актерами»⁴¹. Большую часть московской труппы составляли крепостные А.Е. Столыпина (прадеда М.Ю. Лермонтова) и М.П. Волконского, позже выкупленные театральной дирекцией. Среди них, как и в других крепостных театрах, встречались незаурядные дарования, но на исполнение ложился почти неизбежный след неразвитости и подавления личности. «Принужден видеть чушь, в которой действуют как куклы рабы Волхонского»⁴², – оценил в 1801 году какие-то московские спектакли юный А.С. Кайсаров. В защиту А.И. Баранчевей, актрисы из столыпинских крепостных, петербургский журнал в 1804 году писал: «Может ли Баранчевей при хороших способностях быть хорошей актрисой? пусть другой рассудит, а не я. Заклучи Рубенса, Гаррика, Дица в крепость, они не были бы славой своего отечества»⁴³. Баранчевей в 1800-е годы играла «без всякого разбору всякие роли и в трагедиях, и в комедиях, и в драмах, и в операх», всегда «знала хорошо свою роль и, случалось, что играла очень, очень изрядно»⁴⁴. Неразвернутость таланта и след муштры сказывались и в том, как «изрядно и старательно» играл М.К. Кондаков (он был из семинаристов), с готовностью заменяя всех, кто «от нерадения или по болезни отказывался от своей роли»⁴⁵. Их «неумеренное трудолюбие» сочеталось с податливым растворением собственной индивидуальности в послушном копировании образцов, что бывало и в произведениях крепостных архитекторов и живописцев. Декорации в Москве «почти все бывали на домашний лад, многие из них писывал, как

³⁸ См.: Арапов. С. 210. Со слов Шаховского С.Т.Аксаков сообщает, что созданием «молодой труппы» тот занялся, «не видя никакой возможности переучить или переделать на свой лад старых [актеров] и даже не старых, но уже закоренелых в старой методе», и потому «выбрал несколько молодых людей и образовал по-своему» (Аксаков. Т. 3, С.70).

³⁹ Каратыгин П.А. Записки. Л., 1970. С. 70. Далее: Каратыгин.

⁴⁰ Там же. С. 100-101.

⁴¹ Вяземский. Т. 7. С. 94; Т. 1. С. 117.

⁴² Цит. по: Лотман Ю.М. С.А. Кайсаров и литературная борьба его времени // Ученые записки Тартуского государственного университета. Т. 63. Тарту, 1958. С. 73. Далее: Кайсаров.

⁴³ [Мартынов И.И.?] Московский театр. Письмо от неизвестного / Северный вестник. 1804. № 1. С. 387.

⁴⁴ Аглая. 1810. № 10. С. 100.

⁴⁵ Там же.

Pro memoria

говаривал И.И. Дмитриев, «Ефрем, российских стран маляр», «механическая часть <...> шла также не в лучшем размере», «в костюмах играли первые роли китайка, коломенок и крашенина»; «актеры-аристократы» имели собственный гардероб, а на игравшего щеголей Украсова «работал один из лучших московских портных»⁴⁶.

Создание в Москве казенной труппы взамен разрушившейся антрепризы М.Е. Медокса пришлось на 1806 год, поводом стал пожар, уничтоживший в 1805 году Петровский театр. В прошлые годы возникали и отчасти были опробованы иные организационные решения. Московский главнокомандующий в 1790 году предлагал передать театр Благородному собранию⁴⁷. Нечто подобное изредка практиковалось в провинциальных «дворянских» городах, куда на зиму съезжались окрестные помещики, и где Дворянские собрания от случая к случаю субсидировали появившиеся на сезон труппы и предоставляли им свои залы. В Москве Благородному собранию предстояло бы гарантировать

труппе стабильность, оно не решилось, проект отпал. В конце 1790-х годов официальную привилегию на ведение театрального дела получил московский Воспитательный дом, имевший право устраивать для воспитанников ремесленные мастерские и, в частности, не раз начинавший обучать питомцев актерскому ремеслу и даже затевавший свой театр; в этом случае московский театр оказывался в системе учреждений, входивших в ведомство императрицы Марии Федоровны⁴⁸. Попытки оставить театр в частных руках продолжались, и потому ведущие московские актеры в 1799 году «просили отдать им его на откуп»⁴⁹. Идея актерского самоуправления питалась настроениями, заложенными московскими мартинистами, и была отвергнута начальством. В ее продуктивность мало верил кое-кто из театралов, но воспитанная новиковским кругом молодежь была на стороне актеров: «Театр отдан кн. Волхонскому. Что это значит? За что отнимать хлеб у бедных актеров?» – негодовал А.С. Кайсаров⁵⁰. Владелец крепостной труппы и

⁴⁶ Пантеон. 1850. № 1. С. 5. Цитирована эпитафия И.И. Дмитриева: «Глядите, вот Ефрем, домовый наш маляр».

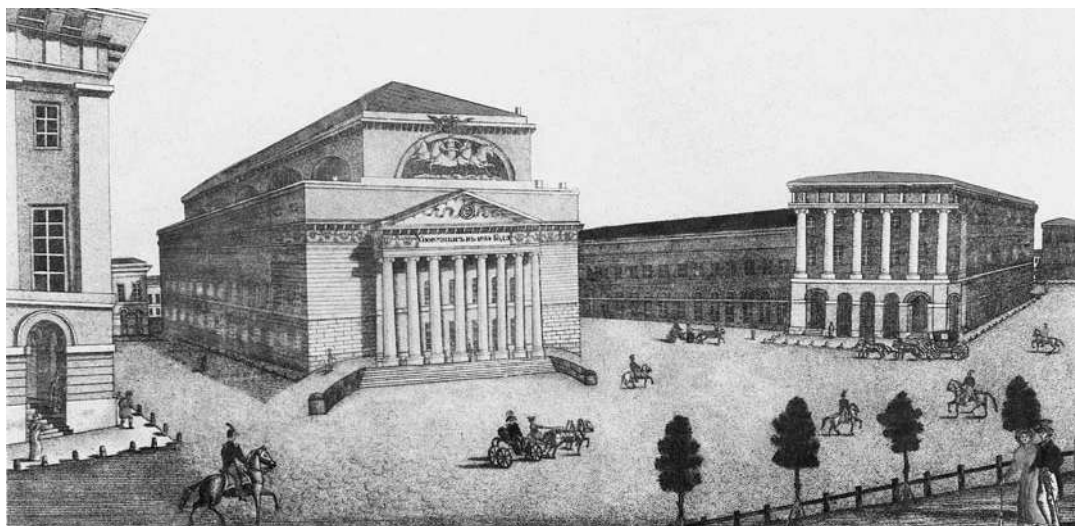
⁴⁷ См.: Всеволодский-Генгросс В.Н. История театрального образования в России. Т.1. СПб., 1913. С. 354–355.

⁴⁸ См.: Там же. С. 253, 359.

⁴⁹ См.: Драматический альбом. С. 50.

⁵⁰ Кайсаров. С. 73; ср.: Глинка С.Н. Записки. М., 1895. С. 181.

«Вид Петровского Большого и Малого театров в Москве». Гравюра Р. Курятникова. Вторая половина 1820-х годов



Истоки, традиции, рифмы

домашнего театра М.П. Волконский не раз брался управлять московским театром. В 1803 году в печати его противопоставляли Медоксу как «человека благородного» – «промышленнику»⁵¹. Упрочить дело он не смог, не удалось это и другому меценату, В.А. Всеволожскому, недолго директорствовавшему в театре (уже ставшем казенным), хотя ждали, что он, «богатый человек, употребит в пользу службы свои избытки»⁵². Накануне создания в Москве казенной труппы актеры сгоревшего Петровского театра вновь безрезультатно пытались «принять на себя восстановить и производить зрелища собственным содержанием», хотя бы на время, «доколе устроится новый театр»⁵³.

Казенная московская труппа играла сначала в домашнем театре Волконского, затем в театре при доме Пашкова на Моховой, перестроенном из манежа. «Гнусным сараем, который тесен, холоден» и хуже петербургских балаганов, показался пашковский театр балетмейстеру И.И. Вальберху (он был прислан дирекцией в конце 1807 года на длительные гастроли в Москву одновременно с А.С. Яковлевым, Е.С. Семеновой, балериной Е.И. Колосовой и танцовщиком Огюстом⁵⁴). Новое театральное здание по проекту архитектора К.И. Росси строилось не на пепелище Петровского театра, а на Арбатской площади, ближе к «дворянским» кварталам с расчетом на их жителей.

Арбатский театр открылся 13 апреля 1808 года, Вальберх оценил его высоко: «Театр бесподобный, легкий, жаль только, что деревянный, потому что он и внутри красивей петербургского Большого»⁵⁵. Новый генерал-губернатор Ф.В. Ростопчин,



Ф.Ф. Иванов.
Гравюра А. Фролова
(Флорова)

⁵¹ Шаликов П.И. Путешествие в Малороссию. М., 1803. С. 78–79.

⁵² Жихарев. С. 188.

⁵³ Об этом сообщал М.П. Волконскому московский главнокомандующий А.А. Беклешов; цит. по: Гозенпуд. С. 265.

⁵⁴ См.: Иван Вальберх. Из архива балетмейстера. М.–Л., 1948. С. 83, 92.

⁵⁵ Там же. С. 144.

⁵⁶ Русский архив, 1873. Т. 2. Стлб. 1985.

известный остроуслов, встретил открытие предложением приписать к театру две тысячи крепостных в качестве зрителей, поскольку «на одну публику надеяться нельзя»⁵⁶. О юных театралах, окружавших Арбатский театр, рассказал Н.А. Полевой, вспоминая, как в предвоенной Москве он, пятнадцатилетний, «ветренничал» и «по три раза в неделю посещал театр»: «Все мы хаживали в партер, без афишки угадывали лица, считали



С.Ф. Мочалов.
Портрет работы неизвестного художника

себя большими знатоками, хлопали до усталости, судили, рядили, имели своих любимцев и любимиц, и конца не было нашим спорам за пьесы и артистов»⁵⁷.

Влияние литераторов, группировавшихся вокруг московского театра, сказывалось в том, что с 1809 года здесь много игралась пьеса Ж. Ламартьера «Разбойники, или Робер, атаман разбойников», «подражание Шиллеру» в переводе Ф.Ф. Иванова (ее сценический вариант был ближе к шиллеровским «Разбойникам» в переводе Н.Н. Сандунова, чем к Ламартьеру⁵⁸), а с 1810 года исполнялась шиллеровская трагедия «Коварство и любовь» в переводе С.В. Смирнова, связанного с литературным кружком Ф.Ф. Иванова⁵⁹. Главные роли в этих пьесах играл С.Ф. Мочалов (1774/5–1823), актер из крепостных Н.Н. Демидова, отец великого трагика; сын помнил, что именно с 1809 года отец «твердо стал на стезю первого актера при Московском театре»⁶⁰. Тогда

же в Москве шла историческая трагедия Ф.Ф. Иванова «Марфа Посадница», переложение одноименной повести Н.М. Карамзина. В газетных афишах ее название не встречается, но мемуаристы помнили, что в ней «отличалась всегда» М.С. Воробьева, «еще свежая юностью», «древним новгородским нарядом привлекательная»⁶¹; свои роли она вела «с томным нестройством» и «излишней свободой в действии органов голоса»⁶².

В 1812 году спектакли были прекращены лишь 30 августа, после Бородинского сражения, до того дня актеры «были удерживаемы» в Москве. Спешная эвакуация была организована из рук вон плохо, уезжали кто как мог, А.А. Майков (он управлял театром с 1810 года) сумел обеспечить отъезд театральной школы. Ведущие московские актеры вступили в петербургскую труппу, и не все вернулись в Москву. В освобожденной Москве спектакли были возобновлены

⁵⁷ *Петербург русского театра, 1840.* № 2. С. 8.

⁵⁸ См.: *Ранние романтические веяния.* Л., 1972. С. 41.

⁵⁹ Автором этого перевода обычно называют профессора Московского университета Семена Алексеевича Смирнова, но М.А. Дмитриев («Главы из воспоминаний моей жизни», М., 1998, С.114 и 568) упоминает, что перевод сделал «любитель литературы» Семен Васильевич Смирнов.

⁶⁰ П.С. Мочалов. М., 1953. С. 66. Далее: Мочалов. *Еще в 1806 г. ничто не предвещало в С.Ф. Мочалове «будущего трагедийанта»* (Жихарев. С. 632).

⁶¹ Раут. Кн. 3. М., 1854. С. 268; Пантеон, 1845. № 8. С. 483.

⁶² *Журнал драматической на 1811 год.* № 4. С. 302.



«Изгнание из Москвы французских актрис». Гравюра А.Г. Венецианова, 1812

Истоки, традиции, рифмы

30 августа 1814 года «Старинными святками». Арбатский театр сгорел (легенда утверждала, что с него начался московский пожар), сначала играли в домашнем театре П.А. Позднякова на Никитской (где при Наполеоне давались французские спектакли), затем до 1818 года в домашнем театре огромного дворца Апраксиных на Знаменке, в 1818–1824 годах – снова в театре Пашкова («помещение было очень скудное, и сравнить нельзя с апраксинским театром»⁶³).

В документах конца 1810-х годов московский театр фигурировал как «расстроенный происшествиями 1812 года», «близкий к разрушению». Была очевидна необходимость «приискывать людей, которые <...> составили бы собою на всякий будущий случай запас и обеспечение верного течения дел»⁶⁴. С 1822-го по 1832 год театром руководил Ф.Ф. Кокошкин, ему удалось разрешить часть скопившихся противоречий. Незаурядный актер-любитель, он оставался закоренелым классицистом, но точно чувствовал природу актерского творчества и, умея сосредоточить актера на внутренних линиях образа, вел к строгому отбору приемов, учил пронизательности и чувству меры. Он сумел заново собрать труппу из тех, кого «или отыскал и отличил в толпе, или образовал советом и одобрением»⁶⁵. В конце 1810-х годов заметное место в труппе заняли брат и сестра П.С. и М.С. Мочаловы. В 1824 году были зачислены М.Д. Львова-Синецкая (она дебютировала еще в 1815 году) и Д.Т. Ленский. В середине 1820-х годов из театральной школы пришли В.И. Живокини, Н.В. Репина, А.М. Сабуров, П.Г. Степанов, Н.М. Никифоров, В.И. Рязанцев (перешедший

в 1828 году в петербургскую труппу, в чем Кокошкин видел «явную его неблагодарность»). Важнейшим звеном этой программы стало приглашение М.С. Щепкина. В 1823 году помощником Кокошкина был назначен М.Н. Загоскин. «Ни денег, ни



⁶³ Рассказы бабушки. С. 154.

⁶⁴ Цит. по: Ежегодник императорских театров. Сезон 1904/05. Приложение. С. 170, 192, 233.

⁶⁵ Репертуар и Пантеон. 1843. № 1. С. 106.

Ф.Ф. Кокошкин.
Литография Тюлева по
рисунку Ф. Крюгера

М.Н. Загоскин.
Портрет работы
Л.С. Бороздиной-Стро-
мыловой

А.Н. Верстовский.
Портрет работы
П.Ф. Соколова.
1810-е гг.

Pro memoria

гардеробу, ни декораций – словом, ничего, кроме долгов, беспорядков и презрения, которое успели возбудить в публике к русскому театру, сделав из него какую-то собачью комедию, – писал Загоскин Гнедичу 15 апреля 1823 года, упомянув далее о приглашении Щепкина. – Есть истинные таланты – большие надежды, и один актер, какого почли бы находкою и на парижском театре. Он был актером в Полтаве, непостижимое разнообразие – ум, натура, искусство, в нем есть все, кроме чванства и уверенности в своем даровании – играя превосходно, он думает, что только что сносен»⁶⁶.

В 1824 году арендованный театральная дирекцией дом В.В. Варгина на Театральной площади, распланированной архитектором О.И. Бове, был приспособлен под Малый театр, в 1825 году закончилось строительство Большого театра (на месте старого Петровского). В 1826 году в Москву перебрался А.А. Шаховской. Ему, остававшемуся вне штата, Кокошкин передал руководство спектаклями, и Шаховской с энтузиазмом вел дело к тому, чтобы при нем московская публика «не узнавала своих актеров»⁶⁷. Его школа, по словам С.А. Юрьева, была полезна даже П.С. Мочалову «в выработке устной декламации вообще и в частности в чтении стихов»⁶⁸. С 1830 года инспектором репертуара стал композитор А.Н. Верстовский (1799–1862), впоследствии долгие годы управлявший московским театром. На рубеже 1820–1830-х годов «контроль над исполнением и корректура исполнения» становились правилом в московской труппе⁶⁹. Вглядываясь в традиции Малого театра, А.Н. Островский во второй половине XIX века не раз повторял, что при Кокошкине и Верстовском были заложены основы художественной

дисциплины, создавшей возможность появления сплоченной актерской плеяды, и подчеркивал, насколько пагубным было случившиеся впоследствии перемены, когда «на первый план стала выступать конторская счетная часть», а «художественная часть в управлении театрами оказалась ненужною»⁷⁰.

5

На протяжении первой трети века легко прослеживаются смена репертуарных пристрастий и эволюция сценических решений.

В первые годы нового столетия заметно сказался интерес к сюжетам из частной жизни и даже к изображению простонародной среды.

Успех, «дотоле у нас неслыханный», завоевали слабые образцы сентименталисткой российской «коцебятины» – пьеса Н.И. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» (1802) и пьеса В.М. Федорова «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» (1803); недолгое время их авторы, как помнилось Вигелю, «одни владели русской сценой»⁷¹. Обе пьесы воспринимались как картины партикулярной жизни. Это были вариации на тему «Бедной Лизы» Карамзина, связь со знаменитой повестью была залогом их популярности. Но перелагая повесть на сценический язык, ни Ильин, ни Федоров не решились развить намеченные Карамзиным ситуации. Они адаптировали первоисточник, отказывались от трагической развязки, оставляли Лизу в живых и делали в финале счастливой, опуская тему социального неравенства. Чтобы владеть вниманием зрителей, они с легкостью измышляли перипетии сюжета, каждый по-своему наделил Лизу новой биографией и новым

⁶⁶ Загоскин М.Н. Сочинения. М., 1987. Т. 2. С.714.

⁶⁷ См.: Каратыгин. С. 150.

⁶⁸ С.А.Юрьев видел у П.С.Мочалова тетради ролей, размеченные А.А.Шаховским (Русская мысль. 1883. № 8. С. 182). А.И.Шуберт рассказывала, что Кокошкина и Шаховского долго «вспоминали как хороших учителей» (Шуберт А.И. Моя жизнь. Л., 1929. С. 33). И.А.Гончаров, в начале 1830-х гг. студент Московского университета, в конце жизни писал П.Д.Боборыкину о московских актерах времен своей юности, изложив господствовавший в Москве взгляд на причину расцвета московской труппы: «Их спасала не одна собственная природная сила, а еще целая школа, можно сказать, драматическая академия, где с Кокошкиным во главе усердно трудились на литературно-драматическом поприще и писатели (и актеры) – князь Шаховской, Загоскин, Писарев и целый огромный тогда круг московских любителей и знатоков театра, где толпились, учились, играли, формировались и сами любители, и артисты. Кокошкин с утра до вечера был, почти жил в театре, которого был директором, имел сцену и дома возился сам с артистами. Здесь литература и театр подавали друг другу руки» (Гончаров И.А. Собр. соч. Т.8. М., 1952. С.454).

⁶⁹ См.: Островский А.Н. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1978. С. 178.

⁷⁰ Там же. С. 169.

⁷¹ Вигель. Т. 1. С. 194.

окружением. Фабулы обеих пьес строились на неожиданных узнаваниях, выяснялось, что Лиза дворянская дочь. Ильин первым использовал этот мотив, Федоров повторил его. Ильин сосредотачивался на переживаниях добродетельных персонажей и избегал отрицательных красок. Федоров усложнил сюжет таинственной, под Коцебу, историей отца Лизы, вводил мотивы коварства и несостоявшегося предательства. Драматургов, а за ними актеров и зрителей увлекала эмоциональная насыщенность благополучно завершившихся событий, счастливые финалы отвечали настроениям начала века, продиктованным вскоре В.А. Озерову благополучную развязку трагедии об Эдипе.

Роль Лизы в Петербурге в обеих пьесах играла А.Д. Каратыгина (1777–1859), она не обладала развитой техникой, но славилась завораживавшим «даром слез», ее сценическое поведение воспринималось как «безыскусственная простота»⁷². Такой она была на своем дебюте в 1790 году, играя Ольгу Прекрасну в «Начальном управлении Олега» Екатерины II, такой оставалась до конца сценической карьеры. В Москве Лизу играла М.С. Воробьева, заставляя «забываться чувствительного зрителя»⁷³.

Роль старосты Федота в «Лизе» Ильина была одной из последних ролей А.М. Крутицкого (1754–1803), крупнейшего актера в сходящем со сцены старшем поколении петербургской труппы. Мастер смелой живописной игры, он в финале спектакля «так искусно рассказывал о буре и как он [во время кораблекрушения] нашел Лизу, что многие зрители думали все это видеть перед своими глазами».



Рассказ Федота о спасенной им когда-то малышке обосновывал счастливую развязку, и этот монолог Крутицкого «был главной причиной энтузиазма зрителей при первом представлении “Лизы”»⁷⁴. Школа классицизма сообщила искусству Крутицкого ясность логики, чувство перспективы и умение передать масштаб событий. Легко оперируя красками быта, используя «ухватки простонародные, но как-то облагороженные»⁷⁵, он умел отводить им подчиненное место. Сменивший Крутицкого в роли Федота В.Ф. Рыкалов вел роль иначе, «восхищал трогательным простодушием»⁷⁶.

При зрительской популярности обеих «Лиз» сюжеты партикулярной жизни – если говорить не о комедийных жанрах, а о драме – не укоренились в репертуаре. Выделялась лишь многогранная в Москве и почти не исполнявшаяся в Петербурге одноактная драма Ф.Ф. Иванова «Семейство Старичковых, или За Богом молитва, а за царем служба не пропадут» (1807).

А.Д. Каратыгина в роли Ольги-Прекрасны из «Начального управления Олега» Екатерины II. Гравюра Л. Геккена-уэра. На паспарту: «Прекрасна или Ольга, в святом крещении Елена, великая княгиня всероссийская. Родилась в 886, скончалась в 964»

⁷² Жихарев, С. 362. Театралы шутили, что А.Д. Каратыгина, замечательная лирическая актриса, игравшая во множестве стихотворных трагедий, «по собственному признанию, никогда не могла понять смысла ни единого слова своей роли, если она писана была стихами» (Пушкин, Т. 7. С. 2). Сохранилось единственное изображение А.Д. Каратыгиной – ее портрет в роли Ольги Прекрасны из «Начального правления Олега». Обычно его ошибочно относят к роли Ольги в «Пожарском» М.В. Крюковского.

⁷³ Аглая. 1810. Ноябрь. С. 46.

⁷⁴ См.: Северный вестник. 1804. № 2. С. 217–220. На фронтисписе отдельного издания пьесы Ильина (СПб., 1817) изображен именно этот предфинальный эпизод «Лизы» – рассказ Федота, который слушают все персонажи пьесы.

⁷⁵ Пантеон. 1840. № 1. С. 81.

⁷⁶ Репертуар русского театра. 1840. №. 4. С. 5.

6

Долгий успех в обеих столицах сопутствовал драме Н.И. Ильина «Великодушие, или Рекрутский набор» (1803). Это был образец добросердечного сентименталистского крестьянского жанра. Среди персонажей «Рекрутского набора» не было господ, конфликт рождался и находил разрешение в мире крестьян, там драматург обнаруживал проявления душевной широты, готовность к самопожертвованию. Даже в виновниках бед он открывал способность к очищению, бегло написав предфинальное покаяние интригана-подьячего. Владевший Ильиным взгляд на крестьянина как на «естественного человека» и его упрощенный руссоизм способствовали освобождению актерских работ от снижающих красок, засорявших комедийную традицию XVIII века и упорно возвращавшихся на сцену впоследствии. В Москве роль старика Абрама, главы крестьянской семьи и хранителя устоев, стала выдающимся созданием В.П. Померанцева. «Абрам – не на сцене: он в своей избе, истый русский крестьянин, патриархальный владыка своего семейства и, между тем, нежный отец»⁷⁷, – сказано о его исполнении в записках Жихарева. Померанцев (1736–1809) играл на московской сцене с 1760-х годов, и свидетелям поздних этапов его пути казалось, что актер стихийного постижения роли, «без всех движений он сильно овладевает вниманием зрителей» и, переселяясь в изображаемое лицо, не задумывается о выборе выразительных средств⁷⁸. Но Карамзин (переводчик «Эмилии Галотти» Лессинга, в которой Померанцев сыграл Одоардо, свою лучшую роль, пьеса возобновлялась в Москве в



*Абрам
"Абрам! ты же! Абрам-самарка!"
"Рекрутского набора!"*

1802 году) восхищался четкостью и свободой актера в подчинении замыслу автора, послушностью его внешней и внутренней техники⁷⁹. В сценическом поведении Померанцева отсутствовала акцентировка пластического, речевого и мимического рисунка.

Старуху Аграфену, сыну которой вопреки закону грозит рекрутчина, А.А. Померанцева играла с тем умением насытить сценические ситуации подлинностью переживаний, которое сближало ее с В.П. Померанцевым, «утомленная горесть, отчаяние, <...> материнская любовь и нежность <...> выражались ею беспримерно»⁸⁰. В молодости прекрасная субретка, Померанцева (1754–1806) и тогда умела красками «живой природы» восполнять приемы, диктуемые канонами ампула; в пожилых ролях она следовала не столько наблюдательности, сколько интуитивному постижению трагических и комических коллизий.

Роль интригана-подьячего Клима Гавриловича С.Н. Сандунов обращал

«Лиза, или Торжество благодарности». Гравюра из издания пьесы. СПб., 1817

⁷⁷ Жихарев. С. 67.

⁷⁸ С. Глинка. С. 156.

⁷⁹ Карамзин Н.М. Избр. соч. М. – Л., 1964. Т. 2. С. 88.

⁸⁰ Вестник Европы. 1806. № 20. С. 285.

Истоки, традиции, рифмы

в метко отчеканенную карикатуру «на бывших некогда подъячих»⁸¹. Если Померанцев раскрывал непреходящие пленительные свойства своего персонажа, то Сандунов мастерски повторял осмеянное прежде, старая маска выглядела исчерпанной⁸². В петербургском спектакле А.Е. Пономарев строил роль Климата наблюдательнее – «ухватки, разговор, ужимка, все изображало нам настоящего уездного крючкотворца»⁸³. Сандунов в начале века переходил с прославившего его амплу «слуг», требовавшего динамичной смены приспособлений, на амплу стариков-«гримов», диктовавшее иную меру условности – однозначно яркую оценку осмеиваемого персонажа и гротескно заостренную форму. Актер и в 1800-е годы сохранял многие роли, в которых «рассыпался мелким бесом», мольеровского Скапена он продолжал играть «с живостью юноши» и не иссякавшим богатством оттенков победоносного плутовства. Он по-прежнему любил роли с переодеванием. В короткой комедии А.И. Клушина «Алхимист» он семь раз «из молодого румяного парня превращался в дряхлого старика, <...> из мужчины в женщину»⁸⁴; в переведенной для него М.Н. Макаровым комедии «А для чего же не так?» играл восемь ролей. Искусство актерской трансформации с XVIII века ценилось актерами и зрителями как знак владения природой лицедейства, оно было сродни обманкам в живописи и давало ту же радость разоблачения виртуозно подстроенного обмана.

В ролях стариков-«гримов» вообладала склонность Сандунова к несмягченным краскам, свойственным московской труппе в той же мере, что и одухотворенное

достижение национальной психологии в искусстве Померанцевых. Вигель считал, что Сандунов выбирает сниженный стиль в силу своего понимания правды («думая искусно подражать природе, Сандунов был чрезвычайно подл на сцене»⁸⁵). Другие попрекали Сандунова тем, что он «старался придать игре своей более отвратительных фарсов», чтобы «парадиз хохотал во все горло»⁸⁶. Так устремленность к правде и потворство дурным вкусам создавали, соединяясь, ту меру комизма, под властью которой игра московских комиков часто делалась «карикатурна и грязна». Об этом Щепкин говорил Пушкину в 1836 году накануне премьеры «Ревизора»⁸⁷.

Полемика вокруг «Рекрутского набора» продолжала споры о правомочности приближения сцены к «необработанной натуре», возникавшие еще в 1770-е годы вокруг аблессимовского «Мельника»⁸⁸. Острее, чем прежде, вставал вопрос соотношения правды крестьянской жизни с принятыми эстетическими нормами. Спор В.В. Измайлова с И.И. Мартыновым на страницах



⁸¹ См.: Жихарев. С. 67; Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. 1. № 2. С. 96–97.

⁸² Исчерпанность закрепившейся сценической маски сказалась в 1800-е гг. в творчестве москвича А.А. Урадова (1757–1839). Он, «несмотря на преклонные лета, оставаясь на ролях вертопрахов» и, «привыкнув представлять петиметров минувшего столетия», в сценическом поведении «все более удалялся от истины», комедийная маска воспринималась как примелькавшийся сценический персонаж (см.: Пантеон. 1850. № 1. С. 5).

⁸³ Северный вестник. 1804. № 1. С. 83.

⁸⁴ Жихарев. С. 261.

⁸⁵ Вигель. Т. 1. С. 114.

⁸⁶ Московский вестник. 1809. Ч. 4. № 7. С. 106.

⁸⁷ См.: Пушкин. Т. 10. С. 576.

⁸⁸ См.: Репертуар русского театра. 1841. Кн. 12. С. 22.

С.Н. Сандунов.
Гравюра А.А. Осипова
по рисунку Ф. Кинеля.
Выполнена для не
вышедшего в свет
выпуска «Пантеона
русских авторов»

Pro memoria

журналов «Патриот» и «Северный вестник» был знаменателен.

Измайлов видел непреодолимое противоречие в том, что воспроизведение подлинной деревни разрушит господствующий сценический стиль («представляя верную картину <...>, нельзя занимать и нравиться»), а подчинение нормам этого стиля исказит правду, не позволит «быть верным живописцем»⁸⁹. Он хотел бы отвернуться от правды.

Мартынов, напротив, рекомендовал сделать выбор в пользу правды. «Приятнее и полезнее истина, грубым понятием объемлемая и грубыми выражениями изъяснимая, нежели вздор, улыбающимися фразами и неувядаемыми (*искусственными*). – **О.Ф.**) цветами облеченный», – писал он, предлагая новую художественную меру, подсказанную природой материала (если на сцене «говорит и поступает подъячий как подъячий, бурмистр как бурмистр, вот и искусство»⁹⁰).

Подобный спор мог быть решен лишь практикой драмы и театра; его решение отодвинулось на десятилетия. К 1820-м годам «Рекрутский набор» казался устарелым, но удерживался на сцене, и пьесе было почти полвека, когда в 1852 году ее выбрал для бенефиса Пров Садовский, он сыграл старика Абрама за год до выступления в роли патриархального и великодушного Русакова в первой премьеры А.Н. Островского («Не в свои сани не садись»).

Иную, шутливую вариацию «крестьянского жанра» предлагала одноактная комическая опера А.Я. Княжнина «Ям, или Почтовая станция» (1805), дважды продолженная автором («Посиделки, следствие Яма», 1808, и «Девишник, или Филаткина свадьба, следствие

Яма и Посиделок», 1809). В ироническом стихотворном сопоставлении Петербурга и Москвы П.А. Вяземский противопоставлял А. Княжнина москвичу Н. Ильину («У вас Княжнин, / У нас Ильин»), подразумевая несхожесть их крестьянских пьес. Сын и внук выдающихся драматургов, Я.Б. Княжнина и А.П. Сумарокова, А. Княжнин демонстративно сохранял статус дилетанта, автора безделок⁹¹. В Петербурге «Ям» впервые был сыгран в один вечер с большой французской пьесой в бенефис актрисы М. Монготье, «принадлежавшей к обеим труппам»⁹², французской и русской, ей Княжнин галантно назначил роль крестьянки Параша. Этим определялся первоначальный тон нежданно разросшейся трилогии, стилизовавшей поселянский быт и насмешливо рисовавшей простофилю Филатку. В первой пьесе Филатка был второстепенным персонажем, в последующих выдвинулся в центр. Шаржированная маска не лишена обаяния глупца и возникшая в третьей пьесе парная ей маска его подружки Федоры восходили к давним бурлескным традициям. В Петербурге А.Е. Пономарев играл Филатку бесхитростным, «в самом желании смешить приметна была благоразумная осторожность»⁹³, его подход к роли отвечал взгляду автора и восхищал А.Я. Княжнина. В Москве Филатку шутовски играл А.В. Лисицын, адресовавшийся обычно к райку и склонный «к увеличению всего того, что почитает он смешным для своей публики»⁹⁴. Культивируя плоский сценический примитив, он разрабатывал «отвратительные стороны» роли и наполнял ее «несносными фарсами», которые С.Т. Аксаков не мог

⁸⁹ *Патриот*. 1804. Ч. 2. Май. С. 237.

⁹⁰ *Северный вестник*. 1804. Ч. 3. № 7. С. 29–39.

⁹¹ См. статью К.Ю. Рогова о А.Я. Княжнине в словаре «Русские писатели. 1800–1917». Т. 2. С. 568–569.

⁹² *Арапов*. С. 171.

⁹³ *Вестник Европы*. 1811. № 23. С. 229.

⁹⁴ Там же. 1810. № 23. С. 237.

Истоки, традиции, рифмы

вспоминать «без внутреннего и мучительного содрогания»⁹⁵.

Маска Филатки быстро получила собственную жизнь. С 1810-х годов Филатку вводили в дивертисменты, в 1831 году о нем вспомнил А.А. Шаховской (в интермедии «Сват Гаврилыч»), и тогда же эту маску стал эксплуатировать П.Г. Григорьев, грубость водевилей которого («Филатка и Мирошка – соперники», «Еще Филатка и Мирошка» и др.) далеко отстояла от галантных шуток А.Я.Княжнина. Водевиль Григорьева закрепляли навык «представлять дураков», диктовавший беззастенчивость сценического дуракаваления при откровенно уничижительной оценке персонажа. Носители этого ампула в театральном мире считались плебеями, но имели поклонников во всех слоях зрителей.

Взаимоисключавшие подходы к крестьянским сюжетам в драме и актерском искусстве начала века были частными проявлениями обозначившейся еще в XVIII веке проблемы народности театра. Несводимая к простонародной тематике и ее трактовкам, она заново возникала в основных аспектах, точно сформулированных Вяземским в полемике середины 1820-х годов. «У нас слово народный отвечает двум французским словам *populaire* и *national*»⁹⁶, – писал он. Эту формулу принял, как известно, Пушкин, назвав Крылова «во всех отношениях самым народным нашим поэтом (*le plus national et le plus populaire*)», самым национальным и самым популярным⁹⁷. Проблема *национального* театра воспринималась как оставшаяся нерешенной проблема овладения всем объемом духовной жизни нации в ее прошлом и настоящем. И с

той же определенностью обозначалась проблема *популярности* театра, его предстоящего выхода ко всем слоям аудитории, в том числе и к потенциальной, низовой⁹⁸. Романтические веяния начала века ждали освобождения театрального искусства от всех ограничений и всех видов предвзятости. Свержение классицистских правил составляло наиболее очевидную часть этой программы. Путь к народу был наименее отчетлив среди «широких и свободных путей», которые открывало искусству зарождавшееся романтическое движение⁹⁹. На этом пути, оказавшемся долгим и нелегким, зрителей и театр ждали немалые испытания и изменения.

7

Укреплявшиеся в репертуаре начала века развлекательные зрелища подчиняли внимание всех слоев публики.

Начало было положено в 1803 году, когда по указанию директора театров (это особо отмечено «Летописью» Арапова¹⁰⁰) театральный переводчик Н.С. Краснопольский приспособил для русской сцены первую часть многочастной волшебной-комической оперы К.-Ф. Генслера «Леста, дунайская нимфа», назвав ее «Лестой, днепровской русалкой». Комедийная музыкальная феерия из репертуара небольшого венского театра (исполнявшаяся в подлиннике петербургской немецкой труппой по праздникам «для публики особого рода»¹⁰¹) должна была стать на русской сцене зрелищем «народным» – «популярным» и «национальным» одновременно.

Ее национальная окраска была достигнута простейшим

⁹⁵ Аксаков. Т. 3. С. 553.

⁹⁶ Дамский журнал. 1824. № 8. С. 77.

⁹⁷ См.: Пушкин. Т. 7. С. 184.

⁹⁸ В 1805 г. прозвучало предложение завести театры двух типов, для «просвещенной публики» и для простого народа. Его автор Н.П.Брусилов исходил из узко трактуемых просветительских намерений и верил, что сословный театр будет действительно воспитывать свое сословие, демонстрируя ему пороки (см.: Журнал российской словесности. 1805. № 2. С. 58–70). Не получившие отклика пожелания Брусилова обозначили проблему, ждавшую разработки, идеи создания театров для низовой аудитории появлялись и на полвека раньше, в 1760-х гг., они будут воскресать и десятилетия спустя в разных вариантах – утопических, культуртреггерских, охранительных, коммерческих.

⁹⁹ См.: Белинский. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1955. С. 271.

¹⁰⁰ Арапов. С. 163–164.

¹⁰¹ Жихарев. С. 401–402.

Pro memoria

путем – заменой немецких имен и названий древнеславянскими (ждать от Краснопольского творческой переработки оригинала не приходилось, он переводил «очень равнодушно, как ученик по лексикону»¹⁰²). Доставить популярность ей должно было нагромождение сюжетных перипетий и постановочных эффектов при заметном расширении диапазона острот невысокого свойства. Трижды продолжаемая «Русалка» во всех вариантах строилась на «великолепии, превращениях и полупохабных остротах»¹⁰³. Утверждался новый сценический жанр, претендовавший на национальный колорит, эксплуатировавший принцип свободного сюжетостроения и культивировавший непринужденное смешение постановочных приемов.

«Я не знаю, как возможно позволить играть такую вздорную нелепую сказку, оскорбляющую приличия?» – спрашивал при ее появлении петербургский журнал¹⁰⁴. Московский журнал поначалу рекомендовал «не ездить смотреть сие зрелище», но затем отступил, признав, что в «Русалке» царят «вольность, развязность, острота, которая так сильно действует на сердца наши»¹⁰⁵. Спустя полвека, в 1860-х годах, подобной раскрепощающей притягательностью, освобождаящей от власти отмиравших табу, будет обладать для русского зрителя опереточный репертуар Ж. Оффенбаха.

Резонанс «Русалки» был чрезвычайен, она «была в большой моде даже у высшей публики», и лишь с годами «упала до простого святочного или масленичного спектакля»¹⁰⁶. В.А. Озеров посмеивался над провинциальными помещиками, которые привозили семейства в

столицу, чтобы «любоваться всеми частями Русалки»¹⁰⁷. В Петербурге ее постановкой «занимался князь Шаховской»¹⁰⁸, дирекция не скупилась, лирические роли играли А.С. Яковлев (князь Видостан) и А.Д. Каратыгина (Милослава, его жена), шутовские – Я.С. Воробьев (Тарабар) и Х.Ф. Рахманова (Ратима), первой Лестой была певица А.И. Воробьева, обладательница яркого комедийного дарования.

Слагаемые успеха «Русалки» были очевидны. «Одних заманивают прекрасные декорации, пышные одежды, приятная музыка, игра Сандуновой; другие идут смотреть чудесные превращения и слушать Тарабара», – сказано в отклике на ее возобновление в 1809 году на сцене только что отстроеного московского Арбатского театра¹⁰⁹.

Е.С. Сандуновой в роли Лесты импонировала лирическая стихия, которая определила характер музыки русских версий «Русалки»¹¹⁰, и благодаря которой в пестрой дивертисментности сохранялось зерно сюжета – роковая власть погибшей возлюбленной над виновником ее гибели. Именно оно привлечет Пушкина, когда он в своей «Русалке» возьмется освободить ситуацию «Лесты» от бутафорской шелухи.

Другим источником популярности всех четырех частей «Русалки» была разраставшаяся стихия шутовства. Наиболее запомнившимся эпизодом четвертой пьесы стала едва намеченная в тексте встреча шутов Тарабара и Кифара, строившаяся на импровизации – шуты «чихают и начинают разговор тем, что один говорит здравствуй, а другой отвечает благодарствуй»¹¹¹. Знаменитый петербургский Тарабар, выдающийся певец и комический актер Я.С. Воробьев (1769–1809) в своем

¹⁰² Там же. С. 476.

¹⁰³ Вестник Европы. 1810. № 21. С. 74. В 1804 г. Краснопольский приспособил вторую часть «Русалки», в 1805-м – третью, в 1807-м А.А. Шаховской досочинил четвертую.

¹⁰⁴ Северный вестник. 1804. Ч. 4. № XI. С. 210.

¹⁰⁵ Московский курьер. 1805. Ч. 1. С. 94 и 337.

¹⁰⁶ Дмитриев М.А. Московские элегии. М., 1985. С. 170.

¹⁰⁷ Русский архив. 1869. Ч. 1. С. 126.

¹⁰⁸ Арапов. С. 164.

¹⁰⁹ Вестник Европы. 1809. Ч. 48. № 21. С. 77. К этому возобновлению следует отнести легенду о том, будто для костюмов «Русалки» в Москве нашли «настоящий шелковый бархат, золотой галун, сибирский соболь» (Драматический альбом. С. 60).

¹¹⁰ См.: Гозенбуд. С. 282.

¹¹¹ Жихарев. С. 621. Ср.: Арапов. С. 182.

Истоки, традиции, рифмы

сценическом поведении «никак не сближался с русским бытом»¹¹². Прирожденный буффон, чья «сообщительная веселость безошибочно радовала сердце», Воробьев побеждал не разработкой роли, а свободой сценического существования, к которой привык в репертуаре итальянской комической оперы. Перенять эту свободу было нелегко московскому Тарабару Н.В. Волкову, командированному к Воробьеву «учиться тарабарской грамоте»¹¹³.

Решающим слагаемым успеха «Русалки» был подчинивший построение ее сценария принцип сценического разнообразия. Он и прежде заявлял о себе в спектаклях разных жанров, соединение различных элементов в рамках одного спектакля еще в XVIII веке противостояло элементарно ясной структуре классицистского зрелища. Возраставшая праздничная постановочная изощренность, настойчиво культивируемая Шаховским, поначалу воспринимавшаяся как противопоставленная драматическому спектаклю, становилась почти неизменным его слагаемым. Опыт подсказывал, что на сцене «всякая пышность малозначаща, если от одной ничего не происходит», и что «великолепие нужно для зрелища, но чтобы оно всегда служило к какому-нибудь разительному положению и колебало бы умы»¹¹⁴. Но сценарии всех версий «Русалки» не знали развития, нарастание замечалось нанизыванием приключений в расчете на занимательность каждого в отдельности. «Сонные грезы. Без всякого соображения и последствия»¹¹⁵, – оценил «Русалку» Г.Р. Державин.

Повторить успех «Русалки» сумели авторы «Князя-невидимки»

(1805), ей уступавшего литературно и драматургически. Это была переделка французской феерии Апде, сделанная по заказу композитора К.А. Кавоса много работавшим на театр посредственным переводчиком Е.Ф. Лифановым¹¹⁶. Он заимствовал использованные Краснопольским краски времени и места. Издана пьеса была под названием «Князь-невидимка, или Личарда-волшебник», поведение слуги Личарды составляло ее главный интерес. «Сюжет был волшебный, запутанный, почти без здравого смысла»¹¹⁷, – вспоминал Р.М. Зотов. Перегруженный спектакль на премьере тянулся чуть не до рассвета, при повторении его сократили на треть, и он оказался слаженнее «Русалок». «Это ужасная галиматья, – записал Жихарев. – Зато великолепия декораций, быстрота их перемен, пышность костюмов и внезапность переодеваний – изумительна»¹¹⁸. Декорации, выполненные для «Князя-невидимки» художниками Д. Корсини («рыцарский очарованный замок вдали») и П. Гонзага («зала судилища»), помнились долго¹¹⁹.

Поэзия легендарного национального прошлого и стихия безбрежной театральности – главные слагаемые популярности «Русалки» и «Князя-невидимки» – ждали, казалось, достойного воплощения. За эту задачу брались Г.Р. Державин, В.А. Жуковский, И.А. Крылов.

В державинском «Добрыне» (1804), не увидевшем сцены «театральном представлении с музыкой», отразились воспоминания автора о давней эрмитажной постановке екатерининского «Начального управления Олега».

Жуковский предполагал переработать образец «низовой» драматургии («Чертову мельницу»

¹¹² *Репертуар русского театра. 1840. № 11. С. 15–16.*

¹¹³ *Жихарев. С. 315.*

¹¹⁴ *Журнал драматический на 1811 год. № 5. С. 8, 9; Драматический вестник. 1808. № 27. С. 12–13.*

¹¹⁵ *Державин Г.Р. Сочинения. Т. 6. СПб., 1871. С. 156.*

¹¹⁶ *См.: Гозенлуд. С. 291.*

¹¹⁷ *Репертуар русского театра. 1840. № 4. С. 10.*

¹¹⁸ *Жихарев. С. 518–519.*

¹¹⁹ *Репертуар русского театра. 1840. № 4. С. 12.*

Генслера, сочинителя «Русалки»), его «Богатырь Алеша Попович» не был завершен¹²⁰.

«Илья Богатырь» Крылова имел яркий сценический успех. Сочинить либретто национальной волшебной оперы Крылова «упросили» с тем, чтобы изгнать «Русалку» со сцены¹²¹. Инициатива вновь исходила от дирекции театров, ее побранивали за то, что «Русалками» она «портит вкус публики»¹²². Но с отличным крыловским стихом и вопреки первоклассной ясности сценического мышления Крылова в театр не пришел мир национальных преданий. Сам Илья участвовал в действии мало и появлялся ненадолго. Его основной эпизод сводился к пантомиме, размеченной авторскими ремарками: на пути Ильи по злой воле волшебницы «делался ужасный водопад», Илья «вырывал дуб, стоящий на краю стремнины», и под занавес «переходил по дубу на другую сторону водопада». Княжий слуга Тароп, в отличие от Тарабара из «Русалки», был молод, толков, хотя труслив; для его приключений Крылов использовал сказку о «калифе на час», но не ставил Таропа в глупые положения. В каждом явлении небольшого последнего акта автор предполагал смену декораций. Сжато написанный заключительный эпизод (праздник победы над печенегами) завершала ремарка, оставлявшая финал на усмотрение театра: «Тут происходят увеселения, соответствующие торжеству сего дня». Вырвавшаяся в «Русалке» стихия театральности подчинила автора «Ильи Богатыря», на афише «Илья» и «Русалка» долго соседствовали.

В начале 1812 года А.Ф. Мерзляков вспоминал, что «Русалка»

при своем появлении воспринималась как отрицание всех других сценических жанров и потеснить ее удалось лишь трагедиям Озерова: «Озеров разрушил очарование и снова обратил вкус публики на предметы важнейшие»¹²³.

8

Триумфы трагедий В.А. Озерова стали центральным событием в театре «дней александровых прекрасного начала». Его ранняя трагедия («Ярополк и Олег») в 1798 году была играна в Петербурге, «успех был замечательный», но она шла мало: поговаривали, что она снята из-за почудившихся кому-то неосторожных намеков на павловский двор.

Славу принес Озерову «Эдип в Афинах» (1804). Озеров опирался на обработку темы Софокла французским драматургом Ж. Дюсисом, но изображение бедствий Эдипа соединил с прославлением афинской государственности, в созданной им фигуре Тезея, гуманного носителя идей справедливого мироустройства, видели решенный театральный портрет молодого Александра I.



¹²⁰ См.: Гозенлуд А.А.. Театральные интересы В.А.Жуковского и его опера «Богатырь Алеша Попович» // Театр и драматургия, Л., 1967. С. 171–187.

¹²¹ Вигель. С. 329, 335.

¹²² Жихарева. С. 401–402.

¹²³ Труды Общества любителей российской словесности. 1812. Ч. 1. С. 110.

В.А. Озеров. Портрет работы Рамбауэра (?). Начало XIX в.

Истоки, традиции, рифмы

Объединение самостоятельных линий Эдипа и Тезея и счастливый финал трагедии были поэтически оправданы верой в торжество светлого начала, счастливая развязка предрешила успех спектакля. По одной легенде она была подсказана А.Н. Олениным, по другой – И.А. Дмитревским, она в равной мере отвечала общим тенденциям художественного развития и непосредственным настроениям зрительного зала

Инициатором петербургской постановки «Эдипа в Афинах» был Шаховской, в виду колебаний театрального казначея пригласивший ее на собственные средства. Открытие Озерова было заслугой Шаховского, хотя в театральных летописях со времен «Арзамаса» (с середины 1810-х годов) он считался гонителем Озерова и виновником его гибели. Озеров в 1804 году «постоянно находился при репетициях “Эдипа”, поправлял игравших в нем актеров»¹²⁴.

И в декорационном решении «Эдипа в Афинах», и в игре актеров был угадан сценический стиль Озерова. Оформление создавалось по рисункам А.Н. Оленина, сочетавшим поэтическую легкость и своеобразный археологизм. В «Эдипе в Афинах», а затем в «Фингале» и «Димитрии Донском» была найдена мера в передаче «местного колорита», делавшая безусловно доказательными для зрителей возникавшие на сцене версии античности, северного средневековья, княжеской Руси¹²⁵.

Усилиями Шаховского была достигнута та одухотворенность, с которой Я.Е. Шушерин и Е.С. Семенова играли Эдипа и Антигону. Стилистическая новизна, отмечавшая исполнение Шушерина,



А.Н. Оленин.
Рисунок
О.А. Кипренского, 1813

проступала в сопоставлении с тем, как тогда же в Москве играл Эдипа П.А. Плавильщиков. Оба актера были в поре зрелости, у обоих в прошлом были роли не менее значительные, но для обоих Эдип оказался вершиной творчества. В разные десятилетия оба они были связаны с театрами Москвы и Петербурга, и эти сценические традиции разно сказывались в их искусстве. Приверженность к московской «коцебятине» смягчала рисунок классицистских ролей, сыгранных Шушериним в 1800-х годах в Петербурге, а твердость рационалистически выверенных оценок, воспитанная в Плавильщико



¹²⁴ См.: Арапов. С.168.

¹²⁵ Стиль озеровских спектаклей отразился в иллюстрациях, сопровождавших первые издания пьес. Эти гравюры дают свободную композицию, возникающую на основе театральных впечатлений и авторских ремарок, и «по-видимому, достаточно точно воспроизводят гримы и костюмы игравших в трагедиях актеров», а также детали оформления (см.: Всеволодский-Генерос В.Н. История русского театра: В 2-х т. Л.-М., 1929. Т. 1. С. 571-572).

«Эдип в Афинах»
В.А. Озерова.
Иллюстрация к I акту
(гравюра М.И. Иванова по рисунку И.А. Иванова, фронтиспис первого издания «Эдипа в Афинах», СПб., 1805).
Гравюра повторена в кн.: «Сочинения В.А. Озерова», СПб., 1828

Иллюстратором выбран финальный эпизод I акта, когда Тезей (он слева) отвечает демагогу Креону: «Мой меч союзник мне / И подданных любовь к отеческой стране!» (начало реплики было приведено на паспарту). Место действия отвечает ремарке: «Театр представляет поле, впереди разбит царский шатер; вдали с одной стороны виден город Афины, с другой – храм эвменид».



тербургом начала 1790-х годов, повела его в Москве 1800-х к решениям рассудочным и громоздким. Их подход к Эдипу не мог совпасть, возникли два варианта раннего сценического ампира – петербургский у Шушерина и московский, в данном случае тяжеловесный, запздывающий, у Плавильщикова.

Шушерин чутко воспринял новизну заданий Озерова и разделял его веру в возможность просветленного финала. Он играл Эдипа исстрадавшимся, гамма элегических красок определяла тональность роли, в сострадании к гонимому роком растворялось чувство ужаса перед его виной, актер знал, что в итоге событий воцарится гармония, Эдип получит успокоение.

П.А. Плавильщиков (1760–1812), дебютировавший в конце 1770-х годов в Москве, а затем долго игравший в Петербурге, был вынужден вернуться в Москву в 1793 году после разгрома петербургской Типографской компании, в которой деятельно участвовал. Его лучшие драматические опыты («Сиделец», 1793) и актерские работы (Беверлей в одноименной пьесе Сорена) принадлежали нравоучительной «мещанской драме», на сцене монологи резонеров он превращал в «прекраснейший высказ неопровержимых доказательств»¹²⁶. Воспринимая классицистскую традицию рассудочно, он умел и в трагических ролях в потоке текста выделить строку, которая давала разгадку образа. В

«Эдип в Афинах» В.А. Озерова. Два варианта иллюстраций к 5 акту (гравюры М.И. Иванова по рисунку И.А. Иванова), первый из отдельного издания пьесы, СПб., 1805, повторен в кн.: «Сочинения В.А. Озерова», СПб., 1816; второй из кн.: «Сочинения В.А. Озерова», СПб., 1828

Изображен финал трагедии – Эдип, поддерживаемый Полиником и Антигоной; в центре сраженный молнией Креон и – на первом плане справа – Первосвященник, указывающий Тезею и зрителям на совершившееся торжество справедливости и милосердия

¹²⁶ Вестник Европы. 1815. № 10. С. 157.

роли Тита в «Титовом милосердии» Я.Б. Княжнина это была просьба о доверии, с которой император обращался к другу, подозревая его в измене: «Что Титу скажешь ты, поверь, того твой кесарь не узнает». Его данные комического актера почти не были использованы, хотя и в 1800-е годы он изредка играл в комедии А. Коллальто «Три брата близнеца», пользуясь методом комедийной трансформации, всех близнецов – «порядочного, грубияна и дурака». Рационалист по складу дарования, с годами в осуществление своих умозрительных решений он все более полагался на неумеренный напор темперамента и удовлетворялся эффективностью упрощенных решений, считая слабостью Шушерина ставку на богатство оттенков. В начале века Шаховской называл его обленившимся «московским бригадиром»¹²⁷. В толковании Эдипа он был прямодушен, воспринимая его сторонне: он видел в нем царя, утратившего престол, «раскаивающегося преступника, справедливо наказанного богами»¹²⁸. Звуковой и пластический рисунок роли получал форсированную преувеличенность, но включал детали, резко нарушавшие классицистский канон – в одном из эпизодов Плавильщиков заставлял слепого Эдипа ползком искать Антигону¹²⁹.

Роль Антигоны в «Эдипе в Афинах» положила начало славе Е.С. Семеновой (1786–1849). В театральном училище в 1802 году под руководством Дмитревского она играла в пьесах Коцебу (Наталия в «Изгнанном семействе, или Корсиканцах» и София в «Примирении двух братьев»), и их выбор был тем знаменательнее, что на десять лет раньше,



когда Дмитревский готовил дебюты Яковлева, он разучивал с ним Сумарокова. Шушерин позже настаивал, что в этих школьных выступлениях проявилось в беспримесной чистоте важнейшее свойство дарования Семеновой – способность самоабвенного погружения в сценические ситуации. На большой сцене она дебютировала в 1803 году в комедии Вольтера «Нанина». Антигону с нею готовил Шаховской. Поглощенность актрисы ситуациями трагедии была такова, что на премьере ее Антигона вопреки тексту вырвалась из рук стражи и умчалась за кулисы вслед за уведенным со сцены Эдипом, и статистам-стражникам пришлось насильно вернуть ее на сцену, чтобы продолжить

П.А. Плавильщиков. Гравюра А.А. Осипова. Из кн.: «Пантеон славных российских мужей». СПб., 1816. Повторено в «Сочинения Петра Плавильщикова». СПб., 1816

¹²⁷ Жихарев. С. 585.

¹²⁸ Жихарев. С. 591.

¹²⁹ Аксаков. Т. 2. С. 372; ср.: Жихарев. С. 586–587.

Объявление «Московских ведомостей» об исполнении «Эдипа в Афинах» и «Алхимиста» в Москве в бенефис С.Ф. Мочалова 1 ноября 1806 г.

1806.

Въ Чашевскомъ, Полуба 1 го. ИМПЕРАТОРСКИМЪ Россійскимъ Академіею предложена будишь:

ЭДИПЪ ВЪ АФИНАХЪ,

Трагедія въ 5 тѣхъ дѣйствіяхъ, соч. Г. Озерова.

Дѣйствующіе:

Тетей, Царь Афинскій, г. Завѣ. Эдипъ, бѣншій Царь Финскій, г. Пелевладиміръ. Антигона, дочь его, гма Вольфганг. Паламидъ, свѣтъ его, г. Миллѣй. Крѣпъ, послѣдній Финскій. Царь Финскій, г. Коваловъ. Наврѣтъ, императоръ Крѣпъ, г. Угрюмовъ. Перекосицкнй храмъ, Лампидъ, г. Коваловъ. Вѣселивъ, г. Миллѣй. Жрецъ, Аноновъ; народъ Афинскій; стража Тетей; воины Крѣпъ.

За оною послѣдуеть:

АЛХИМИСТЪ,

Комедія въ одномъ дѣйствіи.

Дѣйствующіе:

Величавишій, именой Алхимистъ, г. Куралъ. Рубинъ, другиней Комиситръ; Красный возжиръ; дворянинъ Артемъ съ-ѣ. Разгудай; Колепка Вѣжковская; Сторяпановъ; мшииситръ; Дворянъ Свердловъ; Здравосудовъ; всѣ оныя лица будишь играють г. Садуновъ.

Сей Спешивалъ въ пользу Актрисы Г. Мочалова, который актиней себя надеждоу, что: Почтеннѣйшій Публика удостоитъ оной Сказка комедійный оныиъ искусностию.

Начало въ 6 часовъ пополудни.



спектакль. Внутренняя линия роли не была порвана – зрители приняли случившееся как должное¹³⁰. И Антигону, и последовавшие за нею роли Моины и Ксении в трагедиях Озерова «Фингал» и «Димитрий Донской» внимательные наблюдатели относили позже к «трогательным», «нежным» ролям Семеновой, подчеркивая значимость перемен в ее искусстве после ее встречи с драматургией Расина в 1810–1820-х годах¹³¹.

Написанная Озеровым на сюжет из оссиановских поэм шотландского поэта Д. Макферсона лирическая трагедия «Фингал» (1805), своего рода предвестие романтических баллад Жуковского, была поставлена Шаховским в Петербурге с участием всех трех трупп – драматической, оперной и балетной. Спектакль соединял «премного такого, что занимает вместе и слух, и взор, и воображение»¹³². Созданное О.А. Козловским музыкальное сопровождение укрупняло нехитрые перипетии пьесы и позволяло назвать композитора соавтором драматурга (пьеса была издана вместе с нотной партитурой Козловского).



Эскизы декораций принадлежали П. Гонзага и Д. Корсини, костюмы сочинял А.Н. Оленин, искавший для них оссиановский колорит. В предусмотренных Озеровым вставных номерах участвовали певцы В.М. и С.В. Самойловы и балерина Е.И. Колосова, сражения и танцы ставил А.В. Вальвиль. Жихарев отметил, что Яковлев (Фингал), Семенова (Моина) и Шушерин (Старн) «все трое играли хорошо», «из них Шушерин лучше всех, потому что в занимаемой им роли есть страсть, жажда мщения, которой он мог воспользоваться»¹³³. Шушерин, как обычно, учитывал все возможности текста. Семенова и Яковлев «прекрасно читали прекрасные идиллические

«Фингал» В.А. Озерова. Иллюстрация к 1 акту (гравюра А.Г. Ухтомского по рисунку И. Иванова из кн.: «Fingal. Tragédie en trois actes», СПб., 1808), две иллюстрации к 2 акту (гравюра А.Г. Ухтомского по рисунку И.А. Иванова из той же книги и гравюра М.И. Иванова по рисунку И.А. Иванова из кн.: «Сочинения В.А. Озерова», СПб., 1828) и иллюстрация к 3 акту (гравюра А.Г. Ухтомского по рисунку И.А. Иванова).

На первой гравюре – Моина, охваченная воспоминаниями о том, что ее брат был убит в бою ее женихом; вторая и третья



гравюры воспроизводят центральный эпизод 2 акта, когда Фингал вынужден напомнить разгневанному Старну, что он уже побывал в его стране победителем, и Моина готова вмешаться в столкновение отца и жениха; четвертая гравюра, перегруженная композиционно, передает наиболее динамичный эпизод 3 акта – нападение на Фингала воинов во главе со Старном, решившим погубить жениха дочери

стихи и обворожили зрителей прелестью своей наружности». Ортодоксальные классицисты считали, что «балеты и сражения в сей трагедии нимало ее не украшают», поскольку «трагедии пишутся более для ума и для сердца, а не для глаз»¹³⁴, оппоненты Озерова не принимали достигнутый театром синтез. Но в стойкости зрительского успеха «Фингалу» уступал даже «Димитрий Донской», появление которого в 1807 году было воспринято как явление чрезвычайное.

Петербургская премьера «Димитрия Донского» (ее лучшее описание – в жихаревском «Дневнике чиновника»¹³⁵) обнаруживала, что

в обстановке начинавшегося общественного подъема столичный театр способен стать местом манифестаций общенационального значения.

Уже при появлении пьесы вольное обращение Озерова с историческим материалом и его концепция трагического оспаривались его оппонентами, среди которых были Г.Р. Державин и А.С. Шишков. Лирический мир трагедий Озерова был чужд Державину, он не мог принять те их свойства, которые покоряли зрителя, считал противозаконным стремление Озерова соединить элегию и героическую патетику, витийство «народной толпы просветителя» и «дезлез ремесло»¹³⁶. К «Димитрию

¹³⁰ См.: Аксаков. Т. 2. С. 379.

¹³¹ Благонамеренный. 1819. № 11. С. 322–323.

¹³² Северный вестник. 1805. № 12. С. 263.

¹³³ Жихарев. С. 492–493.

¹³⁴ Любитель словесности. 1806. Ч. 1. № 1. С. 89. Достоинства спектакля одна из эпиграмм сводила к этим внешним моментам: «Музыку отмени и отмени балеты, / Одежду воинов, серебристые полеты, / И сладкий арфы глас, и громкий бардов хор – / Прощай, трагедия! Останется лишь вздор».

¹³⁵ Жихарев. С. 323–326.

¹³⁶ См.: Державин Г.Р. Сочинения. Т. 2. С. 560.

*Pro memoria**Sm*

Е.С. Семенова.
Рисунок О.А. Кипренского, 1815



Донскому» он был особенно строг, утверждая, что пьеса «не имела порядочного плана и характеры великих князей весьма были подлы»¹³⁷. Смысл его суждений прояснен в рукописном разборе пьесы, сделанном Шишковым (вернее, в его «резких и часто бранных отметках» на полях ее печатного экземпляра). Для Шишкова, как и для Державина, озеровский Димитрий «не герой, собирающий князей для защиты отечества, а Селадон или Дон Кишот», сентиментальный влюбленный в ситуации любовного треугольника (Димитрий – Ксения – князь Тверской) и энтузиаст-одиночка там, где следовало быть стратегом¹³⁸.

Но найденная Озеровым концепция театрального зрелища торжествовала безоговорочно. Озеровский Димитрий жил во власти чувств, они превращали его – способного защищать свою любовь в вечер перед Куликовской битвой – в вершителя общенационального дела. Жихарев описал бурные реакции зрителей премьеры («рукоплескания, топот, крики “браво” и проч.»), разгоравшиеся в ответ на публицистические афоризмы озеровского текста. Вместе с тем Яковлев ясно вел сюжетную линию



роли и достигал яркости ее основных узлов. «Особливо вызов соперника во втором акте, мрачное отчаяние в четвертом и возвращение его с поля битвы в пятом были всегда отлично выполнены», – вспоминал Зотов, имея в виду неожиданно разгоравшееся столкновение Димитрия с Тверским (второй акт), финал четвертого акта (когда Димитрий, поверив, что теряет Ксению, решает участвовать в битве простым воином) и появление раненого Димитрия в costume простого воина в пятом акте¹³⁹. Патриотический порыв в «Димитрии Донском» не знал декларативности, политические аллюзии пьесы не были ни навязчивы, ни рационалистичны, лиризм трагедии обращал театр в дни ее представлений в центр духовной жизни столицы. Вспоминая в «Евгении Онегине» вызванные спектаклями Озерова «невольны дани народных слез, рукоплесканий», Пушкин имел в виду легендарные триумфы «Димитрия Донского»¹⁴⁰.

«Димитрий Донской» В.А. Озерова. Иллюстрации к I акту (гравюра М.И. Иванова по рисунку И.А. Иванова) и к 5 акту (гравюра И.В. Ческого по рисунку И.А. Иванова) из кн.: «Сочинения В.А. Озерова», СПб., 1828.

На первой гравюре – центральный эпизод 1 акта: изгнание Димитрием ханского посла из своего шатра.

Вторая гравюра отвечает авторской ремарке к 3 явлению 5 акта: «Димитрий, раненый, в виде простого воина показывается на горе при последних двух стихах предыдущего явления и, выждав, чтоб все удалились, сходит с горы тихо и опираясь на меч».

Иллюстратор передал эгегическое решение одного из центральных эпизодов героической трагедии: опирающийся на меч Димитрий с пригорка следит за удаляющимися со сцены Ксенией, ее наперсницей Избраной и боярином-вестником, сообщившим Ксении – и зрителям – об исходе Куликовской битвы и о подвиге неведомого простого ратника, обеспечившего победу русских

¹³⁷ Там же. Т. 3. С. 698.

¹³⁸ См.: Записки ОР ГБЛ. Вып. 18. М., 1956. С. 142. См. также: Русский архив. 1869. № 12. Стлб. 2043.

¹³⁹ Репертуар русского театра. 1840. Кн. 4. С. 4.

¹⁴⁰ П.А. Плетневу помнилось то представление «Димитрия Донского» в Петербурге в 1812 г., во время которого при известии о победе русского воинства над полчищами Мамая (второе явление пятого акта), в момент, когда «вдохновенная Семенова произносила стихи сии: О, милосердный Бог!

Ты наш услышал глас;

Возникавшие манифестации оставались в памяти как выражение единства нации. Новое для русской театральной жизни, это явление выглядело многообещающе. И если чуть раньше возникали пожелания сословно разграниченных театров, то теперь современный театр сопоставляли с театром античных времен, и сама очевидность допускаявшихся преувеличений была выразительна. В развитие подобных настроений рождались утопические идеи превращения театральных зрелищ в общенародные праздники, инициатива которых исходила бы от общества. Казалось очевидным, что подобные торжества необходимы в жизни государства, но не могут быть подчинены официозу, поскольку «общенародные празднества не принадлежат к деяниям гражданским, законом предписываемым». Следовало ждать, что появятся «особым умом одаренные люди, которые по крайней мере при известных случаях дадут зрелищам направление к цели важнейшей». Подобный ход мыслей принадлежал воспитанникам новиковцев – они еще в 1780-е годы мечтали о создании «публичных мест, в которые стекались бы граждане для советывания о благе отечества»¹⁴¹. Одно из препятствий на пути подобных замыслов А.И. Тургенев видел в том, что «изящные искусства многими почитаются за ничтожную праздных людей забаву»¹⁴².

Но пьесой официальных торжеств на ближайшие десятилетия стал не «Димитрий Донской», а сыгранный в том же 1807 году «Пожарский», автор которого (М.В. Крюковский) выправил лирические порывы Озерова, – твердое сознание долга поглощало



Е.С. Семенова
Известия Российского театра Минувших годов

чувства героев «Пожарского». Сложившаяся ненадолго традиция оптимистических трагедий быстро утратила поэтическую силу. Русь в «Димитрии Донском» была страной героев-поэтов. В «Пожарском» она стала военным лагерем защитников престола; в «Михаиле Черниговском» (1808) и «Минине» (1809) С.Н. Глинки – прозаическим миром верноподданных православных, непременно побеждающих нашествие иноземцев и хранящих чистоту веры.

Державин вступил в состязание с Озеровым и написал несколько пьес – его творческая мысль рвалась к подлинному историческому материалу и к расширению возможностей сцены, но он не находил новых формальных решений. В предисловии к «героическому представлению с хорами и речитативами», названному «Пожарский, или Освобождение Москвы» (1806), он заявлял, что «взял характеры действующих лиц (дабы тем зрелище удостоверительнее казалось) из самих деяний, бытописаниями и

Е.С. Семенова в роли Ксении из трагедии В.А. Озерова «Димитрий Донской». Гравюра А.А. Осипова по рисунку Е. Эстеррейха, 1821

*Не до конца еще прогнозался на нас
 И русских осенил ты силою своею! –
 незабвенный Кутузов в набожном
 умилении встал в своей ложе и,
 обливаясь слезами, крестился в
 виду всех восторженных зрителей!»
 (Плетнев П.А. Сочинения и переписка.
 Т. 1. СПб., 1885. С. 32.*

¹⁴¹ *Магазин свободно-каменецкий.* 1784. Ч. 2. С. 15.

¹⁴² *Вестник Европы.* 1810. Ч. 4. С. 210.

Истоки, традиции, рифмы

преданиями нам свидетельствуемых», но признавался, что отступил от документальных источников, когда выстраивал сюжет, и «события, в разных местах и временах случавшиеся, по правилам драматическим привел <...> в одну точку». Он использовал «разные декорации, музыку, танцы и даже виды самого волшебства», но основным героям поручал только «пространные монологи», избавляя их «от пения и плясок, им неприличных, предоставляя то единственно статистам»¹⁴³. Три слая – документальный, декламационный и дивертисментный – не сливались в этой счастливо завершающейся трагедии с фейерверками. В «Ироде и Мариамне» (1807) Державин думал вернуть ситуацию, по-классицистски обработанную Вольтером (трагедия «Мариамна»), в библейскую атмосферу, которая эту ситуацию породила, – он обильно заимствовал из Библии «жесткие кровожадные выражения», превратившиеся в отяжеливший действие громоздкий орнамент¹⁴⁴. В трагедиях из русской истории («Евпраксия» и «Темный», 1808) он вновь пытался опереться на летописные сведения, но по-прежнему не доверял действительным фактам и, чтобы сделать действие «игривым, вероподобным и трагическим», приближался к приемам остросюжетной мелодрамы, сводя исторический колорит к археологическим курьезам, «странным для нынешнего времени»¹⁴⁵. Его неудачные поздние драматические опыты были рождены мечтой о достоверном и колоритном сценическом воссоздании прошлого, попыткой «сколько можно во всей полноте

удержать разнообразие и чудесность» сценического действия»¹⁴⁶.

9 Сатирическая драматургия в театре первого десятилетия нового века не получила развития.

Изгнанная со сцены в 1798 году «Ябеда» В.В. Капниста была возвращена в петербургский репертуар в 1805 году; в ней сохранялись «такие места, в которых порок, не теряя стороны комической, доходил до трагической силы», – «такова, например, ужасающая нравственное чувство оргия членов Палаты»¹⁴⁷. Именно этот эпизод спустя полвека отозвался в построении знаменитого пира чиновников в «Доходном месте» А.Н. Островского, где процитирован сочиненный Капнистом гимн взяточников («Бери, большой в том нет науки...»).

Той же сатирической традиции принадлежала изданная в 1802 году, но написанная, очевидно, еще при Екатерине II, комедия Н.Р. Судовщикова «Неслыханное диво, или Честной секретарь». Мрачные натуралистические краски, рисующие среду судейских и ее косноязычие, Судовщиков подавал весело и тем увеличивал их достоверность. Вполне условный благополучный сюжет не заслонял беспросветность возникавшей картины. Сарказм автора распространялся и на взяточников, и на «честного секретаря», благополучие которого спасал появлявшийся под занавес крестный отец его невесты, буян и богач. Как и в «Ябеде», сатирический заряд «Неслыханного дива» давал актерам возможность вести роли крупно, обобщающе. Петербургский успех пьесы, увидевшей сцену в 1809 году, связывали с участием В.Ф. Рыкалова – его



«Пожарской». Титульный лист первого издания трагедии М.В. Крюковского. СПб., 1807

¹⁴³ Державин Г.Р. Сочинения. Т. 4. С. 131–135.

¹⁴⁴ Там же. С. 216.

¹⁴⁵ Там же. С. 385, 386.

¹⁴⁶ Там же. С. 582.

¹⁴⁷ Дмитриев М.А. Московские элегии. М., 1985. С. 170.



нерушимое благодушие делало его героя, замшелого взяточника, неколебимым в житейских правилах.

В Москве в ноябре 1804 года была «назначена к представлению» сатирическая комедия Н.Н. Сандунова «Капитан Хантилла», переделка романа Лесажа «Жиль Блаз». Тогдашний московский главнокомандующий А.А. Беклешев «по разным слухам о сей пьесе» вытребовал ее и, прочитав, воспротивился постановке. Его встревожили злые авторские остроты, в равной мере метившие в грехи эпохи Лесажа и в современность. Он соглашался, что в «Жиль Блазе» встречается «несравненно более смелых изречений и вообще мыслей против правительства», чем у Сандунова, но ссылался на публичный характер реакций зрительного зала («книгу читает обыкновенно каждый про себя, а на зрелище собирается народ, так сказать, кличью») и нашел нежелательным публичное глумление над тем, что осмеивали Лесаж и Сандунов. Сандунов соглашался на вымарки, но пьесе не играли, ее неизданный текст утрачен¹⁴⁸.

Об одноактной комедии «Вести, или Убитый живой», написанной другим московским генерал-губернатором Ф.В. Ростопчиным и трижды сыгранной в Москве в 1808 году, вспоминали различно. Вяземскому, считавшему, что в «Вестях» есть «русская веселость и довольно верная съемка натуры», но «нет искусства», помнилось, что пьеса «совершенно упала в первое представление»¹⁴⁹. Другие сообщают, что она «имела успех необыкновенный», и «московское общество рассердилось» на автора¹⁵⁰. Построена пьеса незамысловато: вестовщики появляются друг за другом со все более горестными версиями одного и того же события, пока под занавес не выясняется, что все это вздорная болтовня. В веренице едких карикатур Ростопчин осмеивал легко узнаваемых в Москве лиц, среди них были легковверный драматург Н.И. Ильин (эту роль поручили С.Н. Сандунову) и «известная по силе языка» Н.Д. Офросимова, в будущем прототип Хлестовой в «Горе от ума» и Ахросимовой в «Войне и мире». Ее роль отдали комической старухе А.И. Лисицыной, «охотнице повеселиться» из столыпинских крепостных; автор пьесы после премьеры подарил ей сумму, равную ее годовому жалованию. Ростопчин воскрешал жанр политической комедии, подвергающей открытому суду общество, к которому она обращается, но оставался в «Вестях» генерал-губернатором, осмеивал оппозицию. Москва восприняла «Вести» как отрицание своего права на самостоятельность мнений, – до пожарная Москва полагала, что «из Петербурга истекают меры правительственные, но способ понимать, оценивать их <...>

«Неслыханное диво, или Честной секретарь». Титульный лист комедии Н.Р. Судовщикова. М., 1802

¹⁴⁸ См.: Дризен Н.В. Материалы к истории русского театра. М., 1913. С. 122; Переселенков С.А. Затерявшиеся пьесы Н.Н.Сандунова // Бирюч петроградских государственных академических театров. П., 1920. С. 114; ИРДТ. Т. 2. С. 68.

¹⁴⁹ Вяземский. Т. 7. С. 125, 122.

¹⁵⁰ Раут. 1852. Кн. 3. С. 391.

¹⁵¹ Вяземский. Т. 7. С. 83.

¹⁵² Репертуар русского театра. 1840. Кн. 11. С. 4.

¹⁵³ Вигель. Т. 1. С. 331.

¹⁵⁴ Там же; ср. наблюдения А.А. Гозенлуда во вступительной статье к кн.: Шаховской А.А. Комедии, стихотворения. Л., 1961. С. 12–18.

¹⁵⁵ Державин. Т. 6. С. 166.

имеет средоточием Москву»¹⁵¹. В Петербурге «Вести» не шли, в Москве о них вспомнили в конце июля 1812 года и в предостережение болтунам дважды сыграли за месяц до Бородинского сражения.

А.А. Шаховской в своих ранних опытах испробовал многие возможности комедийных жанров. В восемнадцать лет он дебютировал «Женской шуткой» (1795), рассчитанной на «рукоплескания <...> за такие остроты, которые сами рукоплескатели совестились повторить при сестрах и дочерях»¹⁵²; позже он корил себя за эту пьесу и уничтожил ее единственный список в архиве театра. «Новый Стерн» (1805) был задуман им по-аристофановски – как памфлет на злобу дня, претендующий на общее внимание. Но мечтая о широком резонансе, Шаховской осмелился напасть лишь на того, кого «почитал себе под силу», и ограничился литературной полемикой, включившись в спор сторонников «старого» и «нового» слога на стороне «старовера» А.С. Шишкова, автора «Рассуждения о старом и новом слоге», отрицавшего нововведения Н.М. Карамзина. Поскольку «Петербург мало дорожил тогда Москвою», москвич Карамзин казался Шаховскому не страшен¹⁵³. Было лукавство и в том, что, «шепнув всем на ухо, что он метит на Карамзина», Шаховской вслух уверял, что берется «истребить отвратительную сентиментальность» бесталанных карамзинистов, и осмеивал, пародийно цитируя, тексты П.И. Шаликова и В.В. Измайлова¹⁵⁴. Еще до премьеры «Нового Стерна» Державин предвидел, что она вызовет «между Москвой и Петербургом великую литературную бурю»¹⁵⁵. Внимание литературного мира было завоевано: на Шаховского,



ROSTOPSCHIN,

Gouverneur de Moscou.

Gravé à l'Eau-Forte, par H. Reinhold.

Déposé à la Bibliothèque de la Librairie.

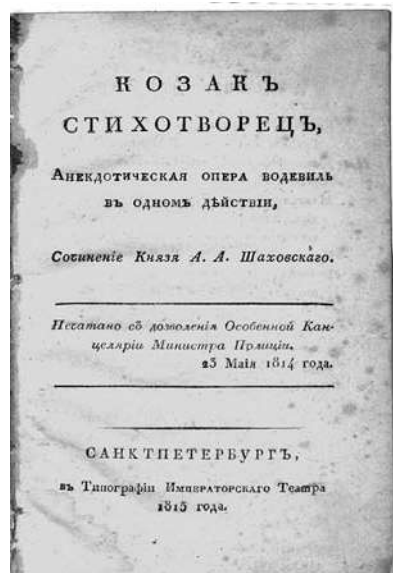
автора «Нового Стерна», молодые карамзинисты «сердились даже более, чем на самого Шишкова»¹⁵⁶.

Следующим опытом Шаховского была буффонада «Любовная почта» (1806), сочиненная в подражание Реньяру для лучших петербургских комиков – Я.С. Воробьева (ему назначалась лишенная бытовых примет

Ф.В. Ростопчин.
Гравюра Н. Рейнхольда

фарсовая роль владельца крепостного оркестра), Х.Ф. Рахмановой (она к тому времени «сделалась из очень посредственной театральной любовницы превосходной комической старухой»¹⁵⁷) и А.Е. Пономарева. О буффонном стиле исполнения «Любовной почты» у Жихарева сказано: «Лучше не разыграли бы ее и французские актеры»¹⁵⁸.

Транжирин из «Полубарских затей» (1808) был единственным персонажем Шаховского, имя которого на время стало нарицательным. Яркость обобщения была достигнута, но осмеивая «страсть к холостым театрам», Шаховской в своем растянутом перифразе мольеровского «Мещанина во дворянстве» обходил коренные противоречия ситуации: глупо транжирит состояние на театральные забавы не природный барин, а недалекий выскочка, судьбы крепостных актеров пьеса не касалась (совсем скоро Грибоедов упомянет «распроданных по одиночке» крепостных танцоров). Заведомая облегченность



«Полубарских затей» повела к иронически-благодушному тону исполнения; роль Транжирина автор относил к «забавным характерным ролям», В.Ф. Рыкалов вел ее «весело и с большой комической силой»¹⁵⁹. Короткий водевиль «Козак-стихотворец» (1812) Шаховской сочинил для «молодой труппы» своих учеников, и сразу определившийся успех всех исполнителей в лирических и характерных ролях, очерченных с эскизной легкостью, был победой их учителя.

На 1800-е годы пришлось последние театральные опыты И.А. Крылова. Работа над «Модной лавкой» (1806) и «Уроком дочкам» (1807) была полна для Крылова глубокого смысла. «Только этот раз

И.А. Крылов.
Рисунок
О.А. Кипренского,
1816

¹⁵⁶ Аксаков. Т. 4. 1910. С. 89.

¹⁵⁷ Репертуар русского театра. 1840. № 6. С. 7.

¹⁵⁸ Жихарев. С. 552.

¹⁵⁹ Репертуар русского театра. 1840. № 11. С. 17.

«Козак-стихотворец». Титульный лист оперы-водевиля А.А. Шаховского, 1815

Истоки, традиции, рифмы

в жизни пытался сей рассеянный, по-видимому, ко всему равнодушный, но глубокомысленный писатель сделать поворот в общественном мнении»¹⁶⁰, – определял его побуждения Вигель. Казалось, именно Крылову предстоит выявить и обобщить назревавшие в театре тенденции.

В «Модной лавке» Крылов рисовал современный быт, не боясь «ругательств», которые, по словам критиков, «выходили почти из границ благопристойности». Он сдвигал традиционные маски: классицисты пеняли ему, что положительный герой «не довольно любезен, чтобы заставить зрителя за него бояться», и рекомендовали строить образ традиционнее. Удивляло «совершенное отсутствие самого автора», это было принципиальным завоеванием русской драматургии¹⁶¹. Восхищая в чтении, «Модная лавка» еще более выигрывала на сцене, причиной был темперамент Крылова-драматурга, направлявший стремительное нагромождение ситуаций. В «Уроке дочкам», вольной вариации мольеровских «Ученых женщин», Крылов строил интригу самостоятельно – смекаливый слуга дурачил барышень по собственному расчету, а не по воле господина, как у Мольера. Обе пьесы много игрались. В «Модной лавке» В.Ф. Рыкалова и Х.Ф. Рахманова (привинциалы Сумбууровы) и А.Е. Пономарев (их старик-лакей) демонстрировали веселую меткость наблюдательности и совершенство комедийного мастерства, а Г.И. Жебелев и Е.И. Ежова азартно карикатурили французских авантюристов; Крылов убедил А.И. Белье перейти из балета в драматическую труппу и помог ей найти для роли Маши узнаваемую характерность

«магазинной девушки»¹⁶². Это был успех, «но не тот, которого ожидал Крылов», как холодно отметил Вигель¹⁶³. Ни «Модная лавка», ни «Урок дочкам» не открыли ключевых противоречий современной России – так, как когда-то «Недоросль» и (в скором будущем) «Горе от ума». На театр работал писатель гениальной одаренности, чуткий к специфике сцены, знавший Россию, но явления непреходящего не возникло.

10

С середины 1800-х годов – после триумфов Озерова – к трагическому репертуару потянулся зритель, в начале века от него отшатнувшийся. Трагедия возвращала себе центральное место в жизни национального театра. В довоенное десятилетие на петербургской афише уживались старые образцы русской трагедии, опыты современных поэтов-трагиков, новейшие переводы трагедий Шекспира (в переделках Дюсиса, перелавшихся на русский язык с французского), Вольтера, Расина, Тома Корнеля, Кребийона. Работа над ними давала неравноценные результаты, но была полна творческого напряжения, вызывая живой отклик зрительного зала.

Опрошение стиля исполнения трагедии почти десятилетие, с 1807 года, искал Шаховской. Поначалуоносвободились исполнение старых пьес от ветшавших речевых и пластических эффектов. Серьезные надежды он возлагал на дебют девятнадцатилетней М.И. Вальберховой (1788–1867), дочери балетмейстера И.И. Вальберха, «актрисы умной, с истинным дарованием и отличавшейся в то время обворожительной наружностью»¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Вигель. Т. 1. С. 329.

¹⁶¹ См.: *Драматический вестник*. 1808. № 1. С. 13; Жихарев. С. 506.

¹⁶² Жихарев. С. 549. См.: Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера, Л.-М., 1940. С. 144–145.

¹⁶³ Вигель. Т. 1. С. 329.

¹⁶⁴ Жихарев. С. 564.

Ей предстояло поделить с А.Д. Каратыгиной амплу «молодых царик» (Е.С. Семенова занимала амплу «первых любовниц»). Шаховской возобновил для нее трагедии Княжнина («Софонизба», «Рослав»), облегчая своей правкой их тексты, иначе они «переломали бы язык молодой актрисе»¹⁶⁵. Вслед за тем она «сыграла очень хорошо, так, что сам князь [Шаховской] не ожидал», центральную роль в «Дидоне» Княжнина¹⁶⁶, и «могла бы даже снискать заслуженную славу, – вспоминал Жихарев, – если бы мы не имели уже Семеновой»¹⁶⁷.

Яковлев в возобновлениях старых трагедий искал новый стиль поведения. В «Софонизбе» он, играя Массиниссу, отказался от броских внешних приемов, и театральная молва готова была считать, что он впервые передал «все чувства, одушевлявшие его грудь»¹⁶⁸. В «Рославе» он пробовал опростить речь¹⁶⁹. Эти пробы можно связать с влиянием Шаховского, но тот настаивал, что Яковлев всегда следовал лишь собственной природе, и она «заставила его говорить в трагедии вопреки тогдашней декламации»¹⁷⁰. Параллельно в драме Яковлев все чаще избегал повышенной экспрессии. «Проще, трогательнее и величественнее нельзя было сыграть истинного гражданина отечества»¹⁷¹, – вспоминал Р.М. Зотов Яковлева–Вольфа из «Гусситов под Наумбургом» Коцебу (1806). Ключевую сцену пьесы («когда несчастный отец затруднялся в выборе детища, которое должно было отправить в лагерь свирепых гусситов, когда он утешал безутешную мать») Яковлев и Каратыгина проводили самозабвенно, «сердце надрывалось, – вспоминал мемуарист, – и все мы рыдали в театре»¹⁷².



*«Любимица бессмертной Мельпомены!»
 Ее Россия первая украсила театральные
 Подмостки нашей славной сцены
 Мать счастливой, талантливой, образованной»*
 Рисунок Н.И. Уткина. Акварель и гуашь. 1824 г.

Тогда же, в 1806 году, Яковлев убедил Шаховского, считавшего недостовверным сюжет «Железной маски» Г. Цшокке в переделке Краснопольского, ввести ее в репертуар и «бывал отличен» в роли безвинно погибающего Юлия¹⁷³.

В 1808 году Е.С. Семенова под влиянием салона А.Н. Оленина и под впечатлением гастролей выдающейся французской актрисы м-ль Жорж приняла решение «составить лучшую методу для чтения и игры»¹⁷⁴. Намерение актрисы не выглядело беспорным. Приятие гастролей Жорж не было всеобщим. К тем, кого не удовлетворял ее актерский метод, принадлежал Озеров, считавший, что «ее искусство не доходило до того совершенства, чтобы скрываться от зрителей и не казаться подражанием природе, но самую природою»¹⁷⁵. Озеров отказывал французской актрисе в тех свойствах, которые были ему драгоценны в Семеновой, чье искусство – отвечая господствовавшей мере условности в

Е.С. Семенова.
 Гравюра Н.И. Уткина по рисунку О.А. Кипренского (ср. илл. 244).
 На паспарту четверостишие Н.И.Гнедича:
 «Любимица бессмертной Мельпомены! / В России первая успела ты открыть / Искусство тайное – как сердцу говорить; / Твои черты потомству драгоценны!»
 Приложена к изданию трагедии Вольтера «Танкред» в переводе Н.И. Гнедича. 1816.
 Повторена в «Русской Талии на 1825 год»

¹⁶⁵ Жихарев. С. 601.

¹⁶⁶ Вальберх И. Из архива балетмейстера. С. 106.

¹⁶⁷ Жихарев. С. 619.

¹⁶⁸ Репертуар и пантеон. 1842. № 5. С. 4.

¹⁶⁹ Яковлев однажды решился «произнести тихо, скромно, но с твердостью» знаменитый афоризм: «Рослав и в лаврах я, и в узлах я Рослав!» – и в ответ не услышал «ни хлопанчика», после чего в следующий раз «рванулся на этом стихе, инже самому стало совестно», но зал ответил овацией (см.: Жихарев. С. 610).

¹⁷⁰ Репертуар русского театра. 1840. Кн. 11. С. 11–12.

¹⁷¹ Репертуар и пантеон, 1842. № 5. С. 7.

¹⁷² Репертуар и Пантеон. 1842. № 5. С. 4–8.

¹⁷³ Лицей. 1806. Ч. 4. Кн. 2. С. 81.

¹⁷⁴ NN [Гнедич Н.И.]. Письмо о переводе и представлении трагедии «Ифигения в Авлиде». СПб., 1815.

¹⁷⁵ Русский архив. 1869. Ч. 1. С. 122.

Истоки, традиции, рифмы

восприятию актерской игры – казалось «самою природою».

Помочь Семеновой овладеть иным соотношением «природы» и «искусства», освоив сильные стороны сценической традиции, которой принадлежала Жорж, взялся Н.И. Гнедич. Он стал негласным, а вскоре почти официальным руководителем Семеновой, ее режиссером и репетитором после того, как в 1809 году она отказалась работать с Шаховским. Стремлению Шаховского к опрощению трагического стиля Гнедич противопоставлял уверенность в том, что «нужнее чрезмерить величие человека, нежели унижать его», и призывал «подражать тем ваятелям древности, которые произведениям своим давали образцы благороднейшие и величество, превосходящее природу земную»¹⁷⁶. Он видел, что по складу дарования Семенова «не любила заниматься красками мелкими» и легко сосредотачивалась на основных линиях роли. Это отвечало природе высокой трагедии, позже это будет присуще М.Н. Ермоловой. В репетициях с Семеновой Гнедич выявлял заложенный в стихе ритм движения страстей и разрабатывал музыкальную структуру сценического переживания. Он иначе, чем Шаховской, выстраивал соотношение психологического рисунка и стихотворной формы. Стих должен был жить, оставаться стихом, раскрываться в драгоценности своей фактуры (вопреки качеству переводов!), музыка формы должна была совпадать с музыкой содержания. Школа Гнедича вела Семенову к овладению сложностью побуждений ее героинь и позволяла достигать наглядности течения переживаний, чего, собственно, и требовал классицистский текст. Уроки Гнедича в



глазах Шушерина и Аксакова были насилием над творческой природой актрисы, напрасным возвращением к изживаемому классицистскому шаблону, так же думали и Шаховской, и Судовщиков¹⁷⁷. Но итогом совместных усилий Гнедича и Семеновой было постижение поэтической природы трагических страстей, открывался путь к масштабным творческим обобщениям. Возникал новый поэтический язык сценического поведения, новые речевые и пластические приемы, отвечавшие сути обновляемых художественных задач.

Гнедич еще в 1807 году участвовал в делах петербургского театра – при подготовке «Дмитрия Донского» он «читал [труппе] пьесу и руководил артистов в произношении стихов»¹⁷⁸. В конце того же года при постановке шекспировского «Леара» («Король Лир» в переделке Дюсиса, переработанной Гнедичем) совместно репетировавшие пьесу Гнедич и Шаховской в работе с Шушериным (Леар) и Семеновой

А.С. Яковлев.
Гравюра С.Ф. Галактионова по рисунку Е. Эстеррейха. Из кн.: «Сочинения Алексея Яковлева, придворного русского актера». СПб., 1827. Надпись на паспарту: «Завистников имел, соперников не знал» (автор — драматург Б.М. Федоров). Впервые в кн.: Кропотов А.Ф. Пантеон славных российских мужей. СПб., 1816

¹⁷⁶ Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. № 8. С. 145.

¹⁷⁷ См.: Аксаков. Т. 2. С. 351–353; Жихарев. С. 615–616.

¹⁷⁸ Аранов. С. 177.

Pro memoria

(Эльдемона-Корделия) достигли эмоциональной открытости, проясненного развития страстей и выдержанности стиля. Долго помнившийся «неслыханный» успех их спектакля был результатом того, что Шушерин не поступился «верностью внутреннему чувству» (воспитанной в нем «коцебятиной»), а Шаховской и Гнедич удерживали его от «тривиальности»¹⁷⁹.

Выступление Семеновой в вольтеровском «Танкреде» (1809) было первым результатом ее занятий с Гнедичем. Своим переводом «Танкреда» Гнедич предлагал Семеновой и Яковлеву образы идеальных героев, перенесенные в эпоху рыцарского средневековья, воссоздававшегося на сцене с неким соблюдением исторического колорита, костюмы были выполнены по эскизам Оленина. Аменаида оставалась в линии «трогательных» ролей Семеновой, но стиль исполнения разительно менялся – зоркий глаз С.Т. Аксакова различил в ее игре и следы прежних «трогательных» приемов, и очевидные заимствования у Жорж, и прежде всего убежденное усвоение манеры чтения, присущей Гнедичу, возвышенно страстной, отвечающей форме стиха¹⁸⁰. Органичным слиянием этих элементов скоро овладела Семенова. Яковлев не пожелал слушать советы Гнедича, но его подчинила патетическая тональность перевода («поступь его, осанка, разговор, телодвижения – все показывало в нем героя») ¹⁸¹.

Многие новые роли в этот период Яковлев играл «степенно, благородно и без лишних выходов»¹⁸². Он овладел умением «из простых изречений и ситуаций <...> извлекать сильные эффекты»¹⁸³. Его тяготение к «тону обыкновенного разговора»

вызывало споры. Когда рецензент журнала «Цветник» (А.Е. Измайлов?) упрекнул Яковлева–Чингисхана («Китайский сирота» Вольтера, 1809, перевод Шаховского) в холодности и прозаизме, Яковлев ответил ему в журнале «Северный Меркурий», защищая свое намерение показать Чингисхана умеющим «соображаться с обстоятельствами» и укрощать природную пылкость, опрощение речи актер объяснял усложнением мотивировок¹⁸⁴. За письмом Яковлева мог стоять Шаховской, переводчик пьесы. Вызвавший тучу эпиграмм «Китайский сирота» был пробой опрощения стиля, предпринятой незадолго до гнедичева «Танкреда».

Те же упреки в адрес Яковлева «Цветник» повторял после его выступлений в Агамемноне («Поликсена», 1809), Оросмане («Заира», 1809), Оресте («Андромаха», 1810). Роль Агамемнона в «Поликсене» Озерова Яковлев вел тоном умудренного смирения («Несчастья собственны заставили внимать / Несчастью других...»), что отвечало пессимистической настроенности автора, но не было оценено публикой¹⁸⁵. В неуспехе «Поликсены» молва обвиняла Шаховского. На деле он, как и прежде, слушался советов Оленина в стилистических решениях и следовал Озерову в сосредоточенности на неразрешимом трагизме ситуаций его последней пьесы. Это повело к смягчению красок и у Яковлева, и у исполнительниц главных женских ролей. Обе они, Каратыгина–Гекуба и Семенова–Поликсена, «исторгали слезы» у зрителей «даже и тогда, когда молчали сами, ибо страсти говорили у них на лицах»¹⁸⁶, такова была погруженность актрис в скорбь обреченных героинь.

¹⁷⁹ Ср.: Аксаков. Т. 2. С. 380–381.

¹⁸⁰ Аксаков. Т. 2. С. 352–353.

¹⁸¹ Цветник. 1809. № 4. С. 142–143. Ср.: Жихарев. С. 616.

¹⁸² Московский телеграф. 1829. № 2. С. 270.

¹⁸³ Жихарев. С. 610.

¹⁸⁴ См.: Цветник. 1809. № 2. С. 289–291; Северный Меркурий. 1809. № 3. С. 227.

¹⁸⁵ Жихарев. С. 582.

¹⁸⁶ Цветник. 1809. № 5. С. 255.

Поликсена стала последней ролью, репетируя которую Семенова слушалась указаний Шаховского.

Несовпадение устремлений Семеновой и Яковлева вылилось в конфликт на премьере вольтеровской «Заиры» (1809, коллективный перевод Ю.А. Нелединского-Мелецкого, Н.И. Гнедича, М.Е. Лобанова, А.А. Шаховского и С.П. Жихарева, срочно выполненный по инициативе Шаховского для бенефиса Семеновой; Яковлев окрестил его переводом «семи Симеонов»). Актеры и их руководители не пришли к согласию в споре о стиле трагической игры – об опрошении речи либо о ее напевности, о заземленности мотивировок либо об их поэтической масштабности. Яковлев «был рад роли Оросмана <...> и по вдохновению прекрасно ее исполнил»¹⁸⁷. Но со стороны могло казаться, что намеренно сниженной игрой он в союзе с другими партнерами умышленно мешал Семеновой–Заире, «держал ее за руки, как должно было ей играть пантомимую, тянул ее к себе, как ей надобно было стоять от него на несколько шагов»¹⁸⁸. В конце того же года Яковлев строго и сдержанно сыграл Радамиста в «Радамисте и Зенобии» П. Кребийона (переведенном для Вальберховой С.И. Висковатовым), не допустив «ни одного неуместного крика, ни одного не обдуманного движения», был «мрачен, холоден, угрюм, неумолим»¹⁸⁹.

Упрочить свои позиции Шаховской мечтал «Деборой» (1810), сочиненной им в соавторстве с Л.Н. Неваховичем оптимистической трагедией на библейский сюжет о торжестве правой веры. Он мобилизовал все – смену декораций («предхрамие», «чертог судилища»,

«темница со сводами, чрез отверстия которых видны переходы»), музыке Козловского, слаженный малочисленный актерский ансамбль. Он гордился, что кульминационная тирада звучала у Вальберховой–Деборы «твердо и вдохновенно», «как бы вырвавшись из вспламенной души актрисы», и заставляла зрителя верить, что духовная сила героини обратила подосланного к ней убийцу в ее защитника¹⁹⁰. Он гордился и тем, что на премьере Яковлев–Лавидон воспринял «вспыхом души» спасительный предфинальный поворот событий и действовал импровизационно,

¹⁸⁷ Жихарев. С. 602.

¹⁸⁸ Цветник. 1809. № 11. С. 240.

¹⁸⁹ Репертуар и пантеон. 1842. № 5. С. 4.

¹⁹⁰ Шаховской написал об этом в предисловии к изданию «Деборы» (СПб, 1811), на фронтистисе которого изображена эта сцена.

«Дебора»
А.А. Шаховского.
Иллюстрация к 4 акту.
Гравюра
А.Г. Ухтомского по
рисунку И.А. Иванова.
Из первого издания
пьесы. СПб., 1811



Из кр. А. М. Мамонтов. Грав.

Грав. А. Ухтомский

ДЕБОРА

Убийца, пренеци, Богъ зрншь шебя!...

на «внезапном движении, не предписанном автором»¹⁹¹. Это были кульминации центральных ролей и переломы сюжета, Вальберхова и Яковлев достигали в них полноты перевоплощения, их поведение становилось импровизационно непреднамеренным, таких проявлений творческой природы актера искал Шаховской. И режиссер напоминал Яковлеву, что ему не удавалось на последующих спектаклях повторить чисто технически поразивший зрителей эффект.

Опыты Шаховского были заложены победами Семеновой и Гнедича в утверждении обобщенного сценического языка. В «Андромахе» Расина (1810, старый перевод Д.И. Хвостова, слегка проредактированный Гнедичем) они торжествовали безоговорочно. В работе над ролью Гермионы, центральной в «Андромахе», сложилось восприятие трагического, определившее последующие достижения актрисы. Благодаря урокам Гнедича она свободно владела живой структурой грозного противоборства побуждений, во власти которых жила Гермиона. Вопреки тяжеловесному переводу Гнедич по Расину выстраивал стихийно извергавшийся поток чувств Гермионы, и истощающе прожитая актрисой логика губельного столкновения страстей получала органически рождавшиеся прозрачные сценические формы. Лейтмотивом роли была строка: «Люблю иль злобствую – не знаю чувств моих...» Движимая ненавистью к изменившему ей Пирру, презрительно гневная с ним и иступленно толкавшая Ореста на убийство Пирра, Гермиона продолжала любить Пирра, и его гибель приводила ее к самоубийству.



Через Расина Гнедич возвращал театр к Еврипиду, и тем нерасторжимее становились позднеклассицистские и преромантические тенденции в творчестве Семеновой. И чем упрямее Яковлев, играя Ореста, ломал принятый на трагической сцене «этикет» поведения, чем непринужденнее он пользовался неожиданными дополнительными красками, тем неуместнее выглядели его вольности.

Наступало «лучшее, – по словам П.А. Катенина¹⁹², – время» Семеновой; ей удавалось все – и «исполненная сильнейшей страсти» роль

А.С. Яковлев. Гравюра Г. Иванова по рисунку В. Лукьянова (1818?). На паспарту: «В восторг кто приводил игры своей искусством, / Кто от природы был столь щедро одарен, / Что слезы исторгал своим сильнейшим чувством, / В знак памяти того – он здесь изображен. В.Л.»

¹⁹¹ Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. № 5. С. 25.

¹⁹² Катенин П.А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 273.

Истоки, традиции, рифмы

Гермионы, и чистосердечные сцены «начинающейся любви молодой девушки» в «Сыне любви» Коцебу, и русская пляска под песню «Я по цветикам гуляла» в «Филаткиной свадьбе». Она трижды сыграла тогда в «Семире», это были последние в столице представления пьесы, считавшейся самой совершенной в наследии Сумарокова, и все три спектакля смотрел «младодархаист» Катенин, переводчик «Арианы» Т.Корнеля, в которой Семенова в 1811 году «достигла высочайшей степени искусства»¹⁹³. Тогда же сослуживец Катенина по Преображенскому полку поэт С.Н. Марин перевел для Семеновой «Меропу» Вольтера, и в Меропе она «не уступала девице Жорж, и были сцены, в которых она превосходила ее»¹⁹⁴. Продолжавшееся несколько сезонов соревнование с Жорж было выиграно Семеновой. Но высшие достижения Семеновой и Гнедича были впереди.

Для Вальберховой преобразенцы С.П. Потемкин и П.Ф. Шапошников перевели трагедии Расина «Гофолия» (1810) и «Британик» (1812). Обе роли она сыграла достойно, как и Семирамиду в трагедии Вольтера (1811), но ее удачи меркли в сопоставлении с параллельно возникавшими созданиями Семеновой. Причиной ее поражения – помимо разномасштабности дарований – была победа метода, найденного Гнедичем, над более перспективным, казалось бы, методом опрощения, который развивал Шаховской. Весной 1812 года Вальберхова оставила сцену, чтобы вернуться в 1815 году на другое амплуа.

«Гофолия» упрочила славу Яковлева. Роль первосвященника Иодая «совершенно проникла его

душу», поскольку «священные книги были самым любимым его чтением, религиозные предметы любимым разговором»; сцену пророчеств он проводил «в совершенной восторженности мистицизма»¹⁹⁵.

Яковлев оставался на распутье. Когда он сыграл Гамлета (1810, «подражание Шекспиру», выполненное С.И. Висковатовым по французской обработке Дюсиса), «весь Петербург с ума сходил», поскольку актер наполнял роль открытым гневным трагическим неистовством, и достигал той же обезоруживающей заразительности, что и в сделанной ранее роли «буяна» Отелло¹⁹⁶. Отклик зрителей обеспечивала повышенная яркость приемов. Напротив, в трагедии А.Н. Грузинцова «Эдип-царь» (1811), лучшей русской транскрипции трагедии Софокла (ее скорбная патетика была полемична оптимизму озеровской версии «Эдипа»), Яковлев был иным, надевая Эдипа мужественным смирением, и не был понят публикой¹⁹⁷. Жихарев посмеивался над своим юношеским переводом трагедии П. Кребийона «Атрей и Фиест» (1811), сделанным для Яковлева, перевод «упал с первого раза», но Яковлев в роли Атрея «был глубок и обдуман»¹⁹⁸.

Продолжение в следующем номере

¹⁹³ *Благонамеренный*. 1819. № 11. С. 322–323.

¹⁹⁴ *Арапов*. С. 212.

¹⁹⁵ *Репертуар и пантеон*. 1842. № 5. С. 4.

¹⁹⁶ Там же.

¹⁹⁷ *Жихарев*. С. 582.

¹⁹⁸ *Репертуар и пантеон* 1842, № 5, С. 4.

Елена ПОЛЯКОВА

КЛУБ ДОБРЯКОВ В МОСКВЕ 1930-х ГОДОВ

«ПИКВИКСКИЙ КЛУБ»
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО *

Никто не предполагал, что «Аглицкий клуб» окажется столь долговечным не в грибоедовской Москве, а в новой «социалистической», в которой сплелись начала разрушительные и созидательные, вполне реальные и более чем фантастические.

Основатель «клуба», бесменный его председатель, сиречь режиссер Виктор Яковлевич Станицын. К началу 1930-х годов он уже обжился в столице: приехал из Екатеринослава еще в годы двадцатые и сразу стал симпатичен людям Художественного театра, от его руководителей до гардеробщиков, и людям – зрителям, от вождей страны и больших начальников до рабочих, награжденных билетами за ударный труд.

Пришедший на экзамен для поступления во Вторую студию, он был принят сразу. Экзаменаторы удивились: уроженец Екатеринослава не показался провинциалом русского юго-запада с южно-русской мелодикой слова. Напротив, он в совершенстве владел той литературной речью, которая прочно приживалась еще в гимназиях.

Молодой барон Гёзе, родившийся в 1896 году, не подчеркивал своего классового происхождения. В завораживающей суетоке театральных сезонов кому какое было дело до его анкеты? Главное, что молодой человек оказался так симпатичен, что сыграл молодого князя Шаховского в «Царе Федоре» на большой сцене в Камергерском, гимназиста в «Зеленом кольце» – во Второй студии, и еще Кудряша в «Грозе», и князя Разумовского в «Елизавете Петровне» – вчерашнего

певчего, фаворита наследницы Императора всероссийского, Петра Великого. А его Губернатор в мхатовских «Мертвых душах» будет славен наравне с Москвиным–Ноздревым и Собакевичем–Тархановым. Напевая что-то игривое, глава города вышивает кошелек, весь поглощенный этим сладостным занятием.

Персонажи объединялись юмором исполнителей, который переливался и радовал, как цветная нить губернаторской вышивки.

Преуспевающий актер, Станицын предрасположен и к режиссуре: умеет помочь товарищу, подсказать ему жест, интонацию. Правда, пока не ясно, не останется ли все это на уровне дружеской помощи? Однако неумолимый Гёзе сам напрашивается на новый «проект» (так говорят сейчас).

Как положено в МХАТе, он подает администрации заявление с просьбой: разрешить самостоятельную работу с молодежью, спектакль по мотивам Диккенса.

Время этому благоприятствует. В 1932 году напряжение классовой борьбы в искусстве, в том числе и в театре, в обращении с классикой, несколько смягчаются, могущественная РАПП прекратила свое существование, репертком растерян. (А еще недавно подавшему подобное заявление непременно напомнили

** Глава из неоконченной книги Е.И. Горячкиной-Поляковой «Спектакли Московского Художественного Академического театра 1930–1980-х годов XX века». Название условное. Печатается с небольшой правкой и сокращениями*



В. Станицын

Истоки, традиции, рифмы

бы, как Ленин ушел со спектакля «Сверчок на печи», потому что «стала бить по нервам сентиментальность Диккенса»).

В музее МХАТ не просто хранится, но охраняется суфлерский экземпляр. Перепечатка его, как и отдельных ролей, ничего тогда не стоила, потому что ее делали штатные машинистки. А дальше именно в этот, рабочий экземпляр вносились исправления, дополнения, купюры-сокращения, указания режиссуры, пожелания исполнителей. Экземпляр становился действительно уникальным. Ведь инсценировки очень редко публикуются в собраниях сочинений. Чаще – размножаются театральными агенствами для провинции. «Пиквикский клуб» – из таких инсценировок.

Автор «инсценизации» (как говорят к западу от России) – Наталья Алексеевна Венкстерн сама была похожа на даму викторианских времен, на диккенсовскую скромную героиню, вроде Кэт Никльби. Ей пошла бы шляпка, которую в России называли «кибиточкой», муфта, неизбежный дамский зонтик, пригодный для лондонских и московских дождей. Ее «чувство Англии» ненавязчиво – любовно передавалось молодым мхатовским «пиквикистам», тем более, что даже старшие мхатовцы, хорошо знакомые с французскими и немецкими городами, Англии почти не знали, а молодежь второго поколения дальше Киева на западе не бывала.

Сегодня и автор инсценировки, и участники спектакля могли бы свободно поехать (полететь) в Великобританию. Приглашенные на «файф о клоки», они всевидящим актерским взглядом подмечали бы – как нужно разливать чай,

брать с подноса печенье, здороваться-прощаться с хозяевами...

Тогда все это было недоступно. Все можно было бы найти лишь в старых книгах и альбомах, в иллюстрациях Фриза, современных «Пиквику», где достоверность предметов обихода – одежды, чайников, цветочных горшков, каминных щипцов, стульев, занавесок, рамок с портретами – не противоречила, а сочеталась с заостренностью изображения, диспропорцией человеческих фигур, то длинноруких, то, напротив, коротконогих; с преувеличенным выражением злобы, рассеянности, высокомерия или беззащитности на лицах. Словно это были фигурки кукольного театра, направляемые рукою кукловода, или живой театр осуществлял тот гротеск о котором мечтал Станиславский, который воплощали Вахтангов и Михаил Чехов, то безмерно восхищавшие, то раздражавшие Учителя.

Кажется, работа инсценировщика шла увлекательно, легко, и без усилий. Пятьдесят семь глав романа превратились в восемь сценических картин, выделив в «великой драме жизни» начало действительно-сценическое.

Двоюродная сестра и подруга Натальи Венкстерн, знаменитая советская актриса, одна из премьерш МХАТА-II, Софья Владимировна Гиацинтова написала в своих мемуарах: «Наша (*семья – Е.П.*) – интеллигентно-трудолюбивая, жившая на заработанные папой деньги, без своего дома, своей земли. Наташина ветвь семьи – дворянско-помещичья, в которой никто в ту пору не служил, с домом и имением. Впрочем, сколько я помню, Венкстерны неумолимо разорялись и в конце концов разорились



Н. Венкстерн

Pro memoria

совсем... Глава семьи, Алексей Алексеевич, "человек колдовского обаяния"... промотал все бабушкины и мамнины деньги, что не мешало им обеим слепо обожать своего единственного сына и брата. Верно идя к собственному разорению, он неумело пытался поправить свои дела – то завел кирпичный завод, то пробовал организовать вывоз молока из имения в Москву... Все кончилось полным провалом...¹

Дилетант – типа Виельгорского, человек безукоризненного вкуса во всем, от костюмов, галстуков, подбора библиотeki, до бесчисленных романов, любитель-пушкинист, любитель-поэт, любитель-актер... «Вл. И. Немирович – Данченко говорил, что Алексей Алексеевич был одним из лучших виденных им Гамлетов»².

В родне Венкстернов – Волконские, Толстые, Чаадаевы (остатки чаадаевского имения тоже промотаны главой семейства). Новое имение Лаптево под Каширой – райский угол; дом с колоннадой, с балконом, с незабудками над ручьем, с цветниками, с отдельной «гиацинтовой дачей», с коляской, высылаемой на станцию за гостями, с чтением вслух Пушкина и иных старинных книг домашней библиотеки... Русский Дингли-Делл, да и только!

Для Наташи – ученье в дорогой гимназии, легкое овладение языками... По окончании учебы две юные кузины берут уроки актерского мастерства у Елены Павловны Муратовой, видной актрисы Художественного театра, первой горьковской Василисы, первой чеховской Шарлотты. Муратова убеждена, что Наталья талантливее, чем Соня. Сестры вместе приходят в Художественный театр

на прослушивание к Немировичу-Данченко. Владимир Иванович предлагает Гиацинтовой явиться завтра, на конкурс, а Венкстерн – бросает: «А вы не приходите. Выберете себе другую профессию. Потом будете меня благодарить»...

«Как я не стала актрисой», – могла бы написать о своей катастрофе Наталья Алексеевна. После встречи с Немировичем резко обострилась ее всегдашняя беда – нервная экзема. При малейшем волнении красные пятна проступали на лице, на руках, сжимавший английский зонтик. А что бы с ней стало в театральной гримерной, насыщенной парами спирта и лака?

Может быть, тогда Венкстерн сказала себе: «Буду в театре!!! Если не актрисой, то писательницей, инсценировщицей. Пусть расходятся по России мои "инсценизации", пусть читают их в провинции...»

Их и читают. А в истории театра Диккенса на русской сцене без Наталии Венкстерн не обойтись.

Члены Художественного совета МХАТ получив инсценировку «Пиквикского клуба», подробно, живо ее обсуждают.³ «Пиквик» включен в репертуар, сначала лишь «в прикидке»: «Пробуйте, а там посмотрим...»

Как положено в традиционной пьесе, так и здесь список действующих лиц открывался главными мужскими ролями, за ними следовали женские и лица эпизодические. Всего – 31. У каждого – несколько исполнителей. Когда через несколько лет после премьеры я увидела спектакль, бессменными оставались только А.М. Комиссаров и Е.Н. Морес. Остальные подменяют друг друга в ролях. Даже у Грибкова–Пиквика была

¹Гиацинтова Софья. С памятью наедине. М. 1985. С. 391.

²Там же. С. 392.

³Протокол заседания Совета приведены В.Я. Виленкиным в очерке-портрете спектакля «Пиквикский клуб» в двухтомнике «МХАТ. Сто лет». М., 1998.

Истоки, традиции, рифмы

замена. В.О. Топорков играл слугу Сэма в очередь с А.П. Кторовым. Режиссер – Станицын слишком молодой, чтобы в дни первых представлений играть Пиквика, выходил то мистером Уордлем, то Треси Топменом, то Винкелем-старшим.

Льется рассчитанное, точно направленное, для зрителей – легкое, свободное действие, для актеров ответственное, вовсе не камерное. Являются и исчезают персонажи центральные, персонажи эпизодические, все – неоспоримо диккенсовские, великолепно «ожившие» свои фракы, цилиндры, трости, галстуки; а дамы – кринолины, шляпки, зонтики, узкие туфельки с перехлестом на щиколотке.

...Меня возили в филиал МХАТ даже не с пионерского – с октябрьского возраста в лучшем платье или шерстяной юбке с трикотажной кофточкой. Раз или два ездили всем классом с Таганки, хотя «Пиквик» в школьную программу не входил, но притягивал и учителей и школьников.

Само название вызывало ассоциации с рождественскими дореволюционными открытками, сохранившимися в ящике домашнего комода, с запахом живых московских елок, только-только снова разрешенных советской властью, (персонально – Н.С. Хрущевым, тогдашним председателем Моссовета) – конечно, не рождественских, а новогодних, украшенных фигурками не ангелов, а зайчиков-конькобежцев и девочек-снежинок.

Спектакль идет в филиале, пойдет и на большой сцене МХАТ. За кулисами многолюдье, нежная пестрота костюмов, сосредоточенность, мхатовская дисциплина. В фойе во множестве присутствуют поклонницы Кторова и

Массальского. В зале всегда аншлаги, обилие школьников, которых не только собирают на утренники, но (если не слишком малы) пропускают и на вечерние спектакли. Еще до начала – веселое ожидание. Уже появилась или возродилась традиция встречать Новый Год в театре совместно – актерам и зрителям. (После войны «встречи» восстановят, тем более, что множество женщин остались навсегда одинокими). Билеты продаются по повышенным, но доступным большинству ценам. К ним прилагается талон, где указан номер столика и место. Спектакль намеренно затягивают, чтобы по радиотрансляции в зале можно было услышать бой кремлевских курантов и «живое» поздравление со сцены от имени театра, которое произнесет статный актер в отличном костюме и хорошенькая актриса в вечернем платье. У поздравляющих, у сидящих за столиками – одинаковые фужеры с «Советским шампанским», на столах – одинаковые вазы с точно отсчитанными фруктами, пирожными, бутербродами. Милые официантки, улыбаясь, за дополнительную плату предлагают еще шампанского и лимонад, бутерброды с икрой, с рыбкой. Между столиками в фойе танцуют пары. Завязываются знакомства. Партнершу по танго провожают до дома, потом легко расходятся, а иногда продолжают встречаться. Не в гостиницах – там сидят сверхбдительные дежурные. И не в мебелированных комнатах, которых в Москве давно уже нет. Редко – в отдельных квартирах, а чаще всего в комнатах коммуналок, в общежитиях, где можно посидеть и у камина, – наследия от бывших хозяев.

Pro memoria


Разумеется, в Художественном театре для Нового Года не ставили «Воскресение» Л. Толстого или «Землю» Н. Вирты. «Пиквик» же – идеальный спектакль елок, хлопушек, цветных лампочек, легкого снега, близкого Рождества. Революцией запрещенное, отмененное, оно, тем не менее, всеми ощущалось и праздновалось, – веселый праздник Нового Года или Святков–Рождества, или «Двенадцатой ночи» в Лондоне ли, в Москве ли? Праздник всех создателей спектакля. Прежде всего праздник Чарльза Диккенса.

Действие его романа начинается 12 мая 1827 года. По российским отсчетам – через два года после восстания на Сенатской площади и окончания михайловской ссылки Пушкина... Мальчик Лермонтов еще учится в московском Благородном пансионе.

В первой трети XIX-го века моды парижские, язык французский не отменяются, но теснятся модами лондонскими, языком английским. Отец пушкинской барышни-крестьянки подражает в стиле жизни, в воспитании дочери, в устройстве парка уже не Версалью, а поместью на дождливом, туманном острове. Псовые охоты, карточные игры, литература, прежде всего поэзия «транспортируясь» из Англии, наполеоновой победительницы; из байроновских странствий, вальтер-скоттовских романов с их дилижансами, постоянными дворами, размеренной жизнью землевладельцев и обитателей старинных особняков, с «предсказаниями судьбы», тайными свиданиями путешественников и дочерей эсквайров, слуг – со служанками, фермеров – с трактирщицами.

Это время действия равно ощущали автор инсценировки Наталья Венкстерн, режиссер Виктор Станицын и художник Петр Вильямс, который уже стал классиком ленинградской и московской оперы, а также и балета. Теперь ему предоставлено пространство филиала МХАТ, а потом и большая сцена в бывшем Камергерском переулке. Точность восприятия времени – двадцатых–тридцатых годов XIX века в Англии, но также и в России, проступала в оформлении сценического пространства, в рисованных на полотне пейзажах, на «промежуточных» занавесях-панно, в вещном, аксессуарном оформлении интерьеров, но прежде всего – в костюмах. Детальная, подробная костюмировка – все эти кринолины, затянутые в корсеты талии, кружевные воротнички и рукавчики, легкие зонтики, шляпки с атласными бантами и ниспадающими перьями – требовали совершенного портновского мастерства. Мисс Эмилия Уордль в полосатом платье смотрелась, как Наталья Николаевна Гончарова, гуляющая в Петербурге, в Летнем саду. Фрак Пиквика, его белые панталоны, обтягивающее круглое брюшко и полненькие икры, шляпа и круглые очки были такие, словно их хозяин только что вышел из Английского магазина на Невском. Трости и цилиндры членов клуба, их синие или цвета «наваринского пламени» фраки, гетры и ботинки тончайшей кожи, даже пуговицы на фраках – все было исторично и пронизано иронией, вбирая в себя карикатуры «Панча», повторяло извилистые, тонкие линии кипсеков, столь модных по все Европе. Эпоха Диккенса вызывала российские ассоциации, возрождала легенды и



П. Вильямс

Истоки, традиции, рифмы

мифы, связанные с именем английского классика в России.

Вильямс вел за собой театр и одновременно познавал возможности театра. Он столько сделает для спектакля, поставит перед собой и выполнит такие задачи, которые до конца XX века останутся именно *задачами* театрального искусства, как искусства синтетического. Столь существенное для сегодняшнего дня разделение на собственно работу художника и на сценографию явилось у Вильямса не в разделении, а в слиянии. Театральный портрет, как и в двадцатые годы, по-прежнему увлекает его. Свой талант и мастерство, накопленное в этом труднейшем жанре, он переносит на сцену. Художественное решение «Пиквикского клуба» воспринимается современниками (да и много позже) столь безусловным, что кажется сразу удавшимся, не требовавшим

исправлений. Поиски и труд художника остаются как бы за сценой. В день премьеры они забыты. Теперь все решает успех или неуспех.

В тридцатых годах слово звучит почти старомодно, но так именно подводит итог своим спектаклям Немирович-Данченко. Художественный успех может совпасть или не совпасть с успехом у зрителя, но спектакль должен жить на публике, развиваться, утверждаться во времени, меняться в общении с залом. (Скажем, мхатовские «Три сестры» 1901-го года сразу после выпуска пошли на спад, затем спектакль стал долгожителем и эталоном Художественного театра).

«Пиквик» (премьера – 1 декабря 1934) имел успех сразу и на всю свою долгую сценическую жизнь. В истории советского МХАТа он поместился рядом с празднично театральной «Женитьбой Фигаро».

«Пиквикский клуб»
Эскиз костюма
М-с Эмили Уордль
Эскиз костюма
М-ра Пиквика



Pro memoria

Критики были к нему не слишком доброжелательны, но снисходительны. Режиссера и актеров упрекали в том, что они смягчили острейшую социальность Диккенса.

В пробе-эксперименте младшего мхатовского поколения ни Станиславский, ни Немирович-Данченко не участвовали. Станицын ставил «Пиквика» самостоятельно, имея двух режиссеров-ассистентов. Один из них – сотоварищ еще по Студии, энергичный, не просто безотказный, но увлеченный любым театральным начинанием, любой творческой работой, Иосиф Моисеевич Раевский. Другой – драматург Михаил Афанасьевич Булгаков. По возрасту режиссер Станицын «не старец» и не иерарх, стоящий над своими помощниками. (Булгаков родился на пять лет раньше его). И работа над спектаклем – не приказы старшего и исполнение их младшими, а совместность труда над Диккенсом.

В 1930-м году принятый в театр после известного звонка Сталина, Булгаков стал неотъемлем от «мхатчиков», как член их труппы. Репетируется его инсценировка «Мертвых душ», возобновлены «Дни Турбинных», что означает и гонорары с каждого спектакля.

В «Пиквике» автор театра выступает еще и как актер, играя роль Судьи. (Булгаков уйдет с должности режиссера-ассистента и из Художественного театра после крушения своего огромного корабля, спектакля «Мольер», который репетировался годами и был снят после семи представлений в 1936-м).

«Пиквикский клуб» стал не единственным опытом работы с Диккенсом во МХАТе. Был и в тридцатые годы еще оставался в репертуаре МХАТа-II легендарный «Сверчок на

печи», была «Битва жизни» – во II студии... Сулержицкий и Вахтангов мечтали поставить «Колокола» из того же рождественского цикла. Но Сулер умер в канун революции, а Вахтангов вскоре после нее.

Византийский Ангел Последний и шутейные ангелы «Мистерии-буфф», последние монахини Страстного монастыря и первые зрительницы-комсомолки летели в воздухе двадцатых годов, друг друга обгоняя, отрицая, призывая, как есенинские «Инонии», как матери-богоносицы, они же – коммунарки Петрова-Водкина. Но в 1930-х звон живых московских колоколов становится все слабее. Большие – пошли на переплавку, малые – перекочевали на пристани и в пожарные части. Диккенс оставлен, главным образом, читателям. Он не изымался из библиотек. Его романы переиздавались, правда, – с новыми комментариями, подчеркивающими разоблачительные тенденции английского классика и его сочувствие беднякам.

«Пиквика» играли не только по вечерам, для взрослых, но и на школьных утренниках, для гостей съездов, сессий (тогда еще не было в ходу слово «симпозиум»). Сегодня спектакль назвали бы кассовым. Билеты на него было достать невероятно трудно. Он целиком закупался московскими заводами, швейными фабриками, райкомами партии и комсомола. В зале сидели ударники-стахановцы, директора и начальники цехов, комсомольцы-добровольцы, работавшие в тоннелях и шахтах строившегося московского метрополитена. Девушки-работницы напоминали диккенсовых мисс Арабеллу и Эмилию аккуратно уложенными локонами, белыми блузками, туфлями-лодочками,

Истоки, традиции, рифмы

Спектакль выдержал 643 представления, а в послевоенные сороковые Диккенс во МХАТе продолжился «Домби и сыном» в инсценировке той же Натальи Венкстерн. Среднее поколение актеров, которое участвовало в «Пиквикском клубе», уже приближалось к старшему возрасту. А.П. Кторов теперь играл главного злодея, интригана Керкера. В «хор» спектакля вступали новые молодые: К.К. Градополов – благородный красавец Уолтер Гей, В.В. Калинина – белое облачко Флоренс, Е.Н. Ханаева, тончайше чувствующая эпоху и авторский стиль, – миссис Чик... (Параллельно, словно в совсем другом театре, шли во МХАТе «Заговор обреченных» Н. Вирты, «Чужая тень» К. Симонова, «Зеленая улица» А. Сурова, «Залп Авроры» М. Большинцева и М. Чаурели – ново-императорский официоз под девизом «Сталин – это Ленин сегодня»).

Быть может, вспомнив свои студенческие годы, учение в ГИТИСе у А.М. Лобанова, ежевечерние посещения Художественного театра, Г.А. Товстоногов, в расцвете своих возможностей в 1970-е, обратился к «Пиквикскому клубу». Маленький мистер Пиквик – Н. Трофимова был много печальнее того, давнего, мхатовского, незабвенного Грибкова. У всех членов клуба оказалось меньше иллюзий, а Джингль – О. Басилашвили отчего-то напоминал российских странников по разоренным «вишневым садам», по забытым уездным городкам.

Пролог спектакля – *заседание* Пиквикского клуба. (Совершенно непохожего на те, что открылись в Москве 1930-х годов, начиная с ЦДРИ – Центрального Дома Работников искусств, в который вхоже большинство участников мхатовской постановки, до клуба

швейников, поместившегося в бывшей церкви).

На сцене параллельно рампе поставлен стол, накрытый зеленым сукном. Звучит музыка-туш и колокольчик председательствующего. Первое слово, как водится во всяком клубе, принадлежит вице-президенту клуба, мистеру Смиггерсу. Он предлагает образовать «корреспондентское общество» и представляет его будущих членов, джентльменов и эсквайров. На премьере Смиггерса играет Б.Я. Петкер, пришедший в Художественный из «бывшего Корша», закрытого и расформированного. Ученик и партнер великого М.М. Тарханова еще с киевских времен, он схож с наставником крупной лепкой образа и умением так отшлифовать каждую сцену, что роль остается в памяти зрителя навсегда. Петкер вполне комфортно чувствует себя в диккенсовском фраке, со старинным колокольчиком под рукой.

Но вот Председатель избран. Смиггерс закрывает собрание. Члены клуба отправляются на квартиру мистера Пиквика. На пороге дома появляется воспитанный мальчик и указывает пиквикастам дорогу в апартаменты их главы: «Он дома, уважаемые джентльмены...». Трое пришельцев застывают на пороге. Малютка вдруг пронзительно кричит: «Он бьет мою маму!!!» – и одним броском, как крысенок, кидается на Пиквика, впивается зубами в то место, которое не принято было называть ни во времена Диккенса, ни в наши. Колотит по толстенькому заду Председателя красными кулачками. Визжит: «Он бьет мою маму!». Мешает визг и слезы.

Оправдан и плач малютки, и изумление членов клуба. Они застали миссис Бардль в объятиях

В. Грибков – Пиквик



Pro memoria

мистера Пиквика, не видев начала сцены. Ведь тот, собираясь в путешествие, объявил хозяйке, что вскоре в доме появится «опытный друг», который будет во всем помогать вдове, воспитывать малютку. Пиквик говорил о слуге, которого собирается нанять, а вдова приняла слова жильца за объяснение в любви. И бросилась ему на шею с криком: «Я никогда не оставлю вас...».

Она сжимает его в объятиях, он барахтается, отбивается... Эту сцену и застают пришедшие. Взрослые столбенеют, дама ложится в обморок, но быстро приходит в себя, и удаляется, подерживаемая рыдающим сыном.

Пиквик в этом эпизоде лицо почти бездействующее. Действует вдова Бардль. На премьере ее играла А.М. Дмоховская, затем – другие

актрисы, повторяли рисунок. Вдова немолода, но вполне респектабельна. Белоснежный передник и скромное платье. Типичная небогатая вдова, верная памяти супруга, достойно зарабатывающая на жизнь себе и малютке.

Малютку играла Е. Н. Морес, прославленная травести Художественного театра, девочка Суок в «Трех толстяках» Ю. Олеси.

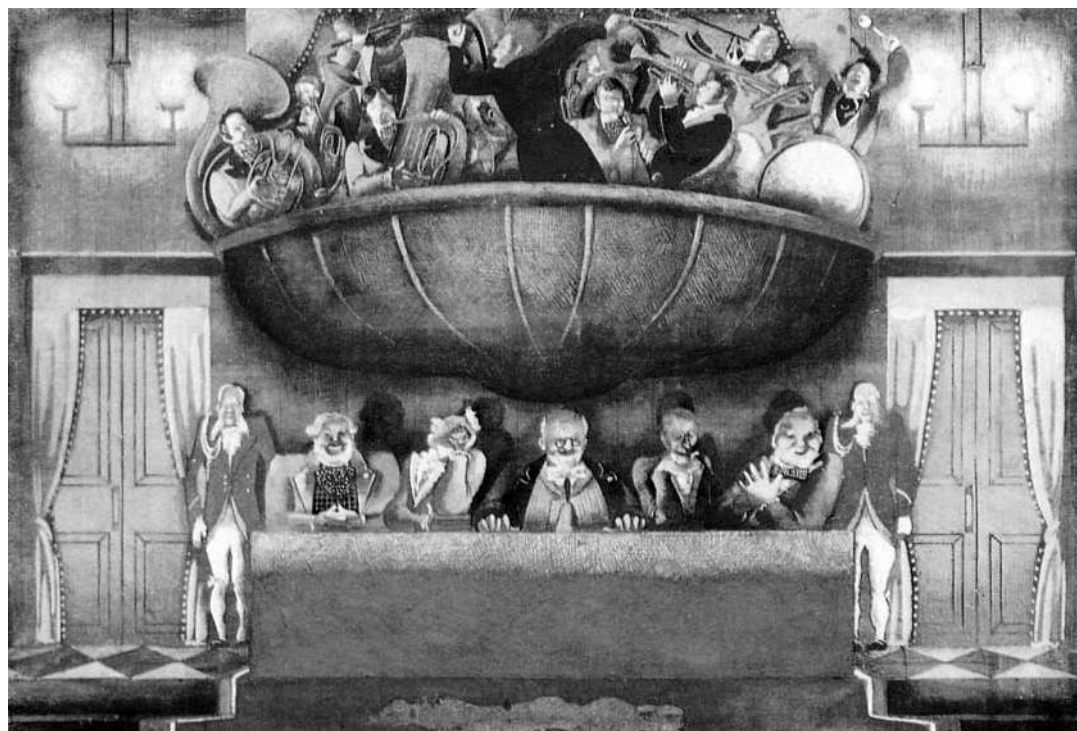
Малютка Бардль – роль любимая самой актрисой и зрителями, которые многократно возвращаются, чтобы еще и еще посмотреть спектакль.

Кто может так сыграть веснушчатого подростка, одетого как положено добропорядочному мальчику из небогатой, но вполне достойной семьи? Конечно, одежду единственному своему сыну кроит и шьет сама мамаша – миссис Бардль,



Е. Морес

«Пиквикский клуб». Эскиз декорации. Пролог



Истоки, традиции, рифмы

занимая модные журналы у более обеспеченных соседей. Каждый стежок сделан с любовью, каждая пуговка пришита и закреплена таким узелком, что и с изнанки осматреть работу удовольствие. Все на уровне моды. Панталоны широкие, по щиколотку, курточка короткая, галстук-лента безупречен, такая же шляпа-канотье, купленная, вероятно, на распродаже. Достоинство матери и сына – безусловная опрятность. Ее чепец и передник, его панталоны, воротничок, манжеты, выпущенные ровно настолько, насколько надо, – белоснежны. А маленькие кулачки, которые малютка засовывает в карманы, – сильные, а физиономия у него – прехитрая, подвижная. То он уличный пакостник, побивающий камнем воробья, то смиренный спутник маменьки, идущий в

храм. Для зрителей – двойник хитреца и ябеды, пай-мальчика Сида Сойера, которого все знают, потому что «Том Сойер» и «Геккельбери Финн» Марка Твена переиздаются бесчисленно и есть во всех школьных и внешкольных библиотеках.

После ухода мамы и сына появляется новое лицо – тот самый слуга, пришедший наниматься. Сэма Уэллера играли В.О. Топорков и А.П. Кторов. (*Роль воскрешена во всех подробностях в монографиях об этих актерах: Е. Прилежаевой – Анатолий Кторов. М. 1976; М. Рогачевским – Василий Осипович Топорков. М. 1969*). В их исполнении верный слуга Сэм предстает по-разному. Кторов – легкий, щеголеватый, стройный, с жестами отчетливыми и быстрыми, ловкими; не человек, а греза служанок, хотя одежда его помята и собственную

«Пиквикский клуб».
Сцена из спектакля.
Комната Пиквика



Pro memoria

ЭМ

шляпу он называет «вентилятором». Небрежно поставив шляпку на пол, стремительно обговорив условия найма, он, водрузив обратно на голову «вентилятор», легко подхватывает поклажу, и удаляется со словами: «В путь так в путь, как сказал джентльмен, проваливаясь в прорубь».

Сэм Топоркова – постарше, для служанок не столь не отразим, в движениях медлительнее, в поговорках-присловьях мягче, словно бы каждую реплику немного обдумывает, рождает тут же, в диалоге. За Пиквиком эти разные Сэмы будут ухаживать с нежностью. Хотя предлагаемые обстоятельства одинаковы, жизнь каждого неповторима. Обоим актерам сцена мхатовского филиала привычна и знакома. Ведь Топорков играл на ней до 1924 года, когда от Корша перешел во МХАТ, а Кторов – недавний коршевский премьер, оставался на ней до самого закрытия.

...Миссис Бардль является снова, с неизменным малюткой, но теперь и с подругой-соседкой по фамилии Клаппинс. Эпизод не труден для вереницы исполнительниц эпизодической роли. Задача одна: посочувствовать «обманутой вдове» и призвать на помощь адвокатов Додсона и Фогга. Два старых хищника, стервятники с иллюстраций Фриза, потирая крючковые руки-лапы, тут же являются (*наверное, живут рядом* – Е.П.) и начинают строчить заявление в суд от имени вдовы.

Женщины и юный Бардль стоят тихо. Черные люди-птицы, усевшись друг против друга, хохочут в унисон, и кланяясь партнер – партнеру спрашивают-отвечают:

– «И все, мистер Додсон?..»

– «И все, мистер Фогг!..»

Зловещий хохот покрывает браурная музыка. Промежуточный занавес Вильямса опускается и приводит зрителей в неописуемый восторг. Пока за ним быстро, слаженно идет сценическая перемена, можно рассмотреть чернолаковую с алым верхом карету, пару бодрых коней с белыми султанами на гривах – челках, с коротко обрезанными хвостами. В карете восседают пиквикисты. Вот Пиквик машет платочком вдове Бардль. Малютка сунул пальцы в рот, чтобы свистеть. Другой мальчишка бежит возле экипажа, за ним – пегая собачонка. Какой-то джентльмен в гороховом фраке, опершись на трость, наблюдает за отъездом путешественников – туда, в золотую осень, по дорогам старой Англии.

Занавес поднимается. Теперь перед зрителями двор рестораника. За столиком справа сидит троица пиквистов. Они ждут своего мэтра. Тут же возчики наблюдают невидимое залу поле военных маневров. Взгляды направлены влево. Возчики что-то орут друг другу, джентльмены ожидают. Наконец появляется Пиквик с книжечкой в руках и сразу начинает записывать в нее беседу с самым свирепым из возчиков, владельцем самой жалкой клячи.

Вежливые, любознательные вопросы джентльмена, – краткие и грубые ответы возчика.

«– Сколько лет вашей лошади, мой милый?

– Семьдесят два года.

– А как долго она может ходить в упряжи за один раз?

– Три недели...»

Записав эти сведения, вместе с номером возчика (для научной ссылки), Пиквик благодушно



А. Кторов



В. Топорков

Истоки, традиции, рифмы

протягивает ему приличествующую сумму.

Играющий возчика Г. Конский и в жизни был высок и силен. Его свирепый герой на сцене казался еще выше, и вот он нависал над Пиквиком, давал в ухо и расшвыривал «пиквикистов», бросившихся мэтру на выручку. «Он записал мой номер!» – орал возчик. (Словно рядом на Каланчевке кто-то записал номер носильщика или извозчика. Они еще водятся в Москве).

Слуга Сэм, который только что красовался на запятках кареты, все бы уладил. Но на сцене он отсутствует. Объявляется иной спаситель. Несомненный джентльмен, во фраке с бархатными отворотами, с галстуком-бантом на шее, с черными длинными волосами, с бледным лицом, резкими черными бровями, алыми, как у вампира, губами, едва ли не подкрашенными. Лицо – белая, неподвижная маска. Двигаются лишь черные брови то озабоченно сходятся к переносице, то удивленно поднимаются. Рот кривится в усмешке гнева, и руки с длинными пальцами непрестанно жестикулируют. Фрак джентльмену явно мал. Рукава еле прикрывают локти, поэтому кисти рук, пальцы кажутся непомерно длинными, неправдоподобно гибкими. Джентльмен и его костюм равно потрепаны жизнью, панталоны ветхи, фрак того и гляди лопнет...

Мистера Джингля в очередь играли несколько актеров. Первый исполнитель был образцом, по которому могли равняться все другие. Тридцатилетний Павел Массальский в 1934 году – один из красивейших русских артистов. Только викингов и графов ему играть! А он играет и «характерных». Прекрасен его Манилов, но вскоре

он сыграет иностранного злодея-антрепренера, то ли немца, то ли американца, в знаменитом фильме «Цирк» Г. Александрова, невероятно элегантного «демона», дьявола то ли мистического, то ли капиталистического. А вот его Джингль – несомненный англичанин, и не из Теккерей, не из Голсуорси, а только из Диккенса, как из Диккенса был его предтеча Вахтангов–Тэльктон в «Сверчке».

Совершенно «диккенсовского» Джингля довелось нам видеть в английском фильме пятидесяти лет. Фильм вышел в 1952 году, когда «железный занавес» был плотным, а слово «англичанин» ассоциировалось с Фултоновской речью Черчилля, с холодной войной недавних союзников, с карикатурами на английских лейбористов и консерваторов по принципу – «оба хуже». Три года понадобилось фильму, чтобы пройти от лондонских до московских экранов, где его посмотрела неутомимая Маризтта Шагинян, побывавшая и на лондонской премьере.

Ее роман-хронику о семье Ульяновых загнали сегодня не просто на задворки, а куда-то на свалку советской литературы. Ее очерки не читают. Разве что вспоминается «Месс-менд» и то, в связи с фильмом. Да в опубликованной биографии Рахманинова ощутило присутствие юной Маризтты, сочетающей поклонение с острой наблюдательностью.

Хочется напомнить об ее «Английских письмах», в которых помещено впечатление от фильма. Письма интересны для объяснения успеха и значения мхатовского спектакля 1930-х, образа Джингля, в частности. Не посетуйте на длинную цитату – ведь



П. Массальский

Шагинян сегодня почти никто не перечитывает.

«Весь читающий мир знает Пиквика – толстенького джентльмена в белых штанах в обтяжку и знаменитых гетрах, – смешного в начале, но все более обаятельного, с каждой страницей разворачивающего свой здравый английский смысл, свой старомодный юмор, свою практическую доброту. В книге именно Пиквик занимает центральное место...

И вот главная “редакционная поправка” какую внес Лэнгли (*сценарист и режиссер фильма – Е.П.*), заключается в том, что он отнял у Пиквика монопольное положение, какое тот занимает в романе. Рядом с добропорядочным английским джентльменом Пиквиком он поставил фигуру бродячего актера Альфреда Джингля...

Играет Джингля в фильме замечательный английский актер Найджл Патрик.

Когда во дворе “Золотого креста”, где взбешенный извозчик хочет поколотить Пиквика... выступает вперед Альфред Джингль, расталкивая людей танцевальными жестами своих узких плеч и спрашивая озабоченно, рубленным “стоккато”: “Что такое? Что случилось? Что за свалка!” – зритель сразу оказывается в плену у необычайно интересного, очень сложного образа...

Джингль на экране красив; акробатически ловки движения его очень тонкого тела и длинных ног... Джингль на экране и оборван, – он в продранном кафтане, с бегающим взглядом, не брезгует передернуть в карты, выпить из чужого стакана, облачиться в чужую одежду; это искатель перерзрелых невест с хорошим приданым, вун и воришка... Что же держит,

что приковывает зрителя к этому образу? Вот Джингль разглагольствует, как хозяин, за столом, фамильярно хлопая джентльменов по спинам и даже по плешине; но стоит проделке открыться, стоит возникнуть опасности резкого отпора – и в глазах нахала мелькает что-то похожее на привычку всегда в таких случаях благоразумно отступить, ретироваться, что-то от побитой собаки, прочно знающей о существовании палки. Унизительное, жалкое в лице, бегающие глаза – но только ли это?

Вот к Пиквику входит военный врач с офицерами. Он узнает в Джингле своего неизвестного соперника на балу... Но один из его спутников с холодным презрением говорит ему: “Это бродячий актер... Вам невозможно драться с ним”. Все это время Джингль сидит лицом к зрителю, его узловатые нервные руки тасуют колоду карт, шляпа сдвинута набекрень, губы кривятся вынужденной, вымученной улыбкой... Но едва заметная судорога перекосила его лицо, глаза перестали бегать, в них появляется на кратчайший миг что-то человечески гордое, озлобленное, затравленное, как при очень сильной физической боли. Прошло и тотчас исчезло... Еще миг и нахальный Джингль, которому все как с гуся вода, опять на месте.

Но зрителю, заглянувшему на короткий миг в человеческую душу актера, в его попруванное достоинство, в еще не совсем умершую способность чувствовать оскорбление, хочется опять увидеть это лицо без маски. И Найджл Патрик доставляет зрителю это наслаждение»⁴.

Имя Найджл Патрик можно заметить именем – Павел Массальский. (Или – нельзя? Снимешь маску, а

⁴ М. Шагинян «Зарубежные письма». М. 1964., С. 221–223

Истоки, традиции, рифмы

под ней другое лицо. И сама маска изменчива.) Джингль в спектакле МХАТ только вошел, только взглянул на возчиков-силачей, кинувшихся на лысого старичка, пронзительно засвистел в свисток, как сила распалась. Старичок Пиквик встряхнулся. «Пиквикисты» завожено следят, как распоряжается незнакомец: «Коньяк! Воды!»... «Заплатите. Мелких нет. Крупные банковские билеты».

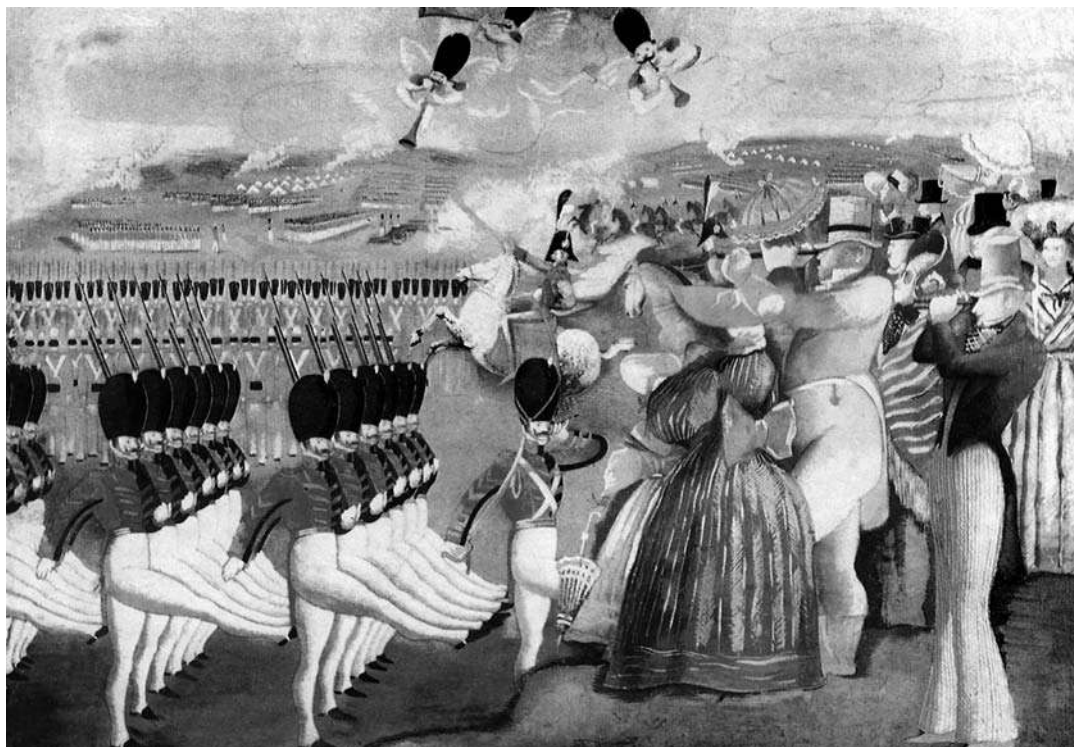
Пиквик расплывается, приглашает спасителя на обед. Спаситель предстает здесь уже не актером, но путешественником, прошедшим моря и земли. Эти только начали свое путешествие с записными книжками, а Джингль уже покоряет их рассказом об Испании и прекрасной донне Христине. Автор инсценировки Венкстерн, за нею – Массальский воплощают завораживающую краткость этой речи: фраза – действие, фраза – событие. Одновременно романтическая история любви и пародия на нее: «Пламенная страсть! ... Приняла яд. Желудочный насос у меня в чемодане. Дали рвотное...».

Взрыв музыки. Сейчас начнется парад! Все смотрят налево и вглубь сцены. Туда направлены бинокли, подзорные трубы. Опять, перебив действие-ожидание, из-за кулисы выезжает дивная коляска, переполненная прелестными шляпками, зонтиками, прикрывающими радостные лица. Лошади деревянные, вороные и в яблоках, словно увеличенные игрушки для мальчиков. Обществом руководит почтенный мистер Уордль, которого играл Н. Титушин, потом еще и сам В. Станицын, по возрасту приближающийся к Пиквику, но темперамента сангвинического. Отец, дядя, брат дамам, которые

покачиваются в коляске. На козлах сидит погруженный в дрему кучер, клюет носом в такт движению. «Жирный парень» в зеленой ливрее, с кнутом, который свесился и, кажется, тоже заснул. Джо – любимая роль В.П. Аталова. Первая буква фамилии снята, чтобы не путать артиста с братом Николаем, знаменитым в театре и кино этих лет. Полную фамилию вернет себе Алексей Баталов, сын Владимира Петровича. Светлана, дочь Н.П. Баталова и О.Н. Андровской эту фамилию сохранит. А Станицын женат на сестре обеих Баталовых. Почти диккенсовское переплетение родства, свойств, взаимной помощи, споров, не переходящих в разрывы.

Все перезнакомились, Снодграс уже поглядывает на Эмилию Уордль, Винкель – на ее кузину Арабеллу, Топман с фонарем под глазом (его двинул свирепый возчик) – на пышную сестрицу хозяина, мисс Рахиль. Джентльмены облепили коляску, дамы тычут зонтиками в заснувшего на козлах Джо.

И тут начинается то, ради чего все собрались, – тот самый *парад*. Музыка марш-марш, гром победы. Сцена на несколько секунд погружается в полную тьму. Снова – свет, вопль восторга в коляске, взрыв хохота до слез в зрительном зале. Во всю сцену – марш-марш – шагают солдаты в алых мундирах, в черных киверах, печатая шаг. Ляжки – в белых лосинах, носки вытянуты, ружья на плечах, усы закручены. Солдаты не проходят по сцене, а нарисованы на огромном холсте-заднике. Исполненная движения картина недвижна. Статика живописи и движение театрального действия в сочетании дают неотразимый эффект. Гром, салют, темнота. Кончился парад, поехали



деревянные кони. Джо смежил веки на козлах, на запятках расположился Сэм Уэллер в полосатой ливрее. Среди румяных лиц в коляске – белое лицо Джингля, со всеми вместе распевающего:

*«Кому отдых нужен,
С нами отдохнет!»*

Антракт. Не успевшие купить программok зрители бросаются к капельдинерам. Программка стоит четыре копейки. Платили гривенник без сдачи (маленькая прибавка к зарплате капельдинеров). В буфетеч– ситро, пирожные, конфеты. На стенах – в рамках одного формата – портреты актеров. Станицын с ямочками на щеках, остроносенькая Морес... Рядом не занятые в этом спектакле Еланская, Яншин, Грибов, Ершов, Бендина... Существующие в том

же пространстве между бывшим Камергерским и Богословским переулками, между МХАТом, только что получившим имя М. Горького, награжденным и огражденным влиятельным именем, и филиалом – бывшим Коршем, где прежде, в старые времена, премьеры шли неукоснительно каждую пятницу, а ныне? В сезон – хорошо, если три премьеры, после сотен репетиций. «Пиквик», как уже говорилось, из спектаклей долгожителей. Не стареет, как и его главный герой.

...Коляска со спящим на козлах Джо благополучно доставила всех в Дингли-Дэлл. Опять задник-панно расширяет место действия и замыкает его. Мы видим зал загородного поместья, каким он представляется при чтении Диккенса. Солидный комфорт. На фронтальной стене еще одна картина, второй

«Пиквикский клуб».
Маневры

Истоки, традиции, рифмы

сценический задник с охотником-всадником, огромной, вернее – длинной борзой, распластавшейся в беге. Зал-интерьер сливается с экстерьером – полем для гольфа, с лесной опушкой, принадлежащей тем же хозяевам.

Время спектакля просчитано; ни секунды расслабленности, никаких «чеховских пауз». Время спектакля просторно и для джентльменов, и для дам, и для слуг. Сэм Уэллер виртуозно совмещает службу с ухаживанием за обворожительной служанкой Мэри, которую играют поочередно самые обольстительные актрисы МХАТ – Пилявская, Андровская, Лабзина... Диалоги лакея и служанки изяществом, остротой напоминают любовные поединки Фигаро и Сюзанны. Те же блеск и легкость, изящество ума, и наслаждение словесной игрой. Толстый Джо сладко храпит, сидя возле камина. Иов Троттер возносит молитвы за все человечество и за присутствующих. Этому слугу мистера Джингля, получая удовольствие от каждого выхода на сцену, играет Сергей Капитонович Блинников. Он из тех актеров, о которых говорят: «из перерусских – русский». Предназначенный купцам Островского, он – замечательный Клешнин в «Царе Федоре» и горьковский Бессеменов в «Мещанах». А в «Пиквике» – такая же пародия на своего хозяина, как хозяин – карикатура на джентльмена: англичанин и ханжа, и забулдыга одновременно.

Репетировали весело, изобретательно, играли с радостью, которая передавалась зрителям. В двух актах члены клуба с комфортом и с приключениями ездили в своей коляске по дорогам и аллеям доброй, старой Англии. Но в третьем акте

путешествие обрывалось катастрофой. Дорога приводила не в милое поместье, а в суд. (Постоянный мотив русской литературы, в том числе и драматургии – дорога. Действие прерывается остановкой: то в имении Простаковых, куда приезжают неожиданные гости Стародум и Правдин, то в царстве Сквозник-Дмухановского, куда «три года скачи – не доскачешь...». И Чацкий пускается в новые странствия, лишь на один день задержавшись в Москве. Дорога пересекает чеховские поместья, которые вот-вот станут обиталищем горьковских дачников. Дорога приведет в булгаковский Киев, где петлюровцы будут бить белых, а красные – петлюровцев. И так до самого Тихого океана, – движение и обрыв в пути, в мхатовском «Бронепоезде – 14-69»).

Суд – объект страха, сатиры – от Сумарокова до «Живого трупа». Но самый процесс суда, как правило, на сцене не воссоздается. Механизм «Дела» работает безотказно, но суда нет. Механизм «Живого трупа» закручен вокруг зала заседаний, в кабинете следователя, в коридоре... Сам суд – за стеной, откуда выплескивается любопытствующая публика и судейские.

Процесс, процедура суда – объект Мольера, Бомарше, Золя и Диккенса. В «Пиквикском клубе» стилистика диккенсова суда воплощена на сцене. И снова лидирует художник. Но теперь Вильямс не раздвигает пространство, а жестко ограничивает его. Стены – сукна. В центре четырехъярусное сооружение, словно древняя ступенчатая пирамида. Ассоциации с Мавзолеем тогда, в 1930-е не приходила в голову, в нынешнее время они напрашиваются сами собой. На трех сужающихся кверху

Pro memoria

ступенях-ярусах – присяжные, над ними – судейские, и все венчает Председатель суда, фигура в черной мантии, в круто завитом парике. Над ним – лик Фемиды, по сторонам – два портрета судейских мэтров – знаменитостей. На – левом судья-оратор, вытирает слезу белоснежным платком. На правом – обличитель-прокурор явно требует для преступника высшей меры. Вместе с живым Председателем они составляют как бы триицу. А вокруг все знакомые лица. Пиквик сидит в углу, положив

шляпу на колени, с выражением смиренного упрямства на лице. Неподалеку от него «коршуны» Додсон и Фогг. Новая для нас фигура – Председатель суда по «делу Бардль против Пиквика», мантия которого кажется чернее, парик – белее, чем у тех, что на портретах. Краснонос, глазки в подпухших веках остры и совершенно равнодушны, голос «профессионально» поставлен, каждая фраза лаконично-отчетлива. Суд – сфера его жизни и он презирает всех, не служащих в суде.

«Пиквикский клуб».
Сцена из спектакля. Суд



Истоки, традиции, рифмы

Дрожащий Винкель – А. Комиссаров испуганно оглядывается.

«Ваше имя, сударь?» – вопрошает председатель.

«Натаниэль, сэр».

Председатель с омерзением смотрит на испуганного франта, на его пышный галстук, на кок-хохол; переспрашивает имя ответчика-свидетеля: «Даниэль?». Тот стоит на своем: «Натаниэль, сэр». Начинается игра хищника и жертвы: «Даниэль? Натаниэль?». Председатель свирепеет: «Так как? Даниэль–Натаниэль или Натаниэль–Даниэль?» Винкель

растерян (как бывало на репетициях Станиславского, когда Божество, прервав актера, начинало учить его дикции: «Как? Ничего не слышу! Повторите!...»).

На этот раз пришедший смотреть «Пиквикский клуб» Станиславский спрашивает об исполнителе Председателя.

– Кто этот актер?

– Булгаков – отвечают ему.

Константин Сергеевич поражен.

– Как? Наш Булгаков!?

Принятый по указу-совету Сталина во МХАТ на должность режиссера-ассистента, «наш Булгаков», драматург, пробует себя в актерстве, в пьесе, которая ему давно по душе.

«Я помню, как сидя в моей квартире франтоватый, “дендистый” Михаил Афанасьевич Булгаков по детски хохотал и восторгался, читая пьесу “Пиквикский клуб”», – вспоминала С.В. Гиацинтова.

Об этом реальном выходе Булгакова на сцену рассказал то, что помнил, а помнил он всегда точно В.В. Шверубович.

Огромная «машина театра» жила для спектакля. Шверубович занимался делами трюмными, закулисными, монтировкой, освещением; за ним по пятам ходил автор «Турбиных», вдыхая театральные запахи, приглядывался к аппаратам, повторял про себя, запоминая (записывать, видимо, стеснялся): «натужь», «послабь», «заворотная», «штропка», «место» и т.д. Был одновременно наблюдателем и впервые! – участником работы, актером, занятым в одной единственной картине. Не знающий словесной высокопарности, иронически – точный мемуарист Шверубович запечатлел роль Председателя суда и сценическое ее решение:



Pro memoria

«Для картины “Суд” была построена черная пирамида, на ее первых этажах сидели “присяжные”; вершина была пуста – она представляла собой кафедру, на которой стоял колокольчик с ручкой в виде бульдога. За этой кафедрой должен был в определенный момент возникнуть (как уже было по-булгаковски) Судья.

Сзади пирамиды была спрятана лестница, по которой присяжные и Судья должны были еще до открытия занавеса залезать на свои места. На репетициях Михаил Афанасьевич, чтобы не лишать себя возможности смотреть предыдущие картины, не прятался заранее за кафедру, а взбегал из зрительного зала на сцену и поднимался по лестнице на наших глазах, чтобы потом “возникнуть”. Так вот, из зала на сцену взбегал еще Булгаков, но, идя по сцене, он видоизменялся, и по лестнице лез уже Судья. И Судья этот был пауком. Михаил Афанасьевич придумал (может быть, это был подсказ Станицына), что Судья – паук. То ли тарантул, то ли крестовик, то ли краб, но что-то из паучьей породы. Так он и выглядел – голова уходила в плечи, руки и ноги округлялись, глаза делались белыми, неподвижными и злыми, рот кривился. Но почему Судья – паук? Оказывается, неспроста: так его прозвали еще в детстве, что-то в нем было такое, что напоминало людям это страшное и ненавистное всем насекомое, с тех еще пор он не может слышать ни о каких животных, птицах, зверях... Все зоологическое напоминает ему проклятие его прозвища, и потому он лишает слова всякого, упоминающего животное... В свое время он от злости, от ненависти

к людям выбрал профессию судьи, сожалея, что не может стать палачом.

Общими усилиями, с помощью В.Я. Станицына грим был найден. Лицо, паучье... получилось достаточно противным. Такой яростью, такой дикой ненавистью к людям дышало в нем все – и искаженный рот, и скрюченная набок шея, и стиснувшие колокольчик пальцы, и главное – злобные глаза... Но как же ясно и весело улыбался он выходя из этого образа. Сначала теплели и темнели глаза, потом лицо освещалось улыбкой...»⁵ Так жил в образе и возвращался из образа к самому себе Михаил Булгаков.

...Адвокат Додсон обличает «развратного скорпиона», то есть мистера Пиквика. Судья гремит со своей высоты: « Попрошу вас не говорить о скорпионах». Обвинитель сравнивает Пиквика со змеей, а вдову Бардль с целомудренной голубицей. Звон колокольчика. Колокольчик надрывается. Судья наливается краской и глаза его краснеют от гнева.

Свирепый и педантичный, запугав Винкеля-младшего, он принимался за анкетные данные Сэма Уэллера: «Ваша фамилия пишется через одно “л” или через два?» Сэм-Кторов отвечал, изыщно кланяясь. Сэм-Топорков – покорно: «Через сколько вам угодно милорд»...

Судья обращается к присяжным, и присяжные отзываются на его вопросы согласным хором: «Должен он был жениться?» – «Должен был»...

Судья величественно удаляется. «Развратный скорпион», он же «кровожадный лев», – мистер Пиквик кланяется (кивает), и выпрямившись во весь свой невысокий

⁵ Шверубович В. Булгаков-актер. Воспоминания о Михаиле Булгакове. М. 1988. С. 278–280

Истоки, традиции, рифмы

рост, заявляет что пойдет в тюрьму, но не уплатит миссис Бардль ни копейки. Вдова в очередном обмороке. Малютка испускает очередную серию воплей. И снова раскланиваются друг с другом зловещие черные птицы-адвокаты:

– «И все, мистер Додсон?

– « И все, мистер Фогг!»

В следующей сцене, лунной ночью, возле высокой садовой стены, через которую свисают ветви деревьев, участвуют почтенный Пиквик, Натаниэль Винкель и верный слуга Сэм. Не подверженный женским чарам, Пиквик озабочен судьбой Винкеля, который, как известно, влюблен в Арабеллу Ален с тех пор, как увидел ее на пресловутом параде.

Ночь, луна приглушенные голоса, долгие поцелуи слуги Уэллера и горничной Мэри, на время забывших, что их дело – устроить свидание молодых господ, вызвать Арабеллу к Винкелю.

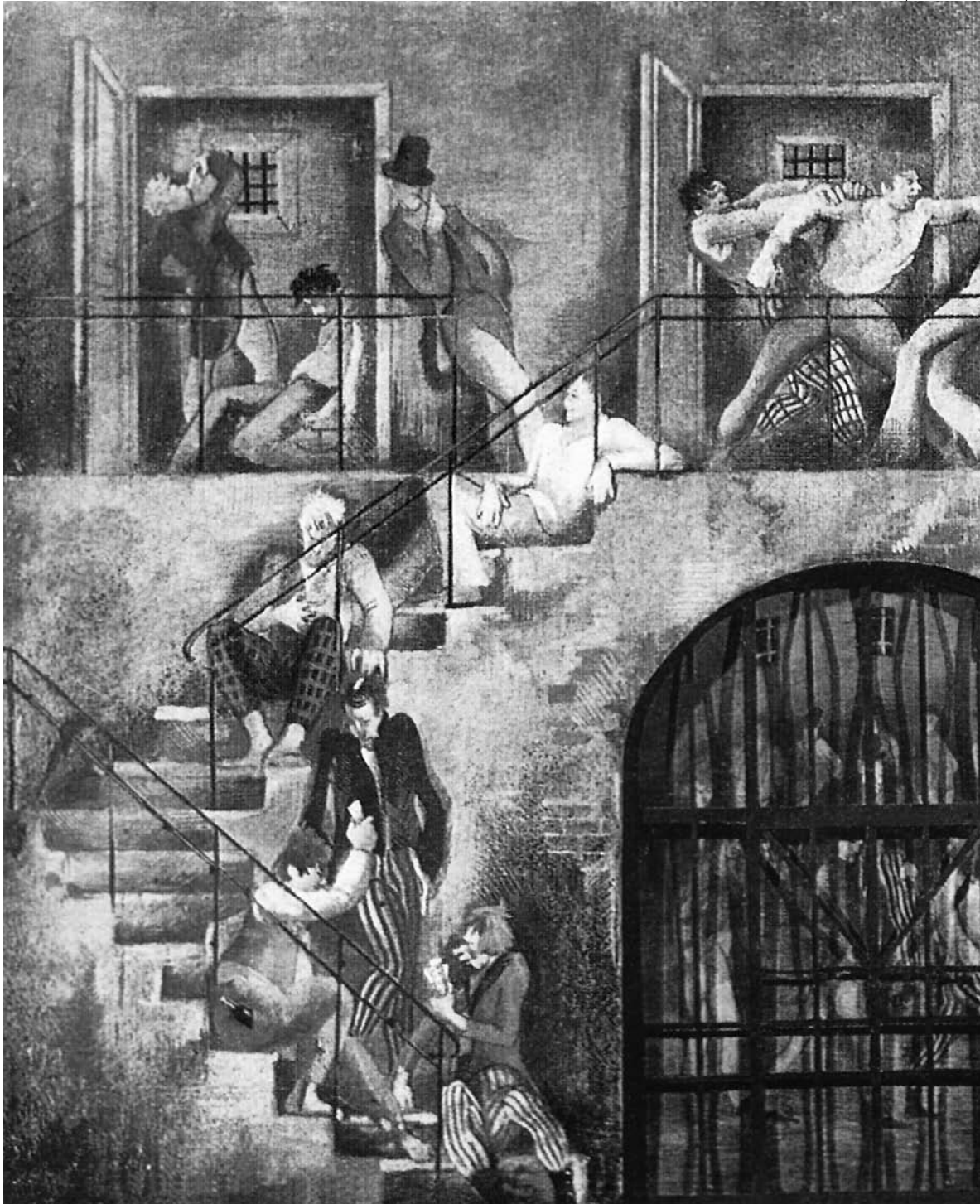
Сцена словно бы продолжает «Фигаро» в постановке Станиславского. Там – брадобрей и горничная. Здесь – слуга и служанка. Простолюдины, которые умней своих господ, истинно счастливы своим коротким свиданием, торопливым поцелуем под луною.

Стена разгораживает сцену поперек и вглубь. Поэтому мы видим то, что происходит по обе ее стороны – свидание Мэри и Сэма, легкий пробег Арабеллы из дома по саду; ожидание тех, кто находится снаружи. Там Натаниэль-Даниэль Винкель стоит на четвереньках, а ему на спину взгромоздился Пиквик. Голова в очках поднялась над стеной. Мэтр поучает трепещущую мисс Арабеллу, как надо себя вести. Винкель волнуется и почти танцует на четвереньках. Пиквик

балансирует на его спине, а из правой от зрителей кулисы уже крадутся с фонарем черные тени – Додсон и Фогг, вместе с Приставом, хватают Пиквика за ногу. Те, что в саду недоумевают, почему это Пиквик внезапно провалился в темноту и исчез. А он, арестованный скорпионами, удаляется под их охраной, успевая сказать Сэму: «Сэм, поднимите мою шляпу». Винкель и Арабелла горько плачут по разные стороны стены.

Четвертый акт. Флитская тюрьма. Для Диккенса – воспоминания собственного детства, (его отец сидел в этой тюрьме за долги), нищеты, изъеденных сыростью камней, железных лестниц с этажа на этаж, камер-коморок, звона ключей, скрипа решеток, тишины и ночных криков, гвалта и отчаяния, отъявленного сквернословия и детского плача, запаха джина и пеленок. Тюрьма-то долговая, в ней сидят годами, как в московской «яме» возле Кремля. Здесь же располагаются и семьи должников – заключенных.

В инсценировке Н. Венкстерн акцентирован мотив одиночества. В ремарке обозначена отдельная камера с решетчатым окном, открытая в коридор дверь, где иногда появляются фигуры арестантов. Указано, что Пиквик, как ни в чем не бывало продолжает свои записи-наблюдения. Но в спектакле художник снова все перевернул и по своему «разрешил» в театральном пространстве – живопись и объем, юмор и горечь, человеческую трагедию и человеческую комедию. Камера Пиквика – теперь ниша в сером камне стены, справа от зрителей. А в центре – огромная решетчатая дверь, похожая на ворота. За решеткой виден тюремный внутренний дворик. Там



Истоки, традиции, рифмы

Эм



«Пиквикский клуб».
Эскиз задника.
Тюрьма

Pro memoria

арестанты движутся по кругу. Некоторые в полосатой, каторжной одежде, полосы которой как бы вторят вертикальным железным прутьям решетки.

В эскизе Вильямса 1935 года угадывается параллель с «Прогулкой заключенных» Ван-Гога. На спектакле ассоциация могла возникнуть лишь у элитарных зрителей, сценографов, режиссеров. В целом же зал не рассматривал, что там, за решеткой, но сразу был захвачен происходящим на крутой лестнице слева, ведущей в верхние камеры. На ее ступенях оборванцы всех сословий дуются в карты. В верхних камерах (их двери открыты) пьют водку из горла, лупят друг друга, чем ни попадя ... Один машет кулаком, другой замахивается табуретом, третий наблюдает, покуривая трубочку.

Звука, шума, однако, нет, потому что все написано кистью художника, передано живописью графически четкой и словно пронизанной серым дымом табака, влагой лондонских туманов, пепельным цветом древних камней.

Явление Сэма Уэллера, как всегда жизнерадостного и подтянутого, с бумагой в одной руке, со свертком в другой. Бумага – предписание о его заключении в тюрьму, узел – постель нового заключенного. Он нарочно задолжал в гостинице и не оплачивает счет, чтобы воссоединиться со своим любимым хозяином.

Пиквик хочет немедленно выписать чек на этот долг, бормоча свое: «У меня отдельная комната, даже приятная, я бы сказал, комната...». Сэм весело отзывается: «Да, омерзительная комната»... (Отзвук московского «квартирного вопроса» с соседскими драками, смехом и плачем детей слышен в этой

сцене. Комедийное эхо «Мертвого дома» и «Дна» российского, и каторги Ван-Гога).

В этой тюремной сюите необходим еще один страдалец – Джингл. Он возникает, более оборванный, бледный, длиннорукий, чем прежде, когда обольщал пиквикистов и девицу Рейчел. Еще чернее разлет его черных бровей. А руки держаться за перекладыны костылей. Ноги ковыляют и волочатся.

За ним, как Сэм за Пиквиком, следует его тень – слуга, оборванный, унылый и воздевающий очи к небу в молитве.

«Все кончено. Все съедено. Даже шелковый зонтик», – патетически произносит Джингл. Сэм готов дать в ухо Иову, но тот тянет свою голодную мелодию. И добрый слуга Пиквика, вместо того, чтобы восстановить справедливость, командует обоим: «Обедать!». Страдальцы резво устремляются за ним. Мудрец Пиквик несколько минут остается в уединении, но бряцают ключи тюремщика. Являются все – тюремщики, черные птицы Додсон–Фогг, вдова Бардль в самом своем достойном платье и в шляпке, с малюткой, вцепившимся в подол. Вопли малютки слышатся еще из-за кулис.

Вдова, закатывая глаза, рыдает. Оказывается, адвокаты и ее отправили в тюрьму, раз она не может выплатить причитающийся им гонорар. Вдова отказывается от всех своих претензий к мистеру Пиквику, а он тут же пишет чек для адвокатов, помянув однако, как больно малютка Бардль укусила его когда-то в зад. И когда миссис Бардль, заливаясь слезами благодарности, хочет облобызать Пиквика и призывает на него благословение неба, сын вторит

Истоки, традиции, рифмы

тоненьким голоском: «Небо благовословит вас»...

Все улаживается. Тюрьма с ее драками, прогулками по кругу скрывается в лондонском тумане. На сцене возникает счастливый финал. Снова зал в Дингли-Делле, с накрытым рождественским столом. Горит камин, возле которого дремлет толстый Джо. Словно сливаются воедино финал булгаковских «Турбинных» и это дом, елка, тепло. Но за окнами трубит английский почтовый рожок. Сэм Уэллер вносит в рождественский зал свертки, пакеты, подарки. Мэри в белейшем переднике, в воздушном чепчике, похожа на «малютку Мэри» из старого «Сверчка на печи». Она кокетничает с Сэмом, а жирный Джо с трудом открывает глаза, чтобы сказать: «Я люблю спать в праздничные дни у камина». Он рассказывает только что виденный сон, о том как сделал предложение и поцеловал предмет своей страсти. (Дает скрытый совет влюбленным и даже глаза у него яснеют). Он облизывается, вспоминая вкус поцелуев. И нежно шепчет на ухо Сэму имя девушки: «Мэри». Сэм хватается соперника за горло. Тот отпихивается толстыми руками, отрекается от Мэри и тут же сладко засыпает.

Парами вбегают молодые – Арабелла с Винкелем, Снодграс с Эмилией, и даже Топмен великодушно забывает измену – бегство Рейчел. Объяснения, поцелуи, клятвы идут под возгласы всеобщей бабушки-прабабушки миссис Уордль, которая трясет огромным чепцом и всех путает, несмотря на огромную слуховую трубу и сильнейшие очки.

Общество рассаживается за столом, о прошлом и помина нет... Где-то в Лондоне вдовица Бардль

тоже встречает праздник с сыном и с верной подругой Клаппинс. Но «приближается звук...». За сценой Иов поет: «Блажен муж...» Входит господин Джингль и слуга его, несколько приодетые сравнительно с тюрьмой, но по прежнему нищеразоренные, просители-мошенники: «Хотели новую жизнь... Хотели ехать в колонии... Не хватает на проезд...». Получают чек. Исчезают. В дверях вместо мошенников – пожилой джентльмен с зонтиком. Это прибыл Винкель-старший. Очарованный юной невесткой, он прощает своего непутевого сына и под рождественскую музыку садится за общий стол. Следует короткая речь Пиквика о пользе странствий и о том, что клуб закрывается. Часы гулко бьют двенадцать. «С Новым годом!» – восклицают все присутствующие. Диккенсовское рождество сливается с новогодьем в Москве начала тридцатых годов. В зале зрители подпевают актерам, выходящим на поклон с реверансами, с улыбками:

*«Пусть ненастье, пусть метели,
Счастлив тот, чей ясен путь.
У камина в Дингли-Делле
Каждый может отдохнуть...»*

Сергей ЧЕРКАССКИЙ

СТАНИСЛАВСКИЙ И ЙОГА: ОПЫТ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ

В 1930 году Станиславский писал о почти готовой книге «Работа актера над собой» в письме Л.Я. Гуревич от 23 декабря: «По-моему, главная опасность книги в “создании жизни человеческого духа” (о духе говорить нельзя). Другая опасность: подсознание, излучение, влечение, слово душа. Не могут ли за это запретить книгу?»¹.

Станиславский был напуган незря. С конца 1920-х годов началось насильственное превращение МХАТа в театр образцово-показательный, в элемент официальной картины тотального расцвета; сталинские идеологи создают из Художественного театра «вышку соцреализма». Возникает Комиссия по прочтению книги Станиславского – из рукописи следовало убрать все, что не соответствовало требованиям материалистической философии, диамата.

Станиславского понуждают заниматься самоцензурой. Например, необходимо убрать «аффективную» память. «Теперь этот термин отвергнут и не заменен новым, – сообщает автор системы в “Работе актера над собой” и восклицает почти горестно, – Но нам нужно какое-нибудь слово для определения ее»². Так «аффективная» память становится «эмоциональной» памятью. В записных книжках Станиславский даже находит «перевод» для своего основного определения цели драматического искусства без употребления слова «дух», которому грозит цензурный

запрет: «Вместо “создания жизни человеческого духа” – “создание внутреннего мира действующих на сцене лиц и передача этого мира в художественной форме”»³. И таких компромиссов в попытке подцензурно провести свои важнейшие мысли можно найти у Станиславского множество.

В это же время ответственный работник аппарата ЦК ВКП(б) А.И. Ангаров вежливо, но настойчиво «наставляет» автора системы: «Чтение Ваших изданных работ и рукописей все более приводит меня к убеждению, что Вы под “интуицией” понимаете художественное чутье... Туманные термины: “интуиция”, “подсознательное” следует раскрыть, показать их реалистическое содержание, конкретно рассказать людям, что такое это художественное чутье, в чем оно выражается. Это – одна из задач, тех, кто теоретически работает над вопросами искусства»⁴, – разъясняет Ангаров создателю науки о природе актерского творчества. Станиславский покорно благодарит А.И. Ангарова за «дружеские» советы, которым он старается следовать (письмо от 11 февраля 1937 года): «В ожидании, что при свидании Вы мне подробно объясните об интуиции, я выкинул это слово из книг первого издания. <...> Согласен, что в творческом процессе нет ничего таинственного и мистического и что об этом надо говорить»⁵.

¹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М. 1961. Т.8. С.277–278.

² Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М. 1989. Т.2. С.164.

³ Станиславский К.С. Из записных книжек: В 2 т. М. 1986. Т.2. С.323.

⁴ Цит. по: Дыбовский В.В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее: Исторический альманах. № 10. М.–СПб. 1992. С.312–313.

⁵ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т.8. С.432–433.

Истоки, традиции, рифмы

Именно с конца 1920-х годов из рукописей Станиславского и из его печатных трудов уходят все или почти все упоминания о философии и практике йоги. Ведь по представлениям сталинских идеологов классик театрального искусства соцреализма не мог черпать из мистического учения индийских отшельников. Так началось замалчивание важнейшего источника системы. Слова «йога» нет уже в «Моей жизни в искусстве» (1926). Нет его и в русском издании «Работы актера над собой в творческом процессе переживания» (1936).

Мелькнет оно впервые в 3-м томе 8-томного собрания сочинений Станиславского (1955), да и то только в комментарии, объясняющем, что произведена «замена термина “прана”, заимствованного из философии индусских йогов, более понятным и научным термином “мышечная энергия” или просто “энергия”»⁶.

Четвертый том собрания сочинений (1957) – «Работа актера над ролью» – вроде бы богаче на ускользнувшие от цензуры свидетельства о связи системы Станиславского с йогой. Упоминания йоги возникает трижды – при утверждении, что «единственный подход к бессознательному – через сознательное»⁷, и в двух йоговских образных примерах – о подспудной работе пучка мыслей, брошенных в «мешок подсознания», и о глупом ребенке, «который, бросив зерно в землю, через каждые полчаса вырывает его, чтоб посмотреть, не пустило ли оно корни»⁸.

Но такие отдельные упоминания звучат, скорее, как частные фрагменты из восточных сказок, нежели методически обоснованное

изложение заимствований из философии и практики йоги. В результате, значимость воздействия веками накопленного йогического знания о природе человека на систему Станиславского в советском театроведении стала постоянно принижаться или даже замалчиваться. В.Н. Галендеев справедливо замечает: «О Станиславском любители писать, особенно в пятидесятые – шестидесятые годы, что он, дескать, пережил на рубеже веков и в первое (“декадентское”) десятилетие века кратковременное и не такое уж глубокое увлечение философией индийских йогов с их учением о пране – таинственной внутренней душевной субстанции, которая служит для связи человеческой души с космосом (или, если перевести на язык более близкий раннемхатовскому мировоззрению, с Мировой душой). Считалось, что Станиславский быстро и успешно преодолел влияние философии далеких индусов и все претворил в материалистическом понятии действия, где уже нет места никакой “мистике”»⁹.

В настоящей публикации мы попытаемся доказать обратное.

В 1967 году С.В. Гиппиус публикует свой знаменитый сборник упражнений «Гимнастика чувств», основанный на практике Станиславского. И, хотя многие упражнения напрямую взяты из йоги, упоминания о ней нет. А, к примеру, феномен «лучеиспускания» и «лучевосприятя» Гиппиус ошибочно пытается свести к «микромимике»¹⁰. И лишь во втором издании, подготовленном к выпуску уже после смерти педагога в 1981 году, а увидевшем свет лишь в 2003 году, появляется маленькая главка «Йога. Т. Рибо. Традиции русского

⁶ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 459.

⁷ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 156.

⁸ Там же. С. 158–159.

⁹ Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценической речи. Л. 1990. С. 105.

¹⁰ Гиппиус С.В. Гимнастика чувств. Тренинг творческой психотехники. Л.–М. 1967. С. 281.

Pro memoria

реализма». Она начинается с признания, что «толчком к созданию некоторых упражнений послужила йога, древнеиндийская философская система»¹¹, а дальнейший текст содержит ряд йоговских положений и упражнений с указанием их источников. Однако и тут читателям сообщается, что, судя «по последним заметкам Станиславского, касающимся тренинга, его упражнения 1930-х годов были уже свободны... от мистицизма йоги»¹².

Таким образом, даже эта книга, во многом опирающаяся на йоговский тренинг, не содержала серьезного анализа связей системы Станиславского и учения йоги. Нет его, на наш взгляд, в российском театроведении и сегодня. Хотя каждый второй сайт о йоге, гордясь знаменитыми людьми, практиковавшими хатху-йогу, упоминает и Станиславского, «система которого, как известно, основана на йоге (курсив мой. – С.Ч.)»¹³. Кому известно? Как основано? Безусловно, это утверждение, скорее, рекламный ход, нежели отражение реального знания, накопленного современной наукой о театре.

Отсутствие понимания взаимосвязи системы Станиславского с учением йоги приводит и к ряду серьезных проблем в театральной педагогике. Профессор Л.В. Грачева, признанный специалист по актерскому тренингу, справедливо указывает, что без знания глубокой йоговской подоплеку возникновения отдельных упражнений их задачи упрощаются, а содержание выхолащивается. Она приводит такой пример: «Упражнение “слушать звуки” делается в первом семестре почти всегда. Но исполнение его зачастую понято неправильно: “бедному” студенту

предлагается услышать все звуки в аудитории или за ее пределами, и кто больше этих звуков сможет перечислить после выполнения, тот якобы был более внимательным. Упражнение имеет древние дзенские корни, родилось из медитации на звуках и заключалось оно не в запоминании большего количества звуков, а в предельной концентрации – изменении сознания, где звуки заполняли сознание, слушались не только звуки, но и расстояния между ними. Очень трудное упражнение, требующее известной тренированности, а мы предлагаем его новичкам, прошедшим на I-ый курс. Естественно, оно быстро превращается в скучноватую игру, не воспринимается, а главное не дает результата»¹⁴.

Этот и многие другие примеры убеждают, что сегодня, через столет после того, как Станиславский стал оплодотворять систему идеями, почерпнутыми из йоги, необходимо разобраться, чем действительно система обязана древнеиндийской философии и практике.

К сожалению, хотя отдельные утверждения о принципиальном и долгосрочном влиянии йоги на Станиславского и стали проникать в нашу литературу о театре уже достаточно давно¹⁵, пальма первенства в исследовании этой темы принадлежит зарубежным авторам. Среди содержательных работ назовем статьи Уильяма Вегнера¹⁶, Эндрю Уайта¹⁷ и главы в книгах Мэла Гордона¹⁸, Шарон Карнике¹⁹ и Роз Уайман²⁰. Многие из положений работ Карнике, Уайта и Уаймен использованы при работе над этой статьей. Но главным источником, конечно же, являются литературное наследие и практика самого К.С. Станиславского.

¹¹ Гиппиус С.В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств. СПб. 2007. С. 290.

¹² Там же. С. 292.

¹³ На сайте <<http://yogaclassic.ru/post/2128>> читаем: «Хатха–йогой занимались не только Махатма Ганди и Джавахарлал Неру, но также бывший президент США Джон Кеннеди, в Советском Союзе – К.С. Станиславский и другие. Положительно относился к системе Хатха–йога лауреат Нобелевской премии, академик И.П. Павлов».

¹⁴ Грачева Л.В. Психотехника актера в процессе обучения: теория и практика. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб. 2005. С. 34–35.

¹⁵ См.: Полякова Е.И. Станиславский. М. 1977; Черная Е.И. Курс тренинга фонационного дыхания и фонации на основе упражнений Востока. СПб. 1997; Силантьева И. Клименко Ю. Актер и его Alter Ego. М.: «Грааль». 2000. Автор выражает признательность Л.Д. Алферовой за привлечение внимания к последней работе и за чтение и обсуждение первого варианта данной статьи.

¹⁶ Wegner William H. The Creative Circle: Stanislavski and Yoga // Educational Theater Journal, 28:1. 1976. P. 85–89.

¹⁷ White Andrew. Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System // Theater Survey 47:1, 2006. May. P.73–88. Автор настоящего исследования считает своим приятным долгом поблагодарить Эндрю Уайта за предоставление копии его статьи.

ЙОГА В ПРАКТИКЕ СТАНИСЛАВСКОГО

Станиславский познакомился с учением йогов в 1911 году. Этот момент достаточно подробно зафиксирован в летописи его жизни. Обратимся к воспоминаниям актрисы Н.А. Смирновой о совместном отдыхе с семьей Станиславского в Сен-Люнере летом 1911 года. Она пишет, что на ежедневных беседах «у самого синего моря», в которых Станиславский проверял на слушателях свои мысли о системе, часто присутствовал и Н.В. Демидов, гувернер сына Станиславского. Не удивительно, что студент-медик Московского университета, изучавший тибетскую медицину в петербургской русско-бурятской школе врача царской семьи П.А. Бадмаева²¹, слушая Константина Сергеевича, «однажды сказал ему: “Зачем придумывать вам самому упражнения и искать названия тому, что уже давным-давно названо. Я вам дам книги. Прочитайте “Хатха-Йогу” и “Ражда-Йогу”. Это вас заинтересует, потому что множество ваших мыслей совпадает с тем, что там написано”. Константин Сергеевич заинтересовался, и, кажется, ему эти книги многое из его собственных открытий в области психологии сценического творчества разъяснили и подтвердили»²².

Н.А. Смирнова права в своих выводах. Возвратившись в Москву, Станиславский действительно приобрел книгу Рамачараки «Хатха-Йога. Йогийская философия физического благосостояния человека» в переводе под редакцией В. Синга (СПб, 1909) и тщательно изучил ее, о чем свидетельствуют экземпляр, хранящийся в музее МХТ.

Хотя, по некоторым сведениям, Станиславский мог быть знаком с идеями индийских философов и раньше. Если верить А.Л. Фовицкому, йоговские приемы привлекли внимание Станиславского еще в 1906 году, когда он использовал некоторые из них для повышения концентрации внимания, играя Астрова в «Дяде Ване» во время гастролей в Гамбурге. Именно в это время Станиславский «нашел подсказку в практике буддистских мудрецов – и с тех пор он требовал от своих актеров практиковать продолжительные психофизические упражнения как средство воспитания концентрации внимания... Следуя учениям восточной метафизики, его последователи старались визуализировать ускользающее “я” – чтобы жить на сцене жизнью духа, и чтобы познакомиться с неизведанными сторонами духовной жизни»²³.

Вероятно, в деле приобщения Станиславского к философии индуизма сыграл роль и Л.А. Сулержицкий, сведущий в восточном спиритуализме, в том числе и через знакомство с практикой духоборов. Ведь именно после прочтения его записок о двухлетней эпопее перевоза членов этой религиозной секты в Канаду Станиславский и пригласил «Сулера» в помощники. А медитативная практика духоборов, которая перекликалась с восточной, безусловно, воздействовала на толстовца Сулержицкого.

Есть мнение, что Сулержицкий познакомил Станиславского с утренней медитацией о грядущих дневных делах, которая была в практике духоборов: они сидели в расслабленной позе и мысленно, шаг за шагом представляли,

¹⁸ Gordon Mel. *The Stanislavsky Technique: Russia* New York, 1987. P. 30–37.

¹⁹ Carnicke Sharon. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century, 2nd Edition* Routledge, 2008. P. 167–184. Автору настоящей работы так же пришлось слышать выступление Шэрон Карнике на симпозиуме «Станиславский в Финляндии» в апреле 2009 года, где мы оба были докладчиками. Мне приятно выразить ей признательность за интереснейшие научные дискуссии, последовавшие после симпозиума.

²⁰ Whyman Rose. *The Stanislavsky system of acting: legacy and influence in modern performance.* Cambridge University Press, 2008. P. 78–88.

²¹ Грекова Т. *Тибетская медицина в России*// Наука и религия. 1988. № 8. С. 11.

²² Цит. по: Виноградская И.Н. *Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись в четырех томах.* М. 2003. Т. 2. С. 291–292.

²³ Fovitzky A. *The Moscow Art Theatre and Its Distinguishing Characteristics.* New York. 1923. P. 42.

Pro memoria

визуализировали, как они будут выполнять каждую из предстоящих сегодня рабочих задач²⁴. Конечно, такая медитация не обязательно связана именно с йоговской практикой. Тем не менее, стоит отметить схожие описания Станиславским мысленного путешествия актера в процессе «познания роли». В «Работе над ролью. "Горе от ума"» актер мысленно представляет обстоятельства и задачи своей роли и, «мечтая о роли», входит в дом Фамусова, встречает там людей, вступает даже с ними в контакт²⁵.

Так или иначе, но если свидетельства о раннем интересе Станиславского к йоге отрывочны и отчасти являются догадками, то в использовании им йоги после 1911 года – года знакомства с «Хатха-йогой» Рамачараки – сомневаться не приходится. Территорией для внедрения древнеиндийской практики в воспитание актера стала Первая студия, где, как пишет Е.И. Полякова, «импровизации перемежаются чтением "Хатха-йоги"»²⁶.

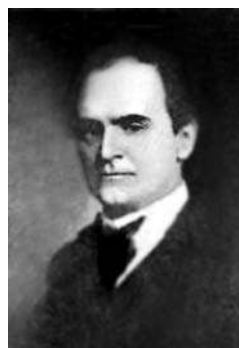
Там эта книга ходит по рукам, становится обязательным чтением. Сохранилось любопытное письмо Е.Б. Вахтангова, который писал студийцам в мае 1915 года: «И еще просьба. Возьмите в кассе 1 рубль. Запишите его за мной. Купите «Хатху-йога» Рамачарака. И от меня подарите Экземплярской (Вера Экземплярская была ученицей Первой Студии. – С.Ч.). Пусть внимательно прочтет и летом обязательно делает упражнения отдела по дыханию и о "пране"»²⁷. И от самой Экземплярской Вахтангов требует отчета: «Когда прочтете "Хатха-йогу", напишите мне. Пожалуйста»²⁸.

А воспоминания студийца Бориса Сушкевича об одной из

репетиций 1912 года (в данном случае речь идет о чеховском рассказе «Ведьма») дают представление о том, как идеи, вычитанные из книги, претворялись в практике: «В помещении Студии на Тверской, в очень маленьком зале построены шесть-семь, в полном смысле слова, кабинок, как на пляже. В каждой кабинке сидит пара – дьячок и ведьма. Одновременно все репетируют и друг другу не мешают. Громко говорить нельзя. Как только вырывается звук – неверно. Только смотрят друг на друга и что-то шепчут... даже нельзя звучать было»²⁹. Сушкевич не может произнести это вслух (год публикации воспоминаний – 1933-й), но описанное – не что иное, как йоговское упражнение на излучение праны.

Свободнее в своих высказываниях другая актриса Первой студии, Вера Соловьева (1892–1986). Уже находясь в Америке, она вспоминала: «Мы много работали над концентрацией внимания. Это называлось "войти в круг". Мы воображали круг вокруг нас, и посылали лучи "праны" в пространство и для общения друг с другом. Станиславский говорил: пошлите прану сюда – я хочу передать ее кончиками пальцев. Пошлите Богу, небесам, или, впоследствии, – партнеру. Я верю в мою внутреннюю энергию, и я испускаю ее – я распространяю ее»³⁰.

И Михаил Чехов, позднее ставший последователем теософии Рудольфа Штейнера, утверждал, что «философия йогов была воспринята мной вполне объективно, <...> без малейшего внутреннего сопротивления»³¹. К примеру, Чехов рассматривал излучение как один из важнейших приемов актерской психотехники. Приведем здесь



К.С. Станиславский
(К.С. Алексеев)
(1863–1938)

Рамачарака
(У.У. Аткинсон)
(1862–1932)

²⁴ Gordon Mel. Ibid. P. 31–32.

²⁵ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 72–85

²⁶ Полякова Е.И. Театр Сулержического. Этика. Эстетика. Режиссура. М. 2006. С. 184.

²⁷ Вахтангов Е.Б. Сборник. М. 1984. С. 211.

²⁸ Там же. С. 212.

²⁹ Сушкевич Б.М. Семь моментов работы над ролью. Л. 1933. С. 11.

³⁰ Gray Paul. The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner // Munk Erica, ed. Stanislavski and America. New York. 1964. P. 211.

³¹ Чехов М.А. Литературное наследие: В 2–х т. М. 1986. Т. 1. С. 107.

Истоки, традиции, рифмы

лишь одну выдержку из его упражнений. Она взята из «Техники актера» и почти дословно совпадает с воспоминаниями В. Соловьевой о тренингах Станиславского в Первой Студии: «Начните излучать вашу активность из груди, затем из вытянутых рук и, наконец, из всего вашего существа. Посылайте излучения в различных направлениях...»³². Такой работе с излучением праны М. Чехов уделял немало внимания, и Беатрис Страйт, его ученица американского периода, описывала чеховские упражнения на радиацию как «излучение ауры почти в мистическом смысле»³³.

Исследуя триединство «сознание – тело – душа» в творческом самочувствии актера, тренинги Первой студии во многом отдавали первенство духовным аспектам. Примат духовного водительства над чисто техническим обучением связан был, в первую очередь, с личностью Л.А. Сулержицкого. Недаром студиец Алексей Дикий замечал, что тот «не был постановщиком в принятом смысле слова» и что «его влияние на спектакль осуществлялось путем духовного «подсказа»»³⁴. А Станиславский вспоминал, что его помощник мечтал вместе с ним «создать нечто вроде духовного ордена артистов»³⁵.

И, когда настанет черед самим заняться педагогикой, бывшие студийцы вспомнят уроки «Сулера». К примеру, Ричард Болеславский (1889–1937), который совместно с другой участницей Первой студии, Марией Успенской (1876–1949), основал Американский Лабораторный театр (The Lab), в своей педагогике также «выделял духовную подготовку актера как наиболее важную часть работы, и развил серию, как он называл

их «упражнений души»»³⁶. А сама Успенская продолжала заниматься йогой всю жизнь и стала участницей Братства Самореализации (Self-Realization Fellowship), основанного в 1920 году автором книги «Автобиография йога» Йоганандой (1893–1952), чьими усилиями были приобщены к йоге многие и многие жители западного мира³⁷.

Через всю свою творческую жизнь пронес интерес к восточной эзотерике и другой студии – Валентин Смышляев (1891–1936), товарищ М. Чехова, режиссер «Гамлета» в МХТ Втором и рыцарь тамплиерского Ордена Света. Автору настоящей статьи уже приходилось писать о его необычной судьбе в книге «В.С. Смышляев. Учитель моего Учителя» – ведь в режиссерской мастерской Смышляева в ГИТИСе учился мой учитель, профессор режиссуры ЛГИТМиКа Мар Владимирович Сулимов³⁸. Словом, опыт приобщения к йоге в Первой студии остался со многими студийцами на всю жизнь и, наверное, был неизбежно передан ученикам...

Войдя в педагогику Станиславского и Сулержицкого в Первой студии, йога успешно применялась Станиславским и в дальнейшем – в практике воспитания студийцев Второй студии (создана в 1916 году) и Оперной (создана в 1918 году), а также актеров самого МХТ. Записные книжки Станиславского сезона 1919–1920 годов содержат значительное количество заметок о применении в занятиях хатха-йоги, которая практиковалась наравне со шведской гимнастикой, упражнениями на ритм, дункановской гимнастикой, речевым тренингом, освобождением мышц. Разнообразие внешних тренингов



Книга У.У. Аткинсона «Хатха-йога: Учение йогов о физическом здоровье с многочисленными упражнениями. Йог Рамачарак», 1913

³² Там же. С. 260.

³³ Cited in Hirsch Foster. *A Method to their Madness: The History of the Actors Studio*. Cambridge. 2002. P. 347.

³⁴ Дикий А.Д. *Повесть о театральной юности*. М. 1957. С. 214.

³⁵ Станиславский К.С. *Собр. соч.*: В 9 т. Т. 1. С. 437.

³⁶ Hirsch Foster. *Ibid.* P. 63–64.

³⁷ White Andrew. *Ibid.* P.76.

³⁸ См.: Черкасский С.Д. Валентин Смышляев – актер, режиссер, педагог. СПб. 2004.

Pro memoria

уравновешивалось строгим требованием Станиславского: «Nota bene однажды и навсегда. Всякое физическое упражнение должно предварительно быть мотивировано или оправдано внутренним психологическим действием или задачей»³⁹.

В «Плане дальнейших оперных упражнений» (1920, октябрь) находим такие указания по ослаблению мышц: «Создавать (в себе) бессознательного наблюдателя свободы. Сначала сидя, лежа (хатха-йога), потом стоя»⁴⁰. И далее, через несколько страниц: «При освобождении мышц существуют два момента: а) освобождение (отозвание) праны и б) посылка ее. Прана (по-индуски – “сердце”) освобождает(ся) для того, чтобы действовать, пользоваться этой энергией. Как и для чего ею пользоваться? Во-первых, для того, чтобы поддержать центр тяжести тела во всяких позах; во-вторых, чтобы действовать не только телом, мышцами, глазами, ушами, всеми пятью чувствами, но и душой»⁴¹.

Но подробнее всего связь с йогой прослеживается в записях к занятиям с артистами МХТ. Анализируя план урока Станиславского с артистами МХТ от 13 октября 1919 года, Роз Уайман обратила внимание на то, что он содержит скрытый синопсис «Хатха-йоги»⁴². Приводя пространную цитату, мы вслед за английским исследователем отметим курсивом в квадратных скобках параллели текста Станиславского с главами книги Рамачараки, основного источника познаний автора системы о теории и практике йоги⁴³.

Итак, Станиславский пишет: «Мы будем заниматься искусством переживания. <...> Элементы этого

творческого состояния: а) свобода тела (мышц), б) сосредоточенность, в) действенность.

Начинаю с освобождения мышц. Учение о пране. а) Прана – жизненная энергия, берется из воздуха [глава XX. “Праническая энергия”], пищи [глава X. “Поглощение праны из пищи”], солнца [глава XXVII. “Солнечная энергия”], воды [глава XII. “Орошение организма”], человеческих излучений. б) Когда человек умирает, прана уходит в землю с червями, в микроорганизмы [глава XVIII. “Маленькие жизни тела”], в) Я, я есмь – не прана. Это то, что соединяет все праны в одно. г) Как прана проходит в кровь и нервы через зубы, жевание пищи. Как дышать, как воспринимать сырую воду, солнечные лучи. Как жевать и дышать, чтоб больше получить праны (разжевывать пищу так, чтоб пить ее, а не глотать) [глава X. “Поглощение праны из пищи”]. Дышать; шесть биений сердца – вдыхать; три биения сердца – держать воздух; и шесть биений сердца – выдыхать. Доходить до пятнадцати биений сердца <...> [глава XXI. “Пранические упражнения”].

Упражнения сидя. а) Сидеть и называть то место, которое напряжено. б) Освобождать до конца так, чтоб свободно ворочать шеей и проч. в) Не коченеть в неподвижности. К движению праны прислушиваться. д) Прана двигается, переливается, как ртуть, как змея, от основания руки до пальцев ее, от бедра до пальцев ног. е) Значение пальцев ног в походке. Выкидывание бедер; значение спинного хребта. Упражнение: качание свободной, как плеть ноги от бедра и одновременное поднятие и опускание на пальцах ног.

³⁹ Станиславский К.С. Из записных книжек: В 2 т. М. 1986. Т. 2. С. 209.

⁴⁰ Там же. С. 209–210.

⁴¹ Там же. С. 213–214.

⁴² Whyman Rose. Ibid. P. 83.

⁴³ Доступное нам издание – «Рамачарака. Хатха-йога: йогийская философия физического благосостояния человека» Рамачарака. 2-е изд. М. 2007 – порою содержит достаточно неуклюжий перевод (переводчик не указан), поэтому в отдельных случаях мы даем ссылки на сетевой ресурс: Рамачарака. Хатха-йога [Электронный ресурс] – <<http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=1>>.

Истоки, традиции, рифмы

То же с руками, то же и со спинным хребтом. ж) Движение праны создается, по-моему, внутренним ритмом [глава XXI. "Пранические упражнения"]»⁴⁴.

Совпадения текста безупречны, а в некоторых местах – стопроцентны, включая даже количество счетов (шесть – три – шесть – пятнадцать), на которое предлагается вдыхать-выдыхать и задерживать дыхание.

Таким образом, хотя Станиславский впрямую и не говорит о пранаяме, разделе йоги, которое учит навыкам управления праной, и не употребляет этого слова, его записи выявляют серьезное изучение концепций йоговской практики. И он смело использует упражнения *пранаямы* для налаживания творческого самочувствия актера и подлинного общения.

Более того, увлечение Станиславского йогой только возрастает в первые послереволюционные годы, в период поворота его исследовательских интересов к *внешней* технике актера и к изучению глубинных связей *психики* и *физики* творящего артиста. И особенно пристально Станиславский изучает йогу в процессе работы с актерами-вокалистами в Оперной студии Большого театра.

Как известно, поворот творческих интересов создателя системы к опере был далеко не случаен. Станиславский испытывал влечение к опере с ранних лет. Этот интерес подогревался уроками пения, которые он брал и в молодости, и в зрелые годы. Известен также его исследовательский интерес к принципам работы Шаляпина, которого он почитал за возможный образец и для драматического актера. Но реализация намерения

Станиславского – учить оперных артистов по-новому – совпадает с его изучением йоговских принципов ритмического дыхания, которое для йогов – ключ к управлению праной. И не случайно, что именно в 1920 году, на гребне вызванного работой с певцами интереса к связям ритма дыхания и процессов внимания, взаимодействия и общения (а шире – творческого самочувствия на сцене), Станиславский конспектирует книгу Ольги Лобановой, построенную на принципах йоги и названную «Дышите правильно»⁴⁵.

А беседы самого Станиславского в Оперной студии 1918–1922 года раскрывают новые параллели системы с йоговскими принципами. Они записаны начинающей певицей Конкордией Антаровой (1886–1959), которой впоследствии – может быть, и неслучайно – самой предстоит всерьез заняться эзотерической практикой и стать автором романа «Две жизни», по-своему несущего йоговскую мудрость⁴⁶. В конспектах внимательной студийки мы находим то рассказ, приписанный «одному индусскому мудрецу» (сравнение недисциплинированного ума с движениями нетрезвой обезьяны)⁴⁷, то «индусскую поговорку» (урок, преподанный ученику в ответ на вопрос о решении творческой задачи и призывающий доверять своему подсознанию; здесь возникает часто используемый Станиславским образ «кармана подсознания») ⁴⁸. Записи Антаровой напечатаны в 1952 году, и вполне обоснованно будет предположить, что на реальных уроках Станиславского рубежа 1920-х годов само слово «йога» звучало чаще, чем в книге. Но даже без употребления слова «прана»

⁴⁴ Станиславский К.С. Из записных книжек. Т. 2. С. 220–221.

⁴⁵ Виноградская И.Н. Указ. соч. Т. 3. С. 135.

⁴⁶ М. Стриженова писала об эзотерическом романе К.Е. Антаровой «Две жизни» (М., 1993–1994): «Меня как индолога поражает тонкое, глубокое знание автором своеобразной жизни этой великой восточной страны, ее древней мудрости, йоги и мест пребывания тайных эзотерических Общин Гималайской Шамбалы». См: Стриженова М. Конкордия Антарова // Энциклопедия современной эзотерики (Электронный ресурс). <<http://ariom.ru/wiki/KonkordijaAntarova>>.

⁴⁷ Антарова К.Е. Беседы К.С.Станиславского в Студии Большого театра в 1918–1922 гг. М., 1952. С. 73.

⁴⁸ Там же. С. 100.

Pro memoria

понятно, что описываемое начальное упражнение медленного, «продышанного» до самых кончиков пальцев сжимания и распускания пальцев руки, устанавливающее связь ритма дыхания и сосредоточенности, связано именно с переливанием «праны»⁴⁹. Про это же и требование Станиславского, обращенное к студийцам, – учиться «делать из вашей мысли как бы огненный шар»⁵⁰.

Именно в Оперной студии положение йогов о дыхании как основе жизни встретилось с убеждением Станиславского, что ритм – основа театрального творчества. Обращаясь к оперным певцам, Станиславский подчеркивает: «Музыка, совпадая с ритмом вашего дыхания, т.е. с основой всей вашей жизни на земле, должна поднимать вашу сосредоточенность, вводя все ваше существо в гармонию. Музыка должна сливаться в своем ритме вашу мысль и ваше чувство и вводить вас в то, что мы зовем истинным вдохновением, т.е. в пробуждение вашей интуиции, или подсознания»⁵¹.

Перед оперным певцом Станиславский ставит задачу «ввести свои физические и психические начала в готовый ритм композитора», а перед драматическим актером – «нести в себе и композитора», «создать себе ритм», без которого «ваша роль – пустое место»⁵².

В обоих случаях ритм жизни актера и, в особенности, ритм его дыхания на сцене приобретают первостепенную важность. И Станиславский уделяет базовому разъяснению принципов дыхания немало времени, объясняет связь между правильным дыханием и вниманием, правильным дыханием и физической культурой

актера: «Нужно самими простыми примерами на физических действиях привлечь его (*студийца*. – С.Ч.) внимание к неизменной аналогии: спокойное дыхание – здоровые мысли, здоровое тело, здоровые чувства, легко собираемое внимание; нарушен ритм дыхания – всегда нарушена и психика, всегда болезненное ощущение в себе и полная разбросанность внимания»⁵³. Эти мысли, конечно же, перекликаются с утверждением йога Рамачараки, что сознание, тело и эмоции связаны воедино нитью дыхания и что, вдобавок к физической пользе, приносимой привычкой правильно дышать, «духовная мощь чело- века, его счастье, самообладание, ясность ума, нравственность и даже духовное развитие могут быть сильно увеличены разумным практическим применением «Науки Дыхания»⁵⁴.

Так осознание влияния практики йоги на систему Станиславского проливает новый свет на поиски Станиславского в оперном искусстве, приоткрывает еще одну причину его убежденности в необходимости исследования общих законов существования актера в опере и драме и плодотворности совместного обучения актеров драмы и оперы. Эта идея получит развитие в работе Оперно-драматической студии середины 1930-х годов.

Ведь хотя Станиславский наиболее полно изучал и применял йогу в первый период развития системы, он не бросал этих упражнений всю свою жизнь. А поскольку термин «прана» становился все менее идеологически приемлемым, в 1930-е годы Станиславский стал часто заменять его словом

⁴⁹ Там же. С. 73–74.

⁵⁰ Там же. С. 74.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же.

⁵³ Там же. С. 58.

⁵⁴ Рамачарака. *Хатха-йога. 2-е изд.* М. 2007. С. 77.

Истоки, традиции, рифмы

«энергия». Однако он по-прежнему использовал в практической работе и термин «прана», и, что важнее, сами йоговские принципы. Например, в постановке «Бориса Годунова» в Оперной студии. Как свидетельствует П.И. Румянцев, работая над уже идущей оперой (репетиции сцены Марины Мнишек и Рангони в ноябре 1934 года), Станиславский много говорит о связи пластичности актера и умения «переливать прану». Вот его замечания исполнительнице: «Чтобы вам выглядеть царицей, я подскажу одно средство. Полужестов быть не может. От корня руки (от плеча) вы пропускаете движение праны (мышечной энергии) по всей руке. Разверните руку до конца и постепенно убирайте напряжения от самых кончиков пальцев. Помните: главное в пальцах. Если “ртуть”-прана будет “переливаться” по руке, по ногам, вы всегда будете пластичны. Танцы и гимнастика не дадут пластики, пока не будет внутреннего ощущения движения. Надо, чтобы при походке энергия прокатывалась по всем позвонкам и уходила бы в ноги. Это надо искать упорно. Тогда вы будете гибки... Развивайте руку, пальцы. Пальцы – это глаза тела... Попробуйте двигаться, сидеть, чтобы все время по телу переливалась прана. Когда будете ходить, доходяживайте до конца большого пальца. Остальное тело совершенно свободно. Помните, что спина имеет огромное значение в пластике. “Переливание праны” надо делать и в спинном хребте...»⁵⁵.

Приводя эти высказывания, П.И. Румянцев подчеркивает неизменность йоговской компоненты в репетиционной и педагогической практике Станиславского на

протяжении многих лет: «Эти наставления повторяют, в сущности, те первоначальные упражнения по выработке пластики, которые Станиславский продельвал почти пятнадцать лет назад с молодыми студийцами. Повторение этих требований было у него постоянным и относилось ко всем актерам-певцам, какие бы образы они не воплощали... (курсив мой. – С.Ч.)»⁵⁶.

А на репетиции 4 мая 1935 года булгаковской «Кабалы святош», когда Станиславский детально и ярко разъясняет и показывает типичный поклон эпохи Мольера, он подчеркивает: «Имейте в виду, что у вас никогда не получится поклона, если после каждого движения не будет выпущена прана. Пластики движения без праны не может быть. Вы обязательно должны выпустить всю прану. <...> Эту прану вы набираете из сердца и будете этой праной обливаться кругом»⁵⁷.

Э. Уайт, сравнивая два текста Станиславского середины 1930-х годов, дает важнейшее доказательство того, что и в этот период идеи йоги остаются составной частью системы. Один текст – это знакомое нам русское издание «Работы актера над собой в творческом процессе переживания», подписанное к печати в 1937 году, а другой – рукопись той же книги, посланная переводчице Э. Хэпгуд с пометкой «окончательно для Америки», которая хранится ныне в Публичной библиотеке исполнительских искусств в Нью-Йорке.

В русском издании в главе «Общение» читаем: «Как назвать этот невидимый путь и средство взаимного общения? Лучеиспусканием и лучевосприятием? Излучением и влечением? За неимением другой

⁵⁵ Румянцев П. И. Станиславский и опера. М. 1969. С. 407.

⁵⁶ Там же. С. 407.

⁵⁷ Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. Сост. и ред. И. Н. Виноградская. М. 1987. С. 427.

Pro memoria

терминологии остановимся на этих словах, благо они образно иллюстрируют тот процесс общения, о котором мне предстоит вам говорить.

Близко время, когда невидимые токи, которые нас теперь интересуют, будут изучены наукой, и тогда для них создадут более подходящую терминологию. Пока же оставим им название, выработанное нашим актерским жаргоном»⁵⁸.

А в соответствующей главе «американской» машинописи 1935 года Станиславский пишет определеннее: «Я читал, что индусы говорят по этому поводу. Они верят в существование так называемой праны – жизненной энергии, силы, которая дает жизнь всему нашему телу. По их мнению, основной запас праны находится в солнечном сплетении, откуда она посылается по всему организму»⁵⁹. Заметим на будущее, что приведенные слова Станиславского – вольная цитата из Рамачараки.

И хотя примечания к 3-му и 4-му томам первого собрания сочинений Станиславского говорят, что в конце жизни автор системы отказался от использования концепции праны, «некритически заимствованной из буржуазной философии» (тут заодно досталось и французскому психологу Рибо), и, отказавшись от йоги, перешел на научную терминологию и мировоззрение, выводы о том, что после увлечения йогой в практике раннего периода системы Станиславский впоследствии отказался от нее, преждевременны.

Тот факт, что он и в 1935 году, спустя двадцать лет после опытов Первой студии, пишет и говорит о пране, означает, что

Станиславский по-прежнему считал принципы йоги составной частью системы и элементов творческого самочувствия актера.

Воспоминания Б.В. Зона о репетициях Станиславского 1933 года сохранили для нас еще одно примечательное доказательство этого. Шла работа над «Псковитянкой» Римского-Корсакова в Оперном театре им. К.С. Станиславского, и Зон записывает: «Интереснейшее предложение сделал Константин Сергеевич исполнителю роли Михайлы: Протяните руку к Ольге. Полностью. Чтобы рука звала, излучала зов. (И в мою сторону.) Раньше мы наивно называли это “праной”»⁶⁰.

Что заставляет Станиславского бросить эту реплику «в сторону» впервые появившегося на его репетициях (но появившегося по рекомендации верных людей и серьезно интересующегося системой) молодого ленинградского режиссера? Может быть, острая потребность передать (наружу? для потомства?) из парадного заточения в Леонтьевском переулке важнейшую информацию о принципах своей работы?

Прав В.Н. Галендеев: «На пороге небытия человек, особенно крупная личность, вольно или невольно думает о главном, о том, чего требуют еще не истаявший дух, возвращается к своим наиболее волнующим темам. Вдвойне – если эти идеи и темы не успели отлиться в нечто завершенное и стройное, в духовное завещание. Станиславский в последние годы жизни все чаще обращался к проблеме *духовности слова, движения, молчания артиста* (курсив мой. – С.Ч.)»⁶¹. В.Н. Галендеев связывает эти проблемы (к сожалению, не

⁵⁸ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 338–339.

⁵⁹ Stanislavskii, typescript of *Rabota aktera nad soboi, Chast' I, Okonchatel'nyi dlia Ameriki [An Actor's Work on Himself, Part I, Final Draft for America]*, the Elizabeth Reynolds Hapgood Papers, T-Mss 1992–039, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library for the Performing Arts, Series II: Translations, 1930–1973, Box 7, Folder 6, chap. 10.9. Обратный перевод на русский с: *White Andrew. Ibid. P.80.*

⁶⁰ К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования. М. 1955. С. 445.

⁶¹ Галендеев В. Н. Указ. соч. С. 105.

называя впрямую) с йоговскими мыслями об излиянии частичек души (т.е. праны) через звуки речи. Но место в книге Станиславского, к которому он отсылает прозрачно: «Не чувствуете ли вы, – обращается к своим ученикам Торцов, – что через голосовые волны выходят наружу или опускаются внутрь частички нашей собственной души? Все это не пустые, а духовно-содержательные звуки гласных, которые дают мне право говорить, что внутри, в их сердцевине, есть кусочек человеческой души»⁶². По Станиславскому получается, что атомы речи заключают в себе атомы человеческой души!

Так размышляя о «душе звуков» и о способах ее излучать, о пластике движений, которая «не может быть без праны», Станиславский и на закате жизни продолжает свой диалог с древним и вечным знанием йоги о человеке, его теле и его душе...

Думается, данного обзора использования йоги в работе Станиславского достаточно, чтобы сделать обоснованный вывод о значимости теории и практики йоги в становлении и развитии его системы.

ЙОГА В ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ СТАНИСЛАВСКОГО

Понимание постоянного присутствия йоговской составляющей в практике создателя системы дает нам возможность по-новому перечитать основные книги Станиславского, заставляет найти йоговский «фон» в его литературном наследии. Да, многие его труды – как, например, «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» – ни разу не содержат упоминания йоги, но мы увидим, как многие страницы

Станиславского буквально пронизаны йоговскими идеями.

И здесь нам неоценимую пользу оказывают Г. Кристи и Вл. Прокофьев, авторы подцензурных комментариев к 3-му и 4-му тому первого собрания сочинений Станиславского. Когда читаешь их сегодня, сначала эти комментарии вызывают досаду своей диаматовской ограниченностью. Но обратим внимание на эзопову тактику комментариев в той части, где они касаются учения йогов. Ведь, сделав положенные оговорки о том, что Станиславский не критично воспринял идеалистическое учение йогов и в поздние годы встал на позиции материализма, комментаторы дают нам ценнейшие сведения о происхождении отдельных мест рукописей по системе, даже там, где сам Станиславский боялся упоминать свой источник – книги йога Рамачараки.

Имеющий уши да услышит. И вслед за подсказкой комментаторов Станиславского можно размотать целую цепочку.

Но, прежде всего, подробнее о самих книгах йога Рамачарака. В личной библиотеке и архиве Станиславского хранятся две его книги – «Хатха-Йога. Йогийская философия физического благосостояния человека» и «Раджа-Йога. Учение йогов о психическом мире человека»⁶³.

Переведенные на русский и изданные в 1909 и 1914 годах соответственно, эти книги, на самом деле, были написаны не в уединенном буддийском монастыре или хижине йога-отшельника в Индии, а в шумном американском Чикаго в 1904 и 1906 годах, ставшем после Мирового Парламента религий 1893 года, центром приобщения

⁶² Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 61.

⁶³ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 496.

западного мира к йоге. Их автор – американец Уильям Аткинсон (William Atkinson) (1862–1932), чье имя и обстоятельства жизни, благодаря личной скрытности и частому использованию псевдонимов (не менее десятка!), в настоящее время в значительной степени забыто. А на рубеже XIX–XX веков Аткинсон – юрист, писатель, поверенный, торговец, издатель – принадлежал к числу наиболее влиятельных авторов Нового Мышления (New Thought) в ранние годы этого движения. Сам он вступил на путь эзотерического познания после своего чудесного исцеления в начале 1890-х. За тридцать лет он написал более сотни книг, многие из которых были изданы под псевдонимами, и йог Рамачарака – лишь один из них. В аннотации «Общества публикации йоги» утверждалось, что эта серия книг о йоге была написана совместными усилиями Аткинсона и Брамина Баба Барата, и в знак уважения была приписана гурӯ последнего – йогу Рамачараке. Указывались даже даты жизни Рамачараки (1799–1893), сообщались факты биографии индийского мудреца. Однако никаких свидетельств реального существования Баба Барата или Рамачараки не существует. От кого Аткинсон принял посвящение, и перешел ли он официально в индуистское вероисповедание – так же покрыто завесой тайны... Так или иначе, но за десять лет после 1903 года появилось более дюжины книг автора Йог Рамачарака, и они продолжают переиздаваться и на английском, и на русском и по сей день, возглавляя многие списки литературы о йоге. В этом качестве они и сегодня остаются для многих – как и для Станиславского сто лет назад – введением в систематическое познание йоги.



Патанджали
(II в. до н.э.)

Структура классической йоги восходит к «Йога-сутрам» ее основателя Патанджали, написанным (а, точнее, составленным по более ранним учениям и обоснованным философски) в Индии во II веке до н.э. В ней восемь ступеней:

Яма (нормы поведения и моральные самоограничения),

Нияма (серия практик по самоочищению, следование религиозным правилам и предписаниям),

Асана (позы, объединяющие ум и тело посредством физического упражнения),

Пранаяма (контроль праны – жизненной энергии через ритмическое дыхание, приостановление «беспокойной деятельности ума»),

Пратьяхара (дает внутреннюю духовную силу, позволяет достичь умственного сосредоточения, увеличивает силу воли; отвлечение чувств от объекта желанья),

Дхарана (концентрация внимания, целенаправленная сосредоточенность ума, переходящая в медитацию),

Дхьяна (медитация, внутренняя деятельность, которая постепенно приводит к самадхи),

Истоки, традиции, рифмы

Самадхи (медитация на слог «ом», умиротворенное сверхсознательное состояние блаженного осознания своей истинной природы, нирвана).

Иногда эти восемь ступеней делят на четыре низшие и четыре высшие ступени, из которых низшие сопоставляют с хатха-йогой, в то время как высшие ступени принадлежат к раджа-йоге, полагая, что цель практических занятий хатха-йогой – в обеспечении развитого тела для обеспечения медитативной практики раджи-йоги.

В каком-то смысле Станиславскому повезло, что его знакомство с идеями йоги произошло именно по книгам Аткинсона – Рамачараки. Безусловно, это изложение йоги было приспособлено для понимания западными читателями. Американский йог обращается именно к ним, он свободно цитирует европейских и американских ученых XIX–XX веков и сознательно не перегружает читателей спецификой отдельных направлений и школ индусской йоги. Он излагает своего рода обобщенную йоговскую традицию, «не отдавая предпочтения какой-либо одной школе или направлению йоги над другой, как мог бы сделать подлинный йог»⁶⁴.

Заметим вслед за Ш. Карнике, что, когда, идя по стопам Станиславского, Ежи Гротовский попытался применить йогу в театральном творчестве на основе *подлинных* индусских текстов, он зашел в определенный тупик. Ведь, в конце концов, цель занятий йогой – в освобождении от колеса страданий, в уходе от реакций на окружающую земную жизнь в вечное абсолютное. Естественно, на каком-то этапе это стало противоречить задачам

театра и театральной выразительности, – ведь подлинная йоговская «концентрация разрушает всю выразительность: она есть душевный сон, ничего не выражающее спокойствие: великий отдых, который окончится смертью. Это должно бы быть очевидно, потому что цель йоги – остановить... все жизненные процессы <...> и найти завершенность и воплощение в сознательной смерти»⁶⁵.

Станиславскому осваивать йогу было легче – приобщая западных читателей к миру восточной мудрости, Рамачарака излагал принципы йоги как основы умения управлять собой, как искусство самосовершенствования, не подчеркивая истинную конечную цель достижения нирваны. И, хотя Рамачарака видел йогу как средство обратить сознание вовнутрь себя, что противоречило основной творческой задаче системы найти способы выразить внешним образом испытываемое внутри чувство, Станиславский смог адаптировать йоговскую идею «абстрагирования от отвлекающих впечатлений» в плодотворное состояние сосредоточенности и внимания во время спектакля. Ведь он знал, что для актера главное «отвлекающее впечатление», с которым Станиславский так страстно боролся, – пугающая черная дыра зрительного зала. И в этом смысле существование за знаменитой «четвертой стеной» оказывается сродни йоговской отрешенности от соблазнов мира.

При этом Станиславский вполне понимал отличие своих практических задач от конечных целей йоги. На лекциях ноября 1919 года для актеров МХТ Станиславский подчеркивал: «Оказывается, тысячу лет тому

⁶⁴ White Andrew. Ibid. P. 82.

⁶⁵ Schechner Richard and Wolford Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. New York. 1997. P. 44.

Pro memoria

назад они [йоги] искали то же самое, что мы ищем, только мы уходим в творчество, а они – в свой потусторонний мир»⁶⁶.

Обратимся вновь к записям занятий Станиславского в Оперной студии. В своих беседах Станиславский проводит студийцев через «общие для всех ступени (курсив мой. – С.Ч.) творчества, каковы бы ни были эпохи и индивидуальности людей»⁶⁷, и эти ступени, по которым должны восходить «все, кто посвятил свою жизнь искусству сцены», ближе к этапам эзотерического нравственного самосовершенствования, нежели к набору узкопрофессиональных требований.

Первая ступень – сосредоточенность, вторая – бдительность, третья – бесстрашие, мужество в творчестве, четвертая ступень – творческое спокойствие. И как после первых четырех ступеней хатха-йоги происходит переход к возвышенным материям раджа-йоги, так и после четырех ступеней «работы над собой», приводящих к внутреннему единению актера с самим собой, Станиславский намечает глубокие художественные цели. Движение ввысь продолжается через пятую ступень – «доведение всех сил своих чувств и мыслей, перелитых в физическое действие, до самого большого напряжения», четкость героического напряжения⁶⁸.

Шестая ступень связана с возвращением сценического обаяния артиста, того благородства, которым он очистил изображаемые им страсти.⁶⁹ Здесь Станиславский совершенно в духе буддизма говорит о «роковых моментах, где дух человека стремится освободиться от страсти»⁷⁰.

И, наконец, «последняя ступень, без которой в искусстве не живут. Это – радость»⁷¹. И в

этом стремлении к радости творчества как венцу процесса воспитания актера – важнейший урок будущим поколениям и суть этической позиции Станиславского. Его знаменитые слова, написанные в день 70-летия, подтверждают, что сам создатель системы, пройдя все упомянутые ступени мучительным сальерианским путем самоисследования, вкусил счастье седьмой ступени сполна: «Долго жил. Много видел. Был богат. Потом обеднел. Видел свет. Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал славы. Нашел. Видел почести, был молод. Состарился. Скоро надо умирать.

Теперь спросите меня: в чем счастье на земле?

В познании. В искусстве и в работе, в постигновении его.

Познавая искусство в себе, познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу – талант.

Выше этого счастья нет»⁷².

Наверное, не случайно, что арифметическое количество ступеней в йоге и у Станиславского не совпадает, ведь йоговская восьмая ступень поведет уже к нирване, и здесь окончательно произойдет расхождение конечных целей практики йоги и системы актерского творчества.

Отметим попутно, что упомянутые трудности в адаптации йоги для театра не привели к потере интереса к ней со стороны Гротовского. Впрочем, разговор о влиянии йоги на Гротовского, который при выборе профессии колебался между востоковедением, психиатрией и режиссурой, который утверждал, что он «начал там, где Станиславский закончил», внешность которого после

⁶⁶ Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений. 1917–1938. М. 1999. С. 60–61.

⁶⁷ Антарова К.Е. Указ. соч. С. 79.

⁶⁸ Там же. С. 90–91.

⁶⁹ Там же. С. 94.

⁷⁰ Там же. С. 96.

⁷¹ Там же. С. 96.

⁷² Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 324–325.

Истоки, традиции, рифмы

паломнического путешествия в Индию 1970 года изменилась так разительно, что его не узнали не только его актеры, но и родной брат, который в конце жизни завещал развеять свой прах над далекой и близкой ему Индией, – это тема отдельного серьезного разговора⁷³. А вот как оказалась возможной светская «переориентация» в использовании йоги, становится ясно, если только представить, сколько людей во всем мире занимается сегодня модифицированными версиями хатха-йоги и медитации, в основном, для поддержания физической формы и снятия стрессов.

Такого же рода переориентацию направленных внутрь и вовне йогических техник (только в целях театральных) сделал годами раньше и Станиславский. Однако среди его многочисленных пометок в экземпляре «Хатха-йоги», хранящемся в архиве МХТ, есть отмеченный абзац, содержащий предостережение тем, кто рассматривает йогу только как набор физических трюков или просто восточную форму физической культуры. Похоже, Станиславский хорошо понимал, что самое ценное для него в йоге – именно глубинная связь внешних физических упражнений и духовного воспитания, многогранность непрерывной череды упражнений, пронизанных восходящей линией самосовершенствования. Этот пафос непрерывного ученичества, конечно же, сердцевинно близок Станиславскому. Поэтому он изучал и «Хатха-йогу», и «Раджа-йогу» Рамачараки досконально и именно из этих книг почерпнул многие важнейшие положения системы.

Ш. Карнике делает ряд интересных текстологических сопоста-

влений трудов Станиславского и Рамачараки, и последующее наше исследование отчасти повторяет ход ее мыслей.

Оказывается, даже многие из образов системы находят свои прямые аналогии в текстах американского йога. К примеру, оба автора называют подсознательное «другом», который помогает в нашей психической и творческой работе⁷⁴. Оба удивляют читателя тем, что подсознательное занимает 90% нашей умственной жизни⁷⁵. Станиславский при этом, не ссылаясь на свой источник, дословно заимствует у Рамачараки ссылки на психологов Гетса и Модсли⁷⁶. Для обоих суть воспитания и обучения заключается в умении использовать, говоря словами Рамачараки, «подсознательное мышление, повиновение сознательному уму», или, по Станиславскому, «работу подсознательной сферы мышления, совершаемой по приказанию сферы сознательной»⁷⁷. Оба описывают память как «склад», из которого извлекаются частицы человеческого опыта⁷⁸. Наконец, они схожи в стремлении постичь правду по-новому – «не только в своей внешности, несовершенной и вводящей в заблуждение, а так, как она есть поистине»⁷⁹, и в понимании того, что «жизненная правда на сцене совсем не то, что в действительности»⁸⁰.

Когда сегодня читаешь книги Рамачараки, невольно натыкаешься на многочисленные фразы, образы, отдельные ключевые слова, столь знакомые нам по Станиславскому. Более того, работы Рамачараки «очевидно дали Станиславскому больше, чем только базовые понятия и практические упражнения, они предоставили

⁷³ Башинджазян Н. *Контуры биографии // Ежи Гротовский. От Бедного театра к Искусству-проводнику*. М. 2003. С. 24.

⁷⁴ Станиславский К.С. *Собр. соч.:* В 9 т. Т. 2. С. 436.

⁷⁵ Рамачарака. *Раджа-йога. Учение йоги о психологическом мире человека*. Ростов-на-Дону. 2004. С. 188.

⁷⁶ Станиславский К.С. *Собр. соч.:* В 9 т. Т. 4. С. 140.

⁷⁷ Станиславский К.С. *Собр. соч.:* В 9 т. Т. 2. Сс. 61, 427, 437.

⁷⁸ Там же. С. 290.

⁷⁹ Рамачарака. *Раджа-йога*. С. 93.

⁸⁰ Станиславский К.С. *Собр. соч.:* В 9 т. Т. 4. С. 380.

Pro memoria

структурную модель для того, о чем он так страстно мечтал: помочь актерам овладеть творческим самочувствием»⁸¹. Ведь в целом система Станиславского учит овладению творческим самочувствием теми же путями, как «наука йоги учит, как основному принципу, владению своим мышлением»⁸², «учит господству над умом»⁸³.

Рамачарака предлагает последовательную программу, которая, как и книги по системе, развивается от душевной работы над собой к физическому внешнему. Обе системы подготовки основываются на том, что «прежде чем человек начнет пытаться раскрывать тайны внешней вселенной, он должен овладеть внутренним своим миром»⁸⁴.

И это знание о себе должно быть достигнуто на чувственном уровне. Рамачарака подчеркивает: «Учителя-йоги не бывают довольны, если стремящийся к посвящению создает себе только интеллектуальное понятие о своей истинной сущности; они настаивают на том, чтобы он чувствовал истинность этого понятия, осознал бы свое истинное Я»⁸⁵. Отсюда возникает знаменитое, многократно повторенное положение Станиславского: «на нашем языке понять – и значит почувствовать»⁸⁶.

И названия книг системы отражают ту же йогическую последовательность самосовершенствования от внутреннего к внешнему: работа над собой (в процессе переживания, потом – в процессе воплощения), работа над ролью. Даже принципиально важное слово «работа» встречается у Рамачараки повсеместно: «Не надо забывать, что мы сами “выработали” в себе все, что знаем. Ничто само не приходит к

лентяю, или беспечному человеку», – напутствует он учеников⁸⁷.

Конечно, такая постановка вопроса близка строителю первого художественного театра в России, который и родился в противопоставлении антрепризе, халтуре – из желания «очистить искусство от всякой скверны, создать храм вместо балагана»⁸⁸. Не случайно необходимость творческой дисциплины подчеркивалась и в практической жизни МХТ и его студий всех периодов, и в литературных работах по системе. «Считаю себя обязанным быть по-военному строгим при коллективной работе», – провозглашал добрейший Рахманов–Сулер, помощник Торцова–Станиславского⁸⁹.

Среди других терминов Рамачараки, которые отзываются в системе Станиславского, назовем «задачу». Йоги также основывали свою работу на «духовных задачах».

Кроме того, Рамачарака излагает в «Раджа-йоге» «систему упражнений и муштры»⁹⁰, – Станиславский создает систему, которая включает тренинг и муштру. Рамачарака указывает своим ученикам Путь, – Станиславский подчеркивает, что «“система” – путеводитель»⁹¹. Погруженность в «объекты рассмотрения и обсуждения»⁹², которую Рамачарака считает принципиальной для успешного сосредоточения, отзовется в арсенале актера «объектами внимания». Мысли человека, как и пьеса, усваиваются легче при разбиении на «куски». Как дерево, растущее в расщелине, через йогический «принцип приспособления» подгоняет свою форму по ее размеру, так и актеры используют «приспособления» в предлагаемых обстоятельствах пьесы и спектакля.

⁸¹ Carnicke Sheron. Ibid. P. 173.

⁸² Yogi Ramacharaka. A Series of Lessons in Raja Yoga // Project Gutenberg's (Семевой пещер). – <<http://www.gutenberg.org/etext/13656>>

⁸³ Рамачарака. Раджа-йога. С. 92.

⁸⁴ Там же. С. 8.

⁸⁵ Там же. С. 6.

⁸⁶ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 373.

⁸⁷ Рамачарака. Раджа-йога. С. 141.

⁸⁸ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 268.

⁸⁹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 48.

⁹⁰ Рамачарака. Раджа-йога. С. 6.

⁹¹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 371.

⁹² Рамачарака. Раджа-йога. С. 45.

Истоки, традиции, рифмы

И по Рамачараке, и по Станиславскому, если «хотение» недостаточно сильно, то ни человек, ни персонаж не достигнут своей цели.

Примеры совпадения положений Станиславского и Рамачараки можно множить и множить. В одном не согласимся с Ш. Карнике. Проведя тщательное текстологическое исследование и найдя интереснейшие совпадения и параллели между Станиславским и Рамачараккой, Карнике, увлекаясь, порой представляет дело так, что Станиславский во всем следовал Рамачараке. Так, она пишет: «Моделируя себя по образцу "йогов-учителей, которые непрестанно ведут своих учеников к их цели: сначала одним путем, затем иным, <...> пока наконец ученик попадает на путь, который для него всего больше подходит"⁹³, Станиславский говорил своим студентам-режиссерам за три месяца до своей смерти, что "надо дать актеру в руки какие-то пути. Один из путей – путь действия. Есть другой путь: вы можете пойти от чувства к действию, воздействуя раньше на чувство"⁹⁴.

Мысли Станиславского, высказанные (уточним Карнике) в беседе со студентами-выпускниками режиссерского факультета ГИТИСа 15 мая 1938 года, наверное, все же не просто «моделирование себя по образцу» йогов или копирование положений книги Рамачараки, прочитанной за два десятилетия до этого. Это подведение итогов долгого исследовательского пути, вместившего в себя диалог с многочисленными источниками, среди которых йога – один из важнейших, но не единственный. Самое же главное – что в эти итоговые годы

Станиславский приходит к преодолению дихотомий, свойственных западному сознанию, и отдает предпочтение этюдному методу, в котором холистически сливаются воедино анализ с воплощением, внутреннее с внешним, психика и физика актера-творца.

Конечно, книги Рамачараки были для Станиславского не единственным источником информации о йоге и эзотерических учениях. В 1916 году МХТ приступил к постановке пьесы «Король темного покоя» (другой вариант названия – «Король темного чертога») лауреата Нобелевской премии 1913 года бенгальского автора Рабиндраната Тагора. В центре этой драматической аллегории о духовном просвещении был образ загадочно-мистического короля, который появлялся перед своими подданными всегда под покровом тьмы, и они могли лишь догадываться о его истинной сути, лишь верить в его существование.

Станиславский восторженно отзывался о пьесе, видел в постановке «глубокой религиозной мистерии» возможности расширения диапазона театра и актерского мастерства его актеров. «Рабиндранат, Эсхил – вот это настоящее. Мы этого играть не можем, но пробовать надо»⁹⁵, – писал он Вл.И. Немировичу-Данченко. И, хотя спектакль этот не вышел (репетиции закончились показом фрагментов спектакля в декабре 1918 года), работа над этим материалом расширила познания Станиславского об индуизме и духовных ценностях Востока – недаром в ходе работы были организованы лекции по индусской философии. А то, что эти знания оказались ему нужными для

⁹³ Там же. С. 71.

⁹⁴ Carnicke Sheron. Ibid.P. 173. Чтобы избежать обратного перевода, фраза Станиславского приведена по: Станиславский репетирует. С. 565.

⁹⁵ Виноградская И.Н. Указ. соч. Т. 2. С. 529.

Pro memoria

практической работы и за пределами работы над Тагором, подтверждает тот факт, что в марте 1919 года в беседе с актерами МХТ о новых театральных формах он советовал опять пригласить индусского лектора, чтобы продолжить разговор⁹⁶.

Но все же главным источником изучения йоги для Станиславского были именно книги Рамачараки, поэтому сравнению трудов американского йога и автора системы мы и уделили основное внимание.

Изучение основ древнеиндийского учения о человеке, начавшееся для Станиславского в тот самый 1911 год, когда система была объявлена официальным методом работы МХТ, оказалось не просто «очередным увлечением Константина Сергеевича». Оно вылилось в долгосрочное и оплодотворяющее воздействие йоги на поиски автора системы и его учеников. Многие поколения актеров при жизни Станиславского – и актеры Первой студии в 1910 годы, и певцы Оперной студии в 1920-е годы, и студийцы Оперно-драматической студии в 1930-е проходили через базовые упражнения системы, основанные на йоге. Многие поколения и после Станиславского, делая ежедневный туалет актера по системе, отдавали дань йоговским принципам, порой – благодаря советской цензурной политике в области искусства и культуры – даже не осознавая того. Перефразируя Л.А. Додина, который говорил, что, «когда артист играет правильно, он играет по Станиславскому, даже если Станиславский ему не нравится»⁹⁷, можно утверждать, что когда актер делает тренинг по системе Станиславского, он опирается на

многовековой опыт йоги, даже если йогой никогда и не занимался.

Параллельное чтение текстов Рамачараки и Станиславского, начатое в настоящей публикации, дает также возможность по-новому обсудить элементы творческого самочувствия актера – элементы системы Станиславского, которые имеют прямую связь с учением йоги. Среди них – освобождение мышц, общение, лучеиспускание и лучевосприятие, внимание, видения. Особое внимание необходимо уделить взглядам Станиславского на структуру бессознательной деятельности человека, включая его подсознание и сверхсознание. Ведь именно из «Раджи-йоги» Станиславский почерпнул концептуальную идею связи творческого состояния и бессознательного, заимствуя представление о сверхсознании как источнике вдохновения, творческой интуиции и трансцендентального знания. И в предисловии к «Работе актера над собой» Станиславский будет указывать на ключевое значение главы «Подсознание в сценическом самочувствии артиста», в которой для него – «суть творчества и всей “системы”».

Вторая статья, которая готовится к публикации в следующем номере журнала, как раз и будет посвящена подробному анализу йогических элементов системы Станиславского. Там же мы подведем и итоги настоящего исследования.

⁹⁶ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 488.

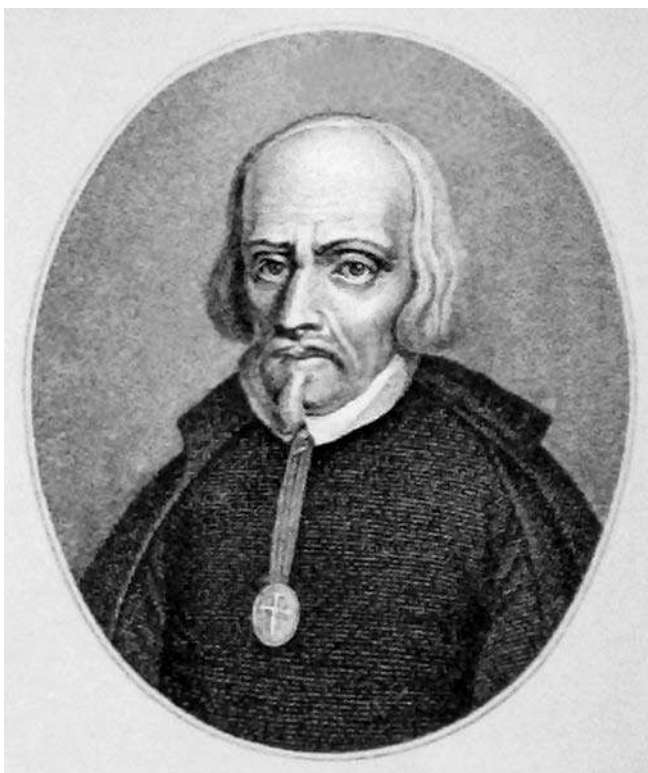
⁹⁷ Додин Л.А. Интервью // Известия. 1997, 6 мая.

Анастасия АРЕФЬЕВА

ПОЭТИКА И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ИСПАНСКОЙ БАРОЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ. «ПОКЛОНЕНИЕ КРЕСТУ» ПЕДРО КАЛЬДЕРОНА

О драматургии Золотого века Испании, к счастью, известно много. Но как пьеса становилась спектаклем на подмостках испанских корралей – публичных городских театров XVI–XVII века? Каким образом темы и идеи, заложенные автором в тексте, обретали сценическую плоть и кровь? И как эффектное, интригующее театральное действие, которое держало внимание зрителей на протяжении почти целого дня (именно столько могло длиться представление) наполнялось сложным философским содержанием и религиозным смыслом? Попробуем себе это представить на примере ранней пьесы Педро Кальдерона «Поклонение кресту».

Известно, что еще в средневековой европейской литературе прочно утвердилась концепция человеческого тела, в основе которой лежало представление о человеке как об «уменьшенной модели», проекции макрокосмоса. В эпоху Ренессанса человек уже не просто копия, а центр и цель вселенной, «мера всех вещей», а его тело – зеркало всех природных процессов и движений. В эпоху барокко тело человека ощущается как тело... болеющее. Оно подвержено страданиям и мучениям, как физическим, так и, прежде всего, – духовным. Гармоничное тело в Ренессансе превращается в эпоху барокко в тело стареющее и грешное. Гротескны проявления всего, что свойственно человеческому телу – в преувеличенном, гипертрофированном и потому опасном виде. Все чувства, ощущения обнажены и обострены. Более того, это тело, в сущности, отделено от души, сердца, ума. Образ распадающегося тела – это и символ распадающегося



Педро Кальдерон де ла Барка Энао де ла Барреда-и-Рианьо (1600-1681)

Pro memoria

общества. В драме «Поклонение кресту» Педро Кальдерона это очевидно, как нигде: есть отец, сын, дочь, но семьи нет.

В пьесе отразилось все, что так свойственно молодости. Кальдерон наделяет своих героев неукротимым темпераментом. Пьеса то и дело балансирует между моралью и чувственностью, религиозностью и сексуальным влечением. Законное чувство любви главных героев, брата Эусебио к сестре Юлии, по стечению роковых обстоятельств превращается в греховное влечение: только родившись, они сразу были разлучены, а встретившись случайно через много лет, полюбили друг друга, не подозревая о родственных связях. Потому страсти в «Поклонении кресту» оказываются неразрывны со своей первоосновой – страданием. Все несчастья обрушиваются на героев сразу и уже не отступают ни на секунду вплоть до финала. Децибелам эмоций, кажется, некуда больше расти уже в первой части пьесы. Герои переполнены нестерпимой ненавистью и такой же нестерпимой любовью: «Горят в одно и то же время негодование и любовь»¹, – вполне привычное для них состояние души. При этом любовь для главных героев «Поклонения кресту», Эусебио и Юлии, – не сладкое, радостное чувство, а деспот, влекущий их друг к другу со страшной, непреодолимой силой. «Вся из чрезмерностей любовь», – говорит Эусебио. Впрочем, в барокко ничего не бывает в меру. Чтобы защитить себя, любовь должна уметь ненавидеть – это один из сотен кальдероновских парадоксов. Герои, перманентно находящиеся на грани психического и религиозного безумия, в любой момент готовы умереть.

Однако вихрь сильнейших переживаний и мучений отнюдь не отменяет в «Поклонении кресту» важного разговора о вопросах жизнеустройства: о чести, которую приходится защищать, лишаясь семейного счастья (отец семейства Курсио, чтобы уничтожить подозрения в измене жены, решается на ее убийство, но ни в чем повинная супруга чудом избегает смерти), о борьбе с самим собой за чистоту души. Эти темы затем будут разрабатываться Кальдероном и в мрачной драме чести «Врач своей чести», и в главной пьесе испанского барокко «Жизнь есть сон».

«Поклонение кресту» интересно и как яркий пример сценической выразительности барочного текста, обладающего огромным театральным потенциалом. Ведь Кальдерон, драматург XVII века, создавая свои пьесы, заботится, как это ни парадоксально, прежде всего, о психологии зрительского восприятия.

Так, например, в самом начале пьесы через реплики второстепенных персонажей Кальдерон готовит публику к встрече с главными героями и не только описывает, как они одеты, как быстро идут (эта информация важна, скорее, для актеров, зрители и так все это увидят через пару мгновений). Главное – Кальдерон в этих описаниях «программирует» настроение, сиюминутное состояние героев. Крестьянин Хиль, завидев вдалеке приближающиеся мужские фигуры, то есть еще не вышедших из-за кулис актеров, сообщает о них публике. Через несколько секунд они появятся на сцене, но настроить зрителя на нужный лад этим актерам будет уже гораздо проще после такого заочного знакомства. Описывая то, что зрителям еще не

¹ Кальдерон Педро. Поклонение кресту // Педро Кальдерон. Драммы: В скольких томах. М. 1989. Т. 1. С. 424.

Европа и Россия

видно, Кальдерон усиливает динамику происходящего.

Хиль.

*Они спешат, бегут, пришли*².

В словах Хиля – и достраивание внесценического действия, и расширение границ сценических подмостков.

Вообще пространственные категории чрезвычайно значимы в испанском театре XVII века. В «Поклонении кресту» семантика пространства совпадает с барочным представлением об устройстве мироздания. Верх – небесное пространство, низ – территория зла. «Поклонение кресту» сосредоточено как раз на противостоянии и взаимовлиянии этих двух полюсов. Земной мир гнетет, пугает героев пьесы («И каждый камень изумляет,/ И каждый ствол наводит страх,/ И каждая гроза грозит мне,/ И каждый склон стоит как бремя»³, – говорит Курсио). Мир земной часто кажется героям чужим и опасным. Им чудится, что над ними – мрачные горы, «жгучих молний ветер». Лишь небо может даровать человеку благодать, лишь божественное начало способно наполнить смыслом жизнь человека. И потому в этой кальдероновской драме священо только то, что возвышается над землей, – холм в лесу, где стоит крест. Героев тянет к нему, как магнитом. Это место рождения и смерти главного героя Эусебио, место признаний и суда, очищения и чудесного спасения. Восхождение на этот холм как дорога к богу.

В надежде обрести неземное счастье поднимается Эусебио и в монастырь к Юлии, келья которой находится в одной из верхних секций корраля.

Эусебио взбирается вверх по лестнице. Покинув затем монастырь, на землю он сойдет уже преступником.

Будто предчувствуя эти страшные перемены, Эусебио медлит перед стенами монастыря. Ему чудится огненное пламя, которое грозит ему со всех сторон, будто заставляя одуматься. Его глаза уже «от пламени ослепли», но он идет сквозь этот огонь, пусть даже «целый ад встает преградой». Монастырь его встречает мертвой тишиной и темнотой. Подойдя к келье возлюбленной, он отдергивает занавеску. Юлия, пытаясь разглядеть, кто в ее комнате, ничего не может понять. Ей мерещится Эусебио, которого, как она знает, здесь быть не может:

Но что я вижу?

Ты тень желанья моего?

*Тень мысли?*⁴

При слабом свете свечи, который горит в келье, безнадежно путается реальное с воображаемым. Тени настоящие сливаются с тенями мнимыми. Кальдерон то и дело жонглирует воображением зрителей – тем, что они видят на самом деле, и тем, что они должны, но не могут увидеть.

Юлия.

Ты голос ли воображенья?

Ты заблуждений образец?

Рождение холодной ночи?

*Мой сон? Мой призрак, наконец?*⁵

Барочная психофизика, свойственная героям Кальдерона, – это познание мира через ощущения. Юлия трепещет от любого шороха, в страхе ей может послышаться, что угодно. Наконец она узнает Эусебио, тот весь горит от желанья, срывает с Юлии одежды.

² Кальдерон Педро. Драмы. Указ. соч. С. 397.

³ Там же. С. 447.

⁴ Там же. С. 453.

⁵ Там же. С. 454.

Но, увидев на ее груди крест, точно такой, как на его теле (не понимая пока, что это значит, что Юлия – его сестра), он в страхе и священном ужасе бежит из кельи. Юлия спешит за ним, спускаясь по лестнице, которую оставили друзья Эусебио. Спустя несколько минут она захочет, но не сможет вернуться в монастырь, – лестницу уже унесли, да и мысли Юлии далеки от дум монахини. Путь обратно в монастырь, к богу оказывается для нее закрыт как в прямом, так и в переносном смысле.

Юлия.

*Мне небом презгражден возврат
Раскаявшись, хочу подняться
И не могу. Нет милосердия!*⁶

Прочнейшая связь мира внешнего, грубого, материального и мира чувств и душевных волнений – ключ к барочной театральности. Физическое ощущение вполне сравнимо с его образным эквивалентом. Так, колючки от терновника колют сильнее, чем «ежели какой глупец своей вас ревностью ужалит». Но если крестьянин Хиль, спрятавшись в кустах, изнемогает от жгучих веток, то Эусебио истерзан душевно. Или, например, образ дороги, столь важный для пьесы «Поклонение кресту», осмысливается Кальдероном сразу в двух измерениях: дорога как тропа в лесу, та, что под ногами; и дорога как выбор жизненного пути. И все это соединено драматургом одной сценической репликой:

Эусебио.

*Не знаю я, куда идти.
Как долги дни, того, кто грустен;
И смерть не встретишь на пути,
Когда тяжка дорога жизни?*⁷

При всей любви к философским рассуждениям, при всей своей трансцендентности барочная драматургия удивительно вещественна, материальна и потому сценична. Особый театральный ароматей, безусловно, придает и гротескное отстранение, умение Кальдерона посмотреть на самые серьезные вещи со стороны и с известной долей комизма. В «Поклонении кресту» гротеску отведено особое место. Кальдероновская ирония (которую два века с небольшим так любят немецкие романтики и не только они) здесь особенно красочна и выпукла. Многие узловые коллизии пьесы отражены и продублированы драматургом в зеркале площадного театра. Кальдерон не боится свести на «нет» весь драматизм, накал страстей. Народно-бурлескные мотивы вмиг опрокидывают весь трагедийный пафос и муки Эусебио. Например, крестьянин Хиль в середине пьесы так запуган слухами о злодействах Эусебио, что обвешивает себя десятками разнокалиберных крестов в надежде, что хоть один из них защитит его от преступника, для которого крест священен. Крест как главный христианский символ становится предметом фарсовой сценки. Ирония с сарказмом звучат и в словах Менги, жены Хилья, о том, как разбойник Эусебио «милостив» к своим жертвам:

*Кто в руки попадет к нему,
<...>
Пиши «прощай», конец ему.
Убьет, и крест над ним
поставит,
И грех свой, дескать, искупил.
Подумаешь, какая милость
Тому, кого он сам убил!*⁸

⁶ Педро Кальдерон. Драм. ук. изд. С. 464.

⁷ Там же. С. 466.

⁸ Кальдерон Педро. Указ. соч. С. 438.



Материальный предмет легко трансформируется и приобретает у Кальдерона образное, метафизическое значение.

Тот же Хиль, привязанный к дереву, сравнивает себя со Святым Себастьяном. А Менга, не давая мужу фору в остроумии, заметит, что она, тоже привязанная, – Святая Себастьяна.

Очевидно, что язык героев бесконечно важен в «Поклонении кресту». Именно в нем скрыта большая часть «визуальных эффектов» пьесы. Кальдерон знал: уши – это глаза воображения. Вся условность декораций, использующихся на сцене корраля, с лихвой компенсировалась безусловностью зрительского восприятия. Но язык пьес Кальдерона не только призван помочь увидеть то, о чем лишь сказано. Крайне важно и то, что в барочной драматургии чувства и страсти, потеряв

доверие к разуму, еще не утратили веры в слово как таковое, в слово как в возможность выразить то, что невозможно держать в себе. Будучи экспрессивно насыщенный, слово призвано разгадать и раскрыть внутренний мир героев.

У Кальдерона моменты наивысшего драматического напряжения и актерской «потенции» приходятся на монологи. Именно через них герои узнают себя и приходят к истине. Не в диалоге с другими персонажами, а скорее, во внутреннем диалоге с публикой они познают самих себя.

Юлия.

*Так пусть же
В отчаянье я совершу,
Как женщина, дела такие,
Что небеса им изумятся,
Века, и мир, и грех смутятся,
И устроятся самый ад⁹.*

Корраль Дель Принсипе

⁹ Там же. С. 464.

Pro memoria

В отместку небесам, которые не позволили ей вернуться в монастырь, она вступает с ними в схватку. Она больше не добродетельна. «Назло» небу она становится преступницей и убийцей. Ключевая для барочной героини фраза Бальмонтом-переводчиком еще и усилена тройным отрицанием:

*Нет больше в сердце уваженья
Ни к миру, ни к стыду, ни к Богу¹⁰.*

После ночного расставания с Эусебио Юлия теряет смысл жизни. Она облачается в разбойничьи одежды. В мужском наряде она и ведет себя по-мужски. Страстность, с какой она мстит миру за свои несчастья, не знает границ. Она убивает даже того, кто хотел ее приютить. С той же силой, что верила в христовы заповеди, она от них отрекается – с восторгом и самоупоеанием. В глубинах отчаяния Эусебио тоже рождается безрассудство жестокости, мести. После потери Юлии он готов сделать свои преступления, подобно страданиям, бесконечными. Не находя оправдания своим порывам страсти к Юлии, Эусебио все же находит им объяснение:

*Влиянье высшей скрытой силы,
А не любовь владеет мной¹¹.*

Кровные узы в «Поклонении кресту», долго не будучи обнаруженными (вплоть до финала возлюбленные не знают, кем приходятся друг другу), оберегают героев от страшных, непоправимых ошибок. Так, Эусебио в последний момент бежит из объятий Юлии, по непонятной для себя причине кладет клинок перед ногами Курсио. Курсио перед сражением с Эусебио,

не зная, что тот – его сын, тоже чувствует что-то необычайное:

*Лечу туда. То кровь меня зовет
В сомнениях пугливо холодея¹².*

Герои Кальдерона почти всегда ощущают влияние высших сил на свою судьбу. Они чувствуют это и не скрывают, что порой не являются хозяевами своих поступков. Но какие силы действуют на героев? Спасительны они или губительны?

В религиозно-философских драмах соотношение сил небесных, рока и возможности свободы выбора человека особенно важно и существенно. Если герои становятся заложниками своих страстей, рок ведет их за собой, словно слепых, они всецело оказываются в его власти. Избежать же фатума, по Кальдерону, человеку позволяет то, что неподвластно внешним силам, – воля. И разговор о ней драматург начинает еще в первой трети пьесы. Лишь воля, по Кальдерону, безраздельно принадлежит человеку. Жизнь дарована родителями (людьми), они же вправе ее и забрать. Воля же (свободный выбор человека) – это дар небес, права выбора у человека не может отнять никто. При наличии огромного количества условностей, которые окружают человека эпохи барокко, выбор жизненного пути непременно остается за ним, по крайней мере, должен оставаться.

При этом понимание воли у Кальдерона есть предтеча кантовского императива: воля – вовсе не синоним вседозволенности и безнаказанности. Воля – это, прежде всего, осознанный нравственный выбор, за который человек всю жизнь потом несет

¹⁰ Там же. С. 462.

¹¹ Там же. С. 455.

¹² Кальдерон Педро. Указ. соч. С. 485.



ответственность перед богом и, что не менее важно, перед самим собой. Более того, свобода выбора и воля, дарованные человеку свыше, отнюдь не означают неперемного пути к счастью. Тема личной ответственности и смысла человеческого существования у Кальдерона неизбежно переходит в разговор о причинах человеческих страданий: «Трагический герой Кальдерона, находящийся в плену своих ограниченных возможностей, не борется с судьбой в привычном смысле этого слова. Он – жертва чего-то непостижимого и трагического, жертва грустной иронии самой жизни, жизни, в которой каждый человек должен творить и развивать свою личность в мире, где как раз

человек как личность существовать не может»¹³.

У Курсио воля оказывается в плену уязвленной чести. Подозревая жену в измене, он говорит:

*Не говорю, что это правда,
Но благородному по крови
Не нужно ясно убеждаться,
Достаточно вообразить*¹⁴.

То есть достаточно лишь намек на измену, чтобы уже наказать. Честь заболевает страшной болезнью – подозрительностью, недоверием к близким людям.

Известно, что в испанском языке с незапамятных времен бытовало два слова, означающих «честь», – «honra» и «honor». «Honra» – то, что

Корраль Альмагро

¹³ Parker A.A. *Hacia una defenicion de la tragedia calderoniana. Mecmo izdaniya. God. P. 387. (Здесь и далее – перевод автора.)*

¹⁴ Кальдерон Педро. Указ. соч. С. 419.

есть в тебе самом, твои личные качества; «honor» – почет, уважение, признание человека за какие-то его личные качества. В какой-то момент происходит сближение, слияние двух понятий – чести и репутации. (Скажем, в «Учителе танцев» Лопе де Вега даже элегантно жонглирует этими двумя значениями: «В ком чести нет, тот оказать ее не может».) Ведь «honor» уже зависит не от своего владельца, а лишь от мнения окружающих. В этом смысле пьеса Кальдерона «Врач своей чести» – это борьба и неразрывная связь «honor» и «honra». Кальдероновский «Стойкий принц» – торжество последней: главный герой жертвует всем, в том числе и своей жизнью, во имя спасения других. Курсио же в «Поклонении кресту» до конца остается в плену собственной репутации. Курсио заботит не «honra», а «honor». Уязвленная честь Курсио, отца семейства, превратившаяся в самолюбие и боязнь эту честь потерять, приводит к страшным последствиям – попытке убийства жены и детей. Едва заметные перемены в «кодексе чести», по Кальдерону, становятся причинами ужасных социальных катаклизмов. Но тут же возникает и еще одна важная тема, без которой невозможно понять, что есть чести для кальдероновского героя.

Курсио.

*Закон немилосердный чести!
Какой закон имеет право
Винить несчастного?*¹⁵

Мучитель Юлии мучается сам. В его словах – осознание абсурдности своих действий и страдание от необходимости защищать честь таким образом.

Кальдерон выстраивает многополярный мир, где у каждого – и своя страшная история, и своя правда. Счастье и честь ставятся на **разные чаши** весы. Между ними нужно сделать выбор. Курсио выбирает второе. Он не просто врач, он заложник своей чести. Хотят этого герои или нет, но боязнь позора для них оказывается сильнее стремления к счастью. И это взрывает, разьедает человека изнутри, он начинает жить в разладе сам с собой.

Курсио.

*И сердце было мне чужое,
Душа как деспот мне была*¹⁶.

По Кальдерону, первопричиной страданий Курсио не является давление общественных норм, навязывание общих правил поведения извне. Одна из центральных тем в «Поклонении кресту» – внутренняя несвобода человека, которая не позволяет ему отличить правду от вымысла, воображаемое от действительного, вину от подозрения вины. Скованные предрассудками, искаженные понятия чести и долга Курсио зеркальным отражением множатся в его детях.

При этом божественные силы в «Поклонении кресту» не просто разрешают человеку быть слабым и грешным. Они с радостью прощают его, как родитель прощает свое дитя, натворившее столько бед. Отношение Творца к человеку в «Поклонении кресту» – это отношение отца и провинившегося, но любящего и любимого сына. Человек слаб, но (или как раз поэтому) заслуживает прощения. В сущности, «Поклонение кресту» – это драма сострадания и понимания.

¹⁵ Педро Кальдерон. Драммы. ук.из. С. 419

¹⁶ Там же. С. 419

Европа и Россия

Ведь в христианской трагедии настоящий финал не в смерти, а в спасении души.

Это, однако, не значит, что героям Кальдерона не знакомо отчаяние. Они проходят все мыслимые и немыслимые муки, сомнения, все грани безысходности и ненависти. Они могут превратиться в демонов, презирать себя и все вокруг, но душа их, зная, что спасения она не достойна, все же продолжает верить в него. Ведь неслучайно для Эусебио самым мучительным в жизни оказывается страх не успеть исповедаться перед смертью, и потому он встает даже из мира мертвых, чтобы священник Альберто отпустил ему грехи. Неслучайно и Юлия, спасаясь от поднявшего на нее руку отца, обнимает крест на могиле Эусебио и исчезает, словно испаряется в воздухе.

«Технически» это загадочное исчезновение героини осуществлялось на сценических подмостках с помощью специальных планшетов (*tramoyas*), которые поднимали актеров над сценой, что означало и просто исчезновение героя, и его вознесение к небесам, что в случае «Поклонения кресту» – почти одно и то же. Божественные силы спасают Юлию от смерти, забирая ее на небо. Сценическая конкретность, наглядность «механизма» чудесного спасения души и тела – венец спектакля «Поклонение кресту».

В начале XX века драматургия Кальдерона сыграла отнюдь не последнюю роль в становлении и развитии новой театральной профессии – режиссуры. Пристально изучают и увлеченно ставят Кальдерона

Вс. Мейерхольд («Поклонение кресту», «Врач своей чести», «Стойкий принц»), Н. Евреинов («Чистилище святого Патрика»). Камерный театр А. Таирова показывает «Жизнь есть сон». Повышенная, порой бьющая через край эмоциональность, исследование разума, отступающего перед напором чувств, насыщенность и драматизм событий и шире – мир кальдероновских пьес, раскрывающий себя в слове и действии, стали залогом неподдельного интереса режиссеров разных эпох к испанской классической драме. В текстах пьес Кальдерона во многом уже заложена вся партитура будущего спектакля, именно в них следует искать большую часть подсказок для будущих исполнителей ролей, конструирование мизансцен с помощью реплик героев, основы восприятия театрального действия публикой.

Думается, сегодня, в эпоху пьес-читок, сосредоточенных на острых социальных проблемах и, по сути, не нуждающихся в театральных подмостках, а следовательно, не предусматривающих ни пространственного решения, ни образности словесного ряда, особую актуальность приобретает сценически действенная и одновременно символическая, открытая множеству интерпретаций драматургия ушедших театральных эпох.

Наталья ЕРМАКОВА

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ «НАРОДНОГО МАЛАХИЯ» МИКОЛЫ КУЛИША И ЛЕСЯ КУРБАСА

Поставленный Л. Курбасом в 1928 году «Народный Малахий» М. Кулиша начинает отсчет новой эры театра «Березиль» (1926–1933), даже больше – всего украинского театра XX века. С общественной реакцией, которую вызвало это сценическое произведение, не сравнится никакая другая за всю новейшую (а возможно, не только новейшую) историю национальной сцены. Сразу после премьеры Ю. Смолич¹ очень точно определил место спектакля в судьбе его постановщика: «Мы говорим – “Березиль”, подразумевая под этим творческую эволюцию режиссуры Леся Курбаса, поскольку “Березиль” – всего лишь один из ее этапов. Ведь “Молодой театр”² – это теза курбасовской творческой физиономии; первые важнейшие работы “Березиля” – “Макбет”, “Газ”, “Джимми Хиггинс” – антитеза; “Золотое чрево” и “Народный Малахий” – синтез. Вот откуда огромный диапазон выразительных средств в “Золотом чреве” и “Народном Малахии”, вот откуда философичность этих спектаклей, вот откуда совершенная палитра красок и максимум идейного охвата темы»³.

Эстетическое содержание «Народного Малахия» – разнообразие фактур, подтекстов, стиливых пластов – впечатляло даже откровенных недоброжелателей театра. Но наибольшие толки возбуждали идейные мотивы. Бесконечные дебаты по этому поводу в свое время раскололи украинскую критику. Автор и режиссер сразу ввязались в публичные споры, а то, что М. Кулиш отдал Л. Курбасу исключительное право на постановку пьесы, лишь накаляло обстановку. Но драматург и не думал скрывать своих мотивов: «Скажу, что мне как автору много дал и дает “Березиль” (мог ли бы это же сделать театр Франко?)»⁴.

Вскоре после премьеры театр захлестывают волны идеологических обвинений: досталось спектаклю, авторам, художественному направлению, в котором они оба лидировали. Их совместные работы мгновенно обнаружили способность вызывать у властей крайнюю сте-

пень раздражения, нараставшую год от года. Поэтому «Народному Малахию» был отпущен слишком короткий срок и три редакции, пока его окончательно не запретили по идейным соображениям.

Знакомство «Березиля» с пьесой произошло в 1927 году, в Одессе, где труппа отдыхала и готовилась к новому сезону. Л. Курбас репетировал «Войцека» Г. Бюхнера в собственном переводе. Но довести спектакль до премьеры ему не дали, и режиссер, преодолевая стресс первого серьезного столкновения с властью, увлеченно работал над пьесой М. Кулиша. 31 марта 1928 года состоялась премьера «Малахия», но к следующему сезону драматург и театр вынуждены были готовить другой вариант. Чиновный «заказчик» остался недоволен результатами переделки, и авторы с ходу берутся за третью редакцию. Ее разрешают к показу на киевских гастролях 1929 года. В таком виде она включается и в гастрольный план лета следующего,

¹ Смолич Ю.К. (1900–1976) – украинский писатель, театральный критик.

² Молодой театр (1917–1919) – первый украинский студийный театр, организованный и руководимый Л. Курбасом.

³ Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–1928 року // Життя й революція. 1928. Кн. IX. С. 119. Здесь и далее перевод Н. Ермаковой.

⁴ Кулиш М. Твори: В 2 т., Киев, 1990. Т. 2. С. 467.

Европа и Россия



М. Кулиш

Л. Курбас

1930 года. Однако осенью, после возобновления работы на стационаре, многострадального «Малахия» снимают с афиши окончательно.

На театральном диспуте 1929 года, когда уже два спектакля «Березиля» по произведениям М. Кулиша попадают под шквал зубодробительной критики, М. Хвылевой⁵, защищая спектакли, определит место пьес украинского драматурга рядом с произведениями Грибоедова и Гоголя: «Только эпохальные пьесы вызывают дискуссии, подобные тем, которые спровоцировали “Народный Малахий” и “Мина Мазайло”. Только ограниченные люди не понимают, что именно такие пьесы и делают в театре эпоху»⁶. «Мине Мазайло» будет уготована столь же драматичная судьба, что и «Народному Малахию», но режиссера и драматурга это не остановит. Их союз будет крепнуть и станет самым успешным творческим тандемом в национальной сценической культуре XX века.

Подлинное взаимопонимание у них сложилось практически сразу. Для драматурга, тяжело

переживавшего обострение критики ВАПЛИТЕ⁷, к которому он и М. Хвылевой принадлежали, работа с «Березилем» становится настоящей отдушиной⁸. Связь «Березиля» с ВАПЛИТЕ и М. Кулишом имела принципиальный характер, и это лучше всех объяснил В. Петров⁹: «Достаточно среди прочих ваплитян вспомнить одного лишь Мыколу Кулиша, чтобы со всей ясностью осознать, что значила для украинской литературы эта группа, и сколь страшный удар нанес большевизм украинской литературе ликвидацией “ВАПЛИТЕ”. Кулиш как драматург – это звездный пафос нового украинского театра. Пьесы Кулиша (“97”, “Народный Малахий”, “Мина Мазайло”, “Патетическая соната”) обозначают вершинное достижение украинской драматургии за последнее десятилетие. Чем был в сфере театра “Березиль”, созданный Лесем Курбасом, тем в сфере драматургии был Мыкола Кулиш. В лице Кулиша “Березиль” нашел своего драматурга, и Кулиш в “Березиле” – свой театр. Курбас и Кулиш объединились, чтобы

⁵ Хвылевой Н.Г. (1893–1933) – украинский писатель, публицист.

⁶ См.: Выступление М. Хвылевого на театральном диспуте в Харькове // Радяньский театр. 1929, №1. С. 95.

⁷ ВАПЛИТЕ (Вільна академія пролетарської літератури) – писательская организация в Харькове в 1926–1928 годах.

⁸ За три месяца до общественного просмотра спектакля Н. Хвылевого исключают из этой литературной организации, а бразды правления передают М. Кулишу. Но вскоре, после жесточайшей политической травли, ВАПЛИТЕ принуждают самоликвидироваться.

⁹ Петров В. П. (1894–1969) – украинский писатель, историк, культуролог.

обозначить пути модернистского украинского театрального искусства. М. Кулиш двигался в русле того же литературного творческого стиля, что и Мыкола Хвелевой. Хаотичный и неуравновешенный лиризм, патетика, соединенная с порывистостью и исполненная какой-то хоральной полноты звучания, спазм напряженного и оборванного чувства, импрессионистическая разбросанность, обобщенная реалистичность символики, глубоко субъективной и одновременно вознесенной на уровень проблемы и принципа, — эти качества определяют причину успеха всех пьес М. Кулиша, начиная с "97" <...> По своему содержанию идеологически пьесы Кулиша, целиком принадлежавшие хвелевизму, были криком оскорбленного чувства украинца, брошенным им в лицо большевизму и выразившим растерянность перед ужасом диктатуры пролетариата, которая уничтожала село. Органы диктатуры р а з д а в и л и писателя, но осталась боль, и осталось искусство, воплотившее боль и протест раздавленного человека»¹⁰.

То, что встреча «Березиля» с М. Кулишом была судьбоносной, первыми осознали актеры труппы: «После прослушивания "Народного Малахия" всем нам стало ясно, что появление этого драматурга заставит украинский театр, в особенности театр Леся Курбаса, пересмотреть многое в своем прошлом и изменить привычные подходы на новый лад. Самому художественному руководителю пришлось признать, что верховенство режиссера раздвоилось: рядом с ним встал драматург. Пальму первенства, как оказалось, пришлось разделить на двоих»¹¹.

О влиянии Л. Курбаса на М. Кулиша всегда говорили достаточно много. Но только в наши дни Ю. Шерех¹²



предложил оригинальное истолкование природы художественного единения драматурга и режиссера: «Полагаю, что Кулиш на несколько лет определил творческую деятельность Курбаса самим фактом своего существования, наличием своих произведений. Курбас увидел гениального драматурга, отличного от него самого. Чтобы взрастить новый талант, его надо было оградить от ошеломляющего воздействия собственных вкусов, своей, как тогда говорили, творческой методы. Курбас себя взнузда, чтобы создать надлежащие театральные условия для новой фигуры в мировой драматургии. Первоочередной задачей им выдвигается театрально адекватное донесение образов Кулиша».

¹⁰ Петров В. Діячі української культури (1920–1940 рр.) жертви більшовицького терору. Київ, 1992. С. 48.

¹¹ Грняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982. С. 284.

¹² Шерех Ю. (Шевелев Ю.В.) (1908–2002) — языковед, литературовед, культуролог, профессор Гарвардского и Колумбийского университетов.

„Народный Малахий“ („Березіль“)



Чистякова — Дочь Малахия. Крушельницкий — Малахий. Гирняк — Кум. Бабинава.

Плакат к спектаклю

До встречи с М. Кулишом, утверждает автор, искусством Л. Курбаса был «<...> экспрессионистичный рационализм (или, если перевернуть, – рационализированный экспрессионизм). В этом проявлялась самобытность Курбаса в сравнении с его современниками. <...> Но это не совпадало с сутью творческой методы Кулиша», который «шел от бытописательства <...> к мольеровскому фейерверку условной театральности»¹³.

Правоту Ю. Шереха косвенно подтверждали уже первые репетиции, когда Л. Курбас попытался лишь обозначить эстетические параметры будущего спектакля, озадачивая исполнителей непомерностью стилового спектра. На

первый взгляд могло показаться, что режиссер «на ощупь» подбирает верные подходы и «регистры»: «Не относитесь к своим интонациям, своим поступкам как к реалистическим, психологическим; рефлексологии здесь нет». Он делал замечание исполнителю, который свою роль «мирировал как реалистическую, тогда как пьеса ставится не в реалистическом плане, а, так сказать, символически». Одновременно Л. Курбас призывал сохранять «нечто реалистическое в каждом персонаже, как вот в этой бабе, в ее бытовой окраске». В спектакле должны были дать о себе знать «все элементы гротеска <...> Тут еще есть момент романтики»¹⁴.

¹³ Шерех Ю. Друге народження «Народного Малахія» // Микола Куліш. Твори: В 2 т. Київ, 1990. Т. 2. С. 50–51.

¹⁴ Курбас Л. Замечания к постановке пьесы Кулиша «Народный Малахий». Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Т.Рильского НАН Украины. Ф. 42. Ед. хр. 49.

Было очевидно: режиссер ищет верный тон сценического повествования, а в расширении стиливого диапазона видит путь к эстетическому освоению драматургии М. Кулиша. Программность такого подхода обнаружится лишь со временем.

Правда, уже после первых показов от внимательного рецензентского взгляда не ускользнула определенная стиливая коррекция пьесы театром: «Зритель, ведомый уверенной режиссерской рукой, перескакивает из мягкого гротескового плана в острый шарж. Примечательно, что подобное режиссерское смещение планов вовсе не зависит от эклектических изломов пьесы, наоборот, каждый раз им противостоит, имея совершенно иное происхождение. Оно вполне осознанно – режиссер здесь превосходит драматурга. Трактую пьесу, он жонглирует разными планами и достигает этим исключительно эффектных результатов, оттеняющих материал»¹⁵. Схожие суждения находим и у другого критика, обратившего внимание на соседство изысканного ритмического рисунка с «тяжелым экспрессионистичным нагнетанием и обычным психологическим реализмом разговорного театра», наконец, с «мягкими импрессионистическими «бликами»¹⁶. Повсеместный интерес к стиливому аспекту спектакля был вполне оправдан. Но для части критиков он оказался «испытанием» сродни «культурному шоку», повлекшему за собой обвинения театра в стиливой непоследовательности. Сегодня очевидно: такая «абберация» зрения могла отражать кризис восприятия «Березиля» времен его активного обновления, когда

смелые формальные эксперименты не находили адекватного отклика даже у квалифицированных зрителей.

«Народный Малахий» – фокус трансформирующейся березильской программы, эстетический сдвиг большой тектонической силы. Удивив неожиданностью сюжета, загадочностью пафоса, интеллектуального содержания, спектакль многих застал врасплох. Не потому ли рецензенты частенько ограничивались лишь констатацией мастерской работы режиссера, художника, актеров? Аналитические подходы случались редко. Обращает на себя внимание и разброс мнений в оценке образных систем спектакля. Исключением была разве что повсеместно восторженная реакция на I действие. Оно будоражило воображение яркой театральной подачей, остроумным использованием канонов традиционного украинского театра, воссоздаваемых с артистическим блеском. Бытовой срез, пусть даже гротескно заостренный, радовал зрителей узнаваемыми чертами. Герои казались знакомыми, а сюжет (особенно на первых порах) вроде и не требовал для понимания серьезного умственного напряжения.

В I действии царила стихия комического. Она возникла на грани, отделяющей народное искусство от массового (современным языком – китча). Излучала пародийную энергию высокого градуса, заставляя вспоминать образчики базарно-олеографической продукции. Фокус заключался в том, что режиссер и художник В. Меллер с блеском трансформировали ее в утонченную театральную материю. Первое визуальное впечатление создавалось графикой черно-белых плоскостей,

¹⁵ Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–1928 року // Життя й революція. 1928. Кн. IX. С. 151.

¹⁶ Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові // Критика. 1928, №5. С. 129.

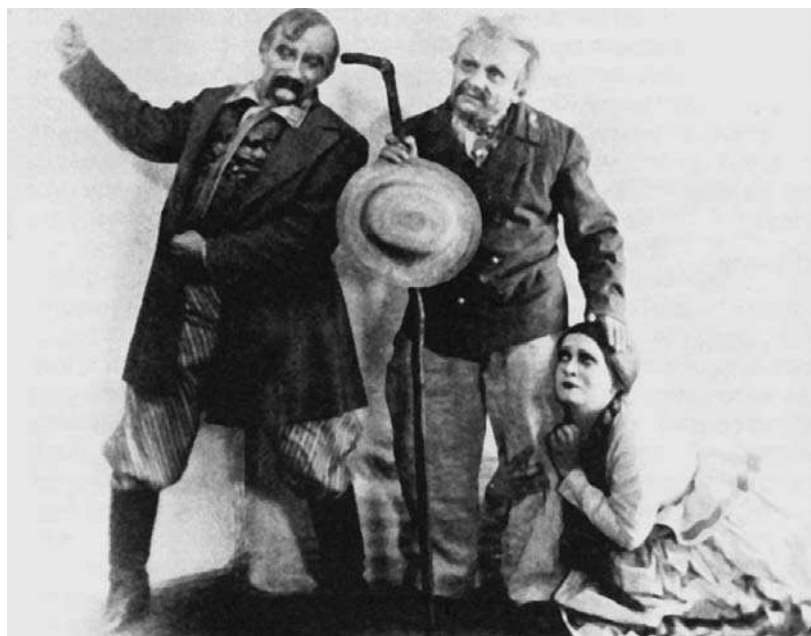


ритм которых выстраивал почти правильную геометрическую перспективу, поддержанную системой белых кулис. Чтобы эта геометрия не казалась нарочитой, некоторые плоскости сдвигались в сторону и вверх. Композиция, состоящая из прямоугольников, дополнялась элементами в форме круга, большого диска солнца в зените, и его уменьшенных копий, подсолнечников. Заметное место принадлежало часам – «упрощенному» варианту солнца и подсолнечников (хотя, конечно, циферблат походил на них, как рентгеновский снимок на портрет). В самую отдаленную точку графической перспективы, в самый ее центр художник поместил веселый лубочный украинский пейзаж с центральным объектом – ветряной мельницей. Она навевала мысли о герое бессмертного романа Сервантеса. (Недаром отождествление Малахия с Дон Кихотом часто встречается в откликах на спектакль.) Ближе к авансцене

В. Меллер расположил выразительный, но скупой интерьер: стол с самоваром, клетку с канарейкой, стулья, икону, фисгармонию в углу. Общую картину дополняло окно, задернутое белой занавеской.

События – побег хозяина из родного дома, отчаянные попытки его задержать – исчерпывали сюжет I действия. Ситуация разворачивалась почти в водевильном плане, хорошо укорененном в украинской сценической традиции, но могла напоминать и некоторые мольеровские сюжеты. (Вместе с тем, «исход» Малахия из своего «королевства», попытки младшей дочери его вернуть, ее гибель, во многом спровоцированная отцовским бездушием, безумие, настигшее героя в «бурях» социальной жизни, другие авторские подсказки позволяют увидеть в «Народном Малахии» иронически переосмысленного шекспировского «Короля Лира».) Тень грусти и сострадания падала в I действии лишь на Малахия

Сцена из спектакля,
I действие, 1928



Сцена из спектакля

(М. Крушельницкий), слегка оттеняя фигуру младшей дочери Любины (В. Чистякова). Страдания же мадам Стаканчихи (Л. Кривицкая) казались, скорее, пародийными, недаром свой «ритуальный плач» она перемежала вполне банальными распоряжениям сниженно-бытового плана.

В начале спектакля тяжело расплывшаяся на стуле Стаканчиха (Л. Кривицкая) образовывала вокруг себя «композицию» из прочих персонажей. Все присутствующие вынуждены были старательно «обтекать» весьма дородную супругу Малахия. Даже беспорядочно спящие по дому дочери героя ни в малейшей мере не нарушали исходной пространственной ситуации. Соседи, певчие – комментаторы и болельщики – добавляли красок этой фресковой картине. Здесь угадывалась режиссерская самопародия, отсылающая к постановке «Царя Эдипа» Софокла в Молодом театре (1918). Впрочем,

она могла быть отнесена и на счет спектакля Л. Курбаса «Гайдамаки» по Т. Шевченко (1920), в котором комментатором происходившего были так называемые Десять Слов поэта. Во всяком случае, хоровой аккомпанемент свидетелей событий в доме местечкового почтальона Малахия Стаканчика целиком соответствовал функциям Слов в «Гайдамаках», но теперь хор звучал в ином регистре и жанре. Главную роль Первого Слова поэта брал на себя в «Народном Малахии» Кум (И. Гирняк).

Их с Малахией отношения, определявшие динамику I действия, сложились с первой совместной репетиции: «Когда я встретился с партнером, мне (И. Гирняку. – **Н.Е.**) посчастливилось сымпровизировать характеристический тон звучания речи Кума, которого ранее не удавалось добиться в стадии индивидуальной подготовки роли, без физического контакта с Малахией. Так впервые глянув Малахию в

глаза, Кум убедительно прижимал собеседника “вопросами” к стене... Мы оба забыли, что наша дискуссия происходит на репетиции, – и словно кони, которым вожжи попали под хвост, понеслись во весь опор, веря в непререкаемую правоту своих аргументов»¹⁷.

В этом эпизоде впервые давал о себе знать один из важнейших содержательных мотивов спектакля. Он возникал в ту минуту, когда очевидной становилась диалектическая парность героев. Это же определение следует отнести и на счет Кума и Агапии (А. Бабиивна). По их поводу В. Хмурий¹⁸ в свое время высказался коротко и жестко: «Есть два слова в украинском языке, в национальном происхождении которых можно быть совершенно уверенным – Ярмо и Гальмо»¹⁹. Первое, безусловно, может быть эпитетом к Агапии, хотя я бы его отнес ко всему “Народному Малахию”. На второе – все права и привилегии имеет Кум Гирняка»²⁰. Это всеукраинское «Гальмо» получило в лице Малахия Стаканчика незаурядного оппонента: «Гальмо» столкнулось с экзальтированной «Мечтой».

Сам долгожданный главный герой, приходу которого предшествовало целое «представление» в умелой режиссуре Кума–Гирняка, с первого мгновения вызывал недоуменно-издевательский смех зала. Внешний вид персонажа был крайне банален – соломенная шляпа, पोшенок, старые белые мешковатые штаны и такая же старая вылинялая форменная тужурка. Штаны – слишком большие, тужурка – слишком маленькая. Давно обесцененная (во всех смыслах), она, казалось, слишком сильно сдавливала хлипкую фигуру Малахия, а измятые просторные штаны диссонировали с



Л. Кривицкая – жена Малахия

верхом. Вместе с тем, силуэт, характер пропорций мог вызывать ассоциации с костюмом-маской Чарли Чаплина, искусство которого признавалось березильцами важнейшим творческим ориентиром.

Малахий М. Крушельницкого был шокирующе неприметен: маленький, с чуть склоненной набок седой головой, колени полусогнутые, шаг какой-то неуверенный. «Во всей фигуре – жалкая покорность, мягкость человека, который привык уступать дорогу, а в воспаленном взгляде – упрямство маньяка, решительность энтузиаста»²¹. Особое внимание приковывала его спина, ибо она «не только наклонялась, сгибалась, ступшеывалась, выпрастовывалась, а всякий раз была по-своему лирична, сентиментальна, мечтательна,... и всегда несла на себе тень грусти украинской. Эту тень положил актер на все физическое существо своего героя, едва показавшись зрителям на глаза, и с ней прошел сквозь всю пьесу, прямо к финалу трагедии

¹⁷ Гирняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982. С. 291.

¹⁸ Хмурий В. – искусствовед, публицист.

¹⁹ Гальмо – в переводе с украинского «тармаз».

²⁰ Хмурий В., Дивнич Ю. Блакитний Є. В масках епохи. Йосип Гирняк. Мюнхен, 1948. С. 31.

²¹ Іволгін В. «Народний Малахій» // Всесвіт. 1928. №16. С. 14–15.

Pro memoria

психического естества Малахия»²². Редкостная пластическая выразительность позволяла актеру добиваться фокусирования зрительского внимания не то что на спине – на определенной ее части: «С того момента, когда являет он Малахия зрителям, приходит на сцену тень печали украинской, сентиментального лиризма и мечтательности. На сутулых плечах приносит их Малахий... Лирическая линия сутулящихся плечей Малахия – тот центр, из которого идет одновременно и сентиментальная лирика, и революционный экстаз»²³.

Первое появление персонажа М. Крушельницкого заставляло усомниться в предсказуемости его поведения. Оно было не то чтобы непоследовательным, скорее – маниакальным. Роль, таким образом, сразу начинала звучать в двух, совершенно разных регистрах: в бытовом – безупречно достоверно, эмоциональном – неожиданно патетически. Резкость переходов настораживала. В них угадывалась взрывоопасная психическая энергия, которую подпитывали «патогенные» идеи героя, собравшегося идти в столицу, к «социальным вождем» с требованием немедленных декретов «переделки человека».

Вот он стоит на пороге собственного дома – озаренный, нездешний: «Если бы вы знали – словно музыку слышу и, правда, вижу голубую даль. Какой восторг! Иду!». И без перехода, буднично: «Между прочим, погасите лампадки!»²⁴. Или, к примеру, он с пафосом разглагольствует о своих проектах и в том же высоком стиле, который, похоже, в него въелся, требует: «Дайте мне в дорогу сорочку и подштанники!.. Сорочку и подштанники!»²⁵. Актер тонко воссоздавал «публичное

одинокое» Малахия, «распознающего» родных для себя существ вовсе не среди членов собственной семьи. Короткая сцена с канарейкой превращалась у него в эффектную «трехчастную мелодраму», когда М. Крушельницкий сначала нежно приникал к клетке, лаская ее, затем подносил к окну и, наконец, срываясь, почти истерически кричал: «Вот и я сидел так же в клетке жизни свои лучшие годы. (Идет к окну и выпускает канарейку.) Лети, птичка, и ты в голубую даль. (Повернулся ко всем.) Прощайте!»²⁶. При том, что герой страдал вполне искренне, страдания его не казались «изматывающими», ибо какой-то частичей своего «я» Малахий был уже далеко. От прошлого оставалась только податливость к очарованию музыкой. Со звуками «Милости мира...» Дехтярева он тяжело опускался на стул, охватив голову руками, замирал. Минутная слабость «разрешалась» страстной речью, в которой трудно было не слышать интонации Откровений Иоанна Богослова. «Вот смотрите – подходит к старенькому богу кто-то в красном, лица не видно и бросает гранату. Слышите гром? Огонь и гром на цветущих степях украинских... Крушится, смотрите, падает разбитое небо, вон сорок мучеников вниз головой, Христос и Магомет, Адам и Апокалипсис раком летят... И созвездие Рака и Козерога в пух и прах... (Поет во весь голос.) "Чуеш, Сурмы заграли..."²⁷. Сурмы революции слышу. Вижу даль голубого социализма. Иду!»²⁸.

Здесь впервые в спектакле возник симбиоз религиозного и революционного экстаза, возник образ Сурмы-Трубы, звуками которой замыкался последний эпизод

²² Хмурий В. Мар'ян Крушельницкий: Етюд. Харьков, 1931. С. 35.

²³ Там же. С. 42.

²⁴ Куліш М. Твори: В 2 т., Киев, 1990. Т. 2. С. 19.

²⁵ Там же. С. 20.

²⁶ Там же. С. 23.

²⁷ Сурма – на украинском языке «труба». Пропетая героем строка – фраза «Интернационала» в украинском переводе Н. Вороного. В русском переводе в этом месте звучат слова: «Это есть наш последний...».

²⁸ Куліш М. Твори: В 2 т., Киев, 1990. Т. 2. С. 25.

Европа и Россия

«Народного Малахия». Только в финале Труба оказывалась примитивной дудкой, а несчастный герой издавал с ее помощью дикий диссонансный вопль. Вначале же Труба Ангела, созывающая к Страшному Суду, и труба революции играли для Малахия одну мелодию. Это становится ключевым моментом всего сценического произведения Кулиша–Курбаса–Меллера. С первых сцен постепенно складывалась особая система, дающая о себе знать иконами, ладаном, хоральным пением, бесконечными упоминаниями церкви и веры. Образная структура спектакля, сценические события неуклонно разворачивались в направлении своей эстетической первопричины – мистерии.

Сюжет исхода, «хождения по мукам», страданий во имя утверждения в жизни вероучения, вместе с темой мессианства, духовного мученичества, идеей борьбы за обращение неправедных – все это ясно очерчивало «житие» бывшего почтальона Малахия Стаканчика. Сначала он – «неофит», обрешивший себя на двухлетнее заточение в «катакомбах» чулана и чтение большевистских брошюр, затем – вооруженный учением «мессия». Предложенная диспозиция от сцены к сцене насыщалась образами, которые вызывали ассоциации с мистерией.

Взять для начала ритуальность происходящих событий. Собственно, спектакль начинался с ритуальных «плачей» Стаканчихи. Обрядовым было и выпускание на волю птицы, и «жертвоприношение» курицы, и исполнение певчими «Милости миру жертву хваления». На Малахия «воздействовали» лампадкой, ладаном, божницей, крашанками, рассказом Любуни

о молитве в церкви. Сам герой, очень чувствительный к подобным приемам, тут же вспоминал о счастливых детских грезах, которые в устах М. Крушельницкого звучали особенно нежно. Так говорил он о Боге – дедушке в белых одеждах, кадящем «на жито, на цветы, на всю Украину». Все I действие до краев было насыщено упоминаниями о церковной службе, религиозных чувствах и переживаниях.

Не чем иным, как мистериальным влиянием, было продиктовано появление в I действии настоящего «церемониймейстера», который на глазах у зрителей создавал свой «спектакль». В нем, в соответствии с известной традицией, этот распорядитель-режиссер участвовал сам, не забывая о своей основной миссии – показывать всем участникам, что и когда им надлежит делать. Такой персоной на березильской сцене был Кум Й. Гирняка. «Режиссура» Кума впечатляла разнообразием подходов, а уверенность, с которой он исполнял свою роль, говорила о неплохом знакомстве с объектом влияния. Ответственность за судьбу Малахия, за правильный порядок вещей заставляла героя Й. Гирняка действовать изобретательно и споро. Сила его убеждений тоже была впечатляющей, хотя и без признаков маниакальности. Кум в спектакле Л. Курбаса – личность идейная. Именно таким (осведомленным, посвященным, опытным и религиозно «грамотным») должен был быть мистериальный церемониймейстер. Недаром все требования Кума участниками событий беспрекословно выполнялись.

Важнейшее место в I действии принадлежало диспуту Кума и Малахия. Все здесь происходило

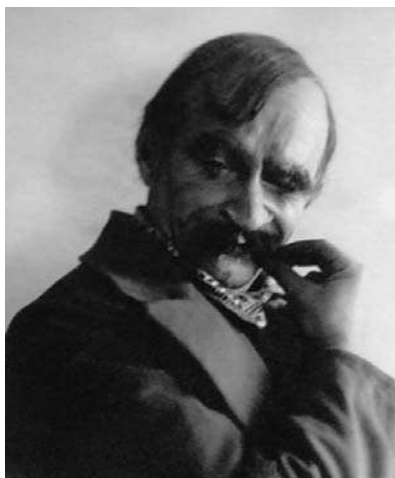
сообразно с известными канонами теологических диспутов – диалогов о природе вещей, любых иных принципиальных проблемах мироустройства. Такие диспуты – одна из самых распространенных ранних форм театрализации религиозных служб. Первые украинские драмы, как правило, создавались в виде подобных диалогов. Заинтересованность создателей «Народного Малахия» в эстетическом опыте литургического театра и здесь не вызвала сомнений. Что же касается содержания «идейных споров» Кума и Малахия, то оно было абсолютно профанным. Герои забрасывали друг друга вопросами разного смыслового уровня, не заботясь об их сопоставимости. Мир в эти моменты терял какие-либо координаты, а спорщики – критерии. Зато расчищался путь к всеобщему

хаосу. Так в спектакле становилось очевидным, что порядок отсутствует не только в голове Малахия М. Крушельницкого. «Идейный» поединок героев камертонно определял смысл **I действия**, сценического произведения в целом.

Художественная ткань спектакля, образовавшаяся в ходе репетиций, по мнению Й. Гирняка, была обязана своим происхождением авторскому чтению пьесы, особой музыке текста. «Чтение "Народного Малахия" не было чтением. Мыкола Гурович провозглашал, выпевал, выговаривал на собственных мелодичных голосовых струнах – многотемную симфонию всеукраинской трагедии. С первых звуков похоронного плача Стаканчихи Тарасовны, которым начиналась эта необыкновенная музыка украинской мовы, которой автор-чтец

Микола Кулиш читает пьесу





Й. Гирняк – Кум

М. Крушельницкий – Малахий

зачаровывал слух и внимание безрельцев, мы были не в состоянии освободиться из плена мастерского слова, интонации, мысли, драматической коллизии и действия»²⁹.

Ритм озвученного автором текста, его характерная интонационно-стилистическая «транскрипция» складывалась в оригинальную образную материю, имевшую чрезвычайное влияние на актеров и режиссуру. Й. Гирняк называет это явление феноменом «авторской музыки». Но музыки особенной – способной почти буквально, физически организовать сценическое действие. Ничего подобного в практике «Березиля» ранее не наблюдалось. Й. Гирняк специально это выделял: «Моей задачей, скорее всего, стало усвоение интонационной партии слова и речи Кума, которая не должна была выпасть из ритма и мелодии звукового плана. Малейшее отклонение от музыкального звучания было бы диссонансом, разрушающим симфоническую партитуру действия. Физическое нахождение в образе и действие (жест и движение) должны были исходить из музыкальной интонации слова или продолжать

ее в ключе всей мелодики картины. Каждый персонаж обязан был звучать как отдельный инструмент симфонического оркестра. Его слово, вся речь, интонация, жест, движение создавали звуковую и зрительную гармонию, которая бы разрушилась при малейшем отклонении от режиссерской партитуры. Задача актера состояла в преодолении и достраивании своих внешних и внутренних данных до музыки всего спектакля. Слушая персонажей, я вспоминал точную интонацию и мелодию чтения Кулишом этого редкостного произведения. Опираясь на слово Кулиша, его интонации и эскизы звукового образа, режиссер (на этот раз и композитор) создавали неповторимую симфонию языка, звучания речи и духа украинского человека. Все это было органично связано с движением, внутренним и внешним состоянием каждого персонажа»³⁰.

Мистерия резонировала в «Народном Малахии» и пафосно-экстатически, и профанно. Соседи, певчие, почти вся родня Стаканчика принадлежали второй категории, которая олицетворяла мещанский

²⁹ Гирняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982. С. 248.

³⁰ Там же. С. 289.

мир со всеми его добродетелями. Одновременно они вызывали в памяти образы персонажей вертепа. Смысл их участия в действии отвечал и вертепной, и мистериальной традиции – углублять пропасть между сакральным и профанным.

Зримый ряд «Народного Малахия» I действия часто называли наивным, нарочито примитивизированным. Однако его плоскостной характер, фресковый принцип фронтального мизансценирования не только не исключали возможности развития мистериального действия, но и создавали для него целиком адекватный фон. Мистерия в спектакле Л. Курбаса вызревала из профанной стихии; сакральное же давало о себе знать со временем. Оно проявлялось в ритуальности происходящего, тематической специфике вещного мира, наконец – позиционировании главного героя. То, что Малахий и окружавшая его среда взаимно отражают друг друга, было отмечено еще в бытность спектакля. Сначала на это указал Д. Чукин³¹. Он считал эту опосредованность выражением пространственного «модуля» спектакля: «Главным в “Народном Малахии” является столкновение психологии этого уездного Кандида, мечтателя с реальностью. Первое действие посвящено обнаружению его мировоззрения. Все, что находится подле Малахия Стаканчика, отражает его видение мира. В. Меллер тщательно отобрал (*предметный ряд*. – **Н.Е.**), сделал его изобразительной параллелью образа Малахия»³². Этот принцип получил свое дальнейшее развитие в сцене в сумасшедшем доме. Визуальные особенности тамошней среды

продолжали «корректироваться» внутренним зрением главного героя. Центральное событие его жизни – осуществление проекта реформирования человека – происходило тут же, в месте, где никакое мироощущение уже не выражает себя адекватно. Понимал ли это Малахий М. Крушельницкого в момент перехода мечты о чуде к ее непосредственному сотворению? Скорее всего, нет.

Рядом с мистерией в спектакле Л. Курбаса давали о себе знать миракль и моралите. Главная цель миракля, чудо наконец свершалось к вящей радости героя М. Крушельницкого, правда, происходило это там, где давно утрачена грань между реальностью и миражом. Да и само это чудо оказалось слишком причудливым, но жаждущий его герой чувствовал себя вознагражденным. Чудо являло себя в виде фантастической машины для переработки людей. Это гигантское сооружение (три метра в высоту и четыре – в ширину) состояло из колес и колесиков, различных железок (вплоть до сельскохозяйственного инвентаря). Впечатляющая гора металла гудела, клацала, шипела, пропуская сквозь свое механическое нутро людей, чтобы на выходе они выпархивали буквально и фигурально окрыленными и «реформированными»³³.

Трудно было не разглядеть в огромном металлическом монстре поверженный «конструктивистский» Фавор. Вернее, то, во что выродились его еще недавно актуальные четкие, логичные формы. Хаотическим нагромождением обломков высилось механическое чудовище, сотворяя велением безумца столь же безумную

³¹ Чукин Д. (*годы жизни неизвестны*) – автор неопубликованной статьи «Художники в “Березиле”» (1932).

³² Чукин Д. «Художники у «Березолі». Інститут искусствознавства, фольклористики і етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Ф. 42. Ед.хр. 15.

³³ У драматурга в этом эпизоде никакой машины не было. Малахий сам производил над каждым человеком магические действия, выпуская в мир уже «реформированных» людей.

«продукцию». Критика заметила в этом эпизоде лишь удивительную осведомленность авторов в тонкостях психиатрии: «Опираясь на научные данные – причем, душевнобольных того же типа, что и Малахий, – В. Меллер из элементов изобразительной фантазии маляков-параноиков организовал исключительно эффектное оформление этой картины»³⁴. Но знаменитая машина выражала куда более сложный комплекс идей. В ней угадывалось пародийное надгробие конструктивизму. Вернее, некой его ветви, продуцирующей идеалистически-футуристические образы «светлой советской социалистической действительности». Известно, что подлинная правда жизни весьма отличалась от картины, создаваемой некоторыми адептами направления. Действительность просто-напросто не выдерживала логики и ясности предложенного конструктивистического образа. Чудо «нового человека» так и не свершалось. Констатировать крах этой идеи и была призвана фантастическая машина эпизода «Сон Малахия». И это обретало в спектакле «Березиля» вид одновременно саркастический и скорбный. Сам «агрегат» был обречен на неизбежную технологическую деструкцию, разлад механизмов. Из его недр выталкивались лишь смешные человекоподобные недоразумения. Именно тогда из уст героя М. Крушельницкого звучал клич, в котором привлекало внимание слово, известное как самоназвание одного из самых страстных мечтателей эпохи В. Хлебникова – «Будимир».

Место последней остановки мечты социального прожектера Малахия, «помазавшего» себя

в наркомы, запускавшего в мир краснокрылых человекоподобных, оказывалось в «Березиле» слишком говорящим и знаково детерминированным. То, что центральный эпизод «конструктивистского миракля» разыгрывался в спектакле Л. Курбаса в сумасшедшем доме, *argiori* компрометировало и миракль, и конструктивизм. Здесь победное шествие социального оптимизма – особенно ряженого в новейшие технологические уборы – пресекалось самым недвусмысленным образом. Но окончательный крах конструктивистской логики наступал в последнем действии, в сцене в борделе. Именно здесь завершалась его (конструктивизма) окончательная «погибель». Он был задушен шторами, занавесками, скатертями, разным тряпьем, заполонившим все обозримое пространство.

По существу, «моление о чуде» в спектакле «Березиля» отнюдь не было прерогативой Малахия. (Иное дело, что он единственный это чудо «сотворял».) Поисками пути к собственному чуду – дороге на Иерусалим – была одержима и Агапия. А. Бабиивна изображала ее маниакальное упорство, решительность и настойчивость, ни в чем не уступающие Малахияевым. Их многое объединяло (недаром в мечтаниях каждого обязательно высилась гора Фавор). Но героиня А. Бабиивны, в отличие от Малахия М. Крушельницкого, искала дорогу только к собственному счастью, которое у нее ассоциировалось со смертью. «Вакулиха умерла, вот и я хочу так же. Вы не поверите, товарищи, даже снилось уже. Иду, словно плыву в воздухе мимо моря теплого, и тропиночка в красных цветах, а

³⁴ Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–1928 року // *Життя й революція*. 1928. Кн. IX. С. 150.

Pro memoria

где-то за морем сияние до небес, как, вот, зоря бывает летом»³⁵.

Фанатично преданная идее «прекрасной смерти», Агапия (Добрая) замыкала спектакль, прежде всего, в его ритуальной части. В финале «сцена погружалась в темноту. Только в глубине видится скорбная женская фигура. Это старая Агапия, бормоча заупокойные молитвы, склонилась над телом Любины»³⁶. Поминальный плач Стаканчихи–Л. Криницкой и заупокойная молитва Агапии – А. Бабиивны обрамляли спектакль Л. Курбаса. Тяжелую раскормленную Стаканчиху первой сцены в финале замещала сухая, почерневшая от горя, одетая в черное Агапия-старуха, одержимая мечтой о «прекрасной смерти» и оставленная автором при смерти – при повесившейся Любине. Свеча переходила из рук героини А. Бабиивны в руки героини В. Чистяковой – старшая сопровождала младшую в прекрасный мир своей мечты, поскольку мечта молодой не осуществлялась: чудо возвращения отца в родной дом не случилось. Своего «миракля» Любина дождаться не сумела. Автору было чрезвычайно важно констатировать сиротство дочерей Малахия – Веры, Надежды, Любви, чьи имена принадлежат ряду, пожалуй, самых популярных персонажей моралите. Для постановщика это обстоятельство относилось к наиважнейшим и, соответственно, программным аспектам спектакля.

Литургический театр присутствовал в постановке Л. Курбаса принципиально и многосложно. В этой связи обращает на себя внимание тот факт, что после единственной поездки режиссера за границу летом 1927 года (предыдущие

относятся ко времени учебы в Венском университете в 1907–1908 годах), он сам особо отмечал посещение как раз литургического спектакля. Л. Курбас выделил его из сорока постановок разнообразнейших типов и жанров. Сюда он включил и те, что были осуществлены лидерами авангардного театра, к которому он себя причислял. «Из всех театров наиболее меня впечатлили несколько спектаклей: “Миракль” (“Чудо”) – пьеса Фальмелера и Гофмансталя в постановке Рейнгаардта. Собственно это – средневековый миракль, стилизованный по-современному»³⁷. То, что Л. Курбас был увлечен жанром, мало созвучным советской конъюнктуре, то, что уже в ближайшей работе он прямо апеллировал к этому жанру, свидетельствовало о принципиальном характере его творческих устремлений. Именно поэтому, при очевидной трансформации мистерии, миракля, моралите, формообразующие особенности этих жанров оказались вполне различимы в поставленном Л. Курбасом «Народном Малахии».

Тема чуда в березильском спектакле доминировала постоянно. Она многое определяла в трактовке образа санитарки Оли (Н. Доценко) и была связующей нитью в ее отношениях с Малахией. Их начало было положено событиями в сумасшедшем доме, когда тема безумия достигала своего апогея. Все, что там окружало героев, несло на себе печать угроз мысли и духу человека. В месте, определенном П. Рулиным как «поздний казенный ампир», экстатические мечтания и поступки героя принимали вид острого трагического гротеска. Решетка, стена, забор вместе с «заумным»

³⁵ Куліш М. Твори: В 2 т., Киев, 1990. Т. 2. С. 77.

³⁶ Черкашин Р., Фомина Ю. Ми – березильці. Театральні спогади – роздуми. Харків. 2008. С. 81.

³⁷ Курбас Л. Про закордонне театральне життя // Вісті ВУЦВК. 1927, 8 июня.



деревом создавали атмосферу, не совместимую с представлениями о свободе и человечности. Геометрия архитектурной среды только обостряла это ощущение. Так же, как сиротская койка у глухого забора, что создавала «лучший образ западни для человека и его мыслей»³⁸. Как химерное дерево с кроной в виде закрученной проволоки, которое здесь тоже находилось, похоже, против своей воли; единственное дерево на четыре урбанистических действия, от второго до пятого включительно. В сравнении с пышным гаем на олеографической картинке начала спектакля это «железное» дерево тоже казалось жертвой грандиозной патогенной катастрофы.

После двух первых действий, построенных на неглубоких симметричных мизансценах, третье – в сумасшедшем доме – было организовано совершенно иначе. Чтобы

сценически передать ощущение хаоса, режиссер придумал сложную по геометрии мизансцену, ритмический рисунок которой задавало броуновское движение отдельных больных. Разорванность сознания, рассредоточенность мышления передавались сложным ритмическим рисунком. Один из критиков заметил, что в этом эпизоде всех впечатлило, как мастерски Л. Курбас соединил «хорошо выстроенную Малахией для Оли сказочку, с чрезвычайно тонкой ритмической организацией всех сцен, в сочетании с тяжелым экспрессионистическим натиском»³⁹. Примечательно, что ощутимой фресковой линейности мизансцен, о которой писали некоторые критики, после сцен в сумасшедшем доме уже не будет. Зато хаос начнет энергично распространяться, вызывая разнообразнейшие смысловые, пространственные деформации.

Сцена из спектакля

³⁸ Кузякина Н. П'єси Миколи Куліша. Київ. 1970. С. 236.

³⁹ Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові // Критика. 1928, №5. С. 129.



М. Крушельницкий –
Малахий и
Н. Доценко – Оля

То, что критик назвал «сказочкой», – один из наиболее выразительных феноменов спектакля. А если учесть сближения «Народного Малахия» с «Войцеком», на которое указывал А. Мацкин (свидетель тех событий, собеседник Л. Курбаса, оставивший об их встречах замечательные воспоминания), можно по аналогии с местом «сказочки» в «Войцеке» рассматривать и место «сказочки» у М. Кулиша. Во всяком случае, ее значение для «Народного Малахия» ничуть не меньше. М. Крушельницкий и Н. Доценко играли в этом эпизоде на грани своих профессиональных возможностей. Молодой исполнительнице было не просто партнерствовать с признанным мастером, хотя критики и отмечали ее искренность и уверенность. Что касается М. Крушельницкого, то именно в этой сцене актер достигал кульминации роли. По сути, в III действии выделялись две наивысшие точки. Первая – «Сон Малахия», сцена, в создании которой пальма первенства, вне сомнений, принадлежала режиссеру и художнику. Вторая – это, конечно, «сказочка»,

где М. Крушельницкий продемонстрировал высочайший уровень мастерства, огромные возможности березильской актерской школы.

В III действии герой окончательно терял связь с реальностью. «С момента появления Малахия в первом действии, где очень тонко и прицельно режиссер раскрывает мотивы последующих безумных поступков Малахия, и до конца фабульного развития все отчетливо выстроено: на глазах у зрителя совершается (детально проработанный и мастерски исполненный) процесс усиления и прогрессирования безумия. Надо быть специалистом в психиатрии, чтобы адекватно оценить колоссальную и исключительно тонкую работу режиссера в этом плане – искусству критики это недоступно. Оно способно лишь констатировать блестящие результаты работы – безумие Малахия; безумие его идей раскрыто логично и убедительно, «линия» безумия выдержана тонко и рельефно. Разработка же отдельных ситуаций (Малахий в сумасшедшем доме – в особенности), несомненно, стоит выше всех

Европа и Россия

известных нам в искусстве театра и литературы попыток воссоздать состояние безумия»⁴⁰.

Знаменательно, что Остап Вишня, создавая литературный портрет М. Крушельницкого, также выделяет из спектакля эпизод с Олей, чтобы очертить главные особенности дарования актера:

«Какой актер Крушельницкий? Техничный или нутряной?

Техничный!

Ну, хорошо! А как же, например, вы техникой передадите ту картину с Олей, когда:

А в степи гул. А кони: цок – цок! Цок – цок!

А Оля выходит и говорит:

Здравствуй, здравствуй, милый мой,

Пожалуй у хату.

Нарисуете вы все это одной только техникой? Чтобы без “сердца”, чтобы без “души”?

Попробуйте!»⁴¹.

В этом эпизоде М. Крушельницкий, стоя за спиной у девушки, рассказывал ей историю вполне фольклорного содержания, постепенно как бы входя вместе с ней в «транс». Расположенные фронтально к линии рампы актеры на глазах у публики «попадали в резонанс» с сюжетом, лексикой, эмоциональным регистром «сказочки». И когда Малахий с огромной душевной силой навевал Оле поэтические картины (Н. Кузякина заметила, что Оля их видела, словно на киноэкране), то, завораживая ее, он с не меньшей силой влиял и на зрителей, сподвигая «вспоминать» образы ожидания любимого из похода, качания колыбели, счастливые мгновения возвращения суженого в метель. Вся эта тропика принадлежит украинскому песенному фольклору, в чьи сладостные

волны персонажи (и не только они) постепенно погружались. Особенную щемящую нежность этому рассказу придавали звуковые резонансы, которые добавляла «сказочке» очарованная Оля. Она подхватывала рассказ, «подсказывая» Малахию отдельные слова, примерно так же, как подпевает солисту втора, – бесчисленные наивные и короткие, как всхлипывания, все эти «гуп-гуп, гугу, хлип-хлип, рип-рип, тупу-тупу».

Песенно-поэтический дуэт героев М. Крушельницкого и Н. Доценко, кроме всего прочего, был важнейшим духовным противовесом машине-монстру, ассоциирующемуся с разрушением и безумием. «Сказочка» – момент, когда Малахий в последний раз переживает единение с жизнеутверждающими началами бытия. Правда, эта жизнь была жизнью поэтической, и Малахий прямо на сцене собирал из образов, генетически принадлежащих народному гению, подлинный миф. Артистизм, с которым герой сочинял его на глазах у публики, был исключителен. «И когда он рассказывает Оле сказочку, грустью всеукраинской льется она, тоской по счастью витает над ним и склоненной Олей, горе материнское морем разливается в песне. И внутренним взором видит он свою сказочку, как поэт химерные плоды своего воображения <...> Она вся в обертонах интонаций, вибрациях голоса, в отблеске каждого слова, каким-то совсем новым смыслом, приданным ему артикуляцией, она в пальцах, которыми он довершает флуоресценцию слова, где не достает артикуляционно-тональных приемов, и в глазах его»⁴². Прощание с реальной действительностью у героя

⁴⁰ Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–1928 року// Життя й революція, 1928, кн., IX. С. 149.

⁴¹ Остап Вишня. Мар'ян Крушельницький. Твори: В 5 тт. Київ. 1975. Т. 3. С. 95.

⁴² Хмурий В. Мар'ян Крушельницький: Етюд. Харків. 1931. С. 46.

М. Крушельницкого происходило в категориях не социальных и не политических, а поэтических, духовных. Именно поэтому акт прощания с последними проявлениями цельной личности в спектакле Л. Курбаса был столь пронзительным и трагичным.

То, что в этой сцене надежды Оли на чудо воплощались в фольклорных образах, не просто поэтически окрашивало события. Девушка под влиянием Малахия отождествляла себя с героиней баллады, но это лишь подталкивало ее к разрыву с реальностью. Поэтическое «чудо» баллады не могло спасти ее Олю, песня не могла прагматически корректировать действительность, более того, высокий лиризм рассказа только углублял пропасть между явью и мечтой. Поэтический мир народа здесь резонировал своими трагедийными философскими гранями. Мощнейший лирический ток, пронизавший всю эту сцену, сыграл огромную роль в развитии еще одной темы спектакля – национальной.

Принципиальное отношение к данному аспекту спектакля начинается складываться лишь в 1960-е годы, когда Ю. Шерех достаточно категорично высказался по этому поводу: «Национальный вопрос не играет никакой роли в "Народном Малахии"!»⁴³. С этим утверждением трудно согласиться. Сама песня, прямые и косвенные свидетельства рецензентов березильской постановки убеждают в обратном. Национальное вовсе не было оттеснено на периферию авторского внимания. Подобно аспекту мистериальному, национальный резонировал во множестве обертонов, звучал в различных регистрах, часто – умышленно диссонансно.

Особенно важным был фольклорный план. Но эпизодом с Олей он не ограничивался, хотя и выделялся на общем фоне возвышенной поэтичностью и наивным лиризмом. К подобному плану тяготели и сентенции Малахия из I действия, когда возникал образ Бога в (характерном для национальной традиции) образе старенького доброго деда: «Такой себе дед седенький в белой одежде, а очи грустные»⁴⁴. Схожими чертами обладали и грезы Агапии: «Иду, словно плыву в воздухе мимо моря теплого, и тропиночка в красных цветах, а там за морем сияние до неба, как, вот, зоря летом бывает...»⁴⁵. И целиком в народном духе звучали в устах Малахия образы краха мира: «Огонь и гром на цветущих степях украинских... Крошится, смотрите, падает разбитое небо»⁴⁶. Подобные интонации окрашивали все пророчества главного героя. Их речевая, стилистическая природа обнаруживала истинно украинское происхождение. Наконец, все, чем был местечковый почтальон со своей мечтательностью, проповедями, наконец, реформами переделки человека, – все выказывало в персонаже определенный ментальный тип.

Уровень провокационной остротности национальной проблемы в спектакле «Березиля» был для своего времени беспрецедентным. «Соплеменники» и современники автора, хотя и признавали присутствие «малахианства» в собственном окружении и решительно его осуждали, но, ясное дело, отказывались принять на свой счет любые обвинения в подобной «крамоле». В наши дни на эту особенность произведения М. Кулиша – Л. Курбаса первой обратила внимание Н. Кузякина:

⁴³ Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Микола Куліш. Твори: В 2 тт., Київ. 1990. Т. 2. С. 338.

⁴⁴ Куліш М. Твори: В 2 тт., Київ. 1990. Т. 2. С. 24.

⁴⁵ Там же. С. 77.

⁴⁶ Там же. С. 25.

Европа и Россия

«Бессмертный Народный Малахий в образе седого Скрипника⁴⁷ стоял за кафедрой и доказывал, что все уже перевоспитаны и задержка за малым, за всеобщей реформой человека! Творцы "Народного Малахия" считали "малахианство" национальной болезнью». Н. Кузякина разглядела в знаменитом спектакле также очевидное выражение авторской самоиронии: «В "Народном Малахии" давние иллюзии Курбаса были жестко осмеяны и Кулишом, и самим Курбасом»⁴⁸. Исследователь, пожалуй, наиболее адекватно определила место национальной проблемы в судьбе этого сценического шедевра: «Две темы "Народного Малахия" звучали в спектакле как откровенно политические, весомые и раздражительные для каждого современника, – тема Украины и тема человечности при социализме. Режиссер здесь был однодумцем драматурга, и вместе они поднимали громаду пьесы на наибольшую общественную высоту»⁴⁹. Трудно с этим не согласиться.

Национальный вопрос предстал в спектакле в продуманной иерархии смыслов, тропики и не терял своей остроты до самого финала. Авторам спектакля удалось им закольцевать начало и конец сценического повествования. Первая его ипостась была локальной и выражалась в яркой лубочно-профанной форме. Она забавляла зрителей сочными олеографическими красками, толпой героев – родных братьев и сестер интермедийных вертепных персонажей. Национальная определенность в обрисовке гротесковых фигур, приближенных к вертепным героям, по ходу действия как бы истончалась. У

Л. Курбаса в эпизодах на заводе и в сумасшедшем доме ее признаки почти не угадывались. Наконец, в заключительной сцене в борделе она получала наиболее парадоксальное свое разрешение. Синтез сакральных, лубочных, мифологических планов в обрисовке национальной темы вызывал изумление своей смелостью и изысканностью.

Особенность трактовки национальной проблемы в финальных эпизодах «Народного Малахия» определялась резонансом ранее прозвучавших мотивов. Визуально она (эта сцена) казалась совершенно выпавшей из урбанистической структуры предыдущих действий. Даже больше – мягкие «гнездышки» борделя («несколько затянутых занавесками кабинок, словно стойла для животных, жалкий столик с напитками и едой – обломок "шикарной" жизни»⁵⁰) выглядели пространственной насмешкой над конструктивистским апломбом архитектурного образа красной столицы. Исключительную резкость пространственных оппозиций еще больше обострял образ среды I действия. Столь радикального противопоставления требовало как раз развитие национальной темы. Притом что пространства первого и последнего действий отражали мещанский дух царящих там рядков, эпизод провинциальной жизни на Мещанской улице, №37 все же радовал глаз ярчайшими красками, колористической щедростью, наивностью мировидения.

Кроме прочего, весьма банальный интерьер дома Стаканчиков, облагораживался живописностью украинской народной картинки. Он составлял с ней органическое целое, совсем не изысканное, но,

⁴⁷ Скрипник Н.Г (1972–1933) – партийный, политический деятель. Застрелился во время партийных «чисток».

⁴⁸ Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 1930-х г.г.). Л. 1984. С.58.

⁴⁹ Кузякина Н. П'єси Миколи Куліша. Киев. 1970. С. 201.

⁵⁰ Куліш М. Твори: В. 2 тт., Киев. 1990. Т.2. С. 137.

Pro memoria

несомненно, чистое и светлое. Даже «антагонизм» олеографии и авангардно-схематического солнца содержанием, характером сценического действия чудесным образом превозмогался. Это все было Украиной. В «веселом» же доме царил хаос безнационального. Удручающее ощущение пространственного тупика определяло характер последнего прибежища центральных героев. Взгляд из зрительного зала, в I действии вольно и радостно устремлявшийся в выстроенную художником даль, – этот взгляд в последнем действии словно спотыкался о жалкие кабинки для спаривания, запутывался в прибитых пылью портьерах, угасал.

В последнем акте зрителям предлагались сценические ситуации, отчасти ассоциирующиеся с событиями начала спектакля. Вновь сцену заполняла галдящая орава разномастного люда, но теперь она была лишена выразительных национальных примет, которые говорили сами за себя в I действии. Эту стихию в борделе теснили совсем иные силы и приоритеты. Парадоксальным образом роль зачина здесь отводилась стихотворению С. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу». Его без усталости цитировал один из клиентов заведения, время от времени прерывая поэтический текст репликами гастрономически-галантерейного пошиба. Этот пример парадоксального параллелизма обращал память зрителей к эпизоду сборов Малахия в дорогу, когда свою патетическую речь герой прерывал репликами о сорочке и подштанниках. Но тогда комический пафос помогал выделить Малахия из окружения как существо особенное, неповторимое.

Иное дело перебивки есенинского текста в пьяном бордельном застолье. Они опускали поэтическое слово до пошлейшего уровня, делая его частью ряда: девочки, клиенты, выпивка и жратва. В подобных манипуляциях стихотворение утрачивало свое поэтическое содержание, становилось иллюстрацией к обесцененно-мещанской, безнациональной и безличностной жизни. Авторы усиливали этот мотив, оттеняя искаженного С. Есенина «жалостной» песней проститутки. Интонационная подача стихотворения С. Есенина и немудрящего «Колечка» существенно разнились. В первом случае доминировал сарказм, позволяющий интерпретировать ситуацию, как остро сатирическую. Во втором – калечный язык и убогий текст создавали парадоксальный фон для подлинно драматичного высказывания. Именно калечный язык, суржик, наилучшим образом выражал национальное самоунижение и моральное оскудение. В финале спектакля национальная стихия совершенно вырождалась в безнациональную опустошенность. Связь первого и последнего эпизода спектакля держалась на противопоставления не только первых реплик пьесы – ритуального плача Стаканчихи и финального шепота-бормотания Агапии над умершей Любиной, – но еще и на тоскливом «Колечке». Именно «Колечко» музыкально предшествовало гундосящему, по определению М. Кулиша, завыванию дудки. В «Березиле» «голубая симфония» обновления человека, нации решалась не только звуками жалкой дудки, но и убогого «Колечка».

Кроме замечаний, касающихся национального вопроса, Ю. Шерех



М. Крушельницкий –
Малахий

предъявил спектаклю «Народный Малахий» еще несколько существенных претензий. Среди них – упрек в нераспознавании Л. Курбасом одной из важнейших, по мнению Ю. Шереха, особенностей пьесы. Он считал, что «аспекты критики советского режима» были у М. Кулиша «лишь побочными по отношению к центральной теме несправедливости всякого общества <...> Если, таким образом, в «Малахии» были элементы критики советского общества, они были там потому, что это было общество, а не

потому, что оно было советское»⁵¹. Последний тезис был небезосновательным. Пьеса, действительно, не укладывается в рамки банальной критики режима, обращаясь к более универсальным проблемам. Недаром автор тут же упоминает о резонансах образа Дон Кихота в спектакле Л. Курбаса и – шире – гуманистическом пафосе «Народного Малахия», так раздражавшем эту власть. Ю. Шерех утверждал: «Подлинно значащим Кулиш был без политики. И потому советский режим его уничтожил»⁵².

⁵¹ Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я – мене – мені... (і докруги). Т.1. В Україні. Харків – Нью-Йорк. 2001. С. 149–150.

⁵² Там же. С. 339.

Pro memoria

Здесь у Ю. Шереха, пожалуй, резюнов значительно меньше: такого рода критика вовсе не исключала внимания к «руководящей роли Советской власти» и последствиям такого руководства.

В целом, Ю. Шерех долгое время считал спектакль Л. Курбаса неудачей. Согласно его представлениям, «Березиль» пребывал в тот момент на «пути от театра массовой динамики к театру актерских образов». И эта ситуация эстетического «промежутка» сказывалась-де на художественном результате. Но его слова тонут в хоре многообразных высказываний противоположного смысла. К примеру, А. Довженко на диспуте о «Народном Малахии» говорил: «Игра Крушельницкого и Гирняка гениальна. Порой даже кажется, что так работать уже опасно для психики актеров»⁵³. Ему вторил Н. Шифрин. В письмах к жене он в превосходных степенях отзывался о спектакле в целом. И среди прочих особенно выделял М. Крушельницкого, ставя его рядом с Михоэлсом⁵⁴. Подобных свидетельств существует немало. Сам Л. Курбас в этот период жизни был особенно внимателен к вопросам обновления художественного языка и к развитию сценической культуры театра, полагая, что драматургия М. Кулиша оказывает на эти процессы позитивное воздействие.

С периодом работы над «Народным Малахием» совпадает программное выступление режиссера на страницах журнала «Нове мистецтво», где обретенные художественные ориентиры квалифицируются им как «экспрессивный реализм». Первая часть предложенной формулы указывала

на художественные предпочтения «Березиля» предыдущих лет. Смысл второй – Л. Курбас счел нужным пояснить так: «Этот принцип в основе своей диаметрально противоположен тому, что у нас понимают под “реализмом” (натуралистически-бытовая и психологическая форма). Выражаясь в гротеске или торжественно монументальном виде, этот принцип остается, и в наше время, он единственный может устоять против стабилизаторских тенденций искусства»⁵⁵. Позднее режиссер будет еще более расширительно трактовать вопрос обновление эстетического спектра. Сведение стилиевой ситуации к какой-то единой формуле для него неприемлемо, поскольку, «сегодня она столь же романтическая, как и реалистическая, так же определяется методом конструктивистическим, как и методом экспрессионистическим». А в итоге вся эта проблема для него сводилась к тому, что в украинском театре «заварилось большое дело, из которого неизвестно какая образуется форма»⁵⁶.

В тесном сотрудничестве с М. Кулишом творческие искания Л. Курбаса становились более интенсивным. В «Народном Малахии» мастерски переплавлялись различные художественные энергии; в спектакле социально-психологический гротеск «опирался на бытовую достоверность и логическую проверяемость, но при этом вполне игнорировал “натуралистическую” форму отображения быта. Бытовое превращалось в социально и философски обобщенное, становилось символическим по своей многозначности. На сцене возникали небывалые по красочности социальные типы,

⁵³ См.: *Материалы диспута о «Народном Малахии» // Вечерний Киев, 1929, 8 июня.*

⁵⁴ Шифрин Н. «Живу под знаком сплошного вопроса»; из писем к М.Г. Генке-Шифриной // *Авангард и театр 1910–1920-х годов. М. 2008. С. 567–576.*

⁵⁵ Курбас Л. *Наш сезон 1927–1928 // Нове мистецтво. 1928. № 18. С. 6.*

⁵⁶ Курбас Л. *Треба перемінити окуляри // Радянський театр. 1929, №2–3. С. 14.*

Европа и Россия

близкие к вершинным достижениям украинского классического театра, но в формах театрально обостренных. Искусство переживания, которое в минувшие годы временами отбрасывалось режиссером как ненужное или, во всяком случае, теоретически не дозволенное, в гротесковой объемности образов показало свою непреходящую ценность»⁵⁷.

Природа избранного режиссером жанра (на афише значилась «трагическая комедия»), а драматургом определенного как «трагедийное», фокусировалась для Л. Курбаса, главным образом, на проблеме кризиса человечности. Больше того – в «Народном Малахии» гуманистическое содержание советской действительности бралось им под сомнение. Трагедийным оказывался мир, в котором господствовали силы, причастные к появлению на свет Малахия и «малахианства». Недаром центральная фигура спектакля отсвечивала гранями широкого смыслового диапазона, впечатляла парадоксальностью и, вместе с тем, последовательностью сценического воссоздания.

Что касается проблемы трагической вины героя, то она должна была бы занять не последнее место в рецензентских откликах. Но в конце 1920-х годов ее вытеснила проблема социальной вины Малахия. Критики упирали на политическую враждебность местечкового почтальона советской власти. Широко обсуждался вопрос: воплощал ли малахольный критикан советской действительности личную позицию авторов? Проблема трагической вины героя возникает в критической литературе значительно позже, в работах Н. Кузьякиной, Ю. Шереха,

Н. Корниенко, хотя шлейф сравнений с Дон Кихотом и Гамлетом тянется с конца 1920-х годов.

Н. Кузьякина, к примеру, называла определяющей идею разрыва героем связей с реальной действительностью: «Трагедия Малахия и людей, поверивших ему, – это поражение фанатизма. От того, что этот фанатизм прикрывается волюнтаристской верой в “указы” и призывами к голубой дали “немедленного социализма”, он не становится более человеческим»⁵⁸. Сквозь призму такого видения она рассматривала и жанровую трансформацию пьесы М. Кулиша в спектакле Л. Курбаса, считая смену жанрового регистра в спектакле результатом преодоления режиссером собственной чрезвычайно специфической иллюзии: «И если в 1927 году дух времени, “дух индустриализации, рационализма, коллективизма” воспринимался Курбасом еще только со знаком плюс, то саркастические сцены “Народного Малахия” в его постановке уже обнажали реальные несоответствия между идеями индустриализма и человечности. Отсюда и поворот спектакля: если для Кулиша пьеса – “трагедийное”, то для Курбаса – “комическая трагедия”»⁵⁹.

В подходах Ю. Шереха к данному вопросу вообще отсутствует отсылка к спектаклю Л. Курбаса. Рассматривать проблему трагического героя исследователь предпочитает лишь в связи с драматическим произведением. Для него особенно важно, что «свою трагедийную пьесу Кулиш написал о вырождении революции»⁶⁰. Поэтому вопрос о трагическом герое должен был отразить именно такое понимание драмы: «В пьесе Кулиша нет активного трагического

⁵⁷ Кузьякина Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 1930-х г.г.). Л. 1984. С. 61.

⁵⁸ Кузьякина Н. П'єси Миколи Куліша. Київ. 1970. С. 215.

⁵⁹ Кузьякина Н. Становление украинской советской режиссуры (1920–30-х г.г.). С. 59.

⁶⁰ Шевельов Ю. Друге народження «Народного Малахія» // Юрій Шевельов. Вибрані праці у 2-х кн., Київ. 2008. Кн. II. С. 360.

героя, нет деятеля. Есть только обреченные. Малахий, хотя и спровоцировал своим поведением трагический финал, по сути дела тоже остается лишь обреченным болтуном. Эта пьеса глубокой тоски, трагического отчаяния (и прибавим: на примере этой пьесы отчетливо видно, что пессимизм в искусстве может быть творческим возбудителем!), пьеса несвершившихся надежд на революцию и на становление новой, действительно новой Украины через революцию. И потому это не трагедия, а «трагедийное». Ведь у трагедии есть активный герой и борьба. А «Народный Малахий» – соната обреченных»⁶¹. Продолжая отказывать Малахию в чертах трагического героя, Ю. Шерех находил их у другого персонажа: «мотив Малахия Стаканчика – трагедийный. Но эта трагедия не является результатом его активной деятельности, она известна наперед, Малахий идет ей навстречу только потому, что он фантазер и ограниченный человек. Потому его тема – не трагедия, а только «трагедийное»... Малахий трагикомичен, поскольку не знает, что делать. Он не имеет своей трагической вины. Любуня имеет свою трагическую вину <...> Трагическая вина Любуни в том, что она бросила мир, который ее воспитал и дал ей возможность найти себя. Ее путь на Голгофу – добровольный и осознанный»⁶².

На самом деле, ответ на вопрос о трагической вине главного героя содержится в тексте пьесы. Драматург его прямо обозначает словами самого Малахия, интерпретирующего известие о смерти дочери. Говоря, что Любина «не повесилась, а потонула в море... Точнее – голубом море»⁶³, море его

социальных иллюзий и прожектов, он тем самым признает собственную вину. У этого признания есть и вторая фаза. Далее Малахий говорит об унижении моря месяцем, который в него мочится. Надругательство над морем – знаком, замещавшим его идею, а значит, надругательство над всем, что он проповедовал, – должно было означать и для авторов спектакля особую форму прозрения героя. Прежде чем раствориться безумии, Малахий М. Крушельницкого не только признавал свою вину, но и прямо ее называл.

Последние фразы героя и «дикий диссонанс гнусавого гудения»⁶⁴ дудочки завершали окончательный разрыв персонажа с жизнью, последовавший сразу после самообвинения и прозрения. А еще за миг до этого – одинокая фигура несчастного «пророка» окончательно растворялась во мраке темного провала сцены.

Обращает на себя внимание такой существенный момент. Текстуальный образ ночи и месяца, возникающий на последней странице пьесы, составляет с декорацией I действия выразительную и многозначительную систему. (С таким важным объектом, как солнце, которое «множилось» подсолнечниками и часами.) Солнце в самом начале спектакля не просто визуальное доминировало, оно являло себя в разных объектах, рассыпаясь по всему Божьему миру. Его формы и знаковую природу постановщики усиленно подчеркивали. В конце спектакля художник и режиссер, отталкиваясь от последних реплик героя, как бы, достраивали литературный образ образом сценическим, визуальным, возводя

⁶¹ Там же. С. 366.

⁶² Шерех Ю. Шоста симфонія Микола Куліша // Микола Куліш. Твори: В 2-х т., Київ. 1990. Т.2. С. 29–330.

⁶³ Куліш М. Твори: В 2 т., Київ. 1990. Т. 2 С. 83.

⁶⁴ Там же.

Европа и Россия

на сценических подмостках еще одну систему – космогоническую. (Тут вновь напрашивается аналогия с космогоническим аспектом сказочки из «Войцека» Г. Бюхнера.) Диалектикой пространства спектакля уточнялись и обогащались смысловые планы пьесы М. Кулиша. Такое насыщение было очень важным для содержания спектакля.

Космогонический аспект, возникший в процессе работы драматурга и театра, позволяет более предметно говорить о роли народного мировидения в философии произведения М. Кулиша. Сам драматург позиционировал свое творчество как неотъемлемую часть этого мировидения. И то, что в постановке Л. Курбаса такая особенность авторской речи нашла прямое подтверждение, сыграло исключительную роль в судьбе спектакля, «Березиля» и украинского театра в целом. Мечта о гармоничном мироустройстве, объединяла автора «Народного Малахия» с Г. Сковородой, Т. Шевченко, П. Тычиной. «Это то царство сладкого и человеческого равновесия, которому отпел отходную Мыкола Кулиш в «Народном Малахии», воплотив его в гениальный образ мира, где сам Бог находится в сердцевине, где, следовательно, ежедневное и вроде бы незначительное в своей обязательной ритуальности еще не оторвалось от высокого и божеского, где святое еще не поднялось в небеса, а тут же пребывает, достаточно только сделать несколько шагов за порог хаты и двора»⁶⁵. Авторский взгляд определил пафос пьесы – пафос, вне всякого сомнения, внятный для Л. Курбаса, который упорно искал и находил выразительные сред-

ства, способные передать также и позитивные характеристики мироощущения автора драмы.

«Народный Малахий» стал для «Березиля» не только первым примером разгрома по идейным, политическим мотивам, но и примером отчаянных попыток театра сберечь спектакль. До окончательного краха, случившегося в 1933 году, режиссер еще поставит «Мину Мазайло» и «Маклену Грасу» М. Кулиша. Он будет бороться за право осуществить его «Патетическую сонату». И все эти недолгие шесть лет пройдут в «Березиле» под знаком М. Кулиша.

В свое время, выведя на подмостки Малахия, М. Кулиш и Л. Курбас явили миру, пожалуй, самого противоречивого и эмблематичного «героя советского времени». Чудовищная мешанина идей, беспрецедентная социальная инфантильность, дремучесть странным образом разбуженного сознания, мечтательность и фанатизм слились в их Малахии в нерасторжимое целое. Не менее фантастичной, чем фантастическая машина из III действия, оказалась изумляющая живучесть и острая актуальность этой феноменологической личности. Воистину провидческий «Народный Малахий» дал жизнь творческому союзу М. Кулиша и Л. Курбаса – союзу, который был и остается главным триумфом украинской национальной сцены XX века. В нем себя выразила ее наиважнейшая и лучшая черта – способность с исключительным бесстрашием и художественно совершенно говорить о самых острых и больших вопросах времени.

⁶⁵ Шерех Ю. Поезія ясно вишневого вечора («Батько й син» Василя Барки) // Юрій Шерех. Пороги і Запоріжжя: В 3 т., Харків. 1998. Т. 1. С. 290.



Арефьева Анастасия Борисовна

В 2006 году окончила театроведческий факультет РАТИ-ГИТИС (курс А. Бартошевича и В. Силюнаса), аспирантка ГИИ, Отдел искусства иберо-американских стран (2006–2009). Педагог РАТИ-ГИТИСа и Школы-студии МХАТ, пресс-атташе Студии театрального искусства п/р С. Женовача.

Контакты: pressa@sti.ru

Башинджаган Нателла Захаровна

Театровед, критик, литературный переводчик. Старший научный сотрудник отдела стран Центральной Европы ГИИ. По окончании аспирантуры МГУ им. М. Ломоносова защитила кандидатскую диссертацию по истории польского театра 1920–1930-х годов «Эстетика, драматургия, сценическая практика». Автор книг «Беседы о театре социалистических стран» (1982), «Гротовский. От Бедного театра к искусству-проводнику» (2003), «Театр Леона Шиллера. Режиссер и его время» (2006), а также почти двухсот статей в коллективных монографиях, научно-исследовательских трудах, художественных изданиях и театральных журналах. Награждена юбилейной медалью Леона Шиллера, которую присуждает Союз польских артистов театра и кино (SPATiF) иностранным исследователям польского театра. Заслуженный деятель культуры Польши, награждена двумя польскими орденами – «Знак Почета» (1973) и «Крест за заслуги перед Польской Республикой» (1999).

Контакты: 8(495) 445-12-42

Ермакова Наталья Петровна

Историк театра, театральный критик, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник отдела театра и музыки Института актуальных проблем современного искусства при Академии искусств Украины. Читает курс истории украинского театра XX века на кафедре театроведения Киевского национального университета

театра, кино и телевидения им. И.К. Карпенко-Карого. Автор монографии на украинском языке «Актерское мастерство Любови Гаккебуш» (1979), ряда статей в специализированных периодических изданиях Украины, России, Польши, Франции, Бельгии. Живет в Киеве.

Контакты: npermakova@rambler.ru

Заболотная Марина Владимировна

Театральный критик, историк театра. В 1988 году окончила ЛГИТМИК (ныне СПбГАТИ), отделение театроведения. Училась в аспирантуре ГИИ. Тема научной работы – творчество Николая Акимова. С 1992 по 1996 годы – редактор отдела истории «Петербургского театрального журнала». С 1996 по 1999 годы – заведующая музеем Театра Комедии им. Н. Акимова. С 2000 года – завлит Санкт-Петербургского Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Автор более 200 статей о театре.

Контакты: +7.921.306-78-96;

m_zabolo@rambler.ru

Казьмина Наталья Юрьевна

Театральный критик, историк театра, старший научный сотрудник отдела театра ГИИ, редактор сборников «Proscenium/Вопросы театра» (2007, 2008), ответственный редактор журнала «Вопросы театра». 20 лет работала в журнале «Театр», с 2003 по 2008 годы – его обозреватель, с 2008 года – завлит театра «Эрмитаж». Печаталась в журналах «Вестник Европы», «Театральная жизнь» (составитель ряда номеров), «Современная драматургия», в газетах «Московские новости», «Культура», «Общая газета», «Экран и сцена» и др. Автор-составитель книги М. Туманишвили «Введение в режиссуру» (2003), автор-составитель книги (совместно с П. Любимцевым) «Вахтанговская театральная школа» (2010). Лауреат премии им. А. Кугеля (2003).

Контакты: kazminata@yandex.ru

Колязин Владимир Федорович

Германист, театральный критик и переводчик. Автор ряда статей и книг: «Верните мне свободу!», сборник материалов о жертвах сталинских репрессий – деятелях искусства России и Германии (1997), «Бото Штраус. Время и комната», сборник пьес (2001, составитель и переводчик), «От

Наши авторы



мистерии к карнавалу. Театральность немецкоязычной и площадной сцены раннего и позднего средневековья» (2002), «Германия. XX век. Модернизм. Авангардизм. Постмодернизм» (2008, редактор-составитель). В ближайшее время должен выйти его двухтомник о Петере Штайне.

Контакты: koljazin@mail.ru

Кретова Екатерина Георгиевна

Музыковед, журналист, музыкальный критик. Закончила Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (по специальности «теория музыки») и аспирантуру Московской государственной консерватории (по специальности «философия»). Печаталась в газетах «Коммерсант», «Русский курьер», «Новые Известия», «Версия», «Известия», «Неделя», журналах «Музыкальная жизнь», «Ритм», «ТВ Парк», «Театрал», «Планета Красота». С 1995 года – музыкальный обозреватель газеты «Московский комсомолец», заведующая литературной частью московского театра «Школа современной пьесы».

Контакты: kretova@neglinka29.ru

Липатова Мария Валерьевна

Аспирантка исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (отделение истории отечественного искусства), член Ассоциации искусствоведов, старший научный сотрудник ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, хранитель фонда советского и современного театра в музее.

Контакты: 8.903.759-51-30;

lipatova_maria@mail.ru

Максимова (Лифатова) Вера Анатольевна

Театральный критик, историк театра, театровед. Окончила факультет журналистики МГУ, профессиональную деятельность начала в 1960-е годы в «Московском комсомольце» и «Литературной газете». С 1964 года работает в ГИИ, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела театра. Сотрудничала с журналами «Театр», «Театральная жизнь», «Современная драматургия», «Вопросы театра», «Московский наблюдатель», членом редколлегии которого являлась. Печаталась в «Литературной газете», «Культуре», «Комсомольской правде», «Независимой газете» и др. В течение 10 лет преподавала историю театра

в Театральном институте им. Б.В. Шукина. В настоящее время является главным редактором журнала «Вопросы театра», членом редколлегии журнала «Театральная жизнь», заместителем художественного руководителя Малого театра. Автор более 300 статей и 4 книг, последняя из которых («Театра радостные тени». М., 2006) посвящена актерскому искусству второй половины XX века. Книга отмечена премией мэра Москвы в области литературы и искусства. Главный научный интерес автора лежит в сфере изучения актерского искусства XX–XXI веков. Последние годы занимается актерами 1900 годов. Написана и готовится к печати книга «Русские актрисы Серебряного века».

Контакты: veramaksimova56@mail.ru

Осиньский Збигнев

Театровед, профессор варшавского Университета. В 1966–1967 годах сотрудничал с Театром Восьмого дня в Познани, где поставил «Варшавянку» С. Выпяньского. В 1973–77 годах был завлитом краковского Старого театра. Основоположник и с 1990 года по 2004 год художественный и научный руководитель Центра исследований творчества Ежи Гротовского и театрально-культурных поисков. Автор более десятка книг по истории, теории и антропологии театра. Важнейшие из них: Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze wspólczesnym [Театр Диониса. Романтизм в современном польском театре], 1972; Grotowski i jego Laboratorium [Гротовский и его Лаборатория], 1980 (американское издание: Grotowski and His Laboratory, 1986); Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice [Гротовский прокладывает пути. Эскизы и очерки], 1993; Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty [Ежи Гротовский. Источники, инспирации, контексты], 2003. Издатель сочинений М. Лимановского, Ю. Остэрвы, В. Радульского, К. Свинарского; соиздатель текстов Е. Гротовского. Переводы его книг и статей опубликованы на английском, французском, итальянском, словацком, испанском, русском и др. языках.

Контакты: kasiaosinska@poczta.onet.pl

Полякова (Горячкина) Елена Ивановна

(1926–2007)

Театровед, заслуженный деятель искусств РСФСР (1995), доктор искусствоведения (1970).



Окончила театроведческий факультет ГИТИС (1949), была зав. отделом истории журнала «Театр» (1952–1961), сотрудником ГИИ (1961–2007), зав. отделом Театра (1989–1995).

Основные труды: «Театр и драматург. Из опыта работы МХАТ над пьесами советских драматургов. 1917–1941» (1959), «Леопольд Антонович Сулержицкий», сборник статей (1970), «Станиславский – актер» (1972), «Театр Льва Толстого. Драматургия и опыт её прочтения» (1978), «Зеркало сцены» (1994), «М.М. Москвин» (1995), «Театр Сулержицкого. Этика. Эстетика. Режиссура» (2006).

Рябова Екатерина Игоревна

Театровед, аспирант третьего года обучения РАТИ-ГИТИС по кафедре зарубежного театра (научный руководитель А.В. Бартошевич), с 2006 года научный сотрудник сектора Современного искусства Запада в ГИИ.

Контакты: tuska1@yandex.ru

Скорнякова Мария Гергиевна

Окончила романо-германское отделение филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова и аспирантуру ГИИ. Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела современного искусства Запада ГИИ, занимается изучением итальянского театра. Автор книг «Лука Ронкони, или Театральное пространство» (1997) и «Эдуардо Де Филиппо и неаполитанский театр» (2006), а также статей, посвященных современному и классическому театру Италии, среди которых «Классическое наследие в зеркале авангарда», «Сценическое пространство в театре постклассической эпохи», «Лукино Висконти как предвестник второй театральной революции», «Эволюция образа дзанни в итальянском театре XX века», «Карло Гольдони и режиссерский театр Италии».

Контакты: mariyasko@mail.ru

Фельдман Олег Максимович

Историк русского театра, кандидат искусствоведения, заведует в ГИИ Отделом изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда. Лауреат Государственной премии РФ (2000) и Премии Станиславского (2007).

Редактор «Наследия В.Э. Мейерхольда» (т. 1, 1998; т. 2, 2006, издание продолжается) и соавтор книг («Мейерхольд и другие», 2000; «В.Э. Мейерхольд. Лекции. 1918-1919», 2000 и др.). Для «Истории русского драматического театра» написал разделы о Пушкине (т. 2, 1977), о провинциальном театре 1860-х–1890-х гг. (т. 5, 1980; т. 6, 1982), о театральной жизни столиц в начале XX в. (т. 7, 1987), а также подготовил переиздание двух книг В.Н. Всеволодского-Гернгросса о русском театре от истоков до конца XVIII в., вошедшие в первый том этого издания. Написал разделы о драматическом театре для «Истории русской художественной культуры второй половины XIX в.» (т. 1, 1988) и «Очерков русской культуры XIX в.» (т. 6, 2002). Участвовал в подготовке шести книг театрально-критического наследия П.А. Маркова («О театре», т. 1–4, 1974–1977; «Книгазавлита», 1976; «Книга воспоминаний», 1983). Автор книги «Судьба драматургии Пушкина» (1975). В качестве составителя, редактора и автора вступительных статей участвовал в изданиях «М.С. Щепкин. Жизнь и творчество» (т. 1–2, 1984), «Записки актера Щепкина» (1988), «Горе от ума» на русской и советской сцене» (1987). Написал предисловие к «Дневникам В.А. Теляковского (т. 1, 1998).

Контакты: om-feldman@yandex.ru

Черкасский Сергей Дмитриевич

Театральный режиссёр, руководитель актерской мастерской, доцент Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. заслуженный деятель искусств РБ, кандидат искусствоведения.

Работал в театрах Петербурга и России, три года возглавлял Красноярский драматический театр им. Пушкина. Поставил около тридцати спектаклей, среди них пьесы Грибоедова, Островского, Шекспира, Шоу, Уайлдера, Мюссе, Эрдмана, Ануя. Снял фильм «Хмелита». Ставил спектакли в Эстонии, Великобритании, США, проводил мастер-классы по системе Станиславского более чем в пятнадцати театральных школах мира. В Петербурге спектакли С. Черкасского шли в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, Театре на Литейном, Театре Сатиры.

Печатался в «Театральной жизни», «Петербургском театральном журнале», автор книг «Валентин

Наши авторы



Смышляев – актер, режиссер, педагог и др., редактор и автор предисловия к книге своего учителя М.В. Сулимова «Посвящение в режиссуру».

Живет в Петербурге.

Контакты: (812) 766-41-36 или (812) 315-08-70,

моб. тел.: + 7.921.951-10-24;

sergei@ST1676.spb.edu

Шапиро Адольф Яковлевич

Режиссер, народный артист России, президент АССИТЕЖ, режиссер-консультант Самарского молодежного театра САМАРТ, Петербургского ТЮЗа им. А.А. Брянцева. В 1962 году окончил режиссерский факультет Харьковского театрального института. Продолжил образование в Москве, в Творческой лаборатории М.О. Кнебель. В прошлом (1962–1992) – художественный руководитель знаменитого двуязычного Рижского ТЮЗа, позорно закрытого в 1992 году министром культуры Латвии Р. Паулсом.

Сейчас живет и ставит в Москве (Малый театр, МХТ им. А.П. Чехова, Театр-студия под руководством О.П. Табакова, Театр «Et cetera» под руководством А.А. Калягина), а также в Эстонии, Франции, Польше, Израиле, Венесуэле и др. Преподавал в Европе и Америке. Автор книг «Антр-Акт», «Как закрывался занавес». Лауреат Государственной премии Латвии, Премии Москвы, Фестиваля «Балтийский Дом», Международной премии им. К. С. Станиславского.

Контакты: adshapiro007@mail.ru

Шах-Азизова Татьяна Константиновна

Театровед, историк театра, театральный критик. В ГИИ с 1964 года. Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела театра. Вектор научных интересов постепенно смещался от XIX века к современности, включая в себя контакты с живым театром, работу в театральной критике, на телевидении и радио, в следующих направлениях: отечественный театр второй половины XX века; соотношение его с мировым театральным процессом; театр в кругу искусств (кино и ТВ). Статьи и разделы в изданиях ГИИ: «Русская художественная культура»; «История русского драматического театра» в семи томах; «История русского советского драматического театра» в двух книгах; серия трудов группы

«Современная культура»; серия коллективных трудов о театре XX века; альманахи «Вопросы театра» и «Мир искусств», и др. Доминанта в этом кругу – драматургия и театр А.П. Чехова, что определилось с первой книги («Чехов и западноевропейская драма его времени». М., 1966) и продолжилось затем в ряде специальных изданий («А.П.Чехов. Пьесы». В двух книгах; Чеховские сборники ИМЛИ; серии «Чеховиана»; «Чеховский вестник»; «Чеховские чтения в Ялте»), в коллективных трудах и в периодике, как в России, так и за рубежом – всего около 200 публикаций.

Контакты: 8.499.246-15-49, 8.916.450-38-66;

ahtira@comtv.ru

Щербаков Вадим Анатольевич.

Историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Отдела изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в ГИИ. Принимает участие во всех книгах и публикациях Отдела (В.Э. Мейерхольд. Наследие; «Мейерхольд и другие» и пр.). Как редактор-составитель выпустил две книги: «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (в соавторстве с О.М. Фельдманом) и «Мейерхольд – режиссура в перспективе века» (вместе с Беатрис Пикон-Валлен). Автор многих статей о русском режиссёрском искусстве 1910–1920-х годов и пантомимах Серебряного века. Преподаёт историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. Вс. Мейерхольда, Школе-студии МХАТ и в РГГУ. Заместитель председателя Комиссии по творческому наследию В.Э. Мейерхольда.

Контакты: vadshcher@mtu-net.ru

Якубова Наталия Олеговна

Театровед, кандидат искусствоведения, работает в отделе искусства стран Центральной Европы Института искусствознания. В 1995–1998 годах работала редактором в журнале «Московский наблюдатель». Автор многочисленных публикаций по истории польской культуры, а также по истории театра Центральной и Восточной Европы после 1985 года. В настоящее время работает над монографией, посвященной последнему десятилетию в театрах России, Польши и Венгрии.

Контакты: natalia_yakubova@mail.ru

Our authors

Arefyeva Anastasia Borisovna

Graduate of RATA-GITIS, Theatre Critics' Faculty (under A. Bartoshevich and V. Siliunas) – 2006, post-graduate at the State Institute for Arts Research, the Department of Ibero-American Arts, – 2006–2009, teacher at RATA-GITIS and the Moscow Art Theatre Studio-School, Press Manager S. Zhenovach.

Contacts: pressa@sti.ru

Bashinjagyan Natella Zakharovna

Theatre historian, critic, translator. Senior Researcher at the Department of the Arts of Central European Countries, the State Institute for Arts Research. After taking a post-graduate course at Moscow State University she received PhD for her thesis on the Polish theatrical history of the 1920s to the 1930s (*The Aesthetic, the Plays, the Stage*). Author of: *Talks on the Theatre of the Socialist Countries* (1982), *Grotowski: From the Poor Theatre to Art As a Vehicle* (2003), *The Theatre of Leon Schiller. The Director and His Time* (2006) and of about 200 articles in academic collections, books on art and theatre magazines. Awarded the Leon Schiller Anniversary Medal by SPATiF (Polish Union of Theatre and Cinema Artists) which is given to foreign researchers in the Polish theatre. Honoured Culture Worker of Poland, awarded two Polish orders: the Badge of Honour (1973) and the Cross for Services Rendered to the Polish Republic (1999).

Contacts: +7(495)7852406

Yermakova Natalia Petrovna

Theatre historian, critic, PhD, Senior Lecturer and Leading Researcher at the Ukrainian Arts Academy Institute for Contemporary Problems of Arts, the Department of Theatre and Music. Lecturer in the History of the 20th-Century Ukrainian Theatre at I.K. Karpenko-Kary Kiev National Theatre, Cinema and Television University. Author of *The Acting Craftsmanship of Lyubov Gakkebush* (1979, in Ukrainian) and a number of articles in specialist

publications of the Ukraine, Russia, Poland, France and Belgium. She lives in Kiev.

Contacts: npermakova@rambler.ru

Kazmina Natalya Yurievna

Theatre critic and historian, Senior Researcher at the state Institute for Arts Research (Theatre Department), editor of *Proscenium/Voprosy Teatra* (2007, 2008), editor of *Voprosy teatra* magazine. She worked with *Teatr* magazine for 20 years, in 2003–2008 was a reviewer there, since 2008 – literary manager of the Hermitage Theatre. She has written for many magazines: *Vestnik Yevropy*, *Teatralnaya Zhizn* (compiler of a number issues), *Sovremennaya Dramaturgia* as well as newspapers: *Moskovskiy Novosti*, *Kultura*, *Obshchaya Gazeta*, *Ekran i Stsen* and others. Compiler of *An Introduction to Directing* by M. Tumanishvili (2003), author, compiler (with P. Lyubimtsev) of *The Vakhtangov Drama School* (2010). Winner of the A. Kugel Prize.

Contacts: kazminata@yandex.ru

Kolyazin Vladimir Fyodorovich

German scholar, theatre critic and translator. His numerous published works include *Give Me Back My Freedom!*, a collection of documents about Russian and German artists victimized in Stalin's era (1997), *Botho Strauss, Time and a Room*, a collection of plays (2001, compiler and translator), *From Mystery To Carnival. Theatricality of the Early and Late Medieval German-Speaking Religious and Public Theatre* (2002), *Germany. Twentieth Century. Modernism. Avant-Garde. Postmodernism* (2008, editor-compiler). His two-volume work on Peter Stein is due to come out in the near future.

Contacts: koljazin@mail.ru

Kretova Yekaterina Georgievna

Musicologist, journalist, music critic. Trained at the Gnesins State Musical-Pedagogic Institute (theory of music) and took a postgraduate course at the Moscow State Conservatoire (studying philosophy). Published her articles in newspapers (*Kommersant*, *Russian Courier*, *New Izvestia*, *Versia*, *Izvestia*, *Nedelya*), and magazines (*Muzykalnaya Zhizn*, *Ritm*, *TV Park*, *Teatral*, *Planet Beauty*). Since 1995, music reviewer of the *Moskovsky Komsomolets* newspaper,

Our authors



literary manager of the School of the Modern Play Theatre (Moscow).

Contacts: kretova@neglinka29.ru

Lipatova Maria Valerievna

Postgraduate at the History Faculty, Moscow State University (History of Russian Art Department), a member of the Association of Art Critics and Historians, Senior Researcher and Curator of the Fund of Soviet and Contemporary Theatre at the Bakhrushin State Central Theatre Museum.

Contacts: +7.903.759-51-30;

lipatova_maria@mail.ru

Maksimova (Lifatova) Vera Anatolievna

Theatre critic and historian, PhD, Leading Researcher at the state Institute for Arts Research (Department of Theatre) where she has worked since 1964. Graduated from the Journalists' Faculty, Moscow University, started professional career in the 1960s in *Literaturnaya Gazeta* and *Moskovsky Komsomoletz* newspapers. She has written theatre reviews and features for leading newspapers and magazines, for ten years taught at the Vakhtangov Drama School. At present she is editor-in-chief of *Voprosy Teatra* magazine, a member of the editorial board of *Teatralnaya Zhizh* magazine, deputy artistic director of the Maliy Theatre. Published over 300 articles and four books; the last one, *Merry Shadows of Theatre* (2000), Mayor of Moscow Arts and Literature Prize, is devoted to acting in the second half of the 20th century. Main subject of study: acting at the turn of the 20th century, in recent years – Russian actors of the 1900s (*Russian Actresses of the Silver Age*) is due for publication.

Contacts: veramaksimova56@mail.ru

Osinski Zbigniew

Theatre historian, Professor at Warsaw University. In 1966-1967 worked with the Theatre Company of the Eighth Day, Poznan, where he directed *The Varsoviennne* by S. Wyspianski. In 1973-1977 he was Literary Manager of the Stary Theatre, Krakow. Founder and, in 1990-2004, Artistic and Research Director of the Centre for the Research in Jerzy Grotowski's Work and Explorations in Theatre and Culture. Author of over a dozen books on theatre history, theory and anthropology, the most significant being *The Theatre*

of Dionysus. Romanticism in the Contemporary Polish Theatre (1972), *Grotowski and His Laboratory* (1980, American edition 1986), *Grotowski Blazes Trails. Studies and Essays* (1993), *Jerzy Grotowski. Sources, Inspirations, Contexts* (2003). Edited publications of works by M. Limanowski, J. Osterwa, W. Radulski, K. Swinarski; co-publisher of texts by Grotowski. His books and articles have been translated into English, French, Italian, Russian, Slovak, Spanish and other languages.

Contacts: kasiaosinska@poczta.onet.pl

Polyakova (Goryachkina) Yelena Ivanovna (1926–2007)

Theatre historian and critic, Honoured Artist of RSFSR (1995), Doctor of the Arts (1970). Graduated from GITIS (theatre critics faculty) in 1949, 1952–1961 – edited the history section of *Teatr* magazine, 1961–2007 – worked at the State Institute for Arts Research (1989–1995 – as Head of the Theatre Department). Principal works: *Theatre and Dramatist. From MkhAT's experience of staging plays by Soviet dramatists. 1917–1941* (1959), *Leopold Antonovich Sulerzhitsky*, a collection of essays (1970), *Stanislavsky the Actor* (1972), *The Theatre of Lev Tolstoy: a Reading of His Plays* (1978), *The Proscenium* (1994), *M. M. Moskvina* (1995), *The Theatre of Sulerzhitsky. Ethic. Aesthetic. Stagecraft* (2006).

Ryabova Yekaterina Igorevna

Theatre critic and historian, a third-year postgraduate at RATA-GITIS (under A. V. Bartoshevich, Foreign Theatre Department), since 2006 has worked at the Department of the Modern Western Arts.

Contacts: tuska1@yandex.ru

Skorniyakova Maria Georgievna

Graduate of Moscow State University (Philological Faculty, Romance-Germanic Department), took a postgraduate course at the State Institute for Arts Research. Doctor of the Arts, Leading Researcher at the Institute (Department of the Modern Western Arts) writes about the Italian theatre. Books: *Luca Ronconi, or Theatre Space* (1997) and *Eduardo De Filippo and the Neapolitan Theatre* (2006). Articles about modern and classic Italian theatre include 'The Classic Heritage in the Mirror of Avant-Garde', 'Theatre Space in the Theatre of the Post-Classical

Our authors

Era; Luchino Visconti as a Forerunner of the Second Theatrical Revolution', 'The Evolution of the Zanni in the Twentieth-Century Italian Theatre', 'Carlo Goldoni and the Italian Director's Theatre'.

Contacts: mariyasko@mail.ru

Feldman Oleg Maximovich

Russian theatre historian, PhD, Head of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Heritage Study and Publication, the State Institute for Arts Research. State Prize of the Russian Federation (2000) and Stanislavsky Prize (2007).

Editor of *V. E. Meyerhold Heritage* (v.1, 1998; v. 2, 2006, work in progress) and relevant books (*Meyerhold and Others*, 2000; *V. E. Meyerhold. Lectures, 1918–1919*, 2000, etc). For *History of the Russian Provincial Drama Theatre*: chapters on Pushkin (v. 2, 1977), provincial theatre of the 1860s to 1890s (v.5, 1980; v.6, 1982), theatrical life in the two capitals in the early 20th century (v.7, 1987). He also prepared for re-publication two books by V.N. Vsevolodsky-Gerngross about the Russian theatre from its origins to the end of the 18th century; these were included in volume 1 of *History... Chapters on theatre in History of the Russian Arts in the Second Half of the 19th Century* (v.1, 1988) and *Essays on 19th-Century Russian Culture* (v. 6, 2002). Took part in preparing the publication of theatre critic P.A. Markov's heritage in 6 books (*On Theatre*, vv. 1–4, 1974–1977; *A Literary Manager's Book*, 1976; *A Book of Recollections*, 1983). Author of *The Fortunes of Pushkin's Plays* (1975). As compiler, editor and author of introductory articles took part in: *M. S. Shchepkin. His Life and Art* (v. 1–2, 1984), *Actor Shchepkin's Notes* (1988), *Woe from Wit on the Russian and Soviet Stage* (1987). Wrote 'Introduction' in *V. A. Telyakovsky's Diary* (v. 1, 1998)

Contacts: om-feldman@yandex.ru

Tcherkassky Sergei Dmitrievich

The Head of the Acting Studio in the St. Petersburg State Theatre Arts Academy, Russia. He holds Ph.D. for his research in the Russian school of theatre director's training in the 20th century. His practical work with students is esteemed not only in Russia but also in over fifteen drama schools of the world, his students got numerous awards as

actors and directors including the Golden Mask Award (highest national theatre award in Russia). He is an Honoured Artist of Buryatia: the title was bestowed on him for teaching actors.

As a theatre director Sergei Tcherkassky staged plays in many Russian theatres as well as abroad (USA, Romania, Estonia). For three years he was Artistic director of the Pushkin Drama Theatre in Krasnoyarsk, three of his productions had a long run in St. Petersburg. His recent productions include *Measure for Measure* by Shakespeare and *Our Town* by T. Wilder at the Academy, *Duck Hunting* by A. Vampilov at RATA.

Prof. Tcherkassky's list of publications in Russian includes twenty titles. He has published *Valentin Smyshliayev – actor, director, teacher* about the First Studio member and Mikhail Chekhov's collaborator. He also paid a tribute to his teacher, professor Mar Sulimov by publishing and editing his book *Initiation into Directing*.

Contacts: (812) 766-41-36 или (812) 315-08-70, + 7 921 951 1024; sergei@ST1676.spb.edu

Shcherbakov Vadim Anatolievitch

PhD, Theatre historian. Leading research associate of the Department for Vsevolod Meyerhold's theatrical legacy in The State Institute for Art Studies. Take part in all books and publications of this Department (*Meyerhold's Legacy*, vol.1 and 2; *Meyerhold and the others*, collection of articles and sources; *Meyerhold's Lectures*; etc). As the co-editor prepared two books: *N.Tarabukin about V.Meyerhold* (with Oleg Feldman) and *Meyerhold – the art of theatre director in the century's scope* (with Beatrice Picon-Vallin). Author of many articles devoted to director's art in Russian theatre of 1910-1920 and to pantomimes of Russian Silver Age. Teaching theatre history in The Director's Magistracy (joint-venture of The Meyerhold's Centre and The School-Studio of Moscow Art Theatre) and in Russian State University for the Humanities. Vice-president of The Commission for Meyerhold's Legacy.

Contacts: vadshcher@mtu-net.ru

Our authors



Shapiro Adolph Yakovlevich

Director, People's Artist of Russia, President of ASSITEJ, consultant director at the Samara Youth Theatre (SAMART) and the Bryantsev Young People's Theatre, St. Petersburg. Graduated from the Kharkov Theatre Institute (the Directing Faculty) in 1962 and continued his training in Moscow at the M. O. Knebel Creative Laboratory. 1962–1992: Artistic Director of the famous bilingual Riga Young People's Theatre which was ignominiously, for nationalistic reasons, closed in 1992 by the Latvian Minister of Culture R. Pauls.

He now lives and directs in Moscow (the Maly, the Chekhov Moscow Art Theatre, the Studio Theatre under the direction of O.P. Tabakov, the Et Cetera, under the direction of A.A. Kalyagin) as well as in Estonia, France, Poland, Israel, Venezuela, etc. He taught in Europe and America, wrote *Entre-Acte* and *When the Curtain Was Being Drawn*. Awards: the State Prize of the Latvian Soviet Socialist Republic, the Moscow Prize, the Baltic House Festival Prize and the Stanislavsky International Prize.

Contacts: adshapiro007@mail.ru

Shakh-Azizova Tatiana Konstantinovna

Theatre historian and critic. Since 1964 has worked at the State Institute for Arts Research, PhD, Leading Researcher (the Theatre Department). Beginning with study of 19th-century theatre was getting more and more interested in the contemporary theatre (the Russian theatre in the second half of the 20th century, its place in the world theatre development, theatre and other arts, namely cinema and television) and working as a drama critic for the press, radio and television. Articles and book chapters in the Institute's publications: *The Russian Arts, History of the Russian Drama Theatre*, in 7 volumes; *History of the Russian Soviet Drama Theatre*, in two books; the *Contemporary Culture* series, the series of collected essays on 20th-century theatre, *Voprosy Teatra (Questions of Theatre)* and *Mir Iskusstv (The Arts World)* almanacs, etc. The dominant subject of study (starting with the first book, *Chekhov and West European Drama of His Time*, 1966) has been Chekhov: such specialist publications as *A. P. Chekhov. Plays*, in two volumes; the Chekhov publications of the World Literature

Institute; the *Chekhoviana* series; *The Chekhov Bulletin* and *The Yalta Chekhov Symposium*, as well as participation in academic collections of essays and articles in the press, in Russia and abroad, – all in all about 200 items.

Contacts: ahtira@comtv.ru

Yakubova Natalia Olegovna

Theatre critic and historian, PhD, works at the Institute for Arts Research, the Department of the Arts of Central European Countries. In 1995–1998 worked as sub-editor in *Moskovsky Nablyudatel (Moscow Observer)* theatre magazine. Numerous articles on Polish cultural history and theatre of Central and Eastern Europe after 1985. Work in progress: a book on the theatre of Russia, Poland and Hungary in the last decade.

Contacts: natalia_yakubova@mail.ru

Zabolotnyaya Marina Vladimirovna

Theatre researcher. In 1988 graduated from LGITMiK (now SPbGATI), department of theatre research, took a post-graduate course at the State Institute for Arts Research (subject: Nikolai Akimov's work). 1992–1996 – editor of the history section at *The Petersburg Theatre Journal*. 1996–1999 – Director of the N. Akimov Comedy Theatre Museum. Since 2000 until now – Literary Manager of the V.F. Komissarzhevskaya St. Petersburg Theatre. Author of over 200 articles on theatre.

Contacts: +7.921.306-78-96;
m_zabolo@rambler.ru

PRO НАСТОЯЩЕЕ

Новый театр, старая сцена

Марина ЗАБОЛОТНЯЯ.

Рассказ о счастливой «Маске»

Обзор и анализ спектаклей, лауреатов премии «Золотая маска» последних лет, показанных осенью 2009 года на фестивале в Петербурге

Ключевые слова: «Рассказ о счастливой Маске», Константин Райкин, Петр Фоменко, «Бесприданница», Небольшой драматический театр

Екатерина РЯБОВА.

Три трагедии Шекспира в театре 2000-х.

«Король Лир», «Гамлет», «Антоний и Клеопатра»

Обзор московских шекспировских спектаклей последнего десятилетия

Ключевые слова: Юрий Бутусов, Кирилл Серебренников, Тадаши Сузуки, МХТ им. А.П. Чехова, Театр Российской Армии, Константин Райкин

Татьяна Шах-Азизова.

Почему Дядя Ваня?

В статье на примере спектакля Театра им. Евг. Вахтангова исследуется загадка творческой и сценической истории пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня». Почему в процессе переработки ранней пьесы «Леший» сменились и название ее, и герой? Как то и другое отражено в долгом ряду режиссерских и актерских трактовок образа? Спектакль Римаса Туминаса и исполнение главной роли Сергеем Маковецким позволяют ответить на этот вопрос. Данная статья является частью главы, посвященной судьбе «Дяди Вани» на сцене и на экране, в книге «Полвека в театре Чехова», которая сейчас готовится автором

Ключевые слова: Чехов, Войницкий, Туминас, комедия, недотёпа, душа

Екатерина КРЕТОВА.

«Воццек» Альбана Берга пал жертвой гламура

Рецензия на недавнюю премьеру Большого театра (2009, дирижер Т. Курентзис, режиссер Д. Черняков). В отличие от Н. Якубовой, критик не принимает спектакль

Ключевые слова: «Воццек», Альбан Берг, Дмитрий Черняков, Теодор Курентзис

Наталья ЯКУБОВА.

Игра начинает и выигрывает

Другое мнение на премьеру «Воццека» в Большом театре. В России опера А. Берга ставилась лишь раз, в 1927 году. Тогда Алексей Гвоздев, приветствуя премьеру, предсказывал, что «вскрик души, граничащий в немецком экспрессионизме с истерией», останется чуждым для русского зрителя. «Воццек»–2009 удался, потому что в нем нет «вскрика души». Т. Курентзис и Д. Черняков услышали в «Воццеке» пересмешничество ролевых игр, которые лишь порой отступают, оставляя одинокого человека лицом к лицу с вечностью.

Ключевые слова: Теодор Курентзис, Дмитрий Черняков, оперная режиссура, Альбан Берг, Георг Бюхнер, экспрессионизм, ролевые игры

Вадим ЩЕРБАКОВ.

Zeitelupe

Личные воспоминания автора о Гедрюсе Мацкявичюсе и его Театре пластической драмы.

Ключевые слова: Театр пластической драмы, пантомима, Гедрюс Мацкявичюс, «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты»

Год Гротовского

«Гротологическое».

От редакции

2009 год был объявлен ЮНЕСКО Годом Гротовского. Предваряя публикацию «Вопросов театра», редакция рассказывает о мероприятиях Института Гротовского во Вроцлаве, которые были посвящены юбилейным датам, связанным с именем Гротовского, и проходили в разных странах мира

**Ежи ГРОТОВСКИЙ.****Skara-speech**

В 1966 году Ежи Гротовский проводил вместе с актерами вrocławского Театра-Лаборатории Рышардом Чесляком, Реной Мирецкой и Антонием Яхоловским Семинар в Швеции, в Драматической школе города Скара. Тогда же состоялась его заключительная беседа с участниками этого семинара. Многие положения этой беседы были практически восприняты актерами европейских сцен и, как показал дальнейший опыт, во многих случаях с пользой для дела. Согласно пожеланию Гротовского, русский перевод «Skara-speech» был выполнен Натэллой Башинджагян с французского языка, так как беседу с участниками семинара он вел по-французски. Выполнен – тоже по настоянию автора – максимально просто и близко к тексту и, как всегда в случае с Гротовским (читатель, надо надеяться, это заметит), без каких-либо стилистических украшений. Текст этой беседы в Польше до 2007 года не публиковался. На русском языке публикуется впервые.

Ключевые слова: Гротовский, Skara-speech, Ришард Чесляк, голос, пластические упражнения

Ежи ГРОТОВСКИЙ.**Театр Истоков**

Первое выступление Гротовского, объясняющее цели программы «Театр Истоков», относится к 1981 году. Запись этого выступления была опубликована в варшавском журнале «Диалог» в том же 1981 году театроведом и антропологом Л. Коланкевичем под названием «Странствование за Театром Истоков». Однако Гротовский не признал эту публикацию соответствующей его авторским намерениям. В 1987 году в журнале «Литературные тетради», выходившем на польском языке в Париже, он напечатал свой – авторский – текст под названием «Театр Истоков», подчеркнув в комментарии, что только этот текст может быть признан подлинным. Именно этот текст перед вами. Он осуществлен Натэллой Башинджагян, согласно пожеланиям Гротовского, с того парижского издания и публикуется на русском языке впервые.

Ключевые слова: Гротовский, Театр Спектаклей, паратеатр, интеркультурная группа, хатха-йога

Ришард ЧЕСЛЯК.**Сколько людей – столько методов**

Беседа Ришарда Чесляка с Анджеем Кетлинским, писавшим работу о голосовых упражнениях, состоялась 10 ноября 1983 года. В памяти поколений Чесляк остался, прежде всего, как актер-«кудесник» Театра-Лаборатории Гротовского, «актер-эмблема 1960-х годов», актер, достигавший поистине невообразимого состояния и уровня «лучеизлучения»/«светоизлучения». Поэтому его наблюдения над актерской техникой (которая, на самом деле, есть нечто большее, чем просто «техника») не могут не вызывать интереса. Перевод Натэллы Башинджагян, на русском языке публикуется впервые

Ключевые слова: Гротовский, Ришард Чесляк, работа над голосом, Театр-Лаборатория, Зигмунт Молик

Збигнев ОСИНЬСКИЙ.**«Лаборатория» Ежи Гротовского**

Глава из книги известного польского театроведа, исследователя творчества Гротовского З. Осиньского – «Гротовский. Истоки, инспирации, контексты». В ней рассказывается о работе Театра-Лаборатории Гротовского, о значении слова «лаборатория» во всем его творчестве, анализируется опыт работы его предшественников, Ю. Остэрвы и М. Лимановского, создателей театра «Редута», а также творческим наследникам самого Гротовского, среди которых автор книги выделяет Э. Барбу и А. Васильева. Перевод с польского Натальи Казьминой

Ключевые слова: Гротовский, Барба, А. Васильев, ПитерБрук, ЮлиушОстэрва, МечиславЛимановский, «Редута»

Гротовский в карикатуре

Карикатур на Гротовского было всего 18, как вспоминает З. Осиньский, собравший эту коллекцию. «Вопросы театра» публикуют их с комментариями владельца коллекции

Вадим ЩЕРБАКОВ.**Реплика**

Попытка выявить в природе и логике экспериментов Гротовского закономерность его ухода из театра.

Ключевые слова: Гротовский, Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов, Чесляк, «Апокалипсис»

Мастер-класс

Адольф ШАПИРО.

Роман с Горьким. Восторг и отчаяние

Адольф ШАПИРО.

«У меня две режиссерские жизни...»

Беседа с Верой Максимовой

В статье режиссера и в его беседе с В. Максимовой излагается опыт его театральной работы с драматургией А.М. Горького.

Ключевые слова: Горький, Шапиро, Станиславский, «На дне», «Дети солнца», Малый театр

Владимир КОЛЯЗИН.

«Диссонансы жизни и таланта»

«Тассо» И.-В. Гете

в постановке Петера Штайна

В России – в отличие от современной Германии – существует неугасимый «культ» режиссерской личности Петера Штайна, восходящий к его знаменитым гастролям во МХАТе с «Тремя сестрами», поразившими публику и театральную общественность верностью духу автора, бережным отношением к реалиям эпохи, в которую происходит действие пьесы, максималистским и исключительно любовным отношением режиссера к своим актерам. После брехтовского Берлинского ансамбля штайновский Шаубюне в Западном Берлине – единственный пока пример развитого театра-ансамбля. Между тем эти годы далеко позади, а в Германии о Штайне написана всего одна книга. Автор предпринимает в своей статье – главе из будущей книги о театре Петера Штайна – реконструкцию одного из ранних спектаклей Штайна «Тассо» И.В. Гете в Бременском театре (1969), где он нашел своих будущих звезд – Бруно Ганца, Вернера Рема, Ютту Лампе, Эдит Клевер. В известном смысле «Тассо» стоит у истоков Шаубюне», начавшего свою работу в Западном Берлине всего год спустя.

Ключевые слова: Петер Штайн, «Тассо», Шаубюне, Бременский театр, традиции немецкой сцены 1920–1930-х годов, новая эстетика немецкого независимого театра 1960–1970-х годов, отрицание Штайном принципа «звездности»

Мария СКОРНЯКОВА.

Средиземноморская дорога к эпическому театру...

Стрелер и Брехт

Автор продолжает свой рассказ о репетициях Джорджо Стрелере, начатый в сборнике «Вопросы театра», вышедшем в 2008 году.

Ключевые слова: Стрелер, Брехт, эпический театр, Театр Пиколло

Театр художника

Мария ЛИПАТОВА.

ОСТ и театр

В статье предпринята попытка рассмотреть художественные эксперименты в области оформления театральных постановок в 1920-е – начале 1930-х годов с точки зрения принадлежности разных художников к одному объединению – Обществу станковистов. Столь не похожие художники, как А. Лабас, Н. Шифрин, Б. Волков, К. Вялов, П. Вильямс и др., – как они начинали в театре, чем вдохновлялись, какие новаторские приемы привнесли в театрально-декорационное искусство.

Ключевые слова: ОСТ, А. Лабас, Н. Шифрин, Б. Волков, К. Вялов, П. Вильямс, русское театрально-декорационное искусство 1920-х годов

Марина ЗАБОЛОТНЯЯ.

Лошади Акимова

Замечательный театральный художник и режиссер Николай Акимов рисовал лошадей везде и всегда – на репетициях, на официальных собраниях, на страницах пьес и эскизов; делал лошадей «персонажами» своих спектаклей, неотъемлемой частью реквизита, деталью театрального плаката: где, как и почему? Над этим размышляет автор, многие годы занимающийся творчеством Н.П. Акимова

Ключевые слова: Николай Акимов, Театр комедии, «Тень», «Сэр Джон Фальстаф» БДТ, «Дело» Акимова

PRO MEMORIA

Истоки, традиции, рифмы

Олег ФЕЛЬДМАН.

«Волшебный край! Там в стары годы...»

В публикуемых разделах главы «Драматический театр», подготовленной для 14 тома «Истории русского искусства», рассматриваются актерское искусство и драматургия 1800-х годов как единый творческий процесс.

Ключевые слова: движение русского актерского искусства и драматургии в первое десятилетие XIX века.

Елена ПОЛЯКОВА.

Клуб добряков в Москве 1930-х годов.

«Пиквикский клуб»

в Художественном театре имени М. Горького

Глава из незавершенной книги Е.И. Поляковой посвящена спектаклю МХАТ «Пиквикский клуб» 1934 года

Сергей ЧЕРКАССКИЙ.

Станиславский и йога:

опыт параллельного чтения

Долгое время влияние йоги на Станиславского или отрицалось или считалось кратковременным и быстро изжитым. Настоящая работа доказывает обратное. В ней кропотливо собраны упоминания йоги в текстах Станиславского разных лет, расшифрованы отсылки к йоге, не указанные самим Станиславским по цензурным причинам, – ведь с конца 1920-х годов слово «йога» было под полузапретом. Проведено сравнение положений системы с книгами йоги Рамачараки, основного источника Станиславского. Проанализированы элементы системы, имеющие связь с учением йоги – освобождение мышц, общение, лучеиспускание и лучевосприятие, излучение праны, внимание, видения. Особое внимание уделено взглядам классической йоги, Рамачараки, Станиславского на сверхсознание.

Ключевые слова: история театра, психотехника актера, педагогика актерского мастерства, Станиславский К.С., система Станиславского, Рамачарака, Аткинсон У.У., Гротовский Е., хатха-йога, раджа-йога, элементы системы, лучеиспускание, прана, сверхсознание, освобождение мышц, общение, внимание, видения, МХТ, Первая студия, Оперная студия

Европа и Россия

Анастасия АРЕФЬЕВА.

Поэтика и театральность испанской барочной драматургии.

«Поклонение кресту» Педро Кальдерона

О драматургии Золотого века Испании, к счастью, известно много. Но как пьеса становилась спектаклем на подмостках испанских корралей? Каким образом темы и идеи, заложенные автором в тексте, обретали сценическую плоть и кровь? Как эффектное, интригующее театральное действие, держа внимание зрителей в течение всего дня, наполнялось сложным философским содержанием и религиозным смыслом?

В тексте пьес Кальдерона заложена вся партитура будущего спектакля. Именно в нем хранится большинство подсказок для будущих исполнителей ролей, конструирование мизансцен с помощью реплик героев, основы восприятия театрального действия публикой. На примере драмы «Поклонение кресту» в работе рассмотрены средства сценической выразительности драматургии Кальдерона.

Ключевые слова: Испания, Кальдерон, барокко, тема чести, сценичность

Наталья ЕРМАКОВА.

Феноменология «Народного Малахия»

Миколы Кулиша и Леся Курбаса

Статья посвящена феноменологическим особенностям пьесы М. Кулиша и спектакля Л. Курбаса. Автор рассматривает типологию сценических моделей, к которым обращался режиссер, устанавливает специфику контекстуальности спектакля относительно широкого круга социально-культурных и художественных процессов первой трети XX века.

Ключевые слова: авангард, мистерия, трагифарс, Л. Курбас, М. Кулиш

PRO PRESENT

New Theatre, Old Stage

Marina Zabolotnyaya, 'Story of a Happy Mask'

A critical survey of recent Golden Mask prize-winning productions shown at a festival in Petersburg, Autumn 2009

Key words: *Story of a Happy Moscow*, Konstantin Raikin, Pyotr Fomenko, *Bespridannitsa (Larisa)*, Nabolshoi Drama Theatre

Yekaterina Ryabova, 'Three Tragedies by Shakespeare in the Theatre of the 2000s: King Lear, Hamlet, Antony and Cleopatra'

A review of Moscow Shakespearean productions of the last decade

Key words: Yuri Butusov, Kirill Serebrennikov, Tadashi Suzuki, A.P. Chekhov MKhT, Russian Theatre, Konstantin Raikin

Tatiana Shakh-Azizova, 'Why Uncle Vanya?'

The article discusses the riddle of the Chekhov play's writing and stage history using the recent Vakhtangov Theatre production as an example. Why did Chekhov change both the title and the name of the hero of an earlier play, *'The Wood Demon'*, when rewriting it? How did those changes show in the numerous interpretations of this character by actors and directors? Rimas Tuminas's production and Sergey Makovetsky's performance help to solve this riddle. The article is a part of the chapter devoted to the fortunes of *Uncle Vanya* on stage and screen in the author's book, *Half a Century in the Chekhov Theatre* (work in progress)

Key words: Chekhov, Voynitsky, Tuminas, comedy, nedotyopa, soul

Yekaterina Kretova, Alban Berg's Wozzeck Falls Victim to Glamour

A review of the recent production of the opera at the Bolshoi (2009, conducted by T. Kurentzis, directed by D. Chernyakov). Unlike N. Yakubova, the author is highly critical of this production

Key words: *Wozzeck*, Alban Berg, Dmitry Chernyakov, Teodor Kurentzis

Natalia Yakubova, Play Begins and Wins

The author reviews *Wozzeck* at the Bolshoi. In Russia, Berg's opera was staged once, in 1927. Then Alexey Gvozdev greeted the production but predicted that the Expressionists' «cry of the soul verging on hysteria» would remain alien for the Russian public. *Wozzeck-2009* is a success because it is not about «a cry of the soul». In *Wozzeck* T. Kurentzis and D. Cherniakov hear ironical role-playing which ceases only temporarily to reveal a lonely human being vis-à-vis eternity

Key words: Teodor Kurentzis, Dmitry Cherniakov, opera direction, Alban Berg, Georg Buchner, Expressionism, role-playing culture

Vadim Shcherbakov, Zeitlupe.

Some reminiscences about Gedrius Mackiavicius and his Plastic Drama Theatre

Key words: Plastic Drama Theatre, pantomime, Gedrius Mackiavicius, *The Star and Death of Joachin Muriete*

The Year of Grotowski

'Grotological'. The Editors' Foreword

2009 was proclaimed the Year of Grotowski by UNESCO. The editors inform the readers about the Grotowski Institute, Wroclaw, events devoted to Grotowski jubilee dates which took place in different countries

Jerzsy Grotowski, 'Skara Speech'

In 1966 Grotowski, together with actors of the Laboratory Theatre Ryszard Cieslak, Rena Mirecka and Antoni Jaholkowski directed a seminar at the Drama School, the town of Skara, Sweden. He also made a closing speech. Many ideas put forward in that speech were used by European actors, often

with good results, as later experience showed. It was Grotowski's wish that the Russian translation of the Skara speech be done by Natella Bashinjagyan from the original French in which the speech was made. Also according to Grotowski's wish, the translation is plain and as close to the original as possible, without any stylistic ornament (which, we hope, the reader will notice), as is always the case with Grotowski texts. This one was not published in Poland until 2007 and it is the first Russian publication

Key words: Grotowski, Skara speech, Ryszard Cieslak, voice, plastic exercises

Jerzy Grotowski, 'The Theatre of the Origins'

The first public speech by Grotowski explaining the aims of The Theatre of the Origins programme given in 1981. The recording of this speech was also published in 1981, in the Warsaw magazine *Dialog*, by theatre historian and anthropologist L. Kolankiewicz under the title 'Travelling in Search of the Theatre of the Origins'. However, Grotowski did not authorize that publication. In 1987 he published his own, authorized, version entitled 'The Theatre of the Origins' in the Polish-language *Literary Notebooks* magazine published in Paris pointing out in his commentary that only that text was authentic. It is this text that is first presented now to the Russian reader. The translation, in accordance with Grotowski's wishes, is done by Natella Bashinjagyan from the Paris text

Key words: Grotowski, the Theatre of Productions, paratheatre, intercultural group, hatha yoga

Ryszard Cieslak, 'To Each His Own Method'

Ryszard Cieslak's conversation with Andrzej Ketlinski, who wrote about the voice exercises, took place on the 10th of November, 1983. Cieslak will be mostly remembered as the 'magician' actor of Grotowski's Laboratory Theatre, the 'emblem theatre of the 1960s', the actor who achieved an unbelievable level of 'ray emanation'/'light emanation'. That is why his observations of acting technique (which is really more than just 'technique') cannot but attract the readers' attention. This is the first Russian publication of the text (translated by Natella Bashinjagyan)

Key words: Grotowski, Ryszard Cieslak, working on voice, Laboratory Theatre, Zygmunt Molik

Zbigniew Osinski, 'The Grotowski Laboratory'

A chapter from *Jerzy Grotowski. Sources, Inspirations, Contexts*, by Z. Osinski, a well-known Polish theatre historian, researcher of Grotowski's work. His book discusses the work of the Grotowski Laboratory Theatre, the meaning of the word 'laboratory' in his work, the experience of his predecessors and founders of the Reduta Theatre, J. Osterwa and M. Limanowski, and successors, particularly E. Barba and A. Vasiliev. Translated from the Polish by Natalia Kazmina

Key words: Grotowski, Barba, A. Vasiliev, Peter Brook, Juliusz Osterwa, Mieczyslaw Limanowski, the Reduta

Vadim Shcherbakov, 'A remark'

The attempt to reveal that Grotowski's walkout from theatre was rooted in the very nature and logic of his experiments

Key words: Grotowski, Ryszard Cieslak, Laboratory Theatre

Grotowski Cartoons

According to Z. Osinski who has collected them, there have been 18 cartoons of Grotowski. *Voprosy Teatra* publishes them with a commentary by the owner of the collection

Master Class

Adolph Shapiro, 'My Romance with Gorky. Raptures and Depressions'

Adolph Shapiro, 'I have two lives as a director...' A conversation with Vera Maximova

The director's article and dialogue with V. Maximova survey his experience of staging Gorky's plays

Key words: Gorky, Shapiro, Stanislavsky, *The Lower Depths*, *Children of the Sun*, Maly Theatre

Vladimir Kolyazin, 'Peter Stein's Tasso'

In Russia, unlike contemporary Germany, there is an irrepressible 'cult' of Peter Stein dating from his famous production of *Three Sisters* shown at the Moscow Art Theatre which amazed the theatre-goers and theatre people by its faithfulness to the spirit of the original, loving care of the historical detail,

love for his actors and the perfectionist attitude to their acting. After Brecht's Berliner Ensemble Stein's Schaubuhne in West Berlin is so far the only example of a fully developed ensemble theatre. In Germany, however, only one book on Stein has been published. The present writer attempts in his article, which is a chapter of his book on the theatre of Peter Stein (to be published), a reconstruction of an early production by Stein, *Tasso*, by Goethe, at the Bremen Theatre (1969) where the director found his future stars: Bruno Ganz, Werner Rehm, Utta Lampe, Edith Clever. In a way, *Tasso* was a precursor of the Schaubuhne which was opened in West Berlin only a year later

Key words: Peter Stein, *Tasso*, Schaubuhne, Bremen Theatre, traditions of the German stage in the 1920s and 1930s, new aesthetic of the German independent theatre of the 1960s and 1970s, denial by Stein of the principle of 'stardom'

Maria Skornyakova, 'The Mediterranean Road to the Epic Theatre... Strehler and Brecht'

The author goes on with her story of Giorgio Strehler's rehearsals, started in *Voprosy Teatra* published in 2008

Key words: Strehler, Brecht, epic theatre, Piccolo Theatre

The Theatre of the Designer

Maria Lipatova. Society of Easel painters (OST) and theatre

The article discusses experiments in stage design in the 1920s and the early 1930s with a focus on artists from one association, The Society of Easel painters (1924-1932): their origins, influences and innovations in the field of Russian stage design of that time

Key words: Society of Easel painters, Russian stage design, stage design in the 1920s and the early 1930s

Marina Zabolotnyaya, 'Akimov's Horses'

The remarkable stage designer and director Nikolai Akimov used to draw horses everywhere: at rehearsals, official meetings, on the margins of playtexts and sheets with sketches of designs; he made horses 'characters' in his productions, in indispensable

part of the props, a detail of theatre posters. Where, when and why? These are the questions on which the author, who has studied Akimov's work for a number of years, reflects

Key words: Nikolai Akimov, Comedy Theatre, *The Shadow*, *Sir John Falstaff*, BDT

Key words: theatre history, acting, Stanislavsky, Ramacharaka, W.W. Atkinson, Grotowski, hatha Yoga, raja Yoga, elements of the Stanislavsky System, prana, radiation, superconscious, relaxation of muscles, communication, attention, visions, Moscow Art Theatre, First Studio, Opera Studio

Europe and Russia

Anastasia Arefyeva, 'The Poetics and Theatricality of the Spanish drama. The Adoration for the Cross by Pedro Calderon'

Fortunately we know a lot about the plays of the Golden Age of Spain. But how was a Spanish play turning into a performance on the stage? In what way were the author's themes and ideas embodied in stage life? And how did the actors fill a striking and intriguing show with deep religious meaning?

Calderon's playtexts contained the whole score of the future performance: clues for the actors, the construction of the groupings, essential principles of the spectator's perception. This article discusses some means of theatrical expressiveness in Calderon's dramas using *The Adoration for the Cross* as an example

Key words: Spain, Pedro Calderon, baroque, honor, theatrical effectiveness, *The Adoration for the Cross*

Natalia Ermakova, 'People's Malakhy by Mikola Kulish and Les Kurbas'

The article is devoted to phenomenological peculiarities of the play by M. Kulish and the production by L. Kurbas. The author is examining the typology of theatre models used by the director, the peculiarity of the production regarding the wide circle of socio-cultural and artistic developments in the first third of the 20th century.

Key words: avant-garde, mystery, tragifarce, L. Kurbas, M. Kulish *'People's Malakhy*

PRO MEMORIA

Origins, Traditions, Rhymes

Oleg Feldman, "'O, magical country! There, in the old days...'"

This text, which is part of the chapter 'Drama Theatre' prepared for Vol. 14 of *History of the Russian Arts*, discusses the acting and playwriting in the 1800s as a single process

Key words: developments in the Russian acting and playwriting in the 1800s

Yelena Polyakova, 'The Goodies' Club in the 1930s Moscow'

A chapter devoted to *The Pickwick Club* at the Moscow Art, 1934, from an unfinished book by Y. I. Polyakova

Key words: Y. I. Polyakova, *The Pickwick Club* at the Moscow Art, 1934

Sergey Tcherkassky, 'Stanislavsky and Yoga: an Experience of Parallel Reading'

For a long time Yoga influence on Stanislavsky was denied by Soviet theatre researchers or it was considered short-lived. This article proves the opposite. Mentions of Yoga in Stanislavsky's texts of different periods are carefully collected here. Hidden references which are not explained by Stanislavsky himself for censorship reasons are deciphered (yoga was half forbidden in Soviet Russia since the turn of the 1920s). Comparison of the System and Yoga Ramacharaka's books which were the main source for Stanislavsky is made. Elements of the System which are based on Yoga principles are analyzed here including relaxation of muscles, communication, emanation and reception of rays, radiation of prana, attention, vision. Special attention is paid to the idea of the superconscious in classical Yoga, Ramacharaka's and Stanislavsky's theories

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PROSCAENIUM

3-4

Главный редактор В.А. Максимова
Ответственный редактор Н.Ю. Казьмина
Предпечатная подготовка:
С.А. Скоморохов, Д.Д. Петров, В.Н. Эренбург

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993гг., в 2006 и 2008 гг.

Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики.

Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы.

Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

Адрес редакции:

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,
Государственный институт искусствознания,
Редакция журнала «Вопросы театра».

Контактный тел.: 692–29–49.

E-mail: proscenium@mail.ru

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации ПИ № ФС77-30075

Подписано в печать 25.12.2009

Формат 70x100 ¹/₁₆. Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии «Lokus Standi»:

129090, Москва, ул. Щепкина, д. 8