**Режиссура: взгляд из конца века: Сборник научных статей** / Ред.‑сост. О. Н. Мальцева. СПб.: ГНИУК РИИИ, 2005. 248 с.

*А. Кириллов*.  
Стилизация в дореволюционном теоретическом наследии В. Э. Мейерхольда 5 [Читать](#_Toc343434819)

*А. Ряпосов*.  
Драматургия мейерхольдовского спектакля: Постановка проблемы 36 [Читать](#_Toc343434820)

*В. Миронова*.  
Комедийный театр Н. Акимова (1930‑е годы) 76 [Читать](#_Toc343434821)

*Д. Золотницкий*.  
Задумавшаяся сатира. В театре Товстоногова 94 [Читать](#_Toc343434822)

*О. Мальцева*.  
Об особенностях драматического действия в спектакле с многочастной композицией 121 [Читать](#_Toc343434823)

*О. Мальцева*.  
Театр Виктора Крамера «Фарсы» 145 [Читать](#_Toc343434824)

*Н. Песочинский*.  
Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика 184 [Читать](#_Toc343434827)

*Н. Песочинский*.  
Ученики и идеи Анатолия Васильева на петербургской сцене. Галибин. Клим. Жолдак 203 [Читать](#_Toc343434825)

*Н. Таршис*.  
Музыка нас не покинет? 236 [Читать](#_Toc343434826)

{3} *Посвящается памяти  
Давида Иосифовича Золотницкого*

# **{****5}** А. Кириллов Стилизация в дореволюционном теоретическом наследии В. Э. Мейерхольда

Стилизация — одна из важнейших доминант художественного метода в ранних сценических опытах и теоретических суждениях режиссера В. Э. Мейерхольда. С развитием системы мейерхольдовского театра объект и функции стилизации в ней менялись. Возникнув в качестве методологического приоритета театральной концепции режиссера, стилизация позднее как будто уступала эту позицию гротеску. И все же в круге эстетических пристрастий Мейерхольда стилизация играла значительную роль и в символистский, и в традиционалистский периоды его деятельности, сохраняя свою актуальность в творчестве режиссера и впредь. Между тем в силу исторических особенностей развития отечественной науки о театре осмысление стилизации в наследии Мейерхольда весьма далеко от его исчерпания.

В российском театроведении сложение научного, системного подхода совпало с ранним этапом советского периода истории. Соответственно и проблема художественного метода Мейерхольда, являясь концептуальным стержнем многих театроведческих откликов, решалась прежде всего на материале его спектаклей 1920 – 1930‑х гг. Методологические основы конструктивизма, биомеханики, гротеска в творчестве режиссера представлялись определяющими. В прошлом мейерхольдовского театра искали и находили в первую очередь их непосредственные предпосылки. Стилизации отводилось скромное значение ученического этапа, явно не соответствующее содержательному и масштабному явлению искусства. Достаточно упомянуть, что стилизация, будучи распространенным и интернациональным художественным методом в живописи, архитектуре, музыке, литературе конца XIX – начала XX вв., определяла и многие режиссерские работы Н. Н. Вашкевича, Н. Н. Евреинова, Ф. Ф. Комиссаржевского.

Миновав несколько десятилетий изгнания Мейерхольда из истории российского театра, театроведение второй половины XX в. напрямую приняло историческую эстафету от лучших исследователей и критиков 1920 – 1930‑х гг., унаследовав и их приоритеты. Современные историки, изучающие театральную систему Мейерхольда, все чаще обращаются к истокам его театра. Однако и сегодня в плане методологическом советский период деятельности режиссера изучен и осмыслен намного глубже и основательнее, нежели дореволюционный.

Существенно и то, что театру Мейерхольда, как никакому другому в отечественной истории, досталась роль плацдарма масштабной и острой художественно-идеологической полемики. Полярные исследовательские позиции отбрасывали на творчество режиссера отблески и тени собственных представлений. Их приверженцы «вычитывали» в универсуме мейерхольдовского {6} театра то, что хотели, могли и готовы были воспринять. Ни в одной другой области истории русского театра исследовательские пристрастия не были так тенденциозны, а тенденции так непримиримы, как в мейерхольдоведении. В подобных обстоятельствах «умеренная», «декоративная» стилизация «проигрывала» рядом с другими сценическими новациями режиссера-реформатора, бывшими поводом крайних художественных и мировоззренческих разногласий.

И все же театр Мейерхольда в его художественно-методологическом измерении, по собственному признанию режиссера, начался именно со стилизации. Из этого корня прорастали затем многие позднейшие его черты и принципы. Проследить процесс в динамике историко-художественного развития — задача и интересная и плодотворная. Очевидно при этом, что стилизаторский аспект изучения дореволюционного творчества Мейерхольда представляет собой лишь один из множества.

Настоящая работа основана преимущественно на теоретических высказываниях Мейерхольда. Суждения иных авторитетов привлекаются лишь в той мере, в какой на них ссылается сам режиссер. Локальная узость исследования отчасти преодолевается тем обстоятельством, что теоретические тексты Мейерхольда представляют собой анализ его собственной и чужой сценической практики, с ней непосредственно связаны. Названные ограничения, разумеется, условны и имеют единственной целью сосредоточенность на первоначальном прояснении собственных представлений режиссера по существу вопроса о стилизации, выявлении направления и логики их развития.

\* \* \*

Чаще всего в театроведческих исследованиях разговор о стилизации у Мейерхольда концентрируется вокруг знаменитого пассажа из статьи «Балаган». Режиссер как бы прощается с методом стилизации, замещаемым в его театральной концепции гротеском. «Стилизация еще считается с некоторым правдоподобием» в отличие от гротеска, «*играющего*» «*одною лишь своею своеобразностью*». Стилизатор «еще является аналитиком par excellence»[[1]](#footnote-2), в то время как «строго синтетический» гротеск «сумел уже покончить всякие счеты с анализом». «Стилизация, сводя богатство эмпирии к типически единому, обедняет жизнь», гротеск же «создает (в “условном неправдоподобии”, конечно) всю полноту жизни»[[2]](#footnote-3). Принципиальное противопоставление стилизации и гротеска налицо. Большинством исследователей смена приоритетов в концепции Мейерхольда толкуется как безусловная и безусловно {7} революционная. Вместе с тем, диалектика характерных мейерхольдовских «еще» и «уже» разрешается прямым указанием на преемственность связи: «Гротеск, являющийся вторым этапом по пути стилизации <…>» (с. 225) Радикализм совершаемого режиссером «второго» шага и его связанность с первым этапом стилизации единством художественно-мировоззренческих ориентиров здесь равно важны.

Новое театральное мировоззрение, сформулированное в «Балагане», по собственному признанию Мейерхольда, прояснилось в процессе его постановок 1910 – 1912 гг. Подобным образом в 1907 г. в статье «К истории и технике Театра» режиссером теоретически осмыслялся опыт его работы в Театре-студии в 1905‑м. Мейерхольд свидетельствовал, что в качестве доминанты художественного метода «был выдвинут принцип стилизации», предлагая его определение. «С понятием “стилизация”, по моему мнению, неразрывно связана идея *условности, обобщения и символа*. “Стилизовать” *эпоху* или *явление* значит всеми выразительными средствами выявить внутренний *синтез* данной *эпохи* или *явления* <…>» (курсив мой. — *А. К*.) (с. 109). Вопреки позднейшей трактовке стилизация в этом определении не *правдоподобна, а условна, обобщенна, символична*, не *аналитична*, а *синтетична*, и в «условном неправдоподобии» (А. С. Пушкин) выражает художественный синтез не более и не менее как целостного *явления* или *эпохи*, что, в свою очередь, гарантирует *полноту* и единство отображаемой ею жизни. Очевидно, что по всем театрально-мировоззренческим ориентирам, указанным самим Мейерхольдом, «стилизация 1905 – 1907» и «гротеск 1910 – 1912» не только не противоположны, но глубоко родственны, почти тождественны друг другу. Очевидно и то, что буквально доверять параметрам их противопоставления в «Балагане» было бы неосмотрительно.

Предположение о том, что пророческий гений Мейерхольда в 1907 г. приписывает стилизации качества, ей не свойственные и в действительности относящиеся лишь к гротеску, что к 1912 г. подмена эта обнаруживается и ликвидируется режиссером в «Балагане», опровергается следующими обстоятельствами. Во-первых, «теория» 1907 г., как и «теория» 1912‑го, не будучи отвлеченной абстракцией, опирается на сценическую практику режиссера, выводится из нее. Во-вторых, представление об условности, синтетизме и художественной «самостийности» стилизации содержится не только в приведенном определении, но пронизывает весь текст (и подтекст) статьи «К истории и технике Театра», составляя основу единой и целостной программы Мейерхольда в Театре-студии.

Утверждая, что принцип стилизации с наибольшей полнотой и ясностью воплотился в оформлении «Шлюка и Яу» Г. Гауптмана, выполненном Н. П. Ульяновым, Мейерхольд раскрывает его стилизаторский алгоритм следующим образом. «Условность приема доведена до высшего предела», живописные средства служат «синтезу» «настроения» различных картин, масштаб и синтез отображаемой эпохи определяются характером постановки {8} «в стиле “века пудры”», детализация преодолевается обобщенным способом живописного письма: «один-два крупных мазка» вместо множества достоверных «деталей» (с. 109)[[3]](#footnote-4). Ориентиром режиссеру и художнику служат не правдоподобие, анализ и локальная типизация, но решение целостной декоративной задачи, где главное средство организации целого — интерпретация посредством стилизации.

Стилизация является также и способом символизации. Символизм Театра-студии имеет ярко выраженную стилизаторскую природу («век пудры» в «Шлюке и Яу», «готика» и «иконопись» в «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка). В свете сказанного итоговый опыт Театра-студии представляется Мейерхольду «революцией современной сцены». Работа в Театре-студии «привела к критике Театра Типов и открыла прозрения в область Театра Синтезов», «дала в руки метод расположения на сцене фигур по барельефам и фрескам», «научила выводить на сцену лишь главное, “квинтэссенцию жизни”», «открыла разницу между *воспроизведением на сцене стиля и стилизацией сценических положений*» (с. 112).

\* \* \*

Примечательно, что оппозиция гротеска и стилизации в «Балагане» имеет своим зеркальным отражением оппозицию стилизации и натуралистического театра в статье «К истории и технике Театра». Причем сравнение выдержано в тех же критериях. *Условной, синтетической, художественно самодостаточной* стилизации противостоит *правдоподобный, аналитический*, сводящий богатство жизни к *характерности* и *типизму* метод режиссера и художника натуралистического театра. Натуралистическая традиция представлена у Мейерхольда постановочной и исполнительской практикой МХТ.

В отличие от стилизаторов натуралистам «недостаточно, например, что действие обнимает собою “век пудры”». Обращаясь к историческому сюжету, «они не возьмут за образец прием К. А. Сомова стилизовать эту эпоху». В постановке «Юлия Цезаря» У. Шекспира МХТ вместо «синтеза “цезаризма”» дает лишь «калейдоскоп “жизненных” сцен» и «*типов*». Точно так же режиссер «Антигоны» Софокла «не сумел» «*синтезировать, стилизовать*» сценическое целое. Главным средством и принципом актерской игры является здесь «характерность». Привлекая в союзники А. Шопенгауэра, Мейерхольд противопоставляет условный (в данном контексте — стилизаторский) {9} театр, восходящий к символической «природе вещей», натуралистическому театру, вырабатывающему культ самой «вещи» («характера», «типа», «материала») (с. 114 – 115). Материал и характерность подменяют собой «картину *целого*», разрушая «равновесие, гармонию целого» (с. 118). Постановочный метод натуралистического театра основывается на дроблении и «кропотливом *анализе*». «И каждая такая отдельная часть произведения подробно *анализируется*. Этот подробный анализ углубляется режиссером в мельчайшие сцены драмы. Затем из этих подробно проанализированных частей склеивается целое» (с. 117). Попирается истина о том, что «*сумма сущностей вводных сцен не составляет сущности пьесы*» (с. 119 – 120).

Рассмотренный подход характерен не только для постановки исторических, классических пьес, он определяет и сценическое прочтение произведений новой драмы. Так, «Вишневый сад» и другие пьесы А. П. Чехова, за исключением отдельных спектаклей «настроения», прочтены МХТ через «типы». Г. Ибсена в МХТ «*объясняют* публике». Мхатовские «Эдда Габлер» и «Столпы общества» по пьесам Ибсена зиждятся на доктринерском «анализе *проходных* сцен» (с. 119). Аналитический метод проявляется и в том, что Метерлинк трактован на сцене МХТ «способом рационализации». В результате «действующие лица “Слепых” были разбиты на характеры». Метерлинковский же спектакль в целом оказался поставленным излишне сложно и «*совсем не условно*» (с. 123). Натуралистический подход «превращает театр в *иллюстрирование* слов автора» (с. 120)[[4]](#footnote-5).

Из описания работы с актерами Театра-студии над пластикой и дикцией видно, что Мейерхольд и здесь последовательно добивается отказа от жизненности, психонатуралистических средств самодовлеющих темперамента и эмоции ради эстетически выразительной формы: пластического рисунка движений, музыкального рисунка интонаций, «группировки по барельефам», ритмических построений (с. 133 – 136). В программе В. Я. Брюсова, приветствовавшего новаторский опыт Театра-студии, сотрудничавшего с ним, ставшего его первым летописцем, Мейерхольд подчеркивает прежде всего ориентацию на «*сознательную условность*», «*намеренную условность*» (с. 126 – 127). Ориентиры эти Брюсов усмотрел в практике Театра-студии. По утверждению режиссера, в результате своих исканий Театр-студия постановкой «Смерти Тентажиля» «очень близко подошел к идеальному Условному театру» (с. 128). Существенно при этом типично стилизаторское суждение Мейерхольда о том, что «картины Метерлинка архаизированы», что у автора преобладает «иконописная задача» (с. 136). Вывод режиссера, гласящий, что театр должен давать не «жизнь», а «чувство *жизни*» (Л. Н. Андреев), что «условная техника борется с иллюзионарным приемом», ибо в природе {10} откровенной, программной театральности своей принципиально чужда «иллюзии» (с. 142), прямо противоположен допущению о правдоподобии стилизации.

\* \* \*

Несложно заметить, что общие размышления Мейерхольда о стилизации и конкретные примеры из опыта Театра-студии в статье «К истории и технике Театра» связаны преимущественно с терминами, понятиями и именами из области изобразительного искусства. С ними соседствуют и переплетаются термины, понятия и имена из мира музыки. Стилизаторская деятельность Театра-студии и осмысление ее режиссером обнаруживают явный музыкально-изобразительный крен. Обстоятельство это до сих пор вызывает ревность многих пишущих о Мейерхольде театроведов. Касаясь вопроса о взаимодействии Мейерхольда и художников-живописцев Студии на Поварской, историки и теоретики театра часто объясняют зависимость режиссера от живописи и музыки неопытностью молодого постановщика. В лучшем случае речь идет об овладении Мейерхольдом «первоэлементами» театрального искусства. Очевидно, однако, что занимающие режиссера «линия», «цвет», «ритм», «мелодия», «стиль» ни сугубо театральными, ни преимущественно театральными не являются. Возникает противоречие с практикой и теорией самого Мейерхольда, преодолеваемое отказом от анализа содержательных аспектов стилизации в пользу мейерхольдовского гротеска, с его театральными «каботинажем», «маской» и «просцениумом». В итоге ранние теоретические тексты Мейерхольда, комментируемые и цитируемые весьма избирательно, и сегодня сохраняют значительный содержательный потенциал, не освоенный театроведческой традицией.

Между тем сам Мейерхольд, проясняя радикальную оппозиционность Театра-студии метрополии МХТ, утверждал, что его детище по главным художественно-мировоззренческим направлениям оказалось принципиально отличным от всего современного театра за исключением отдельных опытов новейших исканий[[5]](#footnote-6). Доказательно открещиваясь от МХТ, режиссер тем самым выводил себя за скобки всего чужеродного ему театрального сообщества, утверждая, что в сфере условного театра Студия явилась началом и источником всех реформ и исканий отечественной сцены (с. 105). В статье {11} «К истории и технике Театра» Мейерхольд несколько раз настойчиво повторяет, что строительство нового театра было начато им «с основания» (с. 106). В утверждении режиссера нет преувеличения, но есть проблема: проблема фундамента и материала для нового строительства. И хотя Мейерхольд доказывает, что новый театр, как это было всегда, рождался и вырастал из новой литературы, он тут же добавляет, что обращение к новой драме не снимает, а, напротив, обостряет вопрос об адекватных средствах ее сценического прочтения, интерпретации, постановки и исполнения (см. 106 – 107, 123). «Литература подсказывает театр» (см. 123), но не гарантирует его. Доказательством этого у Мейерхольда может служить анализ все тех же мхатовских спектаклей.

Тотальная «живописность», «изобразительность» Театра-студии была предопределена еще в пору работы над его проектом. Выдвинув целью «искание новых изобразительных средств для той новой драматургии, какая до сих пор не имеет театра, уйдя слишком далеко вперед, как ушла далеко вперед в сравнении с техникой сцены и актеров современная живопись», режиссер соответственно формулировал и задачи Студии: идти «рядом в стремительном авангардном движении современной “новой” драматургии и живописи», не допускать, «чтобы драматургия и живопись так сильно опережали технику сцены, технику артистов» (с. 89 – 90). В полном согласии с заявленной программой Мейерхольд пригласил к сотрудничеству в Студии именно живописцев, отправившись на поиски «рядом с художниками, которые помогают сознать неосознанное» (с. 93). Распространив последнее признание режиссера не только на содержание «новой мистически-символической драмы» (с. 89), но и на средства и метод искомой стилизаторской интерпретации, следует уточнить: неосознанное театром и освоенное живописью.

Страницы статьи «К истории и технике Театра» пестрят именами художников. Это и сотрудничавшие с Мейерхольдом соотечественники Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, Н. П. Ульянов, В. И. Денисов, И. Г. Гугунава, Ф. Г. Гольст, и старинные итальянцы Боргоньоне, Перуджино, Джотто. Высшим авторитетом и непреложным образцом для Мейерхольда является стилизаторский талант и мастерство К. А. Сомова. Идеал Мейерхольда в Студии на Поварской — творческий союз, где «режиссер и художник — одного толка живописной школы». При этом изобразительные средства равно доминируют в творчестве обоих. Режиссер вырабатывает рисунок, выражающий движение силовых линий сценической картины. По рисунку режиссера художник «дает гармонию красок, расположение колоритных пятен». Складывается впечатление, что Мейерхольд сознательно и последовательно идет на поводу у художника. Живописцы предлагают «прием импрессионистских планов, именно планов», и Мейерхольд объявляет это «плановое» (т. е. живописное плоскостное) решение первым импульсом к осуществлению нового театра. Выразительность «картин» обеспечивается «тонкостью идеалистического колорита красок и фокусами расположения световых эффектов». {12} Главным элементом сценической композиции становится «занавес-фон», озвученный «фоном» музыкального сопровождения («дуэт в стиле XVIII века», «дуэт под аккомпанемент клавесина и арфы», «диалог», звучащий «все время на фоне музыки»). «Фону» принадлежит не вспомогательная, а основная художественно-смысловая нагрузка. Он подчиняет себе сценическую картину и в содержании и в способе ее музыкально-живописного воплощения. Строго говоря, применительно к организации спектаклей Театра-студии бессмысленно рассуждать о фоне, так как «фоном» здесь является все, т. е. ничто. Точнее было бы определить их как череду озвученных картин, звучащих картин. Так, в «Шлюке и Яу» «кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе с ней выражают одну живописную задачу, перламутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова». При этом «музыкально-ритмичны: движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов». В том, как режиссер описывает сцены репетируемых им спектаклей, «картинность» также преобладает. Выстраиваемые Мейерхольдом статичные группы напоминают «помпейские фрески, воспроизведенные в живой картине», а жесты актеров являются «жестами, о которых грезили прерафаэлиты» (В. Я. Брюсов). «Метод расположения на сцене фигур по барельефам и фрескам» становится для Театра-студии основным и также свидетельствует о преобладании «живописного» изобразительного начала. Очевидно, что знаменитый мейерхольдовский «барельеф», как и идея Неподвижного театра в целом, своим появлением обязаны живописной доминанте его театра не в меньшей мере, нежели «роковой» мистической трактовке воплощаемой драматургии. Оттеняя оригинальный характер осуществляемых им декоративных пластических построений, Мейерхольд предпочитает традиционному французскому театральному термину mise en scene, укорененному в практике МХТ, термин «группировки». Главная задача актеров — не противоречить общему принципу организации целого, выражая себя преимущественно через «музыку пластического движения» (с. 107 – 112).

Отсутствием «картинности» в спектаклях МХТ Мейерхольд объясняет причину, по которой этот и всякий другой «натуралистический театр не знает прелестей пластики». Театр, не владеющий искусством «поз» и «ритмических движений», не способен выявить и «ритмическую архитектонику» «Антигоны» и «Юлия Цезаря», «пьес, по музыке своей принадлежащих *иному* театру». Единственный позитивный момент в том, что «при постановке “Антигоны” режиссер как-то бессознательно выразил стремление группировать действующих лиц по фрескам и рисункам на вазах». Впрочем, не сумев «*синтезировать, стилизовать*» картину, постановщик лишь дискредитировал содержательный художественный прием. Актеров МХТ Мейерхольд критикует за отсутствие декоративности, призывая их «развить эстетизм» (с. 114 – 115). Предлагаемый Мейерхольдом оригинальный анализ третьего действия «Вишневого сада» представляет собой опыт «музыкальной гармонии {13} акта». «Мелодическое построение» сцен сочетается здесь с «симфоническим» принципом композиции, переменами настроения в «pianissimo» и «forte» и «диссонирующим аккомпанементом» фона. По мнению Мейерхольда, неудача мхатовской версии «Вишневого сада» объясняется небрежением «чеховской музыкой», «лейтмотивами» драматурга, у которого «настроения» выражаются «в *ритме* его языка» (с. 118 – 122). С идеей Неподвижного театра Метерлинка Мейерхольд сопрягает вывод о том, что главным выразительным средством новой сцены должна быть «музыка пластических движений» (с. 125). Ссылаясь на Брюсова, режиссер утверждает, что переживания актера-художника уместны на сцене лишь будучи воплощенными в «осязательной форме», а искусство всегда призвано возбуждать в зрителе «чистое, эстетическое наслаждение» (с. 126 – 127). Собственную постановку «Смерти Тентажиля» Мейерхольд строит на разгадке «стиля», «тона», «музыки» (с. 129) автора в соответствии с живописной «иконописной задачей». Главная же причина неудачи спектакля при перенесении его на сцену — нарушение плоскостного принципа, проникновение «воздуха» в картину, углубление «пространства» перед декоративным живописным «панно» (с. 136). Со временем «барельефная» группировка актерских тел превратится в требование «скульптурности» пластики. Пока же сама идея пространства враждебна театру Мейерхольда, где пластические фигуры еще неотрывны, физически неотрывны от плоскостной живописи, «выделившей» их «из себя» лишь некоей тенденцией объема.

\* \* \*

Известно, что и в пору абсолютной художнической зрелости Мейерхольд поражал современников радикальными экспериментами, раздвигавшими рамки привычных представлений о театральном искусстве. Режиссер предпринимал опыты «раздевания» театра, его «циркизации», обнажения «конструкции» сценического пространства и «биомеханики» актерской игры. И все же Театр Мейерхольда всегда оставался театром, активно расширяя при этом средства и возможности художественной выразительности. Если бы опыт Поварской состоял в банальном превращении театра в живопись, не о чем было бы и говорить. Между тем «живописная» студия Мейерхольда и на этот раз обнаруживала свою театральную природу, в значительной мере определившую дальнейший сценический путь режиссера.

Затевая строительство нового театра, Мейерхольд должен был исходить не только из отрицания современной ему сценической практики и неких неясных абстракций, но и из конкретных позитивных реалий, способных стать основой его художественного метода. Исполнительские навыки актеров, составивших труппу Театра-студии, соответствовали этому в наименьшей степени. Искомый метод был найден на пересечении принципов новейшей живописи и новой драмы. С наибольшей очевидностью смысл этого художественного «перекрестка» обнаруживается в статье режиссера {14} о первом периоде деятельности Старинного театра. Приветствуя содержательный сценический эксперимент, Мейерхольд вскрывает коренное, как ему кажется, противоречие: подлинные тексты старинного театра были разыграны в оформлении «современного *художника стилизатора*», «подчиненном *свободной композиции*» в приемах «*примитивизма*». Между тем непременное «условие единства принципа свободной композиции» требует соответствия «*свободной композиции в декорациях*» и «*свободной композиции текстов*». Ссылаясь на опыт собственной постановки «Сестры Беатрисы» Метерлинка в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд поясняет, что его «манера инсценировать пьесу в *приеме примитивов* вытекала из необходимости слить инсценировку в единстве со *стилизованным текстом*» современного автора. Иначе создается ситуация, при которой «прием примитивизма не взят объективно». Из прорисованных Мейерхольдом логических связей ясно, что под «объективностью», «свободной композицией» и «приемом примитивизма» режиссер подразумевает интерпретацию посредством стилизации, усматривая стилизацию в творчестве Метерлинка. Вывод Мейерхольда однозначен: нужно было «режиссеру Старинного театра искренне отдаться свободной композиции на тему примитивного театра» (курсив мой. *— А. К*.) (с. 189 – 191), т. е. в соответствии со стилизаторским принципом оформления и приемом примитивизма обратиться к современному драматическому тексту, несущему в себе если и не выраженное качество стилизации, то, по крайней мере, тенденцию к ней.

Понятно, что стилизаторская составляющая, для новой драмы не обязательная, тем более не исчерпывает ее поэтику. Кроме того, сам Мейерхольд вскоре докажет, что стилизаторская интерпретация прекрасно уживается со старинными классическими текстами. В данном случае важно иное: для Мейерхольда, постановщика новой драмы, стилизаторский потенциал современной драматургии весьма существен, определяет способ ее интерпретации и связан с идеей «примитива». Не случайно в пространстве новой драмы его привлекает прежде всего драматургия символистов. Ключевые формулы, подобные «веку пудры» и «иконописной задаче», в равной мере извлекаются режиссером из опыта живописи и вычитываются из драматургии.

Пластическое выражение принципа стилизации, организующего сценическое целое, символизирующего его содержание, определяющего художественный ракурс интерпретации, Мейерхольд нашел в содружестве с живописцем. Этапным событием этого поиска стал знаменитый отказ от макета. Впрочем, оценивая живописный принцип оформления спектаклей Театра-студии, его также нередко объясняют неопытностью. На этот раз — неопытностью молодых художников, не искушенных в знании природы театрального искусства. Неопытным, как будто, логично признать тогда и самого Мейерхольда, буквально ликующего: «На сцене впервые воплощен примитив» (с. 93). Между тем режиссер высказывается вполне определенно. «Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. {15} Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы Натуралистического театра» (с. 108)[[6]](#footnote-7), В образном утверждении режиссера очевиден его крайний реформаторский смысл, а вопрос об «опытности» Мейерхольда в данном случае вообще неправомерен. Отвергая современный им театр в самом его основании и вступая на путь радикальных исканий, именно «опытными» режиссеры-новаторы быть попросту не желали. Вполне логичным представляется отказ режиссера и художников от «глубины» сцены, поскольку эта глубина ассоциировалась у них с враждебным содержанием сценического натурализма. В конце концов в самой причине, по которой Мейерхольд отказывался от пространственной театральной модели, существеннее не полемический, а созидательный смысл этого шага: ради чего совершался отказ, к чему и как режиссер приблизился таким образом.

Нелепо объяснять что-либо и неопытностью молодых Сапунова и Судейкина. «Опытной» в сфере искомого Мейерхольдом метода интерпретации была опередившая театр новая декоративная живопись, что и подчеркивал режиссер, затевая Студию. Симптоматично, что само сравнение живописи и театра не вызывало у Мейерхольда сомнений в его корректности. Изначально ориентируя театр на опыт живописи, он, таким образом, ясно заявлял о своем интересе к выразительным возможностям, выходящим за рамки собственно театра, общим для сценического и изобразительного искусства. К тому времени мирискусники и их восприемники уже осуществили стилизаторскую «театрализацию» живописи. Мейерхольда же привлекала не живопись вообще, не живопись как таковая, а новейшая живопись стилизаторов. Первостепенное значение имеет то, каких художников пригласил режиссер для работы в Студии. Не случайно Мейерхольд констатировал как само собой разумеющееся, что, «сломав» макет и выдвинув «плановый» принцип оформления, живописцы «конечно, не захотели пожертвовать своей манерой письма» (с. 108). Поддержавшего их режиссера именно эта «манера» и интересовала. «Был выдвинут принцип стилизации».

\* \* \*

Демонстрируя не столько живописную, сколько театральную чуткость, в стилизации Мейерхольд подсмотрел универсальный и синтетический метод интерпретации, в существе своем связанный с условностью, символизацией, декоративностью, остранением, трансформацией, игрой. Сочетая все эти принципы, живописные работы стилизаторов обнаруживали глубокий потенциал, зрелую и целостную концепцию театральности. В своих рисунках, {16} акварелях, полотнах художники «играли» декоративными фигурками персонажей. Фигурки эти располагались в декоративном живописном «игровом пространстве», где стилизаторская интерпретация определяла и соединяла в выразительной формуле параметры композиции, сюжета, жанра произведения. Вместе с тем, концептуальный «фокус» стилизаторской интерпретации приходился именно на человеческие фигуры, что открывало перспективу разработки метода средствами театра. Театральными были изображаемые человеческие типы, их лица, костюмы, пластика. Пластика являлась важнейшим способом их «характеризации» и в театральной стилизаторской формуле переподчинялась Мейерхольдом режиссеру («рисунок линий»). В ряду выразительных средств пластическая составляющая принимала на себя основную функциональную нагрузку, кристаллизуясь в концепции режиссера в понятие «музыки пластических движений», а позднее возводилась им к абсолютному эстетическому значению танца.

Стилизаторская интерпретация живописи превращала людей в кукол-марионеток. Емкая метафора человека-марионетки, кукольного мира просвечивала художественной и философской изнанкой всевластия роковых надличных сил, несла в своем генетическом коде диалектическую двусмысленность гротеска. Декоративная эстетическая формула сквозила глубиной трансцендентных смыслов. Ее художественная «безразмерность» позволяла в равной степени воплощать галантное изящество «картин» «Шлюка и Яу», содержавших, по мысли режиссера, сатирический подтекст, и мистически-роковую трактовку «Смерти Тентажиля», связанную с намеренной «архаизацией» посредством живописной «иконописной задачи». Конкретное «игровое пространство» и соответствующие ему «марионетки» могли быть разными, в то время как едиными оставались «игровой» и «марионеточный» ракурсы их интерпретации. Очевидно, что в сценической ситуации, где «марионетку» должен был воплощать живой актер, взрывчатая противоречивость, содержательная «подкладка» живописной метафоры превращалась в выразительную художественную реальность. Введение актера в «картину» обнажало и обостряло глубокий подтекст стилизаторской «игры». Здесь-то и скрещивались художественные принципы и содержательные мотивы новейшей живописи и новой драмы, обеспечивая перспективу новой театральной концепции, угаданную Мейерхольдом и определившую фундамент его режиссерского художнического мировоззрения.

Заключая союз с живописцем-стилизатором, Мейерхольд отказывался от чужеродных ему форм и принципов театра ради новой и перспективной концепции театральности. Театральность эта имела основание глубокой содержательности, целостного и синтетического метода интерпретации. Именно интерпретаторская оснащенность и игровая самодостаточность его опытов и позволяли Мейерхольду еще на Поварской ощущать себя создателем оригинальных *театральных* произведений, противопоставляя их сценической {17} иллюстративности натуралистического театра. Подобная позиция автора «картинно-живописных» композиций в отвлечении от корня их театральности была бы совершенно не обоснованной. Так же как и мейерхольдовская критика МХТ и натуралистического театра вообще. Между тем знаменательно для режиссера Мейерхольда изначальное тяготение к интегральному параметру синтетического метода, свойственное не только режиссуре, но новому художественному мышлению в целом. Прежде всего режиссера занимают не локальные средства и приемы, а интегральные значения и интегрирующие возможности стиля, ритма, мелодии, строя. Для Мейерхольда феномен сценического языка неразрывно связан с методологическими принципами организации целого — первичными по отношению к театральному «алфавиту». Режиссера в первую очередь интересуют не собственно театральные, а эстетические, художественные «первоэлементы», общие для разных видов и родов искусства.

Мейерхольд-стилизатор не столько замыкал сцену родовой «рамой» живописи, сколько выводил ее за рамки прежних псевдородовых театральных самоограничений. Предпочтение театру театральности открыло ему новый путь к органичному и плодотворному взаимодействию с другими искусствами. В результате расширилось и уточнилось понимание природы и выразительных возможностей собственно театрального творчества. Природы, а не конкретных форм и типов. Это «природное» измерение и позволяло Мейерхольду комментировать свои «изобразительные» искания в историко-театральном контексте, декларировать свою преемственность по отношению к великим театральным эпохам прошлого «через голову» театра нынешнего. Вслед за теоретиками литературного символизма режиссер объявляя прообразом современной сцены драматургию и театр древних греков, обосновывал их близость Неподвижному театру новой драмы.

В «картинах» своих спектаклей Мейерхольд видел не заимствования из арсенала живописи, а «примитив», выраженный не только в манере «сценического письма», но и в соответствующем примитивном «картинном» устройстве сцены. В плане условной организации сценического пространства разнообразное и богатое творчество режиссера не знает более условной модели, нежели его плоскостной «живописный» театр. В конце концов, Мейерхольд «играл» не только и не столько чертами стилей прежних эпох. Средствами театра режиссер играл «в живопись», стилизуя театр с его трехмерным пространством «под живопись» с ее двумя измерениями. Опыт этот наглядно свидетельствует о базовом для Мейерхольда стремлении строить свою театральную концепцию на фундаменте архетипических значений художественной выразительности. Крайне упрощая устройство своего театра и выделяя в его составляющих, в самом методе интерпретации экстракт присущей им театральности, режиссер восходил к корню сценического искусства. Результат восхождения, для «живописной» Студии неожиданней для {18} Театра был безусловным. Мейерхольд, у которого, по его признанию, «не было труппы» (с. 111), объявлял, что «*театр — это лицедейство*» (с. 132). Впрочем, именно лицедейство и стало камнем преткновения при воплощении режиссером найденной им условной театральной формулы.

\* \* \*

Осваивая эстетические принципы и творческий потенциал новейшей живописи и новой драмы, Мейерхольд опирался на реальное основание современной ему художественной практики. Живопись и драматургия подсказывали режиссеру нужный стилизаторский код[[7]](#footnote-8). Вместе с тем, критикуя противоречивый опыт Старинного театра, Мейерхольд обнаруживал и собственную неготовность к самостоятельной стилизаторской интерпретации произведений прошлого. Обратившись к проблеме лицедейства нового театра, режиссер ступал на совсем уже зыбкую почву чистой теории. Проблема первоисточника, материала актерской игры особенно обострялась в связи с «принципом стилизации».

Объектом стилизаторской интерпретации в живописи были ясные художественные доминанты изобразительного искусства прошлого. Не было недостатка и в стилевом материале старинной музыки. Пластический и интонационный материал стилизации для актерской игры мог быть почерпнут лишь из источника других искусств, а потому сама эта игра покуда рассматривалась Мейерхольдом преимущественно как «материал», используемый наряду и в совокупности с другими выразительными величинами спектакля. В пластике и в голосах актеров режиссер искал все те же строительные средства «линии» и «тона», «мелодии» и «ритма», необходимые для стилизаторского синтеза с аналогичными средствами живописи и музыки. Содержательного методологического обоснования подобной «линейно-мелодической», «тонально-ритмической» игры в новом театре у Мейерхольда, однако, пока не было.

Мейерхольд критиковал спектакли МХТ, где «ансамбль делается сущностью», а «творчество каждого из актеров становится пассивным», не с позиции индивидуальной творческой свободы исполнителя. Режиссеру, обнаружившему универсальный принцип художественного синтеза, ансамбль представлялся недостаточным и отжившим способом организации целого (см. с. 122). Мечта Мейерхольда об «индивидуальном блеске актерских дарований» была связана с отдаленной перспективой не существующей пока «новой школы» (с. 131). Об «условном театре», выдвигающем «на первый план творческую самодеятельность актера», избегающем в игре «настроений», связанных с «пассивными переживаниями» и, таким образом, повышающем актерскую «творческую интенсивность» Мейерхольд писал в неопределенном {19} будущем времени (см. с. 141). Как и цитируемый им Брюсов, режиссер убежден, что актер является творцом, а творчество предполагает высокую степень свободы исполнителя (см. с. 126 – 127, 131 – 133, 141). Вместе с тем, это его убеждение покуда имело, скорее, абстрактно-идеалистический, нежели практический или даже теоретический смысл.

И в Театре-студии, и в Театре В. Ф. Комиссаржевской Мейерхольд сотрудничал с актерами, не владевшими не только новым методом, но и необходимой режиссеру пластико-интонационной техникой, инородными условному театру по своим исполнительским навыкам. Об этой главной проблеме Театра-студии писал Брюсов. Она же определяла и приоритеты в практической работе Мейерхольда с актерами. Выразительность образных формулировок в описании актерских заданий Театра-студии завораживала многих читателей статьи «К истории и технике Театра». Вместе с тем, Мейерхольд говорил здесь не столько о том, что актер должен делать, сколько о том, чего он делать не должен. «В области дикционной» режиссер добивался от студийцев «*холодной чеканки слов*», «освобожденной от вибрирования (tremolo) и плачущих актерских голосов». Мейерхольд боролся со «*скороговоркой*», с «подвывающими концами» в слове, с «расплывчатостью» звука, требуя для него «*опоры*», ибо «слова должны падать, как капли в глубокий колодезь». Режиссер ратовал за изгнание «темперамента старого театра», который «всегда разнуздан, внешне груб» (с. 133 – 134). Система требований Мейерхольда служит не столько формированию «стилизаторской» или какой-то иной художественной программы, сколько программному «стиранию» субъективной личности исполнителя, выражающей себя прежде всего в эмоциях, переживаниях. Мейерхольд оставляет актерам только чистую «линейность» звукописи и движений, но уже изгибы «линий», образуемый ими «рисунок», тональную и ритмическую композицию, «позы» объявляет прерогативой режиссера (см. с. 132, 135, 141). Именно в этой и только в этой «линии» — главном исполнительском формообразующем средстве — позволено актерам «выражать себя».

Если даже впрямую Мейерхольд и не говорит об игре актера как о «материале», то в самой игре его интересует прежде всего материал. Называя при этом «тело», «речь», «мимику», «жесты» (с. 126 – 127), режиссер не упоминает о каком-либо антропометрическом объекте игры. «Отнимая» у исполнителя «характер», «тип», «настроение», личные «эмоции» и «переживания», Мейерхольд не дает ему взамен сопоставимой основы, сферы творческого волеизъявления. Знаменательно замечание Мейерхольда в связи с анализом-интерпретацией «марионеточного» «Вишневого сада»: «Для Чехова люди “Вишневого сада” средство, а не сущность» (с. 119). Кажется, что содержательная режиссерская концепция вовсе не учитывает основание индивидуального актерского творчества, не укладывающегося в рамки «средства». Дело, однако, в том, что Мейерхольд пишет не об актерах, разыгрывающих {20} пьесу, а именно о «людях “Вишневого сада”». Напрашивается вывод о том, что в концепции Мейерхольда актер призван играть не «персонажа», а нечто иное. Идеальный театр Мейерхольда предполагает иную шкалу образности, принадлежит иному художественному измерению.

Синтетический метод интерпретации, приоритет целостности, эстетическая природа театра и здесь имеют определяющее значение. Дифференциация выразительных средств игры актера предполагает их одновременную интеграцию в системе сценической образности спектакля. Синтетический образ не только «диктует» актеру «форму», но и сам зависит от формирующей его пресловутой актерской «линии». Не случаен повышенный интерес Мейерхольда к имперсональным категориям искусства, воплотить которые можно лишь на уровне интегральных средств и параметров театрального творчества. Не случайна и сосредоточенность Мейерхольда в ранний период его режиссерской деятельности исключительно на репертуаре новой драмы. Методом и средствами своей режиссуры Мейерхольд был покуда слишком непосредственно связан с методом и средствами современной ему драматургии.

Те же интегральные приоритеты были характерны и для театральных теорий Р. Вагнера и Вяч. Иванова. В связи с ними в собственной теории Мейерхольда возникает и сохраняется лейтмотив «хора», «симфонизма». Индивидуальная творческая воля и задача исполнителя превращаются здесь в коллективную задачу и волю, в коллективное творчество. Образный ряд произведения формируется не суммой отдельных инструментальных партий, а их совокупным звучанием. Индивидуальное творчество исполнителя обретает новый ориентир «синтетической» образности. Связь актера с образным целым осуществляется на уровне и посредством интегральных характеристик, таких как ритм, стиль, тон и т. п. «Идеальный» актер мейерхольдовского театра должен обладать «вкусом» к интегральным величинам и параметрам искусства. В условном синтетическом театре актер интересует режиссера не в плане его человеческой личности, а в измерении совместного творчества, предполагающем способность к художественной отвлеченности. Театр этот не исключает экстатическое переживание «хоровой» творческой задачи отдельным исполнителем. В то же время «творческая интенсивность» и «свобода» актера допустимы и востребованы лишь в рамках заданных эстетических параметров спектакля в целом.

Характерной приметой театра Мейерхольда является то, что некоторые «отбираемые» у актера характеристики его игры не изгоняются, а «переадресуются» режиссером художественному целому, «разворачиваются» в масштабе целостной сценической ситуации. Так, возражая против «настроенчества» в актерской игре, режиссер приветствует «настроение» сложносоставной сценической «картины». Личное «настроение» исполнителя уступает место «настроению», составляющему результат выразительного художественного построения, организации, синтеза. В самом «настроении» {21} подчеркивается его художественная, эстетическая природа, ибо «переживание душевных эмоций, весь их трагизм неразрывно связаны с переживанием формы, которая неотъемлема от содержания». «Как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить *пластическим движениям*» (с. 134 – 135). Форма при этом является гарантом художественной объективации переживаний.

\* \* \*

Синтетический театр выдвигал требование единства художественного метода, общего для всего театрального коллектива. Между тем у Мейерхольда, сотрудничавшего с живописцем в рамках метода стилизации, не было «стильных» актеров. Режиссер делал максимум возможного, встраивая исполнителей в стилизованную сценическую композицию посредством диктуемых им движений и интонаций. Вместе с тем, простое сценическое «рисование» послушным актером Мейерхольда — художника театра, а не живописи — не удовлетворяло. Реальная ситуация эта, сама по себе «кукольно-механистическая», не имела ничего общего с выразительной театральной метафорой, мотивом, темой марионеточного мира.

Основная трудность Мейерхольда-теоретика состояла в том, что свою «теорию театра», учитывавшую аспект художественного творчества актера, он писал с исполнителей, не владевших культурой пластической и интонационной выразительности. По свидетельству цитируемого режиссером В. Брюсова, студийцы, в лучшем случае, были способны к механическому воспроизведению предложенных Мейерхольдом жестов, интонаций и поз. В то же время и этот заданный режиссером стилизованный пластико-интонационный рисунок то и дело разрушался всплесками психонатуралистических страстей и эмоций, бытовыми интонациями, «обыкновенной» игрой, воспринимавшейся в обстоятельствах условного театра как игра «плохих актеров» (с. 110 – 111). Принципиальных изменений ситуация эта не претерпела и с приходом Мейерхольда на Офицерскую. Присутствие в труппе актрисы-звезды В. Ф. Комиссаржевской, также инородной условному театру по своей исполнительской манере, не облегчало, а затрудняло осуществление реформаторской миссии режиссера. Реальностью театральной ситуации Мейерхольд был обречен на поиск компромиссов, обнаруживая при этом изобретательность и гибкость, замечательное умение извлекать перспективные ходы из, казалось бы, заведомых творческих тупиков.

Действительно, и в теории и в практике Мейерхольда недостатки и достоинства его театра, рутинное несовершенство игры актеров и творческие открытия режиссера порой взаимообусловлены. Мейерхольд вынужден постоянно «лавировать» между реальностью и идеалом. Потому-то порой действительные противоречия в его развивающейся театральной концепции не всегда различимы за противоречиями мнимыми, а теоретические {22} выводы и практические шаги режиссера за ясной видимостью иногда скрывают подлинные причины и неявные, но истинные смыслы.

Режиссер требовал «скованности жеста», «экономии движений» (с. 125), углубляя функциональную выразительность пластики и… скрывая пластическое и стилевое несовершенство игры актеров. Мейерхольд совмещал «барельефную» группу с живописным панно, ограничивал ее пластику «позами» и «ритмическими движениями», формируя единый пластический образ и… пытаясь «подпереть» исполнителей пластическими средствами живописи и костюмов, согласованных с декорацией в стиле и тоне. Мечтая воплотить «кукольность» героев Метерлинка, отображаемую на сцене пластическими средствами, режиссер вслед за драматургом отождествлял «марионеточность» с «неподвижностью» (с. 125). Отсутствие интенсивного «внешнего действия» служило Мейерхольду не только обоснованием «неподвижности» новой драмы, но и оправданием неподвижности его собственного театра…

Реальный театр Мейерхольда был плоскостным и неподвижным. Художественное оправдание плоскостной планировки режиссер осуществил с помощью счастливо найденной им формулы «барельефа». «Барельеф», однако, оставался «неподвижным», не перерастая в принцип «барельефности». Между тем принцип «неподвижности» комментировался Мейерхольдом как особый род выразительного движения, как «пластическая музыка» (с. 125). «Марионетки» «Вишневого сада» являлись его воображению в пластическом образе пляски — концептуальном ключе интерпретации всей чеховской пьесы. Эстетическая природа «танцевальности» представлялась ему первоосновой пластической выразительности актера. Режиссер «неподвижного» театра грезил движением, жаждал его, объявлял главным выразительным средством актера и театра.

Собственно, Мейерхольд и обездвижил свой театр ради изгнания из него бытовой житейской нехудожественной пластики. Вместе с тем, для художественного преодоления «неподвижности» — действительного и принципиального препятствия на пути его театра — у него не было исполнителей. Мейерхольд вынужденно постулировал статичность, возводя в принцип редкую сменяемость мизансценических картин, поясняя, что «движение на сцене дается не движением в буквальном смысле слова, а распределением линий и красок, а также тем, насколько легко и искусно эти линии и краски скрещиваются и вибрируют» (с. 142). «Искусный» и подвижный рисунок в игре актеров возможно было реализовать лишь посредством движения «в буквальном смысле слова». В этой противоречивой ситуации режиссер принял неожиданное решение: отказаться не от непреодолимой пока «неподвижности», а от освоенного и обоснованного им «примитивного» «театра плоскости». Компромиссность предпринимаемого Мейерхольдом шага отразилась в противоречивости его теоретических мотивировок.

{23} \* \* \*

На живопись как принцип оформления Мейерхольд не посягал, но, углубляя пространство сцены, «разводил» декорации и играющих актеров в разные планы. Перемена сценической планировки объяснялась двумя мотивами. Первым было временное разочарование Мейерхольда в осуществимости «вагнеровского синтеза искусств». «Искусства» режиссер рассматривал теперь в их «чистой» родовидовой принадлежности, обнаруживая центробежную тенденцию живописи и музыки, самих по себе, к принципам самодовлеющей изобразительности и музыкальности. Мнение это сложилось у Мейерхольда уже «под занавес» его работы в Театре В. Ф. Комиссаржевской, «когда первые попытки (“Смерть Тентажиля”) перешли во вторую стадию (“Пелеас и Мелисанда”)». Характерно, однако, что относилось оно не к живописной плоскостной планировке, а лишь к живописи самодостаточной, представляющей «полотна, требующие сцены» (с. 128)[[8]](#footnote-9). Настаивая на необходимости удаления живописи в глубину сценического пространства, режиссер объяснял это перемещение спецификой «требований» «не театрального живописца» (с. 137).

То, что театр, а тем более театр синтезов, распространяет условие интегрируемости на все элементы спектакля, представляется бесспорным. Между тем почти все живописные декорации к собственным спектаклям Мейерхольда вполне устраивали. «Все планы условной постановкой “Смерти Тентажиля”, и “Сестры Беатрисы”, и “Вечной сказки”, и “Эдды Габлер” сохраняются в полной неприкосновенности, но с перенесением их в освобожденный Условный театр, а живописец ставит себя в той плоскости, куда не пускает ни актера, ни предметов» (с. 137). В размышлениях о самоценной декорации проявляется рост режиссерского самосознания Мейерхольда, обретающего большую независимость от художника. Вместе с тем, вопросом об «иерархии» театральных профессий дело не исчерпывалось. «Требования» живописца в спектаклях Мейерхольда не столько противоречили театру и режиссеру, сколько упирались в реальную некомпетентность исполнителя. Если живопись Мейерхольд оставляет неизменной, то к игре актера предъявляет новое требование «скульптурности». Складывается впечатление, что при этом он освобождает не столько актера от живописи, сколько «стильную» декорацию от компрометирующего ее актера.

{24} Другое мейерхольдовское объяснение радикальной перепланировки своего театра, на первый взгляд, более принципиально, а потому часто приводится и поддерживается исследователями его творчества. Режиссер говорит о несовместимости плоскостной живописи и объемных тел актеров в одной сценической картине. Повторяя тезис о самодовлеющей «специальной задаче» живописного декоративного панно, Мейерхольд утверждает, что «если ему как картине необходимы фигуры, то лишь на нем написанные, или, если это театр, то картонные марионетки», так как «декоративное панно, имеющее два измерения, требует и фигур двух измерений» (с. 136 – 137). Мейерхольд возводит явную напраслину на театрального художника, как раз и отказывающегося от «картины» ради «панно», уступая «фигуры» режиссеру. Живописец давал театру все, что он мог ему дать и что требовал от него режиссер: цвет, линию, их ритмическую композицию, стиль и т. п. «Декоративное панно» требовало не столько «картонных марионеток», сколько «декоративного» актера. В том, что мейерхольдовские актеры этому требованию не соответствовали, не было вины живописца.

В устах глашатая условного искусства аргумент Мейерхольда представляется вопиющим противоречием и более приличествует Станиславскому, полагавшему пресловутую натуральную телесность актера неодолимым препятствием сценическому символизму. Предпринимаемая режиссером перепланировка выглядит отступлением на позиции архаического театра живописных задников. «Натурализм» и «оппортунизм» Мейерхольда объясняются <…> вынужденной уступкой актеру. В переустройстве своего театра режиссер исходит не столько из сомнительных теоретических постулатов, сколько из реальных противоречивых обстоятельств собственной театральной практики, ссылаясь на нее и в объяснении творимого им сценического «передела». «Но когда был сделан ряд опытов с декоративным панно (“Беатриса”, “Эдда Габлер”, “Вечная сказка”), то казалось, что если негодны воздушные декорации, где расплываются пластические движения, где они не очерчиваются, не фиксируются, — то негодно также и декоративное панно». Теоретический комментарий режиссера и в данном случае не блещет убедительностью аргументации: «Но если театру нет возврата к натурализму, то точно так же нет и не должно быть и “декоративной” точки зрения <…>» (с. 136).

Очевидно, что критерий «объема», ни сам по себе, ни в каком либо его количественном измерении родовым признаком театра не является. Вопрос о количестве измерений вообще не имеет ничего общего с идеей театральности, а «двухмерная» живопись мирискусников, например, намного театральнее трехмерных натуралистических декораций раннего МХТ. Противоречивым было не совмещение живописи и актера в единой «картине», но чужеродная этой «картине», эстетическим принципам ее организации игра актера, не способного соответствующими пластическими, тональными, стилевыми средствами освоить данную пространственно-эстетическую модель театра и, таким образом, обеспечить условия осуществления сценического {25} синтеза. В процессе художественного синтеза не только живопись должна была учитывать природу театра, но и игра актера должна была обладать определенными чертами «живописности», не сводимыми к формуле «картонной марионетки». Знаменательна оговорка Мейерхольда: «“декоративная” точка зрения» отвергается им, «если она не взята, как ее понимали в японском театре» (с. 136). И хотя дело, конечно, не в японском театре как таковом, ссылка на него многое проясняет в ситуации отечественного театра Мейерхольда. Очень скоро «декоративный» актер Ю. М. Юрьев, занимаемый режиссером в заглавных ролях в его александринских спектаклях, полностью реабилитирует «“декоративную” точку зрения» в глазах Мейерхольда. Помогут ему в этом и партнеры по петербургской императорской сцене, исполнительскую традицию которых режиссер будет интерпретировать «декоративно», превращая в «маски» их сценическую типажность и архаическую систему актерских «амплуа». На протяжении десяти лет художник А. Я. Головин будет писать для Мейерхольда великолепные живописные декорации…

Замечательна не только решительность Мейерхольда, перестраивающего свой театр и выступающего «против» декоратора в борьбе с актерской «неподвижностью». Замечательно, как много плодотворных уроков и творческих перспектив вынес он из «плоскостного театра живописи». Замечательно, с каким упорством и настойчивостью на протяжении ряда лет в разных театральных коллективах пытался освоить изобретенный им театр живописного «панно». Мейерхольд соглашался с мнением А. Р. Кугеля, что все, проводимое им в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, было «высижено <…> в лаборатории при Художественном театре». Естественно, он не забывал упомянуть при этом и о «стилизации» (с. 112).

\* \* \*

Концепция «живописного плоскостного» театра Мейерхольда не сводилась ник живописи, ни к плоскости. Плоскостной театр означал не отказ от пространства как такового, а отказ от «пустого», «случайного», «лишнего» пространства, не вовлеченного в поле художественной выразительности спектакля. В этом смысле опыты Мейерхольда аналогичны опытам Э.‑Г. Крэга, не использовавшего живопись, но иными театральными средствами решавшего задачу художественной «активизации» сценического пространства. Отказ от «пустого» пространства был своего рода аналогией мейерхольдовского отказа от жеста «общего места». В концепции синтетического театра «лишнее» пространство, как и «лишний» жест (в пространстве осуществляемый), не связанные функционально с художественным целым, были не просто лишними, т. е., нейтральными, но разрушительными по отношению к образности сценического произведения. Пластика и пространство были связаны не только указанной аналогией «отказов». Пространственная театральная концепция могла осуществиться лишь через ее активное освоение средствами {26} сценической пластики, в свою очередь зависевшей от типа осваиваемого пространства. Потому-то и во все последующие периоды режиссерской деятельности Мейерхольда менявшаяся пространственная концепция его театра определяла метод включения в нее актеров, метод актерской игры.

«Уплощая» сцену, режиссер «сжимал», «концентрировал» пространство. Пластика сценической живописи являлась определяющим средством пластической выразительности его театра. Соответствующая компромиссная формула «барельефа» была непосредственно связана и с пластикой живописи, и с пластикой актера. В этой формуле художник и актер оказывались в отношениях ближайшей, теснейшей взаимозависимости, предполагавшей пластическое освоение актером данной пространственной модели. Между тем актеры, не способные в пластике и тоне передать черты стиля «эпохи», тем более не могли стилизовать «художественное явление» сценической живописи. Если для стилизации «эпохи» им было достаточно обеспечить в своей игре черты стиля, доверив интерпретаторские полномочия режиссеру, то для эстетического взаимодействия с живописью в их игре должен был содержаться элемент стилизации «живописности», и тут уже они сами должны были выступать в качестве стилизующих «интерпретаторов». Если бы подобное осуществилось, «живописность» обрела бы новое качество, явив свой полноправный театральный эквивалент в актерской игре.

Мейерхольд находился в одном шаге от реализации зрелой завершенной театральной концепции, настойчиво пытаясь воплотить ее в своем театре. Неодолимым препятствием на этом пути была, однако, пропасть актерской некомпетентности. Не исчерпав выразительные возможности открытой им театральной модели в практике буквально, Мейерхольд, тем не менее, впитал ее перспективный творческий потенциал, претворив его в режиссерском методе и в дальнейшем развитии своей театральной концепции. Бездну неразрешимого противоречия режиссер преодолевал радикальным усугублением «противоречивости», возвращая актеру условного театра «натуральный» объем и отодвигая условную живопись в глубину сцены[[9]](#footnote-10).

Между тем замена «барельефа» требованием «скульптурности» в игре актера в плане эстетическом также была компромиссом. «Скульптурность», для них общая, помимо экономии и выразительности жеста, требовавшихся режиссером и в прежних его спектаклях, по сути означала все ту же «неподвижность». С точки зрения родовидовой принадлежности искусств, «скульптурность» {27} также была компромиссом не меньшим, чем «живописность». Мейерхольда попросту перестала удовлетворять ограниченность его театра групповыми модуляциями, «дурная бесконечность» (А. Блок) неподвижных группировок как главного средства пластической организации актеров. Разбив «группировку» на отдельные «скульптуры», режиссер мог выстроить более сложный и разнообразный рисунок мизансцены. В то же время актер, якобы «освобожденный» от живописи, и в этом режиссерском рисунке оставался малоподвижным. Разрушая барельеф группировки, режиссер разрушал, таким образом, и соответствующее плоскостное строение фронтальных групповых мизансцен, при котором близость живописи и актеров была органичной и оправданной. Связь сценической пластики с пластикой живописи, освобождаясь от тесного соседства, становилась более опосредованной, т. е. более «чистой» в эстетическом плане.

В конце концов, заглубление живописи в сценическом пространстве ничуть не умаляло возможностей ее стилизаторского синтеза с другими элементами спектакля. Живопись и в театре могла лишь то, что могла живопись. Декоративная живопись оставалась на сцене, а вместе с ней оставалась возможность стилизаторского синтеза[[10]](#footnote-11) ее тональных, ритмических, стилевых параметров с соответствующими параметрами режиссерской композиции и актерской игры. Мейерхольд, декларировавший отказ от «декоративности», налаживая с живописью новые опосредованные «чистые» эстетические связи, на самом деле, не ослаблял, а усиливал декоративные функции живописи в своем театре, «декоративный» способ ее включения в образную систему спектакля. Обстоятельства метода стилизаторского синтеза при этом еще более усугублялись.

В «углубленном» театре «декоративной живописи» осуществлялось дальнейшее перераспределение авторских прав на стилизаторскую интерпретацию: от художника — к режиссеру, автору спектакля. Декорация могла включать, а могла и «игнорировать» ракурс стилизации. Художнику достаточно было отобразить черты стиля, между тем как «стилизовал», т. е. интерпретировал, теперь сам режиссер. Мейерхольд не только «присваивал» новые права, но и принимал дополнительную ответственность за качество сценической интерпретации. Режиссер не отказывался от стилизации, а поднимался на новую ступень художественной зрелости в ее театральном освоении. В соответствии с этим новым уровнем владения методом, Мейерхольд демонстрировал большую гибкость и разнообразие как в выборе объектов стилизации, так и в способе стилизаторской синтетической интерпретации.

{28} \* \* \*

Если в связи с живописью Мейерхольд анализировал синтезирующие возможности стиля, то в связи с музыкой в его теоретических работах углубляется вопрос об организующих возможностях ритма. Сценическая интерпретация оперы и синтез целого посредством ритма — главная тема его статьи «К постановке “Тристана и Изольды” в Мариинском театре 30 октября 1909 года». Как и в случае с живописью, Мейерхольд «извлекает» из музыки художественные и эстетические значения, актуальные для театрального искусства во всех его элементах. В рассуждениях режиссера музыка превращается в драму. При этом как лексический строй, так и содержание статьи тяготеют к понятиям пластическим. По утверждению Мейерхольда, в оперном театре «все движения», «как и жесты», «группировка ансамбля», «точно предопределены музыкой» (с. 143). Музыка графична и содержит в себе «рисунок» (с. 145). Музыка таит в себе «картины» (с. 149) и при этом она драматургична. Драматическое движение музыки и со-единение выразительных средств спектакля осуществляются прежде всего посредством ритма, где «ритмы движений, жестов и ритм группировок строго слиты с ритмом музыки» (с. 143).

Мейерхольд отказывается анализировать либретто в пользу партитуры — главного содержательного и формообразующего источника. Музыка же интересует режиссера в связи с параметрами зрелищно-драматического ряда. Вслед за Р. Вагнером он определяет оперу как «музыкальную драму» (с. 145), а ее, в свою очередь, посредством радикальных логических допущений приводит к знаменателю «пантомимы» на музыке (с. 143). Мейерхольда и в музыке интересует аспект чистой театральности. Все, не соответствующее ему, режиссер оставляет за скобкой анализа. Естественно, полностью «реабилитируется» им вагнеровская теория синтеза искусств. Собственно, режиссер как раз и добивается сценического осуществления этого синтеза в своей постановке, осмысляя необходимые и достаточные условия его реализации, проясняя «механизм» синтеза.

Мейерхольд полагает, что партитура уже содержит в себе весь будущий спектакль. Для того чтобы он стал сценической реальностью, необходимо перевести партитуру на язык пластики. «Музыкальную драму Рихард Вагнер определил как “симфонию, которая становится видимой, которая уясняется в видимости и понятном действии”» (с. 148). Только «через актера музыка переводит меру времени в пространство». «До инсценирования музыка создавала картину иллюзорно лишь во времени, в инсценировке музыкой побеждено пространство. Иллюзорное стало реальным через мимику и движения актера, подчиненные музыкальному рисунку; овеществлено в пространстве то, что витало лишь во времени» (с. 149). «Видимый», «пространственный», т. е. пластический аспект сценической реализации музыки, занимает Мейерхольда в первую очередь.

{29} Идеальным образцом «синтеза пластической ритмики и ритмики музыкальной» представляется режиссеру творчество Ф. И. Шаляпина, «который, точно следуя за указаниями нотной графики композитора, дает своим движениям *рисунок*». «И этот пластический рисунок всегда гармонически слит с тоническим рисунком партитуры» посредством ритма. Пример Шаляпина лишний раз доказывает, что «синтез искусств, положенный Вагнером в основу его реформы, <…> не может быть осуществленным без прихода *нового актера*». Между тем игра актера по-прежнему является основным преткновением сценического синтеза. Реальный исполнитель «лишь тогда станет великим звеном вагнеровского синтеза, когда он творчество Шаляпина поймет <…> под лучами всемогущего ритма» (с. 145 – 146). Увы, пример Шаляпина не имел аналогов, а потому режиссер снова был обречен размышлять о «новом актере» лишь теоретически.

В пластическом целом спектакля актер является его частью не вопреки, а благодаря своей материальности, «телесности». Другое дело, что тело исполнителя в каждый момент сценического представления должно быть художественно выразительным, ритмически со-размерным целому. «Высшего своего развития» человеческое тело достигает «*в танце*». «Ибо танец и есть движение человеческого тела в ритмической сфере». Вагнеровское «“видимое и понятное действие” — а его выявляет актер — есть действие танца» (с. 148). Следовательно, заключает Мейерхольд, танец является «корнем жестов» исполнителя. Очевидно, что это «хореографическое» утверждение режиссера, на первый взгляд неожиданное в анализе оперного произведения, возвращает актера в лоно недавно оспаривавшегося «декоративного принципа».

Чем острее встает перед Мейерхольдом проблема актерской некомпетентности, тем неотвратимее в театральной концепции режиссера актерское искусство выдвигается на первый план, замыкая на себя все аспекты сценического синтеза. Посвящая вторую и третью части статьи «К постановке “Тристана и Изольды”» вопросу о сценической архитектуре, Мейерхольд пытается с ее помощью добиться… подчеркнутой пластической выразительности в актерской игре. Этому служат и различные исторические примеры архитектоники сцены, и ссылки на театрально-архитектурные предпочтения Р. Вагнера, Л. Тика. Г. Фукса. С этой же целью режиссер настаивает на «укрупнении» фигуры актера посредством водружения ее на «постамент» «сцены-рельефа» (с. 153). Мейерхольд больше не желает «прятать» исполнителя в «стильной» живописи и музыке. Режиссер стремится максимально приблизить актера к зрителю, вынудив его к подчеркнутости жестов и поз. Мейерхольд использует все подвластные ему сценические обстоятельства, и прежде всего сценическую архитектуру, пространственную организацию, дабы спровоцировать пластическую выразительность исполнителя любой ценой. И хотя идеальных исполнителей, в мастерстве своем сопоставимых {30} с Шаляпиным, у Мейерхольда не было, он, тем не менее, мог позволить себе подобное радикальное обострение обстоятельств, мог рассчитывать на его эффективность. Мейерхольд сотрудничал теперь с другими актерами, принадлежавшими не новейшим генерациям, связанным с психонатуралистической манерой игры, как это было в Театре-студии и Театре В. Ф. Комиссаржевской, а традиционному исполнительству императорской сцены.

\* \* \*

Неожиданно и парадоксально тема театрального традиционализма в теоретическом наследии Мейерхольда возникает не в связи с драматургией, живописью или музыкой, а в связи с актером. Режиссер обнаруживает реальный исполнительский «идеал» своего театра рядом, в пространстве традиционной сцены. Не найдя компетентного исполнителя для воплощения своей программы в театрах исканий, Мейерхольд обращает взгляд на театр, к исканиям равнодушный, самодостаточный в своем эстетическом консерватизме, но этим-то и привлекающий режиссера. Впервые, не называя «имен», Мейерхольд описал знаменательную «встречу» в статье, опубликованной под названием «Из писем о театре» в журнале «Золотое руно» в 1908 г. и в сокращенной версии под номером III включенной в раздел «Из дневника» второй части книги «О театре».

В мейерхольдовском очерке узнаваемы и, одновременно, неузнаваемо преображены все театральные реалии. «Большие таланты», «ветераны сцены» чаруют здесь зрителей «отзвуками минувшего», не меняя «потрескавшихся от времени масок». Присущие этим «носителям прошлого» «блеск талантов», «красивая гармония» подобны самой «старине», прекрасной «золотой осени». Театры, в которых выступают прославленные «корифеи», «отъединены» от современности даже своим репертуаром — привязанностью к классике — и Мейерхольд призывает еще более углубить эту «отъединенность», сделать ее программной.

Даже в самом описании этих театров, в определении их как «старинных» отчетливо различим ракурс «стилизаторской интерпретации». «Старинные театры» представляют готовый благодарный материал для стилизации во всех своих элементах: от исполнительской манеры, черт традиционности в игре актеров, сложившейся сценической типажности исполнителей до архитектуры залов «в стиле ампир», «с этими золотыми карнизами <…> и с этим тисненым бархатом кресел и лож» (с. 171 – 173). Мейерхольд намеренно гиперболизирует, архаизирует, усугубляет «старинность» традиционной сцены, замыкая ее на самое себя, превращая в объект музейного экспонирования, культа чистой эстетики, завершенного стиля. Логика режиссера очевидна: чем традиционнее — тем лучше. При этом Мейерхольд сознательно игнорирует внеэстетические факторы реальной сценической ситуации. И хотя имена не названы — они очевидны. В 1908 г. режиссер Мейерхольд начинает работать на петербургской императорской сцене.

{31} Описанная встреча, действительно, стала поворотной, а в самом описании нетрудно обнаружить готовую программу режиссера-стилизатора, связанную как с его предшествующими новаторскими опытами, так и с новым исполнительским «материалом». Красивая лесть Мейерхольда императорским актерам была прозрачной и расчетливой. Тонируя «старинную» сцену флером благородной вековой патины, режиссер тут же перебрасывал мостик к собственным театральным исканиям, замечая, что «реформаторы современного театра одним из центров своего внимания сделали живописную сторону спектакля». «И тут интересы старинных актеров легко сливаются с задачами новых художников» (с. 172). Вместе с тем Мейерхольд затевает эстетическое отъединение старины от современности, осуществляемое новыми художниками и режиссерами, не как самоцель, не ради музейной неприкосновенности «старинной» сцены. Для него это опыт, «который проведет нить преемственности от древнегреческого театра и средневековых драм чрез Шекспира, Кальдерона, Мольера к русскому театру 30‑х годов с Гоголем во главе и от него к современности». Заканчивает же Мейерхольд свой очерк тезисом, имеющим знакомую программную подкладку условного театра синтезов. В театре, который он намеревается строить вместе с корифеями, сценическое искусство, «не избегая быта, однако преодолевает его, так как ищет только *символа* вещи и ее *мистической сущности*» (с. 173). Ближайшее будущее показало, что художественному преображению, эстетическому развоплощению в концепции Мейерхольда подлежал не только «быт», но и игра самих корифеев.

Если прежде для режиссера наиболее острой и болезненной была проблема исполнительской «формы», то теперь он нашел замечательный актерский «материал» для стилизаторской интерпретации. Конечно, это были не те актеры нового театра, о которых Мейерхольд мог пока лишь мечтать. Однако на императорской александринской сцене имелось достаточно исполнителей, в игре которых было что остранять посредством режиссерской интерпретации. В их сценической типажности просматривались черты и оттенки старой системы амплуа, преодоленной новыми театрами. Корифеи Александринского театра несли на себе отблески традиционных сценических специализаций, творческого пути, овеянного преданиями и легендами, обладали безусловным запасом исполнительского мастерства. Был среди них и молодой актер Ю. М. Юрьев, тяготевший к изысканности формы, — уникальный стилист и эстет русской сцены.

В самом начале своего очерка о «старинных театрах» Мейерхольд резонно замечал, что «творческие ростки новые люди начнут лелеять не при “больших театрах”», что лишь в «студиях» «зародятся новые идеи», что лишь «отсюда выйдут новые люди», так как «большой театр» не может стать театром исканий (с. 171). В студиях и на клубных сценах осуществит многие свои принципиальные эксперименты и сам Мейерхольд. Между тем окрепший и сформировавшийся «росток» своего собственного театра он покуда {32} прививал старому дереву театра «большого», развивая на его сцене новаторскую программу претворения художественных синтезов. И хотя он не превратил, не хотел да и не мог превратить Александринский и Мариинский театры в храмы нового искусства, опыт многих постановок Мейерхольда на императорской сцене безусловен не только по своей «абсолютной» художественной ценности, но и в плане перспективных новаторских исканий.

\* \* \*

Актерское искусство, выделяясь из ряда иных выразительных категорий и средств театра, становится, наконец, основным вопросом театральной концепции Мейерхольда в его статье «Балаган». Существенно, однако, что это не актерское искусство вообще, а старинная традиция самодовлеющего каботинажа, необходимая, но отсутствующая, по мнению режиссера, в игре современных исполнителей. Мейерхольд снова пишет об актере идеальном, не существующем. В этой связи актуален вопрос, насколько актер-каботин из «Балагана» соответствует прочим ориентирам и ценностям театра Мейерхольда.

В «Балагане» в ярком, динамичном описании жонглера-каботина не сразу обращает на себя внимание отсутствие категории целого, проблемы художественной целостности, обязательной для прежних теоретических работ Мейерхольда. Игра сама по себе, игра как самодовлеющий процесс, процессуальность игры составляет абсолютное значение мейерхольдовского каботина. Каботин, хранитель самодостаточной техники лицедейства, скрывающийся под театральными одеждами и масками, ни разу не обнажает в «Балагане» собственного лица. Напрашивается мысль о том, что этого лица попросту нет; по крайней мере, оно совершенно не интересует Мейерхольда в «Балагане». Режиссер пишет лишь о мастерстве, о технике чистого лицедейства. Не знающая покоя, переливающаяся в пляске фигура мейерхольдовского каботина все время ускользает. Ей мешает привнесенная содержательность слова, и Мейерхольд убирает слово, превращая зрелище в пантомиму. Современный драматург представляется режиссеру «беллетристом», не знающим «законов подлинного театра», а театр — «слугою литературы», подавляющей его подлинную игровую природу. Мейерхольд пытается выделить в «Балагане» экстракт чистой театральности, восходящей к самодостаточной игровой стихии. Его занимает игра, только игра, игра сама по себе (см. с. 210 – 215).

Отсутствие лица за меняющимися личинами каботина заставляет предположить внешнюю ему причину, манипулятор, источник его искрометных эскапад. Череда самодостаточных превращений не может быть единственным и исчерпывающим смыслом театрального искусства. Если не искать в мейерхольдовском «дифирамбе каботину» иной, скрытый смысл, придется признать в лицедее Мейерхольда *сверхмарионетку*, за которой стоит лишь один художник, узурпировавший все авторские права на творчество. Этим {33} художником является режиссер-«кукловод», точнее — он сам, режиссер Мейерхольд, которому зачем-то понадобилась блестящая мистификация первой части «Балагана» с героем — абсолютным лицедеем, никогда не бывшим на самом деле.

Можно назвать множество причин, подвигших Мейерхольда на создание этой мистификации. Образ каботина используется режиссером как аргумент-гипербола в борьбе с несовершенствами современного ему театра. Обстоятельства абсолютного каботинажа создают идеальные условия для «чистого» интереса к таким «первичным элементам Театра», как «маска», «жест», «движение» и «интрига». Тема каботинажа связана, наконец, с актуальной исследовательской задачей «ученого реконструктора», воссоздающего «технику забытых комедиантов» (с. 213 – 214). И все же основной смысл пассажа о каботине заключается в том, что в образной, метафорической форме отображается в нем собственная концепция художественного метода Мейерхольда, работающего в Александринском театре. Не случайно сюжет о каботине логично разрешается в «Балагане» размышлением о двух типах «кукольных театров», перетекает в повествование о многозначной маске Арлекина и иллюстрируется, наконец, примером мейерхольдовской постановки «Дон Жуана» Ж. Б. Мольера в Александринском театре.

Если читать «Балаган» буквально, если допустить, что идеи каботинажа, маски, просцениума Мейерхольд добывал лишь из истории театра, минуя собственную театральную практику, возникает ряд неразрешимых вопросов. Едва ли не главный из них: каким образом режиссеру удавалось реализовать эти идеи на императорской сцене с актерами Александринского театра, далекими от новаторских исканий «реконструкторов» и, все-таки, не такими «старинными», чтобы быть прямыми наследниками театра Мольера. В «Балагане», как это было и в прежних его теоретических опусах, Мейерхольд отталкивался от собственной сценической практики не в меньшей степени, чем от исторической «реконструкции». В практике же с помощью художника и композитора он интерпретирует, стилизует исполнительские особенности и возможности александринских актеров. Об этом в предисловии к книге «О театре» упоминает и сам Мейерхольд. «Третья часть представлена статьей “Балаган”, где отражены все те воззрения на Театр, к которым привел меня опыт последних моих постановок, в период 1910 – 12. На мое отношение к методам инсценировок особенно значительное влияние имели приемы, примененные мною при постановке двух пьес: “Дон Жуана” Мольера и пантомимы А. Шницлера “Шарф Коломбины” в переделке Доктора Дапертутто» (с. 103).

Стилизаторская интерпретация исполнительской манеры александринских актеров, осуществляемая режиссером, превращала их персонажей в своего рода марионеток, обеспечивая и гротескный смысл режиссерской концепции «Дон Жуана». «Экстрактная» стильность Дон Жуана Юрьева, приведение черт образа к знаменателю стиля делали его похожим на безликую {34} марионетку мейерхольдовского «каботина». Потому-то так легка и стремительна была диктуемая ему режиссером смена масок. Дон Жуан был «лишь носителем масок» (с. 221) не столько у Мольера, сколько у Мейерхольда. По сути, никакого Дон Жуана не было, была абстракция чистого стильного рисунка, готовая к содержательной кристаллизации в ту или иную «маску» по воле и заданию режиссера. Присущее этой интерпретации остранение было не остранением актерами черт образа, а остранением режиссером александринской исполнительской традиции в ее целом. Той же цели — остранению, посредством которого Мейерхольд налаживал связь со зрительным залом, — служила и игра на просцениуме. Характерно, что как только в театральной концепции режиссера появляется идея просцениума, приближающая актера к зрителю, сразу же возникает и сопутствующая ей идея «разъединяющей» их маски.

Гротеск «Дон Жуана» был результатом радикальной стилизаторской интерпретации, сгущения, абсолютизации черт и параметров стиля. Очевидно, что «двуединство», «двусмысленность» гротеска можно усмотреть и в раннем преувеличенно-стилевом определении Мейерхольдом «эпохи» как «века пудры». Вместе с тем, эта двусмысленность не отменяет стилизаторского значения предложенной режиссером формулы художественной интерпретации. По сути своей гротеск и стилизация не являются ни противоположными, ни враждебными друг другу понятиями. Двуединая игра смыслами содержится в стилизации изначально, поскольку сама стилизация предполагает *интерпретацию* средствами стиля, игру стилем, диалогическую связь между видимым и сущим. Двойственность стилизации усугубляется и тем, что стилевыми средствами воплощаются-интерпретируются нестилевые параметры.

«Под “стилизацией” я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления» (с. 109), — писал Мейерхольд в 1907 г. Учитывая широкий контекст его практической работы в театре, утверждение это можно было бы продолжить: разумею воспроизведение необязательно стиля. Средствами стиля режиссер воплощал «квинтэссенции» и «экстракты» необходимого ему содержания. При этом театр стилизовался под «не театр», осваивая средства выразительности смежных искусств.

Группируя актеров Театра-студии в барельеф, Мейерхольд стилизовал театр «под живопись». В постановке «Сестры Беатрисы» М. Метерлинка интерпретаторская задача усложнялась стилизацией экстатической манеры игры В. Ф. Комиссаржевской. В первом своем чисто гротескном спектакле «Балаганчик» по А. А. Блоку Мейерхольд стилизовал театр драматический «под театр марионеток». В статичной «Жизни Человека» по Л. Н. Андрееву игра актеров стилизовалась в параметрах «скульптурности». Исполнительские специализации и амплуа александринских актеров стилизовались Мейерхольдом как «маски». Говоря очень условно и метафорически, даже позднейшую биомеханику Мейерхольда можно интерпретировать как крайний {35} пример стилизации. Стилизации актерской игры средствами «конструктивизации», поскольку конструктивизм был методом организации сценического пространства, соответствовавшим биомеханическому способу актерской игры. При этом изменение объекта и способа стилизации в театре Мейерхольда всегда было связано с изменением концепции его пространственной организации.

В свою очередь стилизация минувшего представляет собой взгляд из настоящего в настоящее посредством прошлого, где прошлое, представленное концентрированной тенденцией стиля, таким образом преображено и является лишь поводом для выражения сегодняшнего миропонимания. В стилизации настоящее рядится в одежды прошлого, «притворяется» им, представляясь «марионеткой» и играя собственной двусмысленностью. Стилизация в природе своей содержит подкладку гротесковости, в то время как двусмысленность гротеска совсем не обязательно связана с параметрами стиля и методом стилизации. При этом очевидно, что гротеск, его мимикрия и двусмысленность в основе своей содержат все ту же интерпретацию и синтез.

Отказ Мейерхольда от стилизации в пользу гротеска в «Балагане» означал лишь смену приоритетов в процессе развития единой театральной концепции. Не в последнюю очередь он был следствием некомпетентности актеров, невозможности сотрудничать с ними в исповедуемом режиссером методе стилизации. Перейдя из «театров исканий» на императорскую сцену, отказавшись таким образом от «лица» актера в пользу «маски» лицедея, Мейерхольд крайне обострил обстоятельства сценической стилизации, разрешившейся… гротеском.

«Маска способна скрыть под собой…» (с. 218) — в этом незаконченном утверждении Мейерхольда глубинный смысл его интереса к маске и смысл маски как таковой. Маска призвана не столько демонстрировать зрителю определенную личину, сколько скрывать лицо: субъективную личность исполнителя, лицо неугодного Мейерхольду «персонажа». В этом — «таинственность» маски. В этом — природа «играющего» театра, тяготеющего к постоянной трансформации. В ее небуквальном, фигуральном значении, употребляемом Мейерхольдом, маска может иметь и сугубо стилевое воплощение. «Экстрактная» стильность Дон Жуана Юрьева — это и есть маска. «Мною был сделан опыт истолковать образ Дон Жуана по принципу Театра маски. Но маска не была угадана на лице исполнителя Дон Жуана…» (с. 220).

# **{****36}** А. Ряпосов Драматургия мейерхольдовского спектакля: Постановка проблемы[[11]](#footnote-12)

В 1930‑е гг. в научный оборот было введено понятие «Мейерхольд-драматург». Первым назвал Мейерхольда драматургом Б. В. Алперс в книге «Театр социальной маски» (1931), где в связи с постановкой «Леса» автор констатировал, что «режиссер составлял сценарий спектакля, присваивая себе функции драматурга». И далее Алперс продолжал: «Еще недавно был распространен взгляд на театр Мейерхольда как на театр режиссера, находящегося в постоянном и принципиальном конфликте с драматургом. Последние годы окончательно опровергли этот взгляд. Театр имени Вс. Мейерхольда прежде всего — театр драматурга […]. Основным драматургом театра является сам Мейерхольд, создавший уже в годы революции свою драматургическую систему […]. Особый интерес представляют собой драматургические опыты […] Мейерхольда на материале классического репертуара. Здесь Мейерхольд выступает как самостоятельный драматург, коренным образом меняющий основной прием автора пьесы»[[12]](#endnote-2).

Мейерхольд, согласно воспоминаниям А. К. Гладкова, настаивал на близости драматургических и режиссерских функций: «Он говорил: “мои драматургические принципы”. Он называл режиссуру “авторством” […]». С 1923 и до 1936 г. Мейерхольд в афишах к своим постановкам именовал себя — «автор спектакля», и это, по мнению Гладкова, «точное название того, чем он сделал искусство режиссуры»[[13]](#endnote-3).

Б. В. Алперс не единственный, кто в 1930‑е гг. затронул проблему «Мейерхольд-драматург», у него были последователи — И. И. Юзовский, Б. Ф. Райх и И. Б. Березарк[[14]](#endnote-4), чьи статьи, по мнению Д. И. Золотницкого, первым обратившего на них внимание, посвящались мейерхольдовской «режиссерской драматургии»[[15]](#endnote-5).

И. Б. Березарк, указывая на такие мейерхольдовские постановки 20‑х и 30‑х гг., как «Лес», «Ревизор», «Горе уму», «Свадьба Кречинского» и «33 обморока», убежденно писал о положенных в основу этих спектаклей «мейерхольдовских текстах» следующее: «мы имеем дело с самостоятельной литературной работой выдающегося драматурга». Преломляя собственную {37} творческую тему сквозь текст классической пьесы, считаясь с методом и стилем драматурга, Мейерхольд, по мнению Березарка, все равно сочинял свою пьесу. Поэтому «мейерхольдовские тексты классиков должны быть изданы как экспериментальные литературные работы, как самостоятельные пьесы талантливейшего режиссера-художника, созданные им на классическом материале»[[16]](#endnote-6).

Необходимо сразу сказать следующее: издание перечисленных Березарком «литературных работ» Мейерхольда скорее всего показало бы, что «выдающимся драматургом» Мейерхольд не был. И в заявляемой здесь проблеме «Мейерхольд-драматург» речь никоим образом не идет ни о литературных текстах, положенных в основу мейерхольдовских спектаклей, ни о собственно сценических текстах постановок Мейерхольда — они достаточно хорошо изучены как в работах современников режиссера Н. Д. Волкова, А. А. Гвоздева, Я. Б. Бруксона, С. С. Мокульского, Б. В. Алперса, И. И. Соллертинского, А. В. Февральского, А. К. Гладкова и еще многих; так и в фундаментальных исследованиях К. Л. Рудницкого, А. П. Мацкина, П. П. Громова, Д. И. Золотницкого и других.

Рассуждения И. Б. Березарка вплотную подводят совсем к иному, а именно: к понятию *драматургия спектакля*, в театроведении не разработанному.

В 1990‑е гг. в науке о Мейерхольде выделилось теоретическое направление, поставившее во главу угла изучение *режиссерской методологии* Мастера. Анализ режиссерского метода Мейерхольда осуществлялся как в широком плане театральной эстетики — Г. В. Титовой[[17]](#endnote-7), так и в конкретике отдельных граней театральной системы режиссера: Мейерхольд и актер — Н. В. Песочинским[[18]](#endnote-8); Мейерхольд и художник — Г. В. Титовой[[19]](#endnote-9); Мейерхольд и драматург — Е. А. Кухтой[[20]](#endnote-10) и автором этих строк[[21]](#endnote-11). Работа в рамках монографии над локальной темой (взаимодействие режиссерской методологии Мейерхольда с театром, потенциально заложенным в драматургии Сухово-Кобылина), в состав которой входил опыт реконструкции мейерхольдовских концепций, связанных со структурой действия его композиций; структурой образа, воплощаемого актером, ролью маски и амплуа; сущностью «театра синтезов»; жанровыми характеристиками сценических построений и проч., — подвела к необходимости перехода к новому ракурсу исследования: от изучения режиссерского метода в плане «Мейерхольд и драматург» — к постановке проблемы «Мейерхольд-драматург», т. е. — к анализу *драматургии мейерхольдовского спектакля*.

Предполагается, что исследование должно носить сугубо теоретический характер: *объектом* изучения выступает творчество Мейерхольда, взятое в его целостности; в качестве *материала* для анализа берутся все мейерхольдовские спектакли, а *предметом* исследования станут драматургические принципы, в соответствии с которыми пьеса, выполненная по одним законам, перестраивается Мейерхольдом в сценическую композицию, имеющую иную, присущую только этому режиссеру структуру.

{38} Театральная система Мейерхольда была системой, развивающейся во времени, системой становящейся, но специфика заявляемого здесь исследования, методологически тяготеющего к формальной школе, предполагает отбор и концентрацию внимания на устойчивых компонентах режиссерского метода Мастера — в ущерб, может быть, эволюционной стороне дела, хотя хронологический принцип изложения материала, где это только возможно, будет сохранен.

Проблема «Мейерхольд-драматург» рассматривается в рамках целостной концепции мейерхольдовского творчества. Вполне отдавая себе отчет, сколь велики потери смыслов при любой жесткой формулировке, позволю дать следующее концентрированное наименование предлагаемой концепции: «Мейерхольд — символист».

Необходимо сразу и четко определиться: сегодня всякая развитая наука — и мейерхольдоведение тут не является исключением — неизбежно концепционна. Но при этом ни одна из существующих теорий, будь то «театр социальной маски» Б. В. Алперса и работы А. П. Мацкина[[22]](#endnote-12) и Б. И. Зингермана[[23]](#endnote-13), развивавшиеся в русле социально-политического взгляда на творчество Мастера; «Мейерхольд — режиссер Условного театра» К. Л. Рудницкого[[24]](#endnote-14); «Мейерхольд — Бертольд Брехт русского театра» Д. И. Золотницкого[[25]](#endnote-15), рассматривавшего эволюцию мейерхольдовского сценического искусства как движение от театра условного к театру эпической трагедии; «Мейерхольд — конструктивист» Г. В. Титовой[[26]](#endnote-16); наконец, излагаемая здесь версия «Мейерхольд — символист» — не способны схватить мейерхольдовское творчество как целое во всей его полноте и зафиксировать в абсолютно адекватном виде. Если перефразировать остроумное сравнение философа Ю. М. Бородая, то можно сказать, что между театром Мейерхольда и любой из концепций его сценического искусства «всегда будет оставаться то различие, какое существует между играющим непосредственными переливами всех красок шедевром искусства, скажем, картиной Рафаэля, и *мозаичной* копией ее»[[27]](#endnote-17). Каждое толкование творчества Мастера дает лишь ту или иную степень «дробности» в приближении к истинному изображению — и не более, но — и не менее. Соответственно, чем больше будет трактовок сценического искусства Мейерхольда, тем полнее будет картина наших представлений о творчестве Мастера. Вполне реальным видится появление таких, например, точек зрения, как «Мейерхольд — декадент», «Мейерхольд — художник стиля модерн», «Мейерхольд — футурист», «Мейерхольд — сюрреалист» и т. д. Иными словами, концепция задает ракурс взгляда, с помощью которого одно видится лучше, другое — хуже, третье — не наблюдается вовсе.

П. П. Громов был первым, кто стал рассматривать мейерхольдовское творчество с последовательно символистских позиций[[28]](#endnote-18). Но хронологически его статья «Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда» (1970) охватывает лишь начальный период работы Мастера в качестве постановщика — период до момента ухода Мейерхольда из Театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, {39} а значит мейерхольдовская режиссура изучается во временных рамках, фактически не выходящих за пределы собственно символистского периода творчества (в существующей литературе принято считать, что такими рамками являются следующие: 1905, Театр-студия на Поварской, — 1910, начало новой, традиционалистской манеры при постановке пантомимы «Шарф Коломбины» в «Доме интермедий» и «Дон Жуана» на сцене Александринского театра). Е. А. Кухта в статье «“Ревизор” у Вс. Мейерхольда и новая драма»[[29]](#endnote-19) проанализировала взаимодействие принципов режиссерской методологии, положенных в основу мейерхольдовского спектакля 1926 г., с символистски интерпретированной поэтикой Н. В. Гоголя (комплекс идей, высказанных В. В. Розановым, Андреем Белым, Д. С. Мережковским, Вяч. Ивановым), а также — с особенностями театральности той ветви новой драмы, что непосредственно связана с символизмом — это, прежде всего, драматургия М. Метерлинка и А. Блока.

Наконец, обязательно необходимо упомянуть статью А. Л. Порфирьевой «Вагнер — Аппиа — Крэг — Мейерхольд»[[30]](#endnote-20), хотя работа (ее, как написано автором, «можно было бы назвать и “Символистский театр”»[[31]](#endnote-21)) — пронизана пафосом яростного отрицания самого права на существование символистского театра, а по поводу Вагнера и Мейерхольда сказано, что они «едва ли могут быть удостоены *сомнительной чести* считаться творцами символистского театра (курсив мой. *— А. Р*.)»[[32]](#endnote-22). Оставляя в стороне вопрос о Вагнере, стоит подчеркнуть, что публикации А. Л. Порфирьевой, посвященные анализу мейерхольдовского творчества[[33]](#endnote-23), поднимают круг вопросов, имеющих прямое отношение к концепции «Мейерхольд — символист», просто не стоит смешивать исторически конкретную форму сценического искусства (символистский театр) и символистский подход к изучению режиссерской системы Мастера, вобравшей в себя в трансформированном виде идеи теоретиков символизма.

Логичным представляется распространить взгляд на мейерхольдовскую режиссуру с символистской точки зрения — на все творчество Мастера: начиная с собственно символистского периода и заканчивая 1920 – 1930‑ми гг., наиболее интересными в плане изучения драматургии мейерхольдовского спектакля. Начало символистского подхода ко всей театральной системе Мастера было положено в предшествующей работе — в монографии «Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля», но возможность системно изложить основы концепции «Мейерхольд — символист» представилась только теперь.

Одним из возможных определений режиссуры может быть такое — установление взаимосвязей. С этой точки зрения всякая режиссерская система, в том числе и мейерхольдовская, может быть рассмотрена как совокупность четырех компонентов: *драматургия спектакля — что* играем (связи «режиссер — драматург»); *сценическая площадка — где* играем (связи «режиссер — художник»); *актер — с помощью кого* играем (связи «режиссер — {40} актер»); наконец, *зритель — для кого* играем (связи «сцена — зрительный зал»). Избранный предмет исследования — изучение драматургических принципов построения мейерхольдовского спектакля — не представляется возможным осуществить вне взаимодействия с другими компонентами театральной системы Мастера, драматургия спектакля выступает как портрет в интерьере всей мейерхольдовской режиссуры, взятой как целое.

Исходя из сказанного, суть проблемы «Мейерхольд-драматург» заключается в следующем.

\* \* \*

В своей первой фундаментальной теоретической работе «К истории и технике театра» (1907) Мейерхольд обильно цитирует или свободно пересказывает ключевые положения статьи В. Я. Брюсова 1902 г. «Ненужная правда», и прежде всего — в той ее части, где душа художника, ее порывы и чувствования — выдвигаются в качестве предмета искусства: «*Содержание* художественного произведения — *душа художника*»[[34]](#endnote-24). Или, иными словами, предметом искусства выступает художественный мир автора.

Такое понимание природы искусства является неотъемлемой частью и одной из главных составляющих менталитета Мейерхольда-художника. Стремление ставить не просто ту или иную пьесу, но воплощать на сцене художественный мир автора — присуще режиссеру уже в поисках сценической формы и тона для сценической версии «Смерти Тентажиля» в Театре-студии на Поварской (1905), когда на репетициях в качестве этюдов брались другие пьесы Метерлинка, читались его стихи по-русски и по-французски — и тем самым делалась попытка ввести исполнителей в круг творчества драматурга, взятого как целостность. В зрелых формах аналогичный подход отчетливо проявился в главных постановках 1920‑х и 1930‑х гг., наиболее яркий пример — не «Ревизор», но «весь Гоголь»[[35]](#endnote-25).

По той же логике и спектакль как результат деятельности режиссера является в конечном счете выражением души Мейерхольда, что и было зафиксировано в мейерхольдовском самоопределении 1920‑х гг. — «автор спектакля». Взаимодействие двух художественных миров — авторского и режиссерского — выступает, таким образом, как *содержательно конфликтное*.

С точки зрения современных представлений автор спектакля — всякий режиссер, будь то К. С. Станиславский, Ф. Ф. Комиссаржевский, А. Я. Таиров, Г. А. Товстоногов, А. В. Эфрос и любой другой, и каждый в рамках собственной методологии или, по крайней мере, постановочного почерка вынужден решать проблему столкновения двух миров — драмы и сцены.

Коллизии взаимоотношений двух авторских миров — драматурга и режиссера — сглаживались Мейерхольдом двояким образом: он, во-первых, не ставил пьесы чуждых ему авторов, и во-вторых — практиковал парадоксальный механизм рождения и созревания замысла будущего спектакля.

{41} Мейерхольд, согласно воспоминаниям А. К. Гладкова, настаивал: «Режиссер должен так хорошо знать пьесу до того, как он ее начал ставить, чтобы даже иметь право ее забыть». Мейерхольд «считал, что только на стыке памяти и свободного воображения может родиться образ спектакля». При изложении своих постановочных планов Мейерхольда, как свидетельствует Гладков, часто «ловили» на неточностях: «Однажды он начал рассказывать, как будет поставлен чеховский “Медведь”, и З. Н. Райх вдруг прервала его замечанием, что никаких таких монологов, о решении которых рассказывал В. Э., в водевиле вовсе нет. В. Э. сначала удивился, начал спорить, была принесена книжка, он убедился в справедливости поправки и, ничуть не смущаясь, стал вслух фантазировать, как теперь примирить и сочетать плоды своего воображения с текстом пьесы»[[36]](#endnote-26).

Гладков справедливо подчеркивал, что «забыть пьесу» для Мейерхольда — не есть путь собственно забывания: «Это значило для него, вероятно, необходимость как бы пройти в своем режиссерском воображении тот путь, какой проходила пьеса от замысла до воплощения в творческом сознании автора, и этим сделать ее “своей”, самому чувствуя ее “авторски”. “Забывая” пьесу, он, видимо, расковывал и освобождал воображение, которое и начинало совершать работу, параллельную авторскому созданию пьесы»[[37]](#endnote-27). Но в приведенной трактовке процесса «забывания» есть определенный «перекос»: подчеркиваются моменты вживания и вчувствования в пьесу, проникновения режиссера в ее природу, и как результат — Мейерхольд предстает скорее интерпретатором драмы, а не полноценным автором спектакля.

Между тем процитированные выше наблюдения Гладкова позволяют сделать иной вывод. Механизм рождения мейерхольдовского замысла аналогичен *принципу стилизации*, выдвинутому в Театре-студии на Поварской, а именно: по ходу вчитывания в пьесу и вхождения в художественный мир ее автора наступает момент насыщения и даже пресыщения, после чего режиссер, ни на мгновение не переставая быть самим собой, может свободно отдаться полету творческой фантазии, следуя духу переносимого на сцену произведения, но не букве его.

И обращение к близкой себе драматургии, и особенности работы Мейерхольда над замыслом спектакля способны были притупить остроту конфликта двух художественных миров — авторского и режиссерского, но не могли снять сам конфликт, даже при почти идеальном совпадении драматургической поэтики и режиссерской методологии, как это было, например, с «Балаганчиком» А. Блока, лермонтовским «Маскарадом», «Великолепным рогоносцем» Ф. Кроммелинка и символистски истолкованным «Ревизором».

Спектакль, являясь авторским высказыванием режиссера, в зависимости от индивидуальных особенностей его постановочной методологии может быть или не быть лиричным — Г. А. Товстоногову, например, лирика не была свойственна. Принципиальная установка Мейерхольда на воплощение {42} в спектакле художественного мира автора, души художника, и в первую очередь — своего авторского мира, своей собственной души — означает, что творчество этого режиссера *лирично* по самой сути своей.

## 1

Мейерхольд был убежден: «*Новый Театр* вырастает *из литературы*». И становление мейерхольдовской театральной системы многократно показало, как прав был режиссер, утверждая, что «литература подсказывает театр»[[38]](#endnote-28), ибо в силу своей большей мобильности литература опережает театр в поисках новых форм. Такой взгляд на сценическое искусство вовсе не означает «литературоцентричности» в подходе к изучению режиссерской методологии Мейерхольда, ибо «подсказанные» литературой приемы и способы освоения художественной действительности становятся неотъемлемыми составляющими театральной системы, что позволяет использовать их и при переносе на сцену пьес, драматургическая поэтика которых изначально не предполагала подобных постановочных подходов.

В основу мейерхольдовской концепции Неподвижного театра положены в сценически преломленном виде миропонимание и мироощущение, запечатленные в драматургии Метерлинка, и прежде всего — в его «драмах ожидания» («Непрошенная» и «Слепые»): ось современной трагедии — столкновение человека и рока, причем последний выступает в этом конфликте в роли ведущего — действие принадлежит року, а не человеку, участь которого — ожидание свершения собственной судьбы. Ряд пьес Метерлинка, в том числе и «Смерть Тентажиля», написаны для театра марионеток — так задается определенная модель существования: человек — всего лишь марионетка в руках судьбы. Подобная точка зрения оказалась близка взглядам Мейерхольда, который писал, что марионеточность жизни раскрывается ему на каждом шагу[[39]](#endnote-29).

Концепция Неподвижного театра, понимаемая буквально как неподвижность и марионеточность, была бы антитеатральной, ибо сцена требует действующего героя. И совсем не случайно Мейерхольд для своей первой по-настоящему самостоятельной режиссерской работы берет пьесу «Смерть Тентажиля» — оставаясь в составе «маленьких драм для марионеток», она уже не является драмой ожидания: сестры Тентажиля готовы защитить мальчика, они, пусть и без всякого успеха, вступают в борьбу с Королевой, символизирующей смерть. Суть подобной позиции отражают слова Метерлинка, которые приводил Мейерхольд на репетициях этой пьесы: «Надо поступать так, как если бы надеялся»[[40]](#endnote-30).

Положение действующего героя по сравнению с тем, кто просто ожидает исполнения предназначенного судьбой, еще более трагично, ибо в конечном счете все его усилия напрасны. Но в «статическом театре» Метерлинка, как показала исследовательница бельгийской драматургии И. Д. Шкунаева, есть «трагическая ситуация человека в мире», всеобщая судьба, но нет и не может быть *трагического героя*, который появляется только там, где рок встречает {43} противодействие со стороны человека[[41]](#endnote-31). Любимый персонаж Мейерхольда — именно такой: он противостоит фатуму, борется с роковыми обстоятельствами и даже готов, включаясь в игру с судьбой, «передернуть карту» — это и Дон Жуан, и Кречинский, и Арбенин, и Герман, и Самозванец, и Борис Годунов. Конфликт подобного героя и рока, фатума, судьбы — составляет сердцевину понятия «трагическое» у Мейерхольда, чье творчество — творчество *трагическое* вне зависимости от сценического жанра того или иного конкретного спектакля, будь то: комедия — «Дон Жуан» (1910 и 1932) и «Свадьба Кречинского» (1917); романтическая драма — «Гроза» (1916), «Маскарад» (1917, 1933 и 1938), «Лес» (1924) и «Горе уму» (1928); фарс — «Великодушный рогоносец» (1922) и «Смерть Тарелкина» (1922); мелодрама — «Озеро Люль» (1923), «Учитель Бубус» (1925), «Список благодеяний» (1931), «Свадьба Кречинского» (1933) и «Дама с камелиями» (1934); и даже водевиль — «33 обморока» (1935).

С метерлинковской концепцией молчания связана еще одна важная черта сценического метода Мейерхольда — его театр *апсихологичен*. Режиссер настаивал: «Мне не нужны […] их (актеров) темпераменты»[[42]](#endnote-32). Средства актерской выразительности — пластика и манера произнесения текста — являются составной частью арсенала сценических приемов, призванных выразить *надтекст* или *сверхтекст* (термин «подтекст» в мейерхольдовской системе отсутствует) — т. е. лирическое высказывание автора спектакля, предметом которого выступают коллизии противостояния человека и рока.

Апсихологичность театра Мейерхольда никоим образом не предполагает, что в рамках режиссерской методологии Мастера невозможно передать психологизм поведения того или иного персонажа, пребывающего, на сцене. Н. В. Песочинский обратил внимание на мысль, высказанную К. И. Чуковским в 1926 году, а именно: Чуковский писал, что Мейерхольд — «сердцевед», что «если бы он не был режиссером, он был бы великим романистом, вроде Джемса Джойса»[[43]](#endnote-33). Публика вполне могла быть убеждена, будто наблюдает широчайшую гамму чувств и тончайшие нюансы переживаний действующих лиц, но парадокс мейерхольдовской театральной системы заключался в том, что это была лишь иллюзия, мастерская имитация — подобного впечатления актеры Мейерхольда достигали не психологическими средствами.

## 2

С ключевыми положениями ранней работы Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» Мейерхольд познакомился в январе 1906 г. благодаря творческим контактам с Вяч. Ивановым и в интерпретации последнего — имеется в виду концепция «соборности» или «соборного действа».

Идеи Ницше явились источником представлений о новом типе мистерии. В самом широком смысле мистерия есть таинство, в процессе которого хаос души тем или иным способом приводится к гармонии. Традиционный путь мистерии — путь прямой: хаос души призваны смирить молитва и пост. {44} Ницше напомнил цивилизованным европейцам, что для мистерии возможен и парадоксальный ход: хаос души преобразуется в гармонию через погружение души в сверх-хаос, а моделью для такого погружения послужил культ Диониса с присущим ему хоровым началом, поглощающим индивидуальность, и оргиазмом ритуального танца.

Ю. М. Бородай показал, что цель древнегреческой мистерии аналогична методу Сократа, в задачу которого входило «не навязывать человеку истину в качестве авторитарного суждения (догмы), но заставить его самого “родить” эту истину из себя (из собственных умозаключений)», только дионисийские культы применяли соответствующую методику не в рациональной, как у Сократа, а в ритуальной форме. Современный исследователь справедливо подчеркивает, что «высокая истина, преподносимая в качестве авторитарной догмы (нравственной или религиозной), оказывалась малоэффективной», как и «недостаточно было бы постичь эту истину логикой размышления или самоанализа (способность к таковому была невелика)». Ритуал дионисической мистерии давал возможность каждому «прочувствовать» истину лично и непосредственно. «Людям как бы говорилось: вам кажется, будто боги (или повеления нравственности) принуждают вас к чему-то противному существу вашему? Так пусть будет “все дозволено”: убьем бога, преступим самые страшные заповеди его, и в муках раскаяния вы обнаружите, что *убиваете самих себя*, насилуете собственную натуру»[[44]](#endnote-34).

Механизм предложенного Ницше неодионисийского таинства — это очищение страстей путем их изживания, лишения страсти питающей ее энергии — за счет «расплескивания» этой энергии, избыточного ее расходования в ритуальном действе, имеющем оргийный характер.

Концепция «соборности» переносила центр внимания на собственно неодионисийское таинство как реальный мистический акт, театр интересовал Вяч. Иванова лишь постольку, поскольку театр — искусство коллективное — казался ему наиболее удобным местом для практического воплощения «соборного действа».

Мейерхольд на всю жизнь «заболел» идеей мистериального театра. Режиссер и по опыту непосредственной постановочной работы имел возможность неоднократно убедиться в том, что мистерия и театр — несовместны, да и в теории Мейерхольд четко сформулировал приговор на этот счет: театр не может быть храмом[[45]](#endnote-35); — и все же предрассудок любимой мысли периодически давал о себе знать, наиболее яркое подтверждение этому — попытка обращения к хоровому началу в «Зорях» Э. Верхарна на сцене Театра РСФСР Первого (1920).

Но если отвлечься от издержек излишнего увлечения, то можно с уверенностью констатировать: в неодионисийстве Мейерхольд, в отличие от Вяч. Иванова, искал и находил сугубо театральный поворот.

{45} Например, идея очищения посредством изживания страстей объясняет, почему понятие «страсть» занимает такое важное место в режиссерской методологии Мейерхольда. Режиссер, минуя подробности психологической жизни персонажа, сосредотачивает свое внимание на его целостном состоянии — в качестве такового у Мейерхольда и выступает страсть («страсть» — понятие энергетическое, а не психологическое), она и дает мейерхольдовскому герою энергию «поступать так, как если бы надеялся», страсть ведет его по событиям пьесы, а порой — и попросту «тащит». Страсть может быть высокой и низкой, даже низменной: с одной стороны, любовь как романтический порыв, обожание, доведенное до исступления, а с другой — погруженность в эротическое марево, вплоть до помешательства на эротической почве, вожделение, доходящее до ничем не прикрытой похоти; стремление преодолеть уготовленную судьбой участь соседствуют с честолюбием, жаждой власти, страстью к игре, авантюре, острым ощущениям — и т. д.

Еще большее значение имеет тот факт, что книга «Рождение трагедии из духа музыки» написана Ницше в русле философии музыки А. Шопенгауэра. Культ музыки, по верному замечанию И. И. Соллертинского, был широко распространен у символистов. «При этом музыка трактовалась как чувственное, алогическое, внереальное искусство чистых ощущений и эмоций»[[46]](#endnote-36). Сходную точку зрения высказывал П. П. Громов: «Едва ли можно сомневаться в том, что в философско-мировоззренческой перспективе толкование особой роли музыки в воплощении жизни в искусстве восходит к столь существенным для символизма именам Шопенгауэра и Ницше»[[47]](#endnote-37).

Мейерхольд не составлял тут исключения, музыка в его театральной системе выступает как *субстанция* действия, а само творчество режиссера является *иррациональным* по мироощущению и по способу воздействия на зрителя. В том числе и страсть, которой захвачен герой у Мейерхольда, уподоблена музыкальной теме и ведется актером по законам музыки — т. е. в соответствии с темпом, ритмом, тональностью и проч.

## 3

В мае-июне 1906 г. Мейерхольд прочитал на языке оригинала книгу Георга Фукса «Театр Будущего» (или — «Сцена Будущего»; русский перевод Дополненного немецкого издания вышел в свет в 1911 г. под названием «Революция театра»). В своей брошюре режиссер и руководитель Мюнхенского Художественного театра изложил ницшеанские идеи рождения трагедии из духа музыки в собственно театральном ключе.

В литературе о Мейерхольде к анализу различных аспектов проблемы взаимодействия театральной мысли Фукса и мейерхольдовской сценической системы обращались Н. Д. Волков[[48]](#endnote-38), И. И. Соллертинский[[49]](#endnote-39), П. П. Громов[[50]](#endnote-40), А. Л. Порфирьева[[51]](#endnote-41), Г. В. Титова[[52]](#endnote-42) и другие исследователи. Вместе с тем, как представляется, значение книги немецкого режиссера для процесса становления {46} постановочной методологии Мастера оценено недостаточно. Что же касается концепции «Мейерхольд — символист», то при таком ракурсе взгляда на мейерхольдовское творчество комплекс идей, выдвинутых Фуксом, имеет едва ли не ключевое значение.

Сценическое искусство мыслится Фуксом как театр толпы, театр экстаза, театр оргийной потребности. «Цель театра […] создать в человеке высокое напряжение и, затем, разрядить его»[[53]](#endnote-43). Искусство сцены имеет своим истоком древние культы и ритуальные танцы. «Драматическое искусство, по существу своему, это танец, ритмическое движение человеческого тела в пространстве»[[54]](#endnote-44).

В 1907 г. не осуществилась мейерхольдовская идея поставить в театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской пятиактную трагедию Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» «по методу круглого театра»[[55]](#endnote-45), т. е. либо посадить публику на сцене, либо развернуть представление в середине зрительного зала. Причина, по которой пришлось отказаться от подобного решения, приведена в письме Ф. Ф. Комиссаржевского — Мейерхольду (21 окт. 1907): «помещать зрителей на сцене и устраивать там сиденья — запрещено»[[56]](#endnote-46).

Но почему для этой пьесы понадобился именно «круглый театр»? И почему, если такой постановочный метод невозможен из-за цензурных ограничений, не перенести «Дар мудрых пчел» на сцену каким-либо другим способом?

Подобные вопросы тем более закономерны, ибо известно, что интерес Мейерхольда к пьесе Ф. Сологуба отнюдь не был одномоментным, — в 1912 г., как показала Т. И. Бачелис в статье «Линии модерна и “Пизанелла” Мейерхольда», режиссер в период переговоров с И. Л. Рубинштейн о совместной работе в Париже «довольно настойчиво убеждал» актрису остановить свой выбор на «Даре мудрых пчел», неоднократно возвращался к своему предложению, на котором — «долго настаивал». «Не беремся гадать, чем так привлекала эта пьеса тогдашнего Мейерхольда», — пишет Т. И. Бачелис[[57]](#endnote-47), потому что у нее совершенно другие исследовательские задачи. Но с точки зрения проблемы драматургии мейерхольдовского спектакля дать ответы на данный и два сформулированных ранее вопроса не только возможно, но и необходимо.

Суть дела заключается в том, что «метод круглого театра» заложен в самой пьесе Ф. Сологуба. Кульминация трагедии, занимающая большую часть третьего акта, представляет собой ритуал дионисийского толка: Лаодамия, дабы вызволить из Аида своего погибшего под Троей супруга Протесилая, устраивает вместе со своими подругами хоровод вокруг восковой фигуры Протесилая, выступающего здесь двойником Диониса; из ночного тумана выходят и присоединяются к танцующим и поющим ночные колдуньи; темп движения по кругу нарастает, хоровод постепенно превращается в пляску менад — рвутся одежды, обнажаются тела, женщины срывают с деревьев ветви и используют их для самобичевания; звуки ударов веток о нагие тела, вскрики, {47} визги и стоны от внезапной боли сливаются с восторженной песней приведших себя в исступление женщин; наконец — черная ночь должна была, согласно ремарке, окутать сцену[[58]](#endnote-48).

Можно предположить, что проблема с проведением пьесы Ф. Сологуба через цензуру заключалась вовсе не в запрете на размещении зрителей на сцене или вокруг нее, а в наличии сакрального ритуала в «Даре мудрых пчел», ритуала, находящегося в вопиющем противоречии с каноническими религиозными формами. Цензоров, скорее всего, могло смутить слишком бросающееся в глаза сходство описанной сцены из пьесы Ф. Сологуба с ритуалами хлыстов — на эту мысль наводит мейерхольдовский текст, который приводит А. П. Варламова в связи с высказываниями режиссера о сектантах: «Стоит только из круга людей, для танцев собравшихся, кому-нибудь начать танец и своим экстазом зажечь других, как тотчас рождаются ритмические подробности, целый ритуал новых тонов […]. Хлопание в ладоши, щелкание пальцами […] покрякивание, свист, стоны, всхлипывания, крики […]. Этим бессознательным взрывам переполненных чувств постепенно даются заведомо театральные формы»[[59]](#endnote-49).

Из формулы «ритмическое движение человеческого тела в пространстве» следует выделить два важнейших для методологии Мейерхольда термина — *ритм* и *движение*. Опорой ритма, по Мейерхольду, является музыка, реально звучащая в спектакле или подразумеваемая; а музыка, в свою очередь, служит в театре средством организации и отсчета времени[[60]](#endnote-50). Поэтому для Мейерхольда оказалась вполне приемлемой мысль Фукса о том, что драматическое произведение «переживается как определенное пространственно-временное движение»[[61]](#endnote-51).

Имеет смысл привести пример, как посредством ритмического движения человеческого тела в пространстве Мейерхольд добивался эффекта нагнетания напряжения и разрядки его. Это эпизод из спектакля «Одна жизнь» (пьесу по роману Н. Островского «Как закалялась сталь» написал Е. И. Габрилович) — спектакля, который был поставлен к 20‑летию Октябрьской революции, но разрешения на его показ публике режиссер не получил. «Одна жизнь» оказалась последней полноценной репетиционной работой Мейерхольда в ТИМе.

Итак, перед нами «сцена в бараке, когда больной и смертельно усталый Павел Корчагин […] подымал на строительство железнодорожной ветки своих товарищей, тоже бесконечно усталых, голодных и злых». Исчерпав запас *рациональных* доводов о необходимости выйти на работу и потерпев на этом пути полный провал, «Корчагин вдруг неуверенно, натужно начинал плясать»[[62]](#endnote-52).

Дальнейшее великолепно описал Е. И. Габрилович:

«Он плясал совершенно один в тусклой мгле сырого барака, и его товарищи сперва с насмешкой, а потом с удивлением глядели на него с нар. А он плясал и плясал, все быстрей, веселей, кружась, приседая, без всякой музыки, даже не подпевая себе. И вот уже кто-то стукнул ладонью по нарам в такт {48} его пляске, застучал другой, третий, пошел легкий аккомпанирующий стук. Выскочил на середину барака еще один паренек и пошел в пляс рядом с Павкой. Повыскакивали другие. А треск аккомпанемента все усиливался — ребята грохотали теперь кулаками. И уже не один Павка, а десять, пятнадцать, двадцать ребят плясали под этот грохот. Грохот перерастал в гром, вступали барабаны оркестра, начинали медленно, а потом быстрей и резче перебегать по сцене, как бы тоже в пляске, лучи прожекторов. И вот уже как бы плясало все — ребята, лучи, барабаны, самые стены барака. По-прежнему никакой музыки, один лишь ритмический гром ладоней, кулаков, барабанов. Внезапно в этом вихре и громе начинала тихо-тихо звучать где-то, будто в недрах, в сердце барака, старая революционная песня. Росла, крепла, ширилась, и вот уже стихал танец, стук; ребята, потные, горячие от пляски, в рваных одеждах, в опорках, пели эту чудесную песню, сложенную их братьями и отцами в централах и ссылках. И под эту песню, в сиянии уже успокоившихся прожекторов шли в дождь и в холод на труд»[[63]](#endnote-53).

Диалектика взаимодействия дионисийского и аполлонического начал, составляющая механизм очищения страстей их изживанием, а также хоровая природа происходящего явлены здесь во всей полноте и в высшей степени выразительно.

## 4

Сценическое искусство, понимаемое как ритмическое движение человеческого тела в пространстве, требует перестройки всех компонентов театра: сценической площадки и театрального помещения в целом; актера и его техники; наконец — драматургического материала, положенного в основу спектакля.

Фукс отрицает литературную драму, потому что она «не хочет быть сценичною», и презирает «театральные эффекты, театральные условности, театральные формы», потому что «литературная пьеса […] пользуется драматическою формою только для выражения известных идей, для разрешения определенных психологических проблем, для установления тех или иных “точек зрения” […]»[[64]](#endnote-54). Приверженцы литературной драмы «привыкли смотреть на театр только с точки зрения известного орудия литературы», следствием чего являются «бесконечные разговоры о “понимании”, об “анализе”, о “психологической разработке” роли, о “мыслящих актерах” […]»[[65]](#endnote-55).

Подлинно сценическая пьеса проистекает из основ самого искусства театра, а это означает, по Фуксу, что «истинная драма […] может возникнуть только тогда, когда поэт в творчестве своем исходит из ритма телесных движений»[[66]](#endnote-56).

Непосредственно о пантомиме Фукс ничего не пишет, но под истинной драмой, судя по всему, подразумевает именно *пантомиму*: «Драма возможна без слов и звуков, без сцены и без костюмов, исключительно как ритмическое движение человеческого тела»[[67]](#endnote-57). Подлинная пьеса, таким образом, это *сценарий* пространственно-временных движений.

{49} В реально существующем сценическом искусстве элементы *пластического театра*, который виделся Фуксу истинно современным театром, немецкий режиссер и теоретик находил в *балаганных представлениях* и в зрелищах, которые могли предоставить *театры варьете*. Балаганы «должны считаться остатками древнего культа праздничных жертвоприношений», «живым источником, из которого возникла наша сцена, наша комедия и трагедия»[[68]](#endnote-58) Варьете является сценой, где в простейшей форме культивируется драма, понимаемая как ритмические движения человеческого тела в пространстве. «Тут танцы, акробатика, жонглерство, хождение по канату, фокусы, борьба и бокс, представления с дрессированными животными, пение шансонеток, буффонада в масках»[[69]](#endnote-59).

С точки зрения драматургических принципов организации действия, и балаганные зрелища, и представления в театре варьете имеют одну общую черту: *номерную структуру*. И значит, драматический театр, если он пожелает обратиться к искусству балагана или к достижениям театра варьете, должен решить проблему органического сочетания *дискретности* действия, разделенного на эпизоды-номера, с необходимостью тем или иным способом обеспечить *целостность* зрелища, идущего на сцене.

Мейерхольд, начиная с 1908 г. и почти все 1910‑е, достаточно много работал в кабаре и других театрах малых форм — это и «Лукоморье», и «Башенный театр», и «Дом интермедий», и «Товарищество артистов, художников, писателей и музыкантов» в Териоках, и «Привал комедиантов». Но опыт двух постановок 1907 г. в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской по пьесам «Жизнь Человека» Л. Андреева и «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда, в драматургической структуре которых заложено многоэпизодное построение, в экспериментальных и студийных работах Доктора Дапертутто использован не был, как, впрочем, и в спектаклях режиссера на Александринской сцене. Оказались невостребованными и приемы светового переключения действия от одного эпизода к другому, найденные в мейерхольдовских версиях «Жизни Человека» и «Пробуждения весны».

Интерес к многоэпизодной композиции и к соответствующим принципам воплощения ее на сцене появится у Мейерхольда только в 1920‑е гг. К этому моменту режиссер успел соприкоснуться с работой над двумя отрывками из «Гамлета» («Мышеловка» и сцена Офелии с письмом) в Студии на Бородинской (1914 – 1915), снял два фильма — «Портрет Дориана Грея» (1915) и «Сильный человек» (1917), поставил в двух редакциях «Мистерию-буфф» В. Маяковского (1918 и 1921) — пьесу, в поэтике которой, как справедливо заметил К. Л. Рудницкий, задолго до известной статьи С. М. Эйзенштейна уже заключен был принцип *монтажа аттракционов*[[70]](#endnote-60). Увлечение Шекспиром, а затем и «Борисом Годуновым» привело режиссера к убеждению, что закономерность следования одного эпизода за другим необходимо искать в ритме: искусство многоэпизодной композиции — это искусство «последовательного ритмического построения»[[71]](#endnote-61).

{50} В литературе о Мейерхольде существует устойчивое представление, что переход к эпизодному строению спектакля есть следствие влияния на режиссера достижений кинематографа. Таков, например, пафос А. В. Февральского[[72]](#endnote-62); в более широком толковании Д. И. Золотницкого, мейерхольдовские работы 1920‑х (добавим — и 1930‑х) гг., особенно по классическим пьесам, выросли на базе нового постановочного мышления, когда режиссер переосмыслял драматургический материал «в сценическом действии, перемонтируя текст в раскадровке эпизодов по образцу трагедий Шекспира и Пушкина, с одной стороны, и киномонтажа — с другой»[[73]](#endnote-63).

Приведенные выше точки зрения безусловно справедливы, и все-таки факт обращения Мейерхольда к многоэпизодной композиции спектакля именно в 1920‑е гг. необходимо объяснить, исходя из особенностей самой театральной системы этого режиссера.

Имеет смысл обратиться к аналогии. Наличие многоэпизодной структуры в таких, например, спектаклях Ф. Ф. Комиссаржевского, как «Фауст» (1912) и «Идиот» (1914), определялось тем, что указанные постановки были решены как *монодрамы*, иными словами все происходящее на сцене — это вспышки сознания главного героя (соответственно Фауста или князя Мышкина), эпизод за эпизодом словно бы всплывают из темноты и снова погружаются в темноту — так память питает поток сознания центрального персонажа сменяющими друг друга образами. Номерная структура, присущая построению «Мудреца» С. М. Эйзенштейна (1923), прямо вытекала из теории *монтажа аттракционов* — принципиально нового типа *драматургии спектакля*: сценическая композиция формируется как линейная последовательность аттракционов, причем чередование этих агрессивных воздействий на зрителя может быть мотивировано как угодно, в том числе и не быть мотивировано вовсе; содержательность процесса «нанизывания» в спектакле одного аттракциона за другим возникает не как следствие их связи между собой, но как результат обработки эмоционального состояния публики серией агрессивных «ударов», адресованных зрительскому подсознанию[[74]](#endnote-64).

Возвращаясь к проблеме многоэпизодной композиции в сценических работах Мастера, следует сказать — суть дела заключается в том, что одним из следствий открытого Мейерхольдом еще в период Театра-студии на Поварской принципа стилизации является прием pars pro toto — *часть вместо целого*: в проекте постановки «Шлюк и Яу» предполагалось показать ворота замка вместо всего замка, роскошную кровать с балдахином вместо целой спальни. Придя работать в кинематограф, Мейерхольд применяет тот же принцип при организации литературного материала в сценарии фильма «Сильный человек»: «Мы условились показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов. Отбрасывая массу ненужных мелочей, мы хотим держать внимание зрителя на главнейших в быстротечности метража»[[75]](#endnote-65). И уже потом, именуя себя с 1923 г. {51} «автором спектакля» и переходя от «инсценирования» пьесы к разработке да ее материале собственно спектакля как произведения авторского, Мейерхольд переносит принцип pars pro toto — на построение сценической композиции. Т. е. уже не воспроизводит действие пьесы в его полноте, а отбирает в драматургическом материале лишь те моменты или эпизоды, которые концентрируют в себе действенные «сгустки», выступая «квинтэссенцией» разворачивающихся событий и отношений.

Но все это для Мейерхольда дело далекого будущего, а на излете 1906 г. у режиссера произошла встреча с «Балаганчиком» А. Блока — работа, послужившая первым толчком к последовавшему позднее повороту в творчестве — от символистского этапа к традиционалистскому.

## 5

Блестящий анализ драматургической поэтики «Балаганчика» был дан Н. Д. Волковым[[76]](#endnote-66), отметим здесь лишь принципиальные моменты, имеющие непосредственное отношение к изучаемой теме.

Пьеса А. Блока опирается на театр маски, при этом, пользуясь масками commedia dell’arte — Пьеро, Коломбины и Арлекина, поэт связывает «свои искания с миросозерцаниями немецких романтиков (Новалис, Тик)»[[77]](#endnote-67). «Балаганчик» — *лирическая драча*, ее персонажи — всего лишь маски автора, и главная из них — Пьеро.

Эту роль в спектакле 1906 г. играл, как известно, сам Мейерхольд, и маска Пьеро становится одним из устойчивых ликов для многих любимых героев режиссера, например Брюно в «Великодушном рогоносце». Суть данного процесса заключена в мейерхольдовской концепции «театра синтезов» — актер играет не человека как совокупность устойчивых черт или свойств, а суть главной черты, само свойство как сущность некоего явления: не Дон Жуана, а донжуанство; не Расплюева — расплюевщину; не Хлестакова — хлестаковщину.

Следует сказать, что П. П. Громов — первый исследователь, давший интерпретацию мейерхольдовской концепции «театра синтезов», — совершенно по-иному трактует суть предложенной Мейерхольдом идеи заменить «театр типов» «театром синтезов». Используя верное замечание Н. А. Таршис[[78]](#endnote-68), мысль Громова концентрированно можно сформулировать так: в мейерхольдовском театре образ — даже если это образ какого-либо персонажа — не создается силами только одного актера, исполняющего данную роль; такой образ есть результат синтеза всех элементов театрального представления. Далее логику ученого выражает следующее высказывание: «[…] мейерхольдовская идея синтетического театра вовсе не означает механического слияния разных видов искусства, но она предполагает обобщенный, цельный, трагедийный подход к образу героя на сцене. Суть в подходе к творчеству, но не во внешнем слиянии элементов. Отсюда главным лицом в театре {52} для Мейерхольда является актер. Однако из этого не следует, что в театре не должны использоваться достижения живописи, музыки и т. д. Напротив, именно Мейерхольд добивается, в конечном счете, нового подхода к сценической архитектуре, нового места живописи на сцене, нового значения музыкального начала для спектакля и т. д. Все эти компоненты театрального зрелища должны быть подчинены трагедийному человеческому образу — и только в этом смысле и в этом отношении дальнейшие поиски Мейерхольда будут направлены в сторону “Театра Синтезов”»[[79]](#endnote-69).

В монографии «Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля» подход к проблеме «театра синтезов» был сформулирован применительно именно к мейерхольдовскому *актеру: что* входит в задачу исполнителя и *какова* актерская *техника*, способная воплотить предложенную режиссером идею[[80]](#endnote-70). Еще более актуален подобный взгляд на концепцию «театра синтезов» в свете избранного в данной работе предмета исследования — изучения драматургии мейерхольдовского спектакля.

Идея «театра синтезов» реализуется посредством театра маски: образ строится как череда масок, каждая из которых демонстрирует тот или иной лик воплощаемого на сцене явления. Так, образ главного героя в мейерхольдовском «Дон Жуане» включал в себя и маски распутника, циника, блестящего кавалера: и маску севильского озорника (Тирсо де Молина); и даже маску самого Мольера[[81]](#endnote-71). А. Смирина первая заметила, что в высказываниях Мейерхольда о мольеровском герое речь идет то о *маске* Дон Жуана, то о Дон Жуане как носителе *масок*[[82]](#endnote-72). Т. е. в мейерхольдовском театре маска одновременно — и одна маска и череда масок. Или, иными словами, маска у Мейерхольда парадоксально соединяет в себе два на первый взгляд несовместимых качества — *устойчивость* и *вариативность*.

Следует сразу оговориться, что маска в мейерхольдовском театре — это не маска на лице и не маска, воплощаемая с помощью лица. Еще Фукс писал о том, что отнюдь не лицо является лучшим средством для выражения человеческих чувств. Пластика выполнит эту задачу с гораздо большей эффективностью[[83]](#endnote-73). Как раз пластика и выступает у актера Мейерхольда тем элементом исполнительской техники, что обеспечивает соединение устойчивости маски с ее вариативностью: маска Дон Жуана — это маска именно обольстителя из Севильи, но при всем том перед нами то распутник, то циник, то блестящий кавалер… Существо приема, его механизм кратко изложены Мейерхольдом[[84]](#endnote-74), а в развернутом виде великолепно описаны Э. Гариным, исполнителем роли Хлестакова, блестяще воплотившим образ хлестаковщины. Актер приводит в качестве примера перчаточную куклу, которая «воспринимается то смеющейся, то плачущей и т. д., хотя маска ее неподвижна» — ведь лицо у куклы попросту нарисовано и потому неподвижно. Но по ходу игры, варьируя пластику куклы, исполнитель достигает нужного эффекта: у зрителя возникает *иллюзия*, будто лицо куклы {53} меняется. «Секрет ее выразительности — в смене ракурсов»[[85]](#endnote-75), создающих на основе базовой маски различные ее вариации.

Маска Пьеро могла включаться в образ мейерхольдовского лирического героя, потому что актер средствами пластики способен был давать и такой ракурс для исполняемой роли, который *ассоциировался* бы с блоковским персонажем — символом всегдашнего мучительного страдания.

С образом Пьеро в «Балаганчике» связано и ощущение зыбкости и неустойчивости бытия. И реальность, и сверхреальность предстают в пьесе Блока как своего рода маски (например, Коломбина — то ли невеста Пьеро, то ли — Смерть), за которыми скрыто нечто неуловимое и не поддающееся постижению. В финале Пьеро как главная лирическая маска автора оказывается единственной реальностью в художественном мире «Балаганчика». Подобное мироощущение наследуется Мейерхольдом, его любимые герои противостоят именно так устроенной действительности — враждебной, коварной и предательской.

Метод, с помощью которого Блок воссоздает в образной системе «Балаганчика» подобный взгляд на мир, — *гротеск*: невеста — картонная, реальность — бумажная, меч — деревянный, вместо крови — клюквенный сок.

Наконец, в пьесе Блока последовательно воплощается установка на условность приема, на «раздевание» театра — т. е. на разрушение иллюзии и обнаружение театральной природы происходящего: прием «театр в театре», демонстративно не скрываемые руки бутафоров и т. д.

Спектакль по блоковскому «Балаганчику» должен был, по всей видимости, навести Мейерхольда на мысль о том, что символистский театр не сумел выработать адекватной себе сценической формы, т. е. такай, что способна *выразить невыразимое*. Ирреальное в театре, с точки зрения Джона Гасснера, можно показать только с помощью создания иллюзии присутствия на сцене некоей сверхреальной силы, но эта иллюзия ничем не лучше иллюзии воссоздания в театре действительности во всей полноте ее правды[[86]](#endnote-76) — бытовой, социальной, психологической и проч.; иллюзии, к которой так стремился натуралистический театр и которую столь страстно опровергал Мейерхольд на страницах статьи «К истории и технике театра»[[87]](#endnote-77).

Неудивительно, что в июньском номере журнала «Весы» за 1907 г. появилась статья «Max Reinhardt», в которой Мейерхольд выводит Условный театр за рамки театра Метерлинка или любого другого драматурга — Шекспира, Мольера, Ибсена, Чехова и т. д., а также и за рамки театра, связанного с тем или иным литературным стилем положенных в его основу драматических произведений, — античного, средневекового, театра эпохи Возрождения и проч., и значит — за рамки символистского театра тоже (символизм в данном случае понимается как направление в искусстве). В качестве *единственного критерия* принадлежности спектакля (или отсутствия таковой) к Условному театру Мейерхольд выдвигает «технику сценических постановок»[[88]](#endnote-78).

## **{****54}** 6

Искомая техника, соответствующая условному постановочному методу, принадлежит новому театру — это «театр, который проведет нить преемственности от древнегреческого театра и средневековых драм чрез Шекспира, Кальдерона, Мольера к русскому театру 30‑х годов с Гоголем во главе и от него к современности»[[89]](#endnote-79). Путь нового театра Мейерхольд видит прежде всего в обращении к классике, ведь «[…] “Ревизор”, “Горе от ума”, “Маскарад”, “Гамлет”, “Гроза” ни разу не были поставлены в освещении лучей своих эпох»[[90]](#endnote-80).

Выработка сценической техники посредством изучения традиционных театральных форм подлинно театральных эпох — это начало вхождения Мейерхольда в *традиционалистский период* своего творчества.

Режиссерский метод Мейерхольда неотрывен от личности Мейерхольда-художника, формировавшейся в лоне символизма и никогда не порывавшей с символизмом, понимаемом, разумеется, в самом широком смысле — как тип мышление как совокупность мироощущения, мирочувствования, мировосприятия, представлений о мире и воззрений на него.

Приверженность Мейерхольда символизму и в периоды, выходящие за рамки собственно символистского этапа его режиссерской деятельности, проявляется по меньшей мере в двух аспектах: как верность главной теме своего искусства (коллизиям человека и рока, в которых человек выступает марионеткой в руках судьбы); и в особой интерпретации понятия «символ».

В эпоху традиционализма Мейерхольд провозгласил отказ от идеи театра-храма и переход к идее театра-балагана, от театра мистерии — к театру игры. Тем самым Мейерхольд двинулся в направлении, противоположном тому, которое предлагал автор концепции «соборности» Вяч. Иванов, ратовавший за замену в поэзии «идеалистического» символа «реалистическим». Первый, по мнению Иванова, был занят «игрой» — поиском прежде никем не испытанного душевного состояния и воплощением его в символ, т. е. в такую словесную форму, которая путем ассоциативного соответствия была бы способна вызвать в воспринимающем аналогичное душевное состояние. Второй, «реалистический», символ призван открыть для художника путь к таинству подлинного бытия, дать ему возможность прикоснуться к первореальности[[91]](#endnote-81).

Поворот Мейерхольда от мистерии к игре переключил внимание режиссера с символа творящего на символ творческий, способный пробудить в зрителе ассоциации, на которые рассчитывал художник. Мейерхольд ищет такие средства сценической выразительности, которые были бы способны, подобно магии слов французских поэтов-символистов (их и имел в виду Вяч. Иванов, отвергая «идеалистический» символ), достичь творческого результата во взаимоотношениях сцены и зала. Театр Мейерхольда, таким образом, театр *ассоциативный*. Режиссер неоднократно подчеркивал: в его «театре, театре ассоциативном» — «разные приемы игры и мизансцен и приемы постановки спектакля рассчитаны на способность человека к ассоциациям»[[92]](#endnote-82).

{55} Итак, противоречие во взаимоотношениях театра Мейерхольда с собственно символистским театром — противоречие, которое в логике упоминавшейся выше статьи А. Л. Порфирьевой «Вагнер — Аппиа — Крэг — Мейерхольд» казалось непреодолимым[[93]](#endnote-83), легко снимается — просто Мейерхольд в свойственной ему парадоксальной манере и преодолевает символизм, и сохраняет ему верность.

В традиционалистский период творчества стилизация в качестве постановочного метода Мейерхольда уступает место гротеску, причем уже навсегда. Если свести к единому знаменателю весь тот спектр высказываний, посвященных гротеску на страницах статьи «Балаган», то получим следующую формулу: *гротеск — соединение несоединимого* (трагического и комического, высокого и низкого, прекрасного и безобразного — и т. д. и т. п.)[[94]](#endnote-84), что подтверждается и более поздним определением в брошюре «Амплуа актера» (1922): гротеск — «умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов несоединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта»[[95]](#endnote-85).

Гротеск, понимаемый как соединение несоединимого, в свернутом виде определяет сущность *монтажа* в режиссерской методологии Мейерхольда: соединение двух предметов, несоединяемых природой или повседневной привычкой (и обладающих, соответственно, двумя отличными друг от друга смыслами), — порождает *третий смысл*. Ближайший аналог — письмо, опирающееся на иероглиф, что и было показано С. М. Эйзенштейном в статье 1929 г. «За кадром»: «[…] сочетание двух иероглифов […] рассматривается не как сумма их, а как произведение, т. е. как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, сопоставление их оказывается соответствующим *понятию*. Сочетанием двух “изобразимых” достигается начертание графически неизобразимого». И далее кинорежиссер приводит примеры: «изображение воды и глаза означает “плакать”, изображение уха около рисунка дверей — “слушать”, собака и рот — “лаять”, рот и дитя — “кричать”, рот и птица — “петь”, нож и сердце — “печаль” и т. д.»[[96]](#endnote-86).

Описанный механизм порождения *третьего смысла* за счет неожиданного сближения предметов и мотивов позволяет утверждать, что гротеск выполняет функцию, соответствующую термину «остранение» (В. Б. Шкловский). Сходным образом в театральной системе Мейерхольда используются и понятие «парадокс», и термин «парадоксальная композиция»[[97]](#endnote-87).

Стилизация, утратив функции постановочного метода, занимает в творчестве Мастера место приема: традиционализм Мейерхольда — это стилизация тех или иных традиционных сценических форм подлинно театральных эпох. Режиссера, например, не слишком интересует commedia dell’arte как таковая, Мейерхольд отбирает из арсенала средств итальянской комедии масок только то, что даст ему возможность воплотить современное содержание, а именно — масочную структуру образа, импровизацию, игру с вещью и проч.

## **{****56}** 7

Принятие театра пространственно-временных движений в качестве идеальной модели сценического искусства закономерно привело Мейерхольда к отрицанию существующего репертуара. В 1910 г. режиссер писал: «Современный русский театр, преображая свой лик в плане техники сцены, остается *без пьес*». Такое положение неизбежно толкает постановщиков применять добытую ими новую технику «к инсценировке классического репертуара»[[98]](#endnote-88).

Рубеж, отделяющий символистский период творчества Мейерхольда от этапа традиционализма, принято связывать с двумя постановками 1910 г. — это «Шарф Коломбины» в Доме интермедий и «Дон Жуан» на сцене Александринского театра.

В 1908 г. Мейерхольд проанализировал итоги работы «Старинного театра» в первом сезоне (1907/08). В статье, написанной по этому поводу, говорилось следующее: «Старинный театр мог выбрать два пути: или 1) взяв пьесы старых театров, подчинить инсценировки этих пьес методу археологии, т. е. заботиться прежде всего о точности сценической реконструкции, или 2) взяв пьесы, написанные в *манере* старых театров, инсценировать их в свободной композиции на тему примитивного театра (так, например, инсценирована была мною “Сестра Беатриса” в театре В. Ф. Комиссаржевской)»[[99]](#endnote-89). Но, приступив к постановке «Дон Жуана» на основе *подлинной пьесы* XVII века, Мейерхольд отказывается от принципа реконструкции и прибегает именно к *свободной композиции*, стилизуя сценическое действие под театр времен Короля-Солнце и одновременно погружая коллизии мольеровской комедии в стихию «ритмических движений человеческого тела в пространстве», гротескно соединив «порхающего» носителя масок Дон Жуана — Юрьева и грузно-неподвижного (почти буквально) Сганареля — К. А. Варламова. Определение А. Н. Бенуа — «балет в Александринке» — истинное выражение сути мейерхольдовской сценической версии мольеровской пьесы.

Спектакль «Шарф Коломбины» был сделан Мейерхольдом на основе *транскрипции*[[100]](#endnote-90) (т. е., согласно музыкальному толкованию, — «вольной переработки в виртуозном духе») пантомимы А. Шницлера «Подвенечная фата Пьеретты». Основой для такой свободной аранжировки безмолвной пьесы австрийского автора послужили драматургические принципы, обнаруженные режиссером в поэтике блоковского «Балаганчика».

Пантомима Шницлера — произведение стилизованное, и к commedia dell’arte как определенной форме театра «Подвенечная фата Пьеретты» не имеет отношения: имена Пьеретты, Пьеро и Арлекина призваны передать вечную любовную коллизию, которую переживают современные персонажи, это не маски как таковые, а некие «добавки» к лицам персонажей — подобно тому, как в дополнение к старовенским нарядам Пьеретты и {57} Пьеро добавлены, согласно ремарке, нюансы традиционных костюмов Пьеретты и Пьеро, а для Арлекина — и этого не понадобилось[[101]](#endnote-91).

Мейерхольд коренным образом меняет сущность действующих в пантомиме лиц: у него это действительно маски романтически интерпретированной commedia dell’arte. При этом Пьеретта лишается статуса равноправной с Пьеро героини (характерны уже сами имена — Пьеретта и Пьеро; у Шницлера разница между ними всего лишь в том, что Пьеро — более решителен в выборе смерти, а Пьеретта — колеблется, она женщина, и ей страшно). Героиня у Мейерхольда получает традиционное для итальянской комедии масок имя — Коломбина и становится фигурой гротескной — она *невинно-порочная*. В центр мейерхольдовской композиции ставится, как и в «Балаганчике», маска Пьеро. Метод постановки — гротеск, реализованный прежде всего через контрапункт: танцевальная стихия пляшущих марионеток-обывателей, образующих фон действия, сталкивается с линией сюжета, ведущей к гибели Пьеро, а потом и Коломбины.

Опыт этой работы должен был, по всей видимости, пробудить в Мейерхольде помимо уже существующего со времен «Балаганчика» увлечения техникой commedia dell’arte — интерес к той части идей Георга Фукса, где речь идет о драме как о бессловесном действии буквально, т. е. о *пантомиме*. Не случайно в 1911 – 1912 гг. режиссер поставил в двух редакциях и «Арлекина, ходатая свадеб», написанного В. Н. Соловьевым в форме пантомимы, сопровождаемой лишь короткими фразами, выкриками и т. п.; и «Влюбленных» — пантомиму, сочиненную самим Доктором Дапертутто.

В драматической структуре пантомимы А. Шницлера присутствовал элемент, который имеет ключевое значение для архитектоники Подобного типа пьес — это *интрига, опирающаяся* на *предмет*: подвенечная фата преобразуется Мейерхольдом в шарф (а в спектакле Таирова — она трансформировалась в покрывало), но сути дела данное обстоятельство не меняет — и то и другое (и третье — у Таирова) выступает стержнем действенной структуры, конструктивным элементом композиции.

Пристальный интерес к интриге привлекает, в свою очередь, внимание режиссера к технике испанского театра, репертуар которого «объединен одной задачей: сосредоточить быстро развивающееся действие в *интриге*»[[102]](#endnote-92). Вряд ли стоит удивляться тому, что декабре 1910 г., спустя два месяца после премьеры «Шарфа Коломбины», Мейерхольд ставит пьесу Е. Зноско-Боровского «Обращенный принц», написанную в духе старинного испанского театра. Не кажется странным и то, что в статье «Русские драматурги» (1911) чуть лине ведущее место заняла «испанская тема». Даже Пушкин рассматривается режиссером скорее сквозь призму театра Кальдерона и Лопе де Веги, нежели в контексте шекспировской сценической техники: «Что мог сделать Для театра Пушкин, если бы он знал испанцев, когда, учась у Шекспира, он все же изменяет Театру характеров во имя Театра действия»[[103]](#endnote-93).

{58} Итак, задача новой сцены, стремящейся «подчинить свое творчество законам традиционных театров подлинно театральных эпох», «в плане техническом — создать Театр действия с музыкой трагического пафоса» и «Театр гротеска, преобразующего всякий “тип” в трагикомическую гримасу в духе то Леонардо да Винчи, то Гойи»[[104]](#endnote-94).

Итог этому отрезку режиссерских исканий в области техники сценической постановки Мейерхольд подвел в статье «Балаган» (1912).

## 8

Встав на путь театра-балагана, Мейерхольд продолжает и развивает идеи Фукса в плане противопоставления драме литературной драмы подлинно театральной. Режиссер под «беллетристикой», т. е. драматургией, предназначенной скорее для чтения, нежели для исполнения на сцене, подразумевает «пьесы блестящей диалектики (имеются в виду пьесы с блестяще построенным диалогом. *— А. Р*.), пьесы a these, пьесы бытописательные, пьесы настроения»[[105]](#endnote-95). Подлинная пьеса, по Мейерхольду, — это сценарий для пантомимы. Беллетрист превратится в настоящего драматурга только в том случае, когда освоит искусство сочинения пантомим. Это вовсе не означает, что слово будет изгнано со сцены. Драматург должен руководствоваться принципом — «*слова в театре лишь узоры на канве движений*», и пишущему для сцены «дозволено будет дать актеру слово тогда лишь, когда будет создан *сценарий движений*»[[106]](#endnote-96).

Тезис, согласно которому сценарий для пантомимы мыслится прообразом подлинно сценичной пьесы, содержит в сконцентрированном виде многие важнейшие принципы драматургии мейерхольдовского спектакля.

Чтобы пантомима была понятна зрителю, действие в ней должно быть построено как открытое столкновение противоборствующих сторон, или, иными словами — конфликт в пантомиме следует воплощать в форме *интриги*, которая понимается как «взаимосплетение последовательности внешних препятствий и внешних способов их преодолевания, сознательно вносимых в действие драмы заинтересованными персонажами»[[107]](#endnote-97). Мейерхольд считал необходимым начинать поиски новых сценических форм с постановок именно пантомим, потому что «при инсценировании их вскрывается для актеров и режиссеров вся сила первичных элементов Театра: сила маски, жеста, движения и интриги»[[108]](#endnote-98).

Интрига в пантомиме, чтобы быть выразительной, должна иметь одну особенность, а именно — *опираться на предмет*, т. е. столкновения персонажей необходимо выстраивать вокруг некоей конкретной вещи, что и обеспечит ясность и понятность сути происходящего на сцене для зрителя. Если учесть, что принципы драматургической композиции (единство действия предполагает наличие начала, середины и конца, обрамленных завязкой и {59} развязкой) работают не только на протяжении всей пьесы в целом, но и справедливы для отдельных ее частей — актов, сцен, эпизодов, микростолкновений персонажей и т. д., то вполне закономерным является наличие в подлинной драме «локальных» противоборств — «мини»-интриг, также опирающихся на предмет — на прием *игры с вещью*.

Режиссер считал «Отелло» идеальной пьесой: она может быть разыграна в импровизированной пантомиме за 3‑5 минут, потому что стержнем шекспировской трагедии является интрига с платком (Дездемона теряет подаренный Отелло платок, его находит Эмилия и отдает Яго, последний подбрасывает платок Кассио; и проч.). Такая пантомима и была разыграна на Бородинской студийцами Мейерхольда в присутствии и по просьбе гостя студии — Маринетти[[109]](#endnote-99).

Драматургические принципы, присущие пантомиме как произведению подлинно театральному и в силу этого распространенные Мейерхольдом на собственные сценические композиции, в плане архитектоники — соответствуют схеме построения «хорошо сделанной пьесы»: эта схема — предельное выражение закономерностей аристотелевского типа драмы; стержнем композиции выступает интрига, в которой сконцентрированы правила компоновки фабулы, делающие ее, по формулировке Аристотеля, хорошо составленной; интрига построена на предмете. Замкнутое построение присуще композиции не только всей драмы, но и составляющих ее частей — акта, сцены, эпизода. В пределах каждой из этих частей действие существует как целое, имеющее начало, середину и конец и обрамленное завязкой и развязкой; сюжетным линиям свойственна строгая логичность при развертывании событий от экспозиции к развязке; и т. д. и т. п.[[110]](#endnote-100)

Следует подчеркнуть, что «хорошо скроенная пьеса» — это именно *тип композиции*, а не жанр; по законам «хорошо слаженной пьесы» могут быть написаны драматические произведения или составлены сценарии *любого* жанра. И вряд ли стоит удивляться, что Мейерхольд переносит соответствующие принципы и на репетиционный процесс: особенностью его «режиссерской кухни» как раз и было следование технологии компоновки «хорошо сделанной пьесы». Мейерхольд говорил: «Я не любитель начинать с первых актов, я большую часть своих работ делаю с конца — так писали некоторые французские драматурги; сначала писали конец, а потом подводили всю экспозицию и нарастание. Мне нравится такой прием»[[111]](#endnote-101).

Использование в процессе сложения драматургической структуры мейерхольдовского спектакля логики композиционных приемов хорошо сделанной пьесы отражает еще один парадокс, свойственный режиссерскому методу Мастера: театральная система Мейерхольда будучи иррациональной по мироощущению и по способу воздействия на зрителя, в плане внутреннего строения выступает как логично, четко и рационально скроенная конструкция.

## **{****60}** 9

Приложение драматургических принципов, обнаруженных в пантомиме и составляющих ее ядро, к работе над спектаклями по пьесам «со словами», приводило к существенной перестройке их драматической структуры, подтверждением чему служат три примера.

Первый — «Маскарад». Драма М. Ю. Лермонтова, как известно, имеет фабулу, аналогичную событийному ряду «Отелло»: Нина теряет браслет, который находит баронесса Штраль и дарит Звездичу — и т. д. Мейерхольд делает еще один шаг, чтобы обострить интригу, которую, по замыслу режиссера, ведет против Арбенина Неизвестный с помощью своих подручных — это и Шприх, и Казарин, и другие. Шаг этот заключается в следующем. В «Отелло» Яго приказывал жене украсть подаренный Дездемоне платок, но долгое время — по меркам, конечно, шекспировской трагедии — проделать такую операцию Эмилии не удавалось: Дездемона не расставалась с подарком мужа, и лишь случайность принесла Яго удачу в затеянной им игре. В спектакле Мейерхольда на маскараде в борьбу с Ниной вступал Голубой Пьеро; он срывал браслет с руки Нины, выполняя, по мысли режиссера, волю Неизвестного, после чего подбрасывал его баронессе Штраль. Можно сказать, что исходя из мейерхольдовского критерия сценичности, «Маскарад» в Александринском театре есть произведение более совершенное с композиционной точки зрения, нежели «Отелло».

Еще один характерный пример — спектакль «Нора» (третья постановка пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом», 1918, Петроград)[[112]](#endnote-102). Нора согласно пьесе Ибсена сначала пристально следит за почтовым ящиком на дверях своей квартиры, она ожидает письмо, которое способно сломать сложившийся образ жизни. И вот Нора слышит, как письмо упало в почтовый ящик. Затем из текста Ибсена можно понять, что Нора сделала попытку достать из ящика конверт с опасным для нее посланием: Хельмер обнаружил, что кто-то возился с замком на почтовом ящике, в замке Хельмер нашел сломанную булавку, и булавка эта принадлежит Норе. Логично предположить, что она могла прибегнуть и к другим действиям — например, попробовать «выудить» конверт через прорезь в ящике. Следуя именно такой логике, Мейерхольд перестраивает действие, предельно обнажая интригу вокруг письма, адресованного Хельмеру. Для этого режиссер вынес на авансцену наружную дверь квартиры «кукольного дома» с почтовым ящиком на ней. Сквозь стекло на этом ящике зрители могли видеть, на месте ли опущенный туда конверт, и следить за действиями Норы, пытающейся извлечь письмо или хотя бы не допустить, чтобы у Хельмера дошли руки до разбора почты — дошли в буквальном смысле. Драматургические принципы Мейерхольда позволили перевести все коллизии интриги в непосредственно видимые зрителям действенные акты.

Наконец, третий пример — из воспоминаний архитекторов М. Г. Бархина и С. Е. Вахтангова о совместной с Мейерхольдом работе в 1930‑е гг. над {61} вариантами проекта нового здания ГосТИМа. В одном из разговором Мастер рассказал о своей идее открыть новый театр постановкой «Отелло». Начало спектакля виделось Мейерхольду так: «Вся сильно выступающая вперед площадка должна была быть затянута черным бархатом. В зале темно. И вот один, другой, третий прожектора ударяют в эту площадку, хорошо рядимую всем зрителям сверху. Сцена пуста, и на черном фоне лежит только один ослепительно белый платок Дездемоны»[[113]](#endnote-103).

Подводя определенный итог, можно сказать, что метод построения сценария как основы мейерхольдовского спектакля следующий: «[…] движение рождает возглас и слово. Эти элементы, воссоединяемые в процессе сценической композиции, создают положение, сумма же положений — сценарий, опирающийся на предметы — орудия действий. Так, потерянный платок приводит к сценарию “Отелло”, браслет — к “Маскараду”, бриллиант — к трилогии Сухово-Кобылина»[[114]](#endnote-104).

Интрига, и чаще всего — интрига, опирающаяся на предмет, выступает в 1920‑е и 30‑е гг. тем конструктивным элементом, который «прошивает» и «стягивает» драматургическую структуру мейерхольдовского спектакля. В тех случаях, когда речь идет о многоэпизодной композиции, именно интрига противостоит дискретности действия, разбитого на отдельные эпизоды, и обеспечивает целостность сценической постановки.

Аналогичную функцию интрига выполняет и в *спектаклях на музыке* — за исключением, может быть, только одной постановки — это «33 обморока», потому что три акта спектакля представляют собой три водевиля А. Чехова — «Юбилей», «Медведь» и «Предложение», а значит наличие здесь сквозной интриги попросту невозможно. Но тем больший интерес вызывают драматургические принципы, положенные в основу мейерхольдовской версии чеховских водевилей.

## 10

Спектакль на музыке — прямое следствие предпринятого Мейерхольдом процесса «омузыкаливания драматического театра» (термин И. И. Соллертинского[[115]](#endnote-105)).

Речь идет о том, что новые драматургические принципы построения спектакля могут быть подсказаны не только литературой: театр драматический вырастает у Мейерхольда из театра музыкального. Опыт оперных постановок на сцене Мариинского театра — начиная с «Тристана и Изольды» Р. Вагнера (1909) и заканчивая «Соловьем» И. Стравинского (1918) — заложил основу для указанного процесса «омузыкаливания». И, как следствие, в драматическом театре Мейерхольда «структура спектакля трансформируется под натиском силы музыки»[[116]](#endnote-106).

Следует оговориться, что в мейерхольдоведении применительно к процессу, названному «омузыкаливанием драматического театра», пользуются {62} двумя введенными Мейерхольдом терминами — уже упомянутым понятием «спектакль на музыке» и термин «музыкальный реализм» (первый связан с работой над спектаклем «Учитель Бубус»[[117]](#endnote-107), 1925; второй — над «Ревизором»[[118]](#endnote-108), 1926). И необходимо пояснить, почему с точки зрения анализа мейерхольдовских драматургических принципов предпочтительнее термин «спектакль на музыке», а не понятие «музыкальный реализм».

Д. И. Золотницкий подчеркивает, что метод постановки, названный «музыкальным реализмом», не мыслился Мейерхольдом как метод универсальный[[119]](#endnote-109). Иными словами, термин достаточно жестко увязывается с постановочными принципами мейерхольдовского «Ревизора» — в отличие, как справедливо отмечает Д. И. Золотницкий, от выдвигаемых А. Я. Таировым понятий «конкретный реализм», «структурный реализм» и «динамический реализм»[[120]](#endnote-110). И вместе с тем, сопоставление «реализмов» Мейерхольда и Таирова более чем закономерно, ибо необходимость для названных режиссеров оперировать подобного рода терминами есть вынужденная дань времени. Но слово «реализм» попросту сбивает исследователя с нужного направления — это касается изучения творчества и Мейерхольда, и Таирова. Предположим, что мы оговорим вполне определенное понимание термина «музыкальный реализм» и распространим данное понимание за пределы только одного спектакля — будем считать, что словосочетание «музыкальный реализм» означает, будто единственной реальностью в театре Мейерхольда предстает музыка. Но тогда термин «музыкальный реализм» соответствует общему принципу, заявленному в подходе к мейерхольдовской режиссерской системе, а именно — музыка выступает *субстанцией* творчества, той *основой*, на которой базируются все элементы сценических построений Мейерхольда.

Понятие «спектакль на музыке», к сожалению, также принято жестко увязывать с одной постановкой — «Учителем Бубусом», хотя истоки подобного рода методологии Н. Д. Волков обнаруживает в раннем творчестве Мейерхольда — это работа в Товариществе Новой драмы над постановкой комедии «Сон в летнюю ночь» (второй херсонский сезон 1903/04 гг.). По мнению первого биографа Мейерхольда, указанный спектакль был опытом постановки *комедии на музыке*[[121]](#endnote-111).

Стоит особо подчеркнуть, что речь идет не о «спектакле *под* музыку», но о «спектакле *на* музыку», т. е. композиция постановки выстраивается *на основе* структуры, аналогичной музыкальной, при этом сама музыка может и не звучать вовсе. Иными словами, термин «спектакль на музыке» в значительно большей степени отражает суть значения музыки как *субстанции* действия в мейерхольдовском творчестве: спектакль *на основе* музыки; спектакль *на базе* музыки.

Понятия «спектакль на музыке» и «музыкальный реализм», таким образом, совершенно не противоречат друг другу. Специфика термина «музыкальный реализм» заключается в том, что он шире, чем понятие «спектакль {63} на музыке», по крайней мере к такому выводу приходишь при изучении двух наиболее содержательных работ, посвященных музыкальным основам построения мейерхольдовского «Ревизора» — это статьи А. А. Гвоздева[[122]](#endnote-112) и Э. И. Каплана[[123]](#endnote-113). Приведенный ими анализ постановки дает возможность сделать следующее умозаключение: тема «Мейерхольд и музыка» значительно шире, чем тема «драматургия мейерхольдовского спектакля, базирующаяся на основе музыкальных принципов композиции». В этом смысле особенно характерно, что Э. И. Каплан подчеркивает в нескольких местах своей статьи различие между музыкой, звучащей в спектакле, и музыкой воображаемой, но реально присутствующей на сцене и вполне ощутимой зрителем[[124]](#endnote-114). Т. е. в «Ревизоре» есть собственно звучащая музыка, но есть и композиционные структуры, которые прямо подпадают под содержание термина «спектакль на музыке».

Более того, анализ партитуры спектакля «Ревизор», сделанный А. А. Гвоздевым и Э. И. Капланом, дает возможность показать, что далеко не все элементы мейерхольдовской постановки, выполненные в соответствии с музыкальными принципами компоновки действия, могут быть отнесены к собственно проблеме драматургии спектакля. В качестве иллюстрации возьмем разбор эпизода «Непредвиденное дело» из статьи А. А. Гвоздева[[125]](#endnote-115), а именно ту его часть, где речь идет о составляющих эпизод «нескольких кусков действия, которые являются отдельными фразами музыкально-сценического действия»[[126]](#endnote-116). Композиционный элемент, который А. А. Гвоздев называет «музыкально-сценическая фраза», не есть элемент драматургии спектакля в собственном смысле слова. Примером последнего могут служить прорезающие всю постановку и развивающиеся «параллельно две темы: а) чиновники и ревизор, б) женщины и ревизор»[[127]](#endnote-117). «Музыкально-сценическая фраза» дает Мейерхольду возможность делать внутри эпизода перебивки ритма за счет изменения темпа передвижений, движений тела, жестов, бросаемых слов (ускорение или замедление) и перемены тональности произнесения текста (повышение или понижение). Так решается проблема освобождения спектакля от монотонности: разработка темпо-ритмической и тонально-ритмической структуры позволяет регулировать степень воздействия на подсознание зрителя — усиливать или ослаблять, подготавливать эмоциональный удар или давать периоды передышки вслед за резкими всплесками спровоцированных сценой чувств.

Статьи А. А. Гвоздева и Э. И. Каплана, рассматривающие «Ревизор» сквозь призму намерения обнаружить в конструкции постановки параллели с музыкальными композиционными принципами, позволяют выделить и те основы, которые имеют прямое отношение к проблеме драматургии мейерхольдовского спектакля. Речь идет о построениях, в которых присутствуют Две мотивные линии — две *темы*. Подобная тематическая сдвоенность присуща всему спектаклю (упоминавшиеся выше темы «чиновники и ревизор» и «женщины и ревизор»[[128]](#endnote-118)), а также имеет место в пределах того или иного {64} эпизода (пантомимические сцены, построенные на приеме «переключения» — «построенные так, как строится музыкальная фраза в музыкальных композициях», а именно: «взята тема, введены диссонансы, а финальный аккорд дает разрешение»[[129]](#endnote-119). Сцены, где происходит взаимодействие хора персонажей и отдельного лица, выступающего запевалой[[130]](#endnote-120). Сцены, где сталкиваются два персонажа, так, например, «знаменитый монолог Осипа переведен в диалог с поломойкой без слов», переведен в дуэт, где «сочный речитатив Осипа, рассказывающего смешливой краснощекой девчонке неописуемые вещи про своего барина, все время прерывается ее колоратурой — звонким переливчатым смехом, или звучит одновременно с ним виртуозной трелью на самых крайних верхах, или заканчивает его фразу драматическим движением вверх и вниз от мелкого смешка до сочного гомерического хохота, заставляя и его раскатиться неудержимым смехом»[[131]](#endnote-121).

Проведенный А. А. Гвоздевым и Э. И. Капланом анализ не вызывает сомнений в том, что исследователи предлагают вполне очевидную аналогию из области музыкальной драматургии (хотя и не называют ее) — это *сонатная форма*[[132]](#endnote-122). (Достаточно красноречива сама используемая авторами лексика: «темы», «диссонансы», «музыкальная реприза», «музыкальная инверсия», «разработка», «контрапункт» и проч.)[[133]](#endnote-123) Подобного рода композиционные построения в драматическом спектакле подчиняются, по всей видимости, всем принятым в музыкальной драматургии принципам тематической и мотивной разработки[[134]](#endnote-124). И все же следует остановиться на собственно театральном смысле присутствия двух мотивных линий в сценических композициях Мейерхольда и попытаться осмыслить закономерности столкновения этих тем в общем построении спектакля.

Искомый смысл обнаруживается в интерпретации третьего акта «Вишневого сада». Сначала в письме Мейерхольда А. П. Чехову: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого “топотанья” — вот это “топотанье” нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: “Вишневый сад продан”. Танцуют. “Продан”. Танцуют. И так до самого конца»[[135]](#endnote-125). Наличие здесь двух тем — темы глупого топотанья и темы Ужаса — можно рассматривать как столкновение *фона* (глупое топотанье) и *фигуры* (Ужас). Но сначала стоит привести еще одну и более подробную мейерхольдовскую трактовку третьего действия «Вишневого сада»: «Создается следующая гармония акта: стоны Раневской с ее предчувствием надвигающейся Беды […], с одной стороны, и балаганчик марионеток, с другой стороны […]. Если перевести на музыкальный язык, это одна из частей симфонии. Она содержит в себе: *основную* тоскующую *мелодию* с меняющимися настроениями в pianissimo и вспышками в forte (переживания Раневской) и *фон* — диссонирующий аккомпанемент — однотонное бряцание захолустного оркестра и пляска живых трупов (обыватели)»[[136]](#endnote-126). Итак, столкновение двух тем — {65} *основной мелодии* и *фона*, или, как было сказано ранее, *фигуры* и *фона* — дозволяет режиссеру либо *укрупнить* фигуру, либо *стушевать* ее.

Применительно к трактовке «Вишневого сада» фон несомненно должен был рельефно подчеркнуть надвигающуюся Беду и подступающий Ужас. Мейерхольд, как известно, в собственной постановке «Вишневого сада» (Товарищество Новой драмы, второй херсонский сезон 1903/04 гг.) не сумел воплотить мистические мотивы, обнаруженные им в пьесе А. П. Чехова, сбившись на водевильные тона[[137]](#endnote-127), зато, как справедливо заметил К. Л. Рудницкий, режиссер с успехом применил подобный подход в «Шарфе Коломбины»[[138]](#endnote-128). Принципиально, что это был сугубо режиссерский ход, связанный с предпринятой Мейерхольдом авторской переработкой пантомимы А. Шницлера: танец марионеток — последовательно проведенный через весь спектакль прием, хор пляшущих создавал фон, на котором еще более отчетливо выступала тема трагического одиночества Пьеро.

Статья А. А. Гвоздева «Ревизия “Ревизора”» предоставляет сходные примеры — романс Марьи Антоновны «Мне минуло 16 лет, но сердце было в воле» или отчаянный вскрик Анны Андреевны «Это не может быть, Антоша!» на фоне хора гостей и чиновников — хора, который «волнуется, шумит, смеется, злорадствует, ликует, гогочет, то стихая, то снова оживляясь и повышая шум, вскрики и смех»[[139]](#endnote-129). Фон здесь усиливает и укрупняет лирический выплеск голосов Марьи Антоновны и Анны Андреевны.

Иллюстрацией противоположного эффекта в столкновении основной темы и фона, фигуры и фона — могут служить пантомимические *переключения* (термин А. А. Гвоздева[[140]](#endnote-130)): подлинное отчаяние Городничихи сразу же иронически снижается, ибо лишившуюся чувств Анну Андреевну на руках выносят офицеры — выносят так, словно она сраженная роком трагическая героиня из античной драмы. Иными словами, сочетание фигуры и фона способно сбить пафос, умалить фигуру, «смазать» ее.

У Мейерхольда термин «спектакль на музыке» подразумевает, прежде всего, перенос принципов организации материала, имеющих своим основанием *систему лейтмотивов*, на структурирование действия в драматическом спектакле[[141]](#endnote-131). Композиции подобного рода несомненно подчиняются тем же закономерностям, на основе которых производится лейтмотивная разработка в музыкальной драматургии[[142]](#endnote-132).

Следует сказать, что понятия «тема» и «лейтмотив» отнюдь не отделены друг от друга непереходимой гранью — такое положение дел имеет место и в музыке, и в структуре драматического спектакля.

В мейерхольдовской версии «Маскарада» М. Ю. Лермонтова фигура Неизвестного уравнена в правах с Арбениным: Неизвестный держит в своих руках все нити заговора против Арбенина и руководит закручивающейся вокруг него интригой. Соответственно такому решению Мейерхольд просит А. К. Глазунова написать две музыкальные темы, связанные с Неизвестным {66} и Арбениным. Данный музыкальный материал был выполнен в форме лейтмотивов[[143]](#endnote-133).

В «Свадьбе Кречинского» (1933) Мейерхольд закрепил за каждым из персонажей ту или иную страсть (к игре, наживе, наслаждениям и т. д.), при этом ведение роли уподоблялось исполнению музыкальной темы. Классический драматургический материал, почерпнутый у А. В. Сухово-Кобылина, традиционно интерпретировался Мастером как русская романтическая драма, а значит, имел место мотив двойничества, который порождал удвоение мотивных линий: донжуанство представало в лице Кречинского и Атуевой, шулерство и тяга к авантюре передавались Кречинским и Расплюевым, романтическая героика и отверженность — Нелькиным и Кречинским (в каждой паре, соответственно, первый из персонажей выступает фигурой, второй — в качестве фона); подобное перечисление можно было бы продолжать и продолжать. Если учесть, что персонажи спектакля 1933 г. имели масочную природу, а маска у Мейерхольда вариативна, то список потенциально возможных тематических и мотивных ходов, образующих сценический сюжет, далеко нами не исчерпан[[144]](#endnote-134). Иными словами, трудно сказать, какая именно музыкальная аналогия — мотивно-тематическая или лейтмотивная — преобладает в драматургии мейерхольдовской постановки, осуществленной на основе сухово-кобылинской трилогии «Картины прошедшего».

Термин «лейтмотив»[[145]](#endnote-135) (как и ранее понятие «тема») используется в *метафорическом смысле* — в отличие, например, от такой работы, как статья Л. В. Варпаховского «О театральности музыки и музыкальности театра», где речь идет именно о музыке и о собственно музыкальных лейтмотивах в мейерхольдовском спектакле[[146]](#endnote-136). Термин «лейтмотив» берется как некий *аналог* для описания процесса компоновки непосредственно драматического материала — процесса, в определенном смысле сходного с принципами музыкальной композиции, опирающейся на систему лейтмотивов.

Конкретно подразумеваются два важнейшие свойства лейтмотива — *повторяемость* некоего фрагмента сценического текста и *ассоциативный* характер воздействия этого фрагмента на воспринимающего. С повторяемостью связано и такое качество лейтмотива, как *вариативность*: фрагмент может дробиться на отдельные элементы, которые выполняют функции сквозной характеристики; или, наоборот, сквозная тема постепенно формируется из отдельных элементов.

В качестве лейтмотива мейерхольдовских сценических композиций могут выступать по меньшей мере три элемента театральной системы Мастера.

Первое из них — это вариации одной и той же страсти, носителями которой в пределах спектакля являются разные персонажи. В «33 обмороках», например, маниакальное помешательство на почве эротики присуще и Татьяне Алексеевне из «Юбилея», и Поповой в «Медведе», и Наталье Степанов не в «Предложении». Сходным образом мнительность свойственна и Хирину, и Смирнову, и Ломову.

{67} Вторым возможным аналогом лейтмотиву как элементу драматической структуры может служить вариативность маски в театре Мейерхольда. В спектакле «Свадьба Кречинского» (1933), к примеру, маска Дон Жуана присуща и Кречинскому, и Атуевой; маска романтического героя — Кречинскому и Нелькину; маска авантюриста и шулера — Кречинскому и Расплюеву; и т. д.

Наконец, третий вариант — это рассматривать в качестве лейтмотива предметы, используемые для игры с вещью: в «33 обмороках» таким предметом, выполняющим функцию сквозной характеристики, выступал, например, револьвер — он фигурировал и сходным образом обыгрывался в каждом из трех актов спектакля.

Следует особо подчеркнуть, что среди всех мейерхольдовских спектаклей на музыке более всего вызывают любопытство именно «33 обморока»: здесь драматургические принципы, в основу которых положена система лейтмотивов, явлены, можно сказать, в «чистом» виде — никакого другого основания для обеспечения целостности сценической композиции постановка Мейерхольда по чеховским водевилям не имеет.

## 11

Подводя определенный итог, можно сказать, что изучение *драматургии спектакля* как одной из *граней режиссерского метода* применительно к театральной системе Мейерхольда может быть достаточно условно разделено на два направления.

Одно из них — анализ драматургических принципов, положенных в основу *многоэпизодных сценических композиций*, или, иными словами, — это комплекс вопросов, связанных с проблемой *монтажа* у Мейерхольда, и в частности — необходимость выяснить, каким образом достигается соединение казалось бы несоединимого — *дискретности* действия, расчлененного на отдельные эпизоды, и его *непрерывности* в рамках всей постановки в целом.

Другое направление — проблема *спектакля на музыке*. Это и анализ построений, по своей мотивно-тематической конструкции аналогичных *сонатной форме*; и, может быть в большей степени, изучение механизма переноса композиционных принципов организации материала, имеющих своим основанием *систему лейтмотивов*, на структурирование действия в драматическом спектакле.

*Условность* разделения исследовательских усилий на указанные направления связана, во-первых, с тем, что в театральной системе Мейерхольда *музыка* выступает как *субстанция* действия, соответственно и многоэпизодный спектакль, и спектакль на музыке — это лишь разные грани одного и того же процесса, а именно — процесса «омузыкаливания драматического театра». И во-вторых, *гротеск* в театральной системе Мейерхольда выполняет функцию постановочного метода и понимается режиссером как *соединение несоединимого*, что в свернутом виде определяет *сущность монтажа* у Мейерхольда.

{68} Поэтому можно сказать, что изучение драматургии мейерхольдовского спектакля есть изучение *проблемы монтажа*, понимаемого в широком смысле, — это и собственно *монтаж* (монтаж эпизодов, монтаж аттракционов и т. д.); и *контрапункт режиссера*; и *соединение разноплановых тем* в структуру, аналогичную музыкальной организации материала, опирающейся на *систему лейтмотивов*.

Логичным представляется при анализе указанных театральных структур опереться на теорию монтажа, изложенную в таких классических работах С. М. Эйзенштейна, как «Монтаж аттракционов» (1923), «За кадром» (1929), «Четвертое измерение в кино» (1929), «Монтаж 1938», «Вертикальный монтаж» (1940) и др.

Очевидно, что отдельная сцена в многоэпизодной композиции может быть уподоблена кадру в кинокомпозиции. В статьях конца 1920‑х гг. С. М. Эйзенштейн подчеркивал, что простое соединение кадров не есть монтаж в собственном смысле: «Вреднейший способ анализа, где осмысление какого-либо процесса целиком (связь кадр-монтаж) делается только через внешние признаки его протекания (кусок клеится к куску). Кадр вовсе не *элемент* монтажа. Кадр — *ячейка* монтажа»[[147]](#endnote-137). Недостаточно рассматривать не только простое *сцепление* кусков, но и даже их *конфликтное* столкновение как конфликтное столкновение двух кусков-«иероглифов». Нужно искать более тонкие проявления столкновения — *внутрикадровый* конфликт, т. е. «потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные точки между монтажными кусками». Такими точками соприкосновения, по мнению С. М. Эйзенштейна, могут выступать «конфликт графических направлений (линий), конфликт планов (между собой), конфликт объемов, конфликт масс (объемов, наполненных разной световой интенсивностью) конфликт пространств и т. д.». А также столкновения: «Крупного и мелкого плана. Графически разнонаправленных кусков. Кусков, решенных объемно, с кусками, решенными плоско. Кусков темных и светлых […]. Наконец, имеются и такие конфликтные неожиданности, как: конфликт предмета и его пространственности (кинорежиссер имеет в виду “оптическое искажение объективом”. — *А. Р*.) и конфликт события и его временности (т. е. “метод ускоренной съемки”. — *А. Р*.)»[[148]](#endnote-138).

Конечно, столкновение двух кусков, взятых как «иероглифы», — это подлинный монтаж, но монтаж в достаточно *примитивной* форме. С. М. Эйзенштейн назвал такой ортодоксальный способ сопоставления кадров «монтажом по доминантам» — «это […] сочетание кусков по их подавляющему (главному) признаку»: «Монтаж по темпу. Монтаж по главному внутрикадровому направлению. Монтаж по длинам (длительностям) кусков и т. д.». Два рядом стоящих куска могут иметь при монтажном столкновении целый спектр монтажных сопоставлений: «от полной противоположности доминант, т. е. резко контрастного построения, до еле заметного “переливания” из куска {69} в кусок»[[149]](#endnote-139) и даже такой частный случай, как полное отсутствие конфликта, что соответствует эйзенштейновскому принципу *монтажа аттракционов* (простой линейной последовательности элементов композиции).

С. М. Эйзенштейн предлагает перейти от монтажа доминантного к монтажу *обертонному*, т. е. сопоставлять куски не по главному признаку — основному тону, а по обертонам — второстепенным тонам, второстепенным звучаниям. Цель такого монтажа — пробуждение *ассоциаций*[[150]](#endnote-140).

Наличие в сценических композициях Мейерхольда элементов музыкальной и кинематографической композиций зафиксировано исследователями его творчества. Д. И. Золотницкий показал, что «музыкальный реализм» мейерхольдовского «Ревизора» дополнен структурой, которую ученый назвал «кинематографическим реализмом». Последний включает, помимо прочего, и ассоциативный монтаж[[151]](#endnote-141).

В свете темы «Мейерхольд-драматург» нужно сделать следующий шаг — проанализировать, как в мейерхольдовских композициях происходит взаимопроникновение двух структур — музыкальной и той, что увязывают с киномонтажом.

В качестве иллюстрации — хорошо известная композиция «Леса»: 33 эпизода, соединенные, во-первых, в соответствии с принципами параллельного монтажа (переброс действия от сцен в лесу к сценам в поместье Гурмыжской и обратно), а во-вторых — контрастное чередование эпизодов. Другой пример — «33 обморока»: в конструкции этого спектакля слишком явно бросается в глаза параллель между 33 обмороками и 33 эпизодами «Леса». Однако имеет смысл поискать более точные и значительно более «тонкие» по механизму построения элементы драматургии указанных спектаклей (и не только их).

Ключ к подобного рода поискам также можно почерпнуть в теории киномонтажа С. М. Эйзенштейна. В работе «Монтаж 1938» кинорежиссер поставил задачу определить те признаки двух изображений, при сопоставлении которых удалось бы получить требуемый образ — породить необходимый для данного фрагмента композиции третий смысл[[152]](#endnote-142). Указанная задача усложняется при переходе от обертонного (или полифонного) монтажа к монтажу вертикальному (термин взят из музыки)[[153]](#endnote-143), когда изображение дополняется звуком, ибо возникает проблема установить средство соизмеримости изображения и звука. Такое «связующее звено — движение»[[154]](#endnote-144), движение, понимаемое как собственно движение, как пластика, как движение слова, звука. Жест и движение актера, движение голоса, движение интонации, светообразный и цветообразный строй, игра объемов и пространств, движение плотности мерцающей светотени[[155]](#endnote-145) — и т. д. и т. п.

Помимо теории киномонтажа есть и еще одна сфера, способная дать Материал для аналогий при изучении театрального монтажа у Мейерхольда. Это театр кабуки и шире — принципы японского театра[[156]](#endnote-146). Данный вопрос изучен крайне недостаточно, хотя и появляются новые исследования на тему {70} «Мейерхольд и восточный театр»[[157]](#endnote-147). На прямые связи между монтажными структурами и особенностями японской культуры (письменностью, поэзией, изобразительным и сценическим искусством) указывает С. М. Эйзенштейн[[158]](#endnote-148). В продолжении данной логики можно сказать, что с точки зрения драматургии мейерхольдовского спектакля представляет интерес и та сфера японской литературы, где разрабатываются специфические вопросы композиции — в качестве примера можно говорить о разного рода приемах, с помощью которых произведения, составленные из вроде бы отдельных отрывков, объединяются в целостную в структурном отношении вещь[[159]](#endnote-149).

# **{****76}** В. Миронова Комедийный театр Н. Акимова (1930‑е годы)

В 1935 г. Н. П. Акимову предложили возглавить Ленинградский театр комедии. Как это произошло, позже рассказал сам Акимов. Его пригласил начальник Ленинградского управления театров и сказал: «Есть у нас один театр, в котором дела идут из рук вон плохо. С этим театром у нас одни неприятности. Мы думаем его закрыть. Но можем сделать еще один последний опыт: возьмитесь за этот театр, попробуйте! А вдруг что-нибудь выйдет?!»[[160]](#endnote-150) Вероятно, в то время «под рукой» не нашлось претендента из режиссеров, готового на этот «последний опыт», если выбор пал на Акимова, известного в Ленинграде и Москве театрального художника. Его послужной режиссерский список был невелик: сопостановщик спектаклей «Враги» Б. А. Лавренева и «Гибель эскадры» А. Е. Корнейчука в Госдраме, две самостоятельные работы — шекспировский «Гамлет» в Театре им. Евг. Вахтангова (1932) и «Святыня брака» Э. Лабиша в экспериментальной мастерской при Ленинградском мюзик-холле (1934). «Гамлет» имел скандально-шумный резонанс, был жестоко раскритикован и отпугнул от Акимова-режиссера театры, в том числе и близких ему вахтанговцев. В экспериментальной мастерской Акимов задержался недолго и успел выпустить только один спектакль «Святыня брака», успех которого критики единодушно приписали работе Акимова-художника. Словом, веских оснований для назначения Акимова на столь ответственный пост вроде бы и не было. Он пришел в Театр комедии по воле Случая, но абсолютно не случайно именно этот театр стал его родным домом на всю оставшуюся жизнь.

Творчество Акимова, книжного графика и театрального художника, свидетельствовало о том, что ему близка стихия комического и доступны самые разнообразные оттенки смеха, от добродушного до саркастического. В костюмы и декорации он вносил элемент иронической экстравагантности, нередко своей властью наделял тот или иной персонаж комедийной внешностью. Акимов и начинал как художник в комедийном театре: оформлял пародийные шуточные представления в петроградской «Вольной комедии», оперетты И. Кальмана и Ф. Легара в Театре музыкальной комедии. Позже бесспорными удачами художника критика называла его работу в «Продавцах славы» М. Паньоля и П. Нивуа на сцене БДТ, «Женитьбе Труадека» («Партии честных людей») Ж. Ромена у вахтанговцев. Присущее Акимову чувство юмора предполагало живой, эстетически развитый ум, склонный к непривычным и разносторонним сопоставлениям.

Правда, комедия — свободный, пластичный жанр — открывавший простор остроумной изобретательности Акимова, встречалась на его пути не так часто. Художник оформлял преимущественно советские пьесы на революционные, производственные и колхозные темы. Неудовлетворенность жанровой бедностью драматургии, с которой ему приходилось работать, Акимов {77} высказал в статье 1929 г. «За разнообразный театр». Бедность и однообразие художник объяснял тем, что ведущее положение занимали театры, где ставятся исключительно серьезные пьесы, и отсутствовали театры, специализирующиеся в «легком жанре» («легкий» жанр в контексте статьи интерпретировался автором широко, от мюзик-холла до высокой комедии). Формулируя вывод. Акимов не побоялся ввести термин «развлекательный», который в те годы употреблялся с негативным оттенком: «Советскому зрителю нужен служащий единой цели развлекательный театр наряду с другими театрами!»[[161]](#endnote-151) Попытку построить такой театр он предпринял на базе экспериментальной мастерской при Мюзик-холле, что определило и формирование труппы, и выбор пьес. В «Святыне брака» все — от ярко-красного занавеса, отделанного серебром и стеклянными трубками, играющих вещей, улицы вечернего Парижа, изображенной с помощью «китайских теней», до режиссерских аттракционов и по-эстрадному броской актерской игры — соответствовало жанру легкого, веселого французского водевиля. Кроме «Святыни брака», по замыслу Акимова в репертуар должны были войти комедия-сказка Евг. Шварца «Принцесса и свинопас» и «Двенадцатая ночь» У. Шекспира.

Предложение стать художественным руководителем Театра комедии Акимов принял без колебаний: оно упало на хорошо подготовленную почву. Акимову, театральному художнику, сотрудничавшему с разными режиссерами, всегда казалось, что «они делают не то, что нужно»[[162]](#endnote-152), а он сам, если бы ставил спектакль, сделал бы это лучше. Режиссерское мышление, свойственное в той или иной мере поколению театральных художников 1920‑х гг., особенно заметно проявилось в творчестве Акимова. Такое, казалось, необходимое театральному художнику качество, как протеизм, т. е. способность к перевоплощению, не входило в число характерных особенностей Акимова. Он не перевоплощался в автора пьесы, не растворялся в замысле режиссера, а, напротив, получив пьесу, начинал сочинять собственный спектакль, фиксируя его в эскизах декораций и костюмов, в рисунках на темы пьесы, в афишах. Экспансия Акимова в режиссуру началась задолго до того, как его официально признали режиссером, и этот факт «вторжения» неоднократно отмечали рецензенты оформленных им спектаклей. Иногда художник узурпировал права режиссера без особого сопротивления со стороны законных представителей этой профессии, и тогда его оформление задавало тон спектаклю, определяло постановочную работу и актерское исполнение. Так случалось на разных этапах сотрудничества Акимова с режиссером Н. В. Петровым — в «Балаганчике» и на сцене Госдрамы. Гипертрофированную роль Акимова в спектаклях Театра им. Вахтангова («Разлом», «Заговор чувств», «Коварство и любовь») с неодобрением констатировал П. И. Новицкий в книге «Новейшие театральные системы» (1933): «Замысел художника все чаще вторгается в замысел режиссера, регулирует последний, видоизменяя и трансформируя его»[[163]](#endnote-153). Поэтому, когда Акимов потом рассказывал, что режиссером {78} стал неумышленно, то он немного лукавил. Он хотел чувствовать себя единственным хозяином в спектакле, ему всегда нужен был театр в полном и нерасчлененном виде.

Акимов понимал, что наследство досталось ему незавидное: пестрая труппа, случайный репертуар, полупустые залы на спектаклях. Но здесь открывалась возможность выяснить для себя — режиссер он или нет: «А так как сам я был уже уверен, что я — режиссер, то оставались пустяки — доказать это окружающим»[[164]](#endnote-154).

Акимов пришел в Театр комедии в период, неблагоприятный для веселого театра, особенно после редакционных статей «Правды» 1936 г. — «Сумбур вместо музыки», «О художниках-пачкунах», «Балетная фальшь». Одобрение и поддержку официальных органов культуры, да нередко и критики, находила «комедия положительных героев», как окрестил ее драматург В. М. Киршон в содокладе на Первом съезде советских писателей в 1934 г., комедия, где звучал «смех победителей, смех освежающий как утренняя зарядка, смех, вызванный не насмешкой над героем, а радостью за него»[[165]](#endnote-155). Именно такие комедии поставляли театрам сам Киршон, Н. Ф. Погодин, К. Д. Финн, В. Д. Симуков — оптимистические, героические, производственные. Под огонь критики попала прежде всего сатирическая комедия, а с ней и вообще пьесы, где слышались сатирические интонации. Можно вспомнить, с каким трудом пробивались на сцену комедии В. В. Маяковского, М. А. Булгакова, Н. Р. Эрдмана. Зарубежная комедия (тем более современная) тоже вызывала подозрение. Э. Скриб, В. Сарду, Э. Лабиш считались представителями буржуазного развлекательного искусства, чуждого пролетарскому зрителю, и попытки театров, весьма немногочисленные, ввести в репертуар такие комедии воспринимались как отклонение от магистрального пути развития советского театра. Режиссера С. Э. Радлова, поставившего в своем театре комедию О. Уайльда «Идеальный муж», порицали за неоправданный выбор.

Акимову приходилось энергично защищать комедийный жанр во всем его многообразии, от высокой комедии до водевиля и фарса, защищать как в статьях и выступлениях, так и поставленными спектаклями. Из статьи в статью он доказывал, что преувеличение, укрупнение характерных черт персонажа, исключительность ситуаций составляют основу комедии. «В самом деле, — развивал свою мысль автор, — жестокое недоразумение, в которое попал Сквозник-Дмухановский, не могло быть обыденным и часто случавшимся событием. Такие фамилии, как Яичница, и при Гоголе встречались редко. Лошади съедали соломенные шляпки лишь в совершенно исключительных случаях (если это вообще бывало); трудно допустить, чтобы директор банка в жизни так долго беседовал с Мерчуткиной, не выгнав ее вон и тем самым моментально ликвидируя комедийную ситуацию; брат и сестра не могут быть настолько похожи друг на друга, чтобы их нельзя было отличить даже близким, и уж наверное при Людовике XIV лакеи не сажали своих {79} хозяев в мешок, чтобы потом колотить по нему палкой»[[166]](#endnote-156). Сейчас, в начале XXI в., кажется, что Акимов ломился в открытую дверь, защищал положения очевидные и бесспорные. Но тогда, в 1930‑е гг., в обстановке идеологического диктата, нетерпимости к инакомыслию, «критики оружием» веселый театр, попавший под подозрение, нуждался в защите своих прав и на многообразие, и на «неправдоподобность» ситуаций, и на преувеличенную рельефность характеров.

Близкую ему жанровую разновидность Акимов называл «комедией-фарсом». Одним из основных признаков такой комедии, по Акимову, была отстраненность от «тем первой величины»; в ее основе — «частный случай», опирающийся на любовную интригу, перипетии личной жизни персонажей, «Личная интрига, — писал Акимов, — это каркас, обеспечивающий неослабевающее внимание зрителей, и фон событий — в сотнях мелких боковых штрихов, отражающих быт, среду, эпоху»[[167]](#endnote-157). Для него имели значение формально-содержательные стороны комедии, он ценил виртуозность в разработке интриги, стилевую определенность, выдержанность жанра на всех уровнях пьесы — в композиции, обрисовке персонажей, в тексте реплик.

Премьеры, показанные театром после прихода Акимова, «Мое преступление» Л. Вернейля и Ж. Берра и «Собака на сене» Лопе де Вега — расширяли границы привычного, официально одобренного и всячески продвигаемого комедийного репертуара. Приняв к постановке «Мое преступление», остроумную французскую комедию с детективной фабулой, руководитель справедливо полагал, что уже одно название, совершенно незнакомое и интригующее, вызовет любопытство и привлечет в театр. Так и вышло: спектакль, поставленный М. А. Терешковичем и оформленный Акимовым, с И. П. Гошевой в главной роли, вернул публику в театр и был поддержан критикой как первый опыт «в деле построения стройного и выдержанного комедийного представления»[[168]](#endnote-158). Этот же эффект новизны Акимов учитывал и в дальнейшем, формируя афишу театра.

Для первой собственной постановки он выбрал давно забытую театрами и зрителями пьесу Лопе де Вега «Собака на сене» в переводе М. Л. Лозинского, а позже показал тоже переведенную Лозинским «Валенсианскую вдову» Лопе де Вега, о существовании которой до тех пор знали только историки испанской драматургии. Обе пьесы принадлежали к циклу «комедий плаща и шпаги» с виртуозно разработанной любовной интригой, где перипетии драматического действия создавались на основе недоразумений, случайностей, обманов. Репертуар театра с первых сезонов складывался как комедийный, хотя руководитель в своих декларациях заявлял о намерении поддерживать жанровое многообразие на афише, по примеру Театра им. Вахтангова, где драма и трагедия соседствовали с водевилем. Появившиеся в планах такие названия, как драма французского классицизма «Сид» П. Корнеля или «Горячее сердце» А. Н. Островского, так и оставались на бумаге, дальше экспликационных докладов режиссера дело не двинулось. {80} Заметную часть репертуара составляла западная комедийная классика, хотя количественно она уступала другой репертуарной линии, представленной современными советскими комедиями и пьесами, рыхлыми по композиции и жанру, но претендующими на комедийность. Уже в первые сезоны Акимов выдвинул (и взял на себя ее реализацию) идею знакомства зрителей с лучшими произведениями мировой комедиографии, чтобы каждый новый спектакль становился отражением определенного этапа драматургии.

Вслед за «Собакой на сене» он поставил «Школу злословия» Р. Шеридана, «Двенадцатую ночь» У. Шекспира, «Валенсианскую вдову» Лопе де Вега. Эти спектакли, ставшие событиями в театральной жизни Ленинграда, доказали окружающим, что Акимов не только художник, но и режиссер, т. е. то, в чем он сам не сомневался, и определили лицо Театра комедии на многие годы.

Акимов пришел в Театр комедии с репутацией своевольного властного художника, который стремится подчинить весь спектакль задачам живописности и декоративности. Он давно, еще до прихода в Театр комедии, был убежден, что органическую цельность спектаклю может дать лишь новый театральный художник, который «проявляет себя не только в обычных функциях художника — определении формы, цвета, масштабов, освещения находящихся на сцене предметов, — но и в действии как этих предметов, так и актеров, с этими предметами связанных»[[169]](#endnote-159). Лозунг «Всё через актера и только через актера» Акимов считал вреднейшим и доказывал, что «выразительным средством театра может быть как специально подготовленный человек (актер), так и любой неодушевленный предмет»[[170]](#endnote-160). Лозунг, в интерпретации Акимова, должен был звучать так: «Всё через ведущего актера, в замечательном оформлении, под потрясающую музыку, при виртуозном освещении»[[171]](#endnote-161). При всей эффектности и, казалось бы, бесспорности акимовской формулировки ее составные части отнюдь не обладали равными правами, ведь провозгласил этот лозунг художник, который стал режиссером, или режиссер, который оставался художником (в годы войны, когда работа по оформлению новых спектаклей сводилась только к подбору декораций и костюмов из старых постановок, Акимов готов был согласиться с мнением некоторых своих друзей, что он прежде всего и более всего художник). Когда речь идет об Акимове, в словосочетании художник-режиссер ударение следует делать на первом слове, ибо в его творчестве преобладал профессионально-художнический аспект восприятия. Отсюда — пристальное внимание к материальности окружающего актеров сценического мира, к предметам и вещам, рисование эскизов костюмов в манере «малых голландцев», с передачей фактуры тканей и деталей одежды.

Акимов, задумав ту или иную постановку, обычно выступал с развернутыми экспликационными докладами на труппе, где излагал свой замысел, рассказывал о пьесе и эпохе, изображенной в ней, ссылался на источники, литературу, попутно расцвечивая доклад комическими или пикантными подробностями, {81} остроумными замечаниями. Б. М. Тенин, слышавший не один подобный доклад Акимова перед началом работы над пьесой, вспоминал: «Это были роскошные монологи, восхищавшие слушателей всесторонним знанием материала, полные глубоких мыслей и остроумных наблюдений»[[172]](#endnote-162). Но в действительности работа над пьесой начиналась не с литературных манифестов: только «увидев» пьесу и ее персонажей глазами художника и зафиксировав это видение в эскизах костюмов, рисунках, набросках оформления, Акимов приступал к репетициям, к переводу пьесы на язык сцены, причем кульминационные моменты будущего спектакля опять-таки намечал художник.

По Акимову, на плечи художника ложилось многое. Прежде всего, его афиша должна была подготовить зрителей к тому зрелищу, которое им предстояло увидеть на сцене. На афише-плакате к «Гамлету» Акимов изобразил двух комически-колоритных могильщиков, которые с ухмылкой взирали на надпись «Трагическая история Гамлета, принца Датского», — и эта комедийная интонация афиши явственно звучала в акимовском спектакле, в режиссерском решений отдельных сцен, в трактовке основных образов шекспировской трагедии. Чтобы усилить комедийную линию, Акимов не раз обращался к переводчику Гамлета М. Лозинскому с просьбой изменить ту или иную фразу, сделать ее «ударной»; пригласил драматурга Н. Р. Эрдмана, известного насмешника и остроумца, написать интермедии для своей постановки. Недаром во время спектакля зрители часто смеялись, что раздраженно отмечали многие рецензенты «Гамлета».

Подготовка зрителей Театра комедии тоже обязательно начиналась на улице, с акимовской афиши, своеобразного графического девиза спектакля. О премьере «Собаки на сене» сообщала не сухая рекламная афиша, а афиша-плакат, где на фоне распахнутого, как бы безграничного горизонта художник набросал легкими, графически четкими штрихами стройную женскую фигурку, устремленную вперед, а рядом — строгий силуэт собаки. Эта элегантная, остроумная, изящно выполненная афиша не обманула ожиданий зрителей: они увидели зрелище нарядное, веселое, жизнерадостное. Режиссер, погрузившись в хитросплетения занимательной интриги, центром которой была прекрасная графиня Диана, влюбленная в своего секретаря Теодоро, изобретательно обыграл ситуации легкого обмана, эффектных случайностей, переодеваний, а художник создал для героев Лопе де Вега открытый, залитый солнцем интерьер с балюстрадами, террасами южного сада, с морем на заднем плане.

Акимов оставил без внимания как мотив социального неравенства Дианы я Теодоро, так и разоблачение Теодоро, с легкостью меняющего служанку на госпожу. Его спектакль был о другом — об изменчивости любви, о причудах человеческого сердца, о капризах очаровательной женщины. Гошева, исполнительница роли Дианы, не обладала темпераментом, режиссер и не требовал этого. Ее изящно-стильная, капризная, переменчивая по {82} настроению Диана отлично смотрелась рядом с грубовато-мужественным и динамичным Теодоро — И. А. Ханзелем.

Разрабатывая постановочную партитуру, Акимов исходил из убеждения, что «зритель в первые же моменты спектакля должен получить короткую встряску — встряску, которая, как камертон, должна настроить его на общую тональность спектакля»[[173]](#endnote-163). Это часто удавалось — устроить такую «встряску», и художник чувствовал себя удовлетворенным, если слышал сразу после поднятия занавеса оживление в зрительном зале, смех, аплодисменты. Бурные аплодисменты, как свидетельствовали рецензенты «Школы злословия», раздавались, как только поднимался занавес, расшитый карикатурными фигурами сплетников, и перед зрителями представал салон леди Снируэл, стену которого украшал «версальский» пейзаж. Художник Акимов выразительно передал художественный стиль Англии XVIII века: недаром эрудированные зрители вспоминали гравюры Хогарта. И в то же время взглянул на этот стиль не без юмора: зрители улыбались, разглядывая подробности «версальского» пейзажа, занимавшего всю стену: утрированную симметрию дорожек, забавно подстриженные кусты, деревья в вазах причудливой формы.

Мягкая ирония художника ощущалась и дальше, в отборе забавных подробностей быта, в интерьерах и костюмах персонажей: в том, как строго симметрично были развешаны картины в портретной галерее Чарльза Сэрфеса, в переизбыточности вещей и предметов в комнате леди Тизл, от музыкальных инструментов и цветов до охотничьих рогов; в необыкновенно комическом халате в неуклюжем цилиндре сэра Питера, в появлении ливрейных негров в салоне леди Снируэл. Декорации и предметы, окружавшие актера на сцене, подыгрывали ему, а иногда и красноречиво «говорили» за него. Режиссер ввел в спектакль сцену, не предусмотренную драматургом, где главную роль играл живописный задник-картина с изображением умиротворяющего зимнего пейзажа. Из подъезда старинного дома выходил сэр Оливер и попадал в атмосферу сказочного диккенсовского Лондона, окутанного пеленой мягко струящегося снега: все это ассоциировалось с настроением сэра Оливера, сбросившего груз сомнений и сделавшего выбор между лицемерным Джозефом и легкомысленным добросердечным Чарльзом.

Интонация доброго юмора, заданная художником, была подхвачена и режиссером. Правда, занавес к «Школе злословия», напоминал о злом Хогарте, но на деле сатирической едкости в спектакле не оказалось, что послужило поводом для упреков. Один из рецензентов посетовал, что чересчур уж мягкий, приятный получился у Акимова спектакль, «чересчур симпатичными сделал он английских Правдиных, Милонов и Стародумов, чересчур добродушно подсмеивается он над английскими Скотиниными и Простаковыми»[[174]](#endnote-164). (Призывы «разоблачить», «осудить» из арсенала общественно-политической жизни страны 1930‑х гг. Акимов, да и не он один, постоянно слышал от рецензентов.) Акимов не требовал от Ж. Н. Лецкого {83} представить Джозефа «английским Тартюфом», а от А. М. Бонди — разоблачить колониальное прошлое сэра Оливера, поощряя легкость тона, юмор, поиски выразительной пластики, остроумных мизансцен. Не нарушала жанровую интонацию спектакля Е. В. Юнгер, которая наградила свою героиню леди Тизл холодноватой насмешливостью. Трудно было сдержать безудержный эксцентризм А. Д. Бениаминова в роли сэра Питера, но режиссер стремился направить находки актера в русло спектакля.

Как-то позже Акимов признавался, что видит будущий идеальный спектакль кусками, что ни разу в жизни ему не удавалось увидеть спектакль целиком. И уточнял: «Но этих кусков должно быть достаточно для того, чтобы между ними были переброшены мостики»[[175]](#endnote-165). Видел же Акимов, с его насмешливым умом, склонностью к эксцентризму и к игре парадоксами, прежде всего куски острокомедийные, где можно придумать что-то неожиданное, удивить новым трюком, использовать «шутки, свойственные театру». На так называемых мостиках внимание режиссера особенно не задерживалось, он намечал их пунктиром, «пробегал» стремительно, чтобы не торопясь, «с чувством, с толком, с расстановкой» разработать аппетитные для него куски — они-то и составляли те вершины, которые своей энергией питали весь спектакль и поддерживали его структуру.

Репетициям «Двенадцатой ночи», как и до этого комедий Лопе де Вега и Шеридана, предшествовал доклад Акимова, где постановщик декларировал, задачу «убедительно сыграть комедию Шекспира, сохранив в целости ее структуру, найдя правильное сценическое решение непривычному для нас двуплановому ее строению, так, чтобы комическая и героическая линии существовали в органическом соединении»[[176]](#endnote-166). Он кропотливо репетировал с Е. В. Юнгер и Н. А. Волковым, исполнявшими роли близнецов Виолы и Себастьяна, добивался для них одинаковых жестов, движений, поклонов. Вместе с тем он настаивал, чтобы близнецы отличались друг от друга, чтобы Виола сохраняла грацию и женственность, а Себастьян — мужественную суровость. И. П. Гошевой была отдана роль Оливии, красавицы графини, которая, в память об умершем муже, живет затворницей в своем поместье и никого не допускает к себе. Но в затворничестве Оливии, настаивал Акимов, было больше игры, чем скорби и подлинного желания уйти от суетного мира.

При всем стремлении постановщика к «органическому единству» двух линий все-таки на первый план выбивалась комическая, буффонная. В своем экспликационном докладе режиссер особенно подробно рассказывал о шутках и трюках, характерных для английского быта, об эксцентричности, свойственной английскому характеру, приводил примеры из произведений Э. Роттердамского, Г. Филдинга, О. Уайльда. Да и эскизы костюмов персонажей «Двенадцатой ночи», зарисовки на темы пьесы (а потом и афиша, выпущенная к премьере) подтверждали увлеченность Акимова буффонной стихиен этой комедии. Рисуя эскизы костюмов, художник уделил наибольшее внимание таким персонажам, как сэр Тоби, дворецкий Мальволио, {84} служанка Мария: они были представлены не только в костюме и гриме, но и в наиболее характерной позе. Эти остроумные эскизы, подчас с ироническим подтекстом, направляли актеров, поощряемых режиссером, к поискам островыразительной пластики и жеста, к приемам эксцентрики. «Иллирия, — говорил постановщик, — вследствие своей близости к Англии Шекспира, сильнейшим образом заражена страстью к розыгрышам»[[177]](#endnote-167). Розыгрыш, задуманный Марией, главным объектом которого был Мальволио, и стал кульминационным моментом спектакля. Эта сцена была разработана во всех подробностях, расцвечена режиссерскими и актерскими находками. И. П. Зарубина (Мария), Б. М. Тенин (сэр Тоби), А. Д. Вениаминов (Мальволио) играли здесь с неподдельным весельем и азартом.

Обычно на каждом спектакле за кулисами к началу сцены розыгрыша собирались все те, кто был свободен, и с трудом удерживались от громкого смеха, наблюдая сначала за Вениаминовым, который читал письмо, написанное Марией от имени своей госпожи Оливии, и прямо на глазах словно «разбухал» от чванливой гордости, уверенный, что Оливия влюблена в него. Потом — за реакцией веселой компании во главе с сэром Тоби: они все вываливались из засады и просто задыхались от хохота, катались по сцене. Автор творческого портрета Зарубиной В. Д. Метальников подробно описал момент, когда из кустов друзья по розыгрышу вытаскивали обессилевшую от смеха Марию: «В изнеможении она падает на скамью и потом, несколько отдышавшись, вскакивает на эту же скамью и так, стоя на ней посреди сцены, произносит заключительные слова акта. Она уже не может говорить своим голосом, она пищит каким-то фальцетом, перемежая свои слова отдельными взрывами слабого, тонкого, какого-то натужного смеха»[[178]](#endnote-168).

Акимов и здесь не удержался от столь любезной его сердцу полемики, хотя, по сравнению с «Гамлетом», пространство полемики значительно сузилось, задев только два образа — Мальволио и Орсино. В акимовском спектакле Вениаминов играл Мальволио самовлюбленным лицемером, ханжой; черты патологичности и беззащитности, которыми наделил своего героя М. А. Чехов на сцене МХАТ‑2, были решительно изгнаны. Над Мальволио — Бениаминовым потешались вместе с участниками розыгрыша и зрители. В сцене ночного кутежа, который происходил в винном погребе, перед весельчаками, сэром Тоби и его друзьями неожиданно возникала странная смешная фигура в длинной ночной рубашке и со свечой в руке — это на шум прибегал Мальволио — Бениаминов. Он сердито выговаривал сэру Тоби, угрожал пожаловаться Оливии и подходил к столу, за которым пировали друзья. Этот длинный стол был устроен на манер подкидной доски с ножками ближе к центру. Когда Мальволио облокачивался о край стола, Тоби — Тенин наваливался всей тяжестью на другой, и Мальволио взлетал вверх, визжа и болтая ногами.

Постановщику хотелось вдохнуть жизнь в фигуру герцога Орсино. Орсино не восковая фигура, говорил он, не просто молодой человек, влюбленный в Оливию, а человек, одержимый страстью. Страсть сделала его {85} больным, и ничто — ни музыка, ни пение, ни охота — не в силах излечить его. В рецензии М. О. Янковского на «Двенадцатую ночь» есть колоритное описание Орсино — А. А. Консовского: «Он почти не способен двигаться, он физически поражен любовью. Его движения судорожны. Его речь горячечная, весь его внешний облик свидетельствует о его тяжелой болезни». По суждению критика, «режиссерский замысел поставил непосильные трудности и перед Виолой — Юнгер, вынужденной нести все богатства своего чувства человеку, могущему из зрительного зала вызвать только чувство недоумения»[[179]](#endnote-169).

Когда Театр комедии называли театром Акимова — а именно так именовали его в 1930‑е гг., — то подразумевали прежде всего изобразительное решение, зрелищный облик акимовских постановок. Поражали и запоминались живописные задники и занавесы, декорации-картины, в традиции художников «Мира искусства», стилевое единство оформления. «Если в любое мгновение остановить спектакль Ленинградского театра комедии и запечатлеть неподвижную мизансцену на холсте, то живописец найдет в ней все признаки композиции, буйство чистого певучего цвета, рефлексы светотени, пейзаж, активно участвующий в действии своим настроением, то тяжелой мрачностью, то светлой солнечной улыбкой»[[180]](#endnote-170), — это было высказано одним из рецензентов «Валенсианской вдовы», наиболее выразительного и самого «акимовского» спектакля 1930‑х гг., хотя данная характеристика справедлива по отношению и к «Собаке на сене», и к «Школе злословия».

Рецензенты «Валенсианской вдовы» почти единодушно признавали, что главным героем спектакля стал художник, и даже текст Лопе де Вега казался одной из красок, брошенных художником на сцену. «Как будто мастер — постановщик и художник этого спектакля Н. П. Акимов, — восхищался К. Г. Паустовский, выступавший в качестве рецензента “Правды”, — взял за руку зрителя и ввел его — изумленного и обрадованного — в неведомую страну, в Испанию XVII века, заполненную всеми оттенками солнечного света, сверканием сухого воздуха, густым и почему-то всегда кажущимся нам старинным испанским небом, в страну, заполненную весельем, шутками, страстью и ветром от плащей»[[181]](#endnote-171).

По ходу действия то и дело вспыхивали аплодисменты, вознаграждающие художника за сотворенную красоту загородных парков, площадей, лагун Валенсии, волшебство лунных ночей, пиршество красок. В сцене «У Королевского моста» исполнитель роли Камило (А. В. Савостьянов) должен был, прежде чем начать монолог, переждать овацию зрительного зала: аплодировали волшебной, глубокой ночи, опустившейся на Валенсию, серебристому лунному свету, лежащему на стенах домов и булыжниках мостовой. В оживленном восторженном шуме тонули реплики Леонарды и Камило, Марты и Урбана, звучащие во время ночного свидания Леонарды и Камило: сцена происходила в комнате Леонарды в полной темноте, но все легко угадывалось: фигуры героев, на костюмах которых фосфоресцировали краски, движения {86} влюбленных, когда они обменивались перстнями, блестевшими в темноте, а Урбан разливал из графина в бокалы сверкающее вино (художник использовал здесь «черный свет» — способность некоторых химических веществ светиться в темноте разнообразными красками).

Сценическое пространство, обладавшее стилистическим единством, обозначало место действия и создавало мажорный фон для актерской игры. Декорации и вещи, еще до того, как появлялись на сцене актеры, должны были «сказать» зрителям о жанре и атмосфере спектакля, а потом, вместе с актерами, поддерживать и варьировать заданную стилевую доминанту. Художнику было важно, как впишется в созданный им интерьер фигура исполнителя, не будет ли нарушена цветовая гамма и т. д. Например, комнату в доме Камило, которому Урбан приносит приглашение от Леонарды, художник разделил колонной на две части, одну стену сделал белой, а другую завесил красной тканью. «Одетый в черное домино Урбан, паж Леонарды, останавливается у белой колонны, — описывал рецензент. — Это очень импозантный штрих. При появлении посланца упражнявшийся в фехтовании Камило надевает зеленый халат. После этого он все время держится на фоне красной ткани. А черное домино перепорхнуло комнату, чтобы встать на белом фоне. Так беседуют два “живописных пятна”»[[182]](#endnote-172).

Акимов-художник поглощал внимание зрителей, покорял и восхищал. Казалось, что режиссер только подхватывал идеи художника, стараясь оправдать их и связать в единое гармоничное целое. Трудно разделить художника и режиссера, когда они представлены в одном лице, трудно с определенностью сказать, кого из них «больше» в спектакле, кто «ведущий» и кто «ведомый». И режиссер, и художник были авторами эпизодов, упоминаемых, наверное, почти в каждом отклике на «Валенсианскую вдову», и о которых уже шла речь выше. Режиссер строил мизансцену разговора Камило и Урбана на непрерывном движении: только что фехтовавший Камило, словно продолжая фехтовать, в нетерпении преследовал Урбана своими вопросами — кто эта сеньора, пославшая Урбана, нельзя ли хотя бы мельком, не в темноте, увидеть ее, не ловушка ли это. Урбан стремился уйти от ответа, реплики следовали одна за другой, как стремительные удары шпаги, и персонажи, подчиняясь художнику, оказывались то на фоне освещенного окна, то белой колонны, то красного занавеса.

Художник шел рука об руку с режиссером и в сцене «У Королевского моста», которая начиналась монологом Камило:

Томимый тяжким колебаньем  
Между боязнью и желаньем.  
Я движусь, как во власти сна.

Камило терзается страхом и боязнью — может быть, сеньора, назначившая ему свидание, — «лысая старуха, оглохшая на оба уха», и приглашение — «ловушка, злая шутка на ночь». Но великолепная ночь, лунный свет на стенах {87} скрытых в таинственной темноте домов рассеивали сомнения, настраивали на ожидание романтического приключения, и Урбану совсем не трудно было уговорить Камило:

Вас ждет небесное светило.  
Вам ночь блаженства суждена.

Для Акимова всегда была интересна и важна «особая театральная речь, речь косвенная, которая впрямую не звучит, но в огромной степени определяет содержание, доходчивость, воздействие спектакля»[[183]](#endnote-173). Реализованная на сцене в самых разнообразных формах, эта «особая театральная речь» давала возможность режиссеру выразить отношение к событию или персонажу, снять иронией пафос, а юмором — серьезность, внести контрастную краску.

В эпизоде, где Леонарда впервые видела Камило, по сцене дважды торжественно шествовала процессия монахов в желтых балахонах, с аскетичными лицами фанатиков. «Жуткие живописные видения испанских живописцев Греко и Сурбарана встают перед зрителем, — делился своими впечатлениями П. П. Громов. — Какой это резкий контраст с живописной яркостью неба, одежд Леонарды, Камило, их слуг! И какой резкий контраст в этом исступленном отказе от жизни со стремительной страстью Леонарды!»[[184]](#endnote-174) Добавим: со всей радостной атмосферой спектакля, легкостью тона, изяществом шуток, азартом игры.

Постановщик, репетируя «Валенсианскую вдову», говорил актерам о прекрасной гуманистической идее пьесы: «истинная любовь преодолевает всякие преграды», о том, что эта идея «отражена в изумительном по тонкости и необычности сюжетном построении»[[185]](#endnote-175). Сценический парафраз на тему «истинной любви», как и в «Собаке на сене», тем не менее исполнен с изрядной долей скептицизма, что вызывало сердитые нападки рецензентов. Почти единодушно упрекали Акимова за снижение образа Камило: вместо темпераментного, искренне увлекающегося кавалера в спектакле Театра комедии на сцену вышел дородный, самовлюбленный, нагловатый Камило — Савостьянов, в белом костюме, отделанном кружевами и лентами, в белой шляпе со страусовыми перьями. Объясняясь с Леонардой, он за ее спиной кокетливо взбивал перед зеркалом локон, а когда собирался встать перед ней на колени, то его слуга Флоро заботливо расстилал на земле плащ, чтобы хозяин не запачкал своего костюма. «За что Леонарда полюбила Камило? И как она могла полюбить такого Камило?» — патетически спрашивали у постановщика. Серьезности, а тем более глубины чувства не требовалось от Камило, — веселая карнавальная атмосфера спектакля, с розыгрышами, игрой в любовь, обманами, недоразумениями, не располагала к серьезности. По воле Акимова все персонажи, вплоть до Альгвазила, блюстителя порядка, стали участниками веселых карнавальных сцен и остроумных интермедий между картинами (реплика Леонарды «Сейчас объявлен маскарад / и ряженых мы всюду встретим» не осталась без внимания и заботы постановщика).

{88} Колоритными комическими фигурами появились в акимовской постановке три неудачливых поклонника Леонарды — робкий мечтательный Отон (Ханзель), воинственный на вид, но трусливый Вальеро (Вениаминов), скептик Лисандро (Лецкий). Акимов не упускал случая, чтобы поиронизировать над серьезностью их чувств. Все три серенады, исполняемые Отоном, Вальеро и Лисандро по очереди в честь прекрасной вдовы, успешно ложились в одну и ту же мелодию, которую наигрывали бродячие музыканты. В середине серенады у певца срывался голос, а в сцене клятвы все трое начинали нечленораздельно мычать. Кавалеры, сгорая от любви, распевая серенады, тем не менее сохраняли аппетит: разносчик (персонаж, введенный в число действующих лиц постановщиком) приносил сначала одну корзину со съестным, во втором акте — уже три, а в последнем — зрители, одобряя эту режиссерскую «подсказку» смехом и аплодисментами, видели под окнами Леонарды небольшое кафе на один столик, с тремя стульями.

Почерк Акимова узнавался и в спектаклях по современным советским пьесам «Терентий Иванович» Ю. М. Свирина и «Страшный суд» В. В. Шкваркина — по характерным деталям оформления, по отдельным сценам и персонажам, по жанровой интонации. В пьесе «Терентий Иванович», названной автором «героической комедией», внимание Акимова было направлено на разработку авантюрно-приключенческого сюжета с переодеваниями, случайностями, тайнами (кто такой Терентий Иванович, зрители, терявшиеся в догадках на протяжении всего спектакля, узнают лишь в самом финале). Бытовую фельетонную комедию Шкваркина Акимов пытался поднять до уровня сатирической, а на основе карикатурных зарисовок характеров создать обобщенные портреты современных мещан.

Акимов не сторонился злонамеренно произведений советских авторов, сохранилась его переписка с драматургами А. Н. Афиногеновым, М. М. Зощенко, В. В. Шкваркиным, Н. Р. Эрдманом, и в каждом письме он напоминал, просил новую пьесу для своего театра. Поиски пьесы, отвечающей как высоким художественным критериям, так и творческим пристрастиям художника, не прекращались. Главной его надеждой был Е. Л. Шварц. Пьесу «Принцесса и свинопас» по мотивам сказок Андерсена, которую Шварц предназначал для акимовской мастерской при Мюзик-холле, не удалось поставить, но Акимов не терял драматурга из виду и предложил ему снова обратиться к Андерсену, к его сказке «Тень». Эта идея увлекла Шварца, и в конце концов он дал Акимову пьесу «Тень», которой суждено было сыграть знаменательную роль в истории театра и в творческой биографии его руководителя.

Поэтические иносказания Шварца оказались близкими таланту Акимова, спектакль получился на редкость гармоничным и современным: казалось, на этот раз художник-режиссер увидел будущий спектакль сразу и целиком, ему не пришлось даже думать о каких-то «мостиках». Пьеса-сказка Шварца увлекла его и необычностью задач, которые толкали к поискам выразительного сценического решения: «Как играть людоеда? Как, по законам {89} реализма, тень должна отделяться от человека? Каким естественным жестом следует терять голову с плеч?» Акимов принял и стремился воспроизвести условно-сказочную форму «Тени». Об аллюзиях, на которые просто напрашивалась пьеса и его герои, от Министра финансов, который готов найти крамолу даже в безобидной песенке «Ах, зачем я не лужайка!», до безымянного капрала, арестовавшего своего соседа, в те страшные тридцатые годы опасно было даже подумать. Акимов в выступлениях перед премьерой особо подчеркивал, что «большинство отрицательных персонажей спектакля не найдет себе никакого подобия в нашем зрительном зале»[[186]](#endnote-176). Правда, как вспоминали видевшие «Тень» образца 1940 г., некоторые реплики вызывали слишком горячий отклик зрителей (по мнению Акимова, именно чересчур откровенная, живая реакция московской публики на его «Дракона», показанного в 1944 г., сыграла главную роль в запрете этого спектакля). Например, когда Б. М. Тенин, игравший бывшего людоеда Пьетро, с непритворным удивлением произносил: «Знаешь, я тебе скажу, — народ живет сам по себе!» Говорил он шепотом, со страхом наблюдая происходившее вокруг него: во дворце коронация, свадьба высочайших особ, а жена портного вздумала рожать, старый кузнец взял да и помер.

И в оформлении, чтобы не дать даже повода к каким-либо аллюзиям, художник выбрал стиль отдаленной на сто лет эпохи. Он стилизовал старинную архитектуру, использовал элементы бидермейера и немецкого ампира. В то же время созданные им пейзажи с морем, скалами и замками, перспектива сада, декорационное решение комнат и площадей были чуть-чуть условны, и это настраивало зрителей на восприятие необычных событий и удивительных персонажей.

Первая картина «Тени», встреченная, как обычно на акимовских спектаклях, одобрительными аплодисментами, вводила зрителя в необыкновенную южную страну, где прижились сказочные персонажи — людоеды, Мальчик‑с‑пальчик, девочка, наступившая на хлеб, чтобы не запачкать свои новые туфельки. Эта картина, по словам художника П. П. Снопкова, захватывала «своей необычайной теплотой, уютностью и необычайной приятностью деталей»[[187]](#endnote-177). Все, что окружало Ученого в комнате гостиницы, было обычно, но через минуту привычные знакомые вещи преображались: плед, брошенный на кресло, оказывался прекрасной девушкой, узкие часы в футляре, развернувшись, являли тайного советника, а от стены вдруг незаметно отделился худой человек в черном фраке.

Рецензенты, а позже и ленинградские театральные художники, обсуждавшие работу Акимова, приняли оформление первого акта как безусловно удавшееся: «Нежный, тонкий и умный акварельный рисунок, в котором все прозрачно, все в меру, все дышит благородной сдержанностью и поэтическим очарованием»[[188]](#endnote-178). А второй и третий акты, хотя и профессионально выполненные, по мнению выступавших, словно нарушали этот тон благородной сдержанности: они были сценически эффектны, даже кричаще {90} выразительны. Акимову казался необходимым такой перепад — от мягких и по-диккенсовски теплых красок в сценах, где действуют положительные герои Ученый и Аннунциата, к «крикливому гротеску», по его же словам. На заднике ко второму акту художник изобразил пейзаж с морем, зажатым грядами скал, со средневековыми замками на его далеких берегах. С левой стороны сцены, на углу дворцового двора он поместил балкон, который поддерживала пятками и ягодицами жизнерадостная кариатида, улыбавшаяся во весь рот. В центре возвышалась колонна, а на колонне — конь с всадником. Места так мало, что лошади пришлось неестественным образом сдвинуть передние и задние ноги, чтобы удержаться там. В третьем акте два маленьких трона, предназначенных для Принцессы и Тени, были подняты на высокую горку. Эти детали, придуманные художником, своей парадоксальной нелепостью обостряли ироническую ноту в спектакле, разрушали идиллическую картину сказочной страны.

Впечатляющий комедийный эффект производили костюмы персонажей пьесы: одинаковые одежды и прически у придворных, охранники Принцессы в бронежилетах, пышная юбка Юлии Джули, драпированная как распахнутый театральный занавес, короткий плащ капрала напоминал о полосатой полицейской будке. «Злобным призраком из страны сказок» выглядел двойник Ученого, отделившаяся от него Тень (Лецкий) — серовато-синий цвет лица, странный нечеловеческий блеск глаз, черный обтягивающий фигуру костюм.

Очевидно, что из разнообразных смещений сказки, осуществленных драматургом, Акимову импонировала капустническая стихия, с каламбурами, шутками, экспромтами, задевавшими театральные и литературные нравы того времени, и это накладывало свой отпечаток на интерьеры, на костюмы персонажей. Исполнители тоже охотно предавались капустнической стихии, прежде всего А. Д. Вениаминов в роли Министра финансов. Рецензенты выделяли как самые смешные в спектакле сцены, где герой Бениаминова приказывал слугам придать ему то позу нетерпеливого ожидания, то крайнего возмущения, то полного удовлетворения: «Здесь актер и режиссер идут, что называется, прямо на цель, откровенно демонстрируя элементы театральной условности, и достигают в этом замечательного эффекта»[[189]](#endnote-179).

Но не случайно Акимов настаивал на резком переходе от первого акта, прозрачного и мягкого, к кричащему гротеску второго; им были всерьез восприняты иносказания «Тени», где за сказочной оболочкой проступала реальность, с вечной борьбой добра и зла, с узнаваемыми человеческими страстями и чувствами. Он настойчиво добивался, чтобы за эксцентрикой Бениаминова, буффонадой Тенина (Пьетро) и Сухаревской (Юлия Джули) не пропадала жесткость интонации в обличении духовного убожества, предательства, лицемерия. Это не значит, что режиссер требовал от исполнителя раскрыть характер персонажа со всех сторон, как можно полнее; он добивался, чтобы каждый актер «оживил», расцветил то, что увидел {91} и зафиксировал в эскизе художник, и то, что принял режиссер. Ведь Акимов считал, что «выразительный эскиз может подсказать исполнителю очень много, вплоть до нахождения зерна образа»[[190]](#endnote-180).

Репетиции, о которых вспоминали и вспоминают актеры, работавшие с Акимовым, оставляли обманчивое впечатление ничем не ограниченной свободы для исполнителей, для их поисков, фантазии, импровизации. Режиссер поощрял выдумку, шутки, даже озорство, вместе с актерами искал пластику и характерные внешние особенности для каждого, даже эпизодического персонажа. На самом деле Акимов-режиссер, действуя деликатно, был скорее деспотичен, принимал только то, что отвечало жанру, постановочному замыслу; О. А. Аросева называла его «абсолютным диктатором», властным, а иногда и жестоким[[191]](#endnote-181). В ходе репетиций, одобряя актерскую инициативу, он не позволял тем не менее выходить из контуров, намеченных в эскизах художника. Чтобы убедиться в этом, достаточно перечитать рецензии, посвященные хотя бы одному из акимовских спектаклей, например. «Гамлету», всмотреться в фотографии А. И. Горюнова — Гамлета, коренастого толстячка с плебейским лицом, скорее похожего на Фальстафа (или Лаэрта. *— Л. М. Шихматова*), и сопоставить их с эскизами художника. Сравнение фотографий Тенина — Пьетро, Бениаминова — Министра финансов, Флоривского — Цезаря Борджиа и описаний игры этих актеров, сохранившихся в рецензиях на «Тень», с портретными зарисовками Акимова к пьесе Шварца также свидетельствует о том, что художник подсказал исполнителям «очень много», а режиссер поддерживал и принимал всякого рода актерские «украшения», если они отвечали жанру спектакля и тому, что уже было заявлено в эскизах костюмов персонажей. Аннунциату Акимов представлял бойкой, веселой девушкой, щебетуньей, т. е. акцентировал комедийные, а не лирические краски (такой показала Аннунциату В. Карпова в постановке 1960 г.). Но встретил сопротивление актрисы — Гошева, с ее «лучезарной аурой», по выражению Л. П. Сухаревской, с неповторимым музыкальным голосом, играла Аннунциату обаятельно-наивной и бесконечно трогательной в своей любви к Ученому. Интонации актрисы, неожиданные и благозвучные, придавали «поэтическую прелесть не только самому образу Аннунциаты, но и всему спектаклю»[[192]](#endnote-182).

Гошева, вопреки режиссеру (что само по себе явилось редким случаем в практике Акимова), не настроенному на поэтическую волну пьесы, внесла светлые лирические ноты в эмоциональную палитру спектакля. В споре с постановщиком Шварц поддерживал Гошеву, принял ее Аннунциату, но его отношение к акимовской интерпретации «Тени» было сложным и противоречивым. Драматургу казалось, что у них с Акимовым разные виды сознания: «Свет, в котором он (Акимов. — *В. М. Миронова*) видит вещи, не отбрасывает тени. Как в полдень, когда небо в облаках. Все ясно, все видно и трезво»[[193]](#endnote-183). После шумного успеха премьеры Шварц записывал в своем дневнике: {92} «Так называемая творческая близость моя с Театром комедии, или, что почти то же, с Акимовым, была не так уж проста и в сущности пока сводилась к тому, что другие театры меня совсем не принимали, Акимов же иной раз — упрямо, иной раз — переменчиво дрался за мои пьесы»[[194]](#endnote-184).

Если принять во внимание обстоятельства времени и положение искусства, то «драки» Акимова за пьесы Шварца приобретают значение поступка. «Тень», да и другие «взрослые» пьесы Шварца нигде, кроме Театра комедии, не ставились, никто не решался прикоснуться к ним: «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». (Лишь через много лет, уже после смерти драматурга, состоится премьера «Голого короля» в молодом «Современнике», резонанс которой не уступит резонансу акимовских постановок.)

Акимов же на самом деле ощущал творческую близость к драматургу и совсем не считал ее «так называемой», т. е. внешней, формальной. А «Тени» придал программное значение: этот спектакль занял в истории Театра комедии такое же место, как в свое время «Чайка» во МХАТе или «Принцесса Турандот» в Театре им. Евг. Вахтангова.

«Тень» вместе с «Валенсианской вдовой» вошла летом 1940 г. в репертуар московских, третьих по счету, гастролей Театра комедии. Первые состоялись в 1938 г. — Акимову важно было показать свои спектакли в Москве, где еще помнили о его провальном, по мнению многих, «Гамлете», и ни один театр не проявлял интереса к нему как режиссеру. Гастроли в Москве, где спектакли собирали полные залы и обширную прессу, укрепили статус Акимова. Его признали режиссером де‑юре, и не просто одним из многих, а создателем своего, комедийного театра. В критический обиход уже тогда вошли такие термины, как «театр Акимова», «акимовский спектакль», «акимовский актер». Личность руководителя, представлявшего собой редкий на драматической сцене тип художника-режиссера, определила неповторимое лицо Театра комедии, все то, что связано с этим понятием, от формирования труппы и репертуара до стиля спектакля и актерского исполнения. Хотя говорили (и писали) о том, что с акимовских спектаклей уносишь больше всего впечатлений визуальных, театр Акимова был в равной степени творением художника и режиссера, подчас с преобладанием художника. «Особость» акимовского театра критик В. М. Сухаревич видел в том, что художник-режиссер Акимов возвращал сцене «не новое, но почти забытое качество — игру, в которой грация и шутка, изящество и юмор, ирония и непринужденность образуют пестрый и веселый хоровод»[[195]](#endnote-185). На фоне заметно посерьезневшего и отяжелевшего репертуара обеих столиц его постановки, ярко зрелищные, занимательные, остроумные, смотрелись как изящные стильные экспромты.

Акимов не только вывел труппу из кризиса; Театр комедии под его руководством превратился в высококлассный оригинальный творческий коллектив, завоевал всесоюзное признание и занял свою нишу на театральной карте страны.

# **{****94}** Д. Золотницкий Задумавшаяся сатира. В театре Товстоногова

… Бывали у этого театра, у этого режиссера захватывающие поступки в защиту человечности.

Конец пятидесятых. Инсценировка «Идиота» Достоевского (1957). Открытый, весь навстречу людям, естественнейший князь Мышкин — Иннокентий Смоктуновский.

Начало шестидесятых. Грибоедовское «Горе от ума» (1962). Смятенный юный романтик Чацкий — Сергей Юрский в напрасных поисках живого и настоящего вокруг себя.

Судьбы двух этих пришельцев из иных нравственных миров по-разному повертывались, но в конечном счете соприкасались. Им не было места в алчной толпе, среди мутных тяготений и отталкиваний.

Брал на себя всю меру бедствий здешних людей герой Смоктуновского. Страсти сжигали Настасью Филипповну — Татьяну Доронину. Терял власть над собой, кидался в омут безумств Рогожин — Евгений Лебедев. В прибое темных страстей Мышкин один оставался человеком, один пробовал урезонить стихию, открыть людям глаза на них самих, унять искажающую лица дрожь, пролить свет. Когда под конец обнаруживалось его бессилие, а Настасья Филипповна лежала на полу мертвая, он отрешенно пытался разделить с Рогожиным его муки убийцы, облегчить его душу. Спектакль нес просветление. И хотя слова насчет милосердия тогда были как-то не в моде, он представлял собой акт деятельного человеколюбия.

Смоктуновский должен был сыграть и Чацкого. Комедия Грибоедова поначалу ставилась для него. Но он ушел. Незачем гадать, как выглядел бы тогда спектакль. Поверенным зала стал Сергей Юрский. Наваждения быта, люди-призраки надвигались на героя. Призрачно раздваивался Загорецкий — Евгений Лебедев перед потрясенным Чацким на балу у Фамусова. Лебедев и его двойник, в одинаковых зеленых мундирчиках и с одинаковыми прическами, разлетались из одной точки, порхая, по сторонам. Глазами героя воспринимал фантасмагорию зал. Под занавес акта лица некоторых других персонажей на лестнице, на балконе вдруг оборачивались кривыми харями хищников и скотов.

Обличительная установка режиссера обнажалась по-мейерхольдовски. Пусть это было не совсем в органике пьесы, но увлекало как протест и вызов. Мейерхольда не чтили в ту пору ортодоксы.

А спектакль звучал протестом и болью с самого начала, едва высвечивал над рампой титр — режиссерский эпиграф к предстоящему действию:

{95} Черт меня догадал  
родиться в России  
с умом и талантом…  
 А. С. Пушкин

Такие светящиеся табло тоже ведь любил Мейерхольд: например, перед каждым из тридцати трех эпизодов «Леса» высвечивались их режиссерские заголовки. Но суть была не в обнажении приема, а в его применении.

На память приходили общеизвестные, казалось бы, вещи. Но до чего непривычно они тут возникали! Скажем, такие часто цитируемые слова русского классика:

«Что, в сущности, может составлять содержание драмы вообще? Это содержание может составлять исключительно протест, протест, быть может, и не формулирующийся определенным образом, но явственно выдающийся из самого положения вещей, из того невыносимого противоречия, в котором находится действие или требование, послужившее для драмы основой, с его обстановкою».

Слова принадлежат Салтыкову-Щедрину[[196]](#endnote-186) и поныне действительны. Под этот девиз подпадали многие содержательные поиски Товстоногова и иные *стилистические крайности* его находок (впрочем, не его одного). Значило бы упростить дело, выдавая за высшие откровения в этом плане его сценические разработки собственно щедринской прозы. «Помпадуры и помпадурши» в Театре комедии (1954) вряд ли принадлежали к открытиям режиссера. Там Товстоногов исходил из примелькавшихся еще в двадцатые годы взглядов на сценический стиль Щедрина как на комбинацию зеленых вицмундиров, полосатых шлагбаумов, орденских лент и гротескных масок. Видимость была самая обличительная, но что же именно там обличали — угадывалось смутно. Скорей всего — царское самодержавие. Тоже *на выезде* — теперь в московском театре «Современник» — ставился «Балалайкин и Ко» (1973), инсценировка Сергея Михалкова по мотивам щедринской «Современной идиллии». И это зрелище разыгрывали на фоне привычной эмблематики: полосатых полицейских будок, регалий, конных статуй, силуэтно проступавших в петербургском тумане. Однако минуло двадцать лет после «Помпадуров». Там зеленый чиновничий мундир служил занавесом и отрезал сцену от публики. В «Балалайкине» атрибуты отступали на задний план, как зыбкий фон, зато поминутно ощущалось, что *идиллию*, называвшуюся *современной*, играл театр, называвшийся «Современник». Здесь подтрунивали над подавленной личностью, но и скорбели о ней, об утрате человеческих связей, о призрачной среде. Волнение души затопляли потоки празднословия, и чем еще единственно можно было похвалиться — так это воздержанием от поступков.

Горькую обиду поверял герой Егору Дмитричу Глумову. Повстречался ему недавно Алексей Степаныч Молчалин и с укором советовал одно:

{96} — Нужно, голубчик, погодить.

Герой Игоря Кваши, переживая упрек, с надеждой взывал к справедливости зала:

— С тех самых пор, как я себя помню, я только и делаю, что гожу.

Он был полон достоинства, но тут почувствовал себя задетым.

Глумов — Валентин Гафт, слушая, целиком разделял его чувства. Как мог Молчалин не понять?! Конечно же, только так — с самого начала ждать и годить. Уместно ли заподозрить порядочного человека в намерении совершить поступок? Даже невинный, ни для кого не подозрительный поступок.

В системе саркастических образов спектакля то был отправной пункт. Отказ действующих лиц от действий означал способ их жизни. Способ, на редкость удобный во времена *застоя*. Времена перекликались, в условиях обнаруживалось неожиданное сходство. Здесь виделся отважный *поступок* театра, высвечивал насмешливый подтекст игровых происшествий. Что и составляло содержание разыгранной драмы — в полном согласии с позицией Щедрина.

Не одни встречи с щедринской прозой вели к подобным щедринским выводам режиссера. И у Щедрина порой сближались разные мотивы русской комедии XIX века. Недаром герой «Современной идиллии» где-то встречал Молчалина, а потом взывал к Глумову. Щедрин давал контаминацию сюжетов, получивших большую судьбу на отечественной сцене и Товстоногову близких. Молчалин уже ступал на сцену Большого драматического. Глумову там еще предстояло появиться в 1985 г. — в комедии «На всякого мудреца довольно простоты».

Впрочем. «Мудреца» Товстоногов успел поставить еще в 1944 г. в Тбилисском театральном институте, в 1965‑м — в варшавском театре «Вспулчесны» (по-русски — тот же «Современник»). В центре находился Глумов. Спектакль было нем.

В Варшаве роль исполнял Тадеуш Ломницкий. Как писал польский критик Анджей Владислав Краль, суть режиссерского замысла была «в явной и нарочитой демонстрации масок героя, а также в явном и резком их разоблачении… Обладающий виртуозной актерской техникой Ломницкий показывает актерскую технику Глумова, обнаруживая, как бы между прочим, техническое мастерство его молниеносных перевоплощений. Так он демонстрирует пять превращений героя. Глумов в отношениях с Мамаевым, его женой, Городулиным, Крутицким, Турусиной. Шестое перевоплощение — сам Глумов, настоящий Глумов, и тогда уже Ломницкий не притворяется. В спектакле есть актер Ломницкий и актер Глумов. И каждый по-своему замечателен»[[197]](#endnote-187).

Финальный суд разоблаченного перевертыша над бездельниками и глупцами проходил с надсадой и не без чертовщины. Ведь каждому Глумов до сих пор открывался лишь в одной какой-нибудь личине, а тут, как в калейдоскопе, сменялись поочередно разные несовпадающие видимости. И оказывалось, в конце концов, что Глумов все-таки всем окружающим нужен, {97} даже как престидижитатор, что он незаменим, без него не обойтись. Переливались грани сатирической темы. Уличающие интонации сменялись у героев саморазоблачительными и оборачивались хмурой усмешкой над всем и над всеми, не исключая сидящих в зале. В том открывался свой очистительный смысл.

Товстоногов не раз возвращался к «Мудрецу». В 1978 г. с новым успехом показал его в Национальном театре Хельсинки. В 1984‑м — в Шиллер-театре (тогда это был Западный Берлин). Роберт Стуруа усмотрел в немецком спектакле Товстоногова «улыбку режиссера над хрестоматийным толкованием Островского», — но тем одним оценку не ограничил. Он продолжал: «Во всех работах Товстоногова есть добро — не слепота, но вера. И когда он бывает жесток в своих постановках, это жестокость очищения, это боль художника, это высота его требований. Когда я смотрел “Мудреца”, я думал о том, как много в нашей профессии значат человеческие качества»[[198]](#endnote-188).

Итак, сердитые гротескные штрихи в варшавской трактовке «Мудреца», а в берлинской — добрая улыбка над хрестоматийностью; такая была уже знакома, скажем, по «Волкам и овцам» Островского в БДТ. Одно другого не исключало. В каждом случае, при всем несходстве интонаций, — высота нравственных задач, очистительный акт.

Спектакль Шиллер-театра был предпринят уже незадолго до премьеры Большого драматического, которая, таким образом, обновляла и итожила предшествовавшие встречи. События в искусстве редко происходят ни с того, ни с сего. Они подготавливаются.

Сатирическая классика Товстоногова вызывала споры современного свойства. Не всех польских зрителей «Мудрец» восхитил, — это тоже легко уловить в статье Анджея Краля. Ленинградскую постановку «Горя от ума» встретили в штыки литературоведы-староверы вроде достойнейшего Николая Пиксанова и кое-кто из практиков сцены, вроде номенклатурно увенчанного Бориса Бабочкина (тоже, к слову сказать, совсем молодым руководившего БДТ). Теперь москвич Бабочкин негодовал: «Неправомерное сближение грибоедовской пьесы с современностью привело к тому, что конфликты и типы предстали как бы вневременными, присущими всем эпохам, в том числе и нашему времени»[[199]](#endnote-189). Последнее было равносильно святотатству. Актер вспылил. Но разве такое уж неправомерное вышло сближение? Иначе с чего бы оно так задевало доброхотов? Причины, понятно, имелись.

Вертикальные планы сценической площадки позволяли Чацкому-Сергею Юрскому рассматривать происходящее сверху вниз и снизу вверх, наивно беседовать с прошлым, олицетворенным в портретах на балконной галерее, распознавать призраки настоящего на ступенях широкой лестницы, как бы продолжающей путь. Перекличка времен не спросясь вторгалась в действие, с ним сближалась, на него отзывалась.

Не было надобности посягать на текст автора и на связи персонажей, чтобы вдохнуть в нетронутый диалог сегодня одолевающее беспокойство. {98} Становясь на почву облюбованной драматургии, Товстоногов с уверенной свободой преображал пьесу-клавир в спектакль-партитуру. Исторический взгляд из будущего открывал конфликт «Горя от ума» не между характерами только, но и внутри характеров, внутри поколения. Ведь Софья и Чацкий, Скалозуб и Молчалин, а с ними Горичи, в конце концов и Репетилов — были ровесники. Так понятый конфликт протекал внутри однородной с виду среды и в чеховских «Трех сестрах», и в горьковских «Мещанах», на сцене развернутых в романы-трагикомедии. Гражданская суть этих вершинных удач Товстоногова оставалась непререкаемо сегодняшней в дни премьеры.

Что же говорить о пьесах сатирических по исходной задаче и на современность нацеленных изначально? Стоит вспомнить мимоходом одну из не самых прославленных работ режиссера — его спектакль 1973 г. «Общественное мнение». Комедию написал румынский драматург Аурел Баранга. Критика не успела растащить этот спектакль БДТ на лакомые хрестоматийные кусочки. Разрекламированной сенсации не произошло. Но все же событие состоялось, и найденное там отозвалось потом.

Из глубины на рампу катила колоссальная пишущая машинка — что твой бронетранспортер. Будто клавиши, сидя приплясывали смазливые пиш-барышни. Лихо частил фокстрот. Позади взмывала лента газетной ротации. Машинка откатывала вспять, трескалась пополам, половинки разъезжались в закулисье. С тихим щебетом удирали девицы.

Легкомысленный зачин предвещал необычное. Наезжал на рампу монументальный письменный стол. Золоченый вентилятор спускался с поднебесья, вертясь над креслом редактора, как над троном. У подножия трона вышагивал сам шеф-редактор газеты «Факел» под руку с скромным, но упрямым правдолюбцем Китлару. Шеф шагал вдоль широкой ступени, его сотрудник попадал на нее одной ногой, другой загребал по полу. Потом картина менялась. Теперь держал верх уже Китлару, а редактор ковылял понизу. Комический прием, повторенный, выдавал относительность любых превосходств.

В череде мизансцен развертывалась зримая *теория относительности*: истина выверялась в превратностях судьбы.

Шеф — Евгений Лебедев зачарованно глядел на красный телефон, по которому якобы высокое начальство обращалось к Китлару. Шеф цепенел, ловя легкую усмешку Китлару — Олега Борисова, слыша его панибратские словечки, вроде: «Привет, старик!» Тут-то и следовала приятельская прогулка бюрократа под руку с подчиненным.

К концу, в сцене расправы шефа над Китлару, происходило и вовсе неладное. Из люка, задраенного газетным листом, подымался некто. Он загадочно ухмылялся в усы и объявлял себя новым начальником по печати. Газетный лист прорывался. Снова слышалось:

— Привет, старик! Как поживаешь?

Редактор, млея, ловил взоры начальства. И опять головокружительно менялась участь Китлару.

{99} Аурел Баранга вовсе не настаивал на том, будто бюрократизма лелеемых им лжи и холуйства не осталось к тому времени и следа. Но он с доверительной усмешкой, подобно своему Китлару, выражал надежду, что бюрократам несдобровать перед лицом Общественного Мнения. Не совсем уверенно выражал — и не больше, чем надежду.

Оттого у зрелища были разные развязки, как бы на пробу. Поединок честного журналиста с номенклатурным шефом кончался то идиллией — праздником мира, то изгнанием правдолюбца, и даже еще грустней. Китлару восседал в редакторском кресле, переняв повадки предшественника, сам перевоплотившись в бюрократа, а прежний шеф-редактор в ливрее вахтера, задумчивый и мягкий, вдруг похожий на человека, приходил к нему как проситель. Мечты, мечты… Этот грустновато-абсурдный по тем временам финал родился в театре, пьеса им не грешила. Подобные *отсебятины* помогали оформить (и сами их вносили) драматурги Владимир Константинов и Борис Рацер, уже давшие Большому драматическому вольный пересказ «Ханумы».

На этот раз «наша работа, — сообщали драматурги, — заключалась в отделке сцен, в сочинении броских современных острот, в придании общественного звучания монологам. Сразу скажем, что работа эта удалась нам только наполовину. Евгений Лебедев, актер импровизационного толка, с трудом принимал сочиненное нами, ему важнее было придумать все самому, а вот Олег Борисов очень легко пошел с нами на контакт»[[200]](#endnote-190).

Впрочем, соавторы-остроумцы и пригласивший их театр лишь воспользовались той вариационной разработкой темы, какую предлагала пьеса.

В согласии с этой вариационностью сюжетных ходов возникла форма спектакля-репетиции. Опробовались попеременно разные ходы действия. Исполнители сами оценивали правду поступков своих героев и посылали воздушные поцелуи драматургу, будто бы сидевшему в боковой ложе (на премьере Аурел Баранга и впрямь там побывал и многому весело дивился). Импровизационность игры становилась условием ансамбля. Ведущий, он же Китлару, он же Олег Борисов, например, предупреждал публику в зале:

— Представьте себе, переводчик очень спешил и кое-какие реплики не успел перевести. Так что пусть вас не смущает, если мы иногда будем разговаривать по-румынски. Шутки отроду свойственны театру. Здесь к ним прибегали, чтобы не торопить желанную истину, не преувеличить ее успеха в жизни. Режиссеру по-прежнему важна была подобная *теория относительности* и кстати пришелся комбинационный стиль игры. Это позволяло сопоставить несколько возможных поворотов темы. Кто‑кто, а уж Товстоногов подавно не собирался уверять, будто бюрократизм отныне подрублен под корень, ничуть не был очарован благостным финалом, а допускал и исходы куда менее обольстительные. Отвращение к бюрократам, хамам, холуям не давало постановщику прав на жизнерадостный балабиль под занавес.

{100} Именно потому, что Товстоногов был заодно с автором выбранной пьесы, он шея дальше. Невероятен казался выросший из-под земли заступник героя, если принимать его буквально. Но как метафора, как то самое Общественное Мнение, о котором говорила афиша, он был реален и достоверен. Отрицала всякую метафоричность суфлерша Тамара Ивановна — не актриса, игравшая роль, а суфлерша самая взаправдашняя, вся от репетиционной прозы: она сидела за пюпитром у края портала и у всех на виду подавала реплики. Это тоже сходило за режиссерский прием — чтобы на сцене не слишком уж завирались, чтобы в игру вторгалась отрезвляющая нота. Притом суфлерша *подавала* больше всего шефу-редактору, направляя густой и смачный, почти стихийный поток словоблудия. Подобную находку театр едва ли стал бы повторять в другом спектакле, но тут она давала сдвиг чуть ли не в документальный жанр, столь близкий газетному ремеслу. Крайности снова сошлись.

У шефа-редактора была фамилия — Кристиною, но индивидуальность отсутствовала: маска, а не лицо. И исполнитель не таил отношения к персонажу. Оторвавшись от гранок, Кристиною — Лебедев шевелил бровями, раздвигал пальцами воспаленные веки, дико разглядывал своих сотрудников, их не узнавая. Он не беседовал с ними, а держал речь. Выгнувшись над столом, потрясал в воздухе рукой, засунув другую глубоко в карман; потом в ход шли обе, и каждая находила себе занятие. Речь его, набор стертых стереотипов, звучала дутым пафосом, тягучим пустозвонством, а рука независимо от слов подымала карандашик, пальцы легко разжимались, уголком глаз оратор провожал полет карандаша на письменный стол. Потом размахивал в такт речи очками. Прислушивался к звонку телефона, целился, хватал нужную трубку, привычно чеканил:

— Да! Возможно! Исключено!

И трубка стремительно падала на рычаг.

Лебедев создавал эксцентриаду мнимого, натужного существования персонажа, этакую густую мнимость забот, тут же играючи эту мнимость разбивал и возвращал заново.

Телефонные перебивки были подобны суфлерским: боковое вторжение в действие служило все той же *теории относительности*.

Как раз с подобной остротой изображал персонажа и игравшего его лицедея-актера Тадеуш Ломницкий — Глумов в варшавской версии спектакля «На всякого мудреца…» Оба, Ломницкий и Лебедев, недаром одно время чередовались в роли фашистского ублюдка Уи в постановках «Карьеры Артура Уи», которые дал польский режиссер Эрвин Аскер в театре «Вспулчесны» и в БДТ. Амплуа сатирика такого плана постепенно выдвигалось вперед в универсальном репертуаре Лебедева. Первоначально ему предназначалась и роль многоликого Тарелкина в спектакле «Смерть Тарелкина». События назревают порой ненамеренно, изнутри вседневной жизни театра. И временами осуществляются не совсем так, как думалось сначала.

{101} Обладателем столь же острых и столь же универсальных данных был Олег Борисов. В спектаклях классической сатиры — в «Смерти Тарелкина», «Мудреце» — он мог бы значить особенно много. В «Общественном мнении», как упоминалось, Борисов выступал — по пьесе — один в трех лицах: играл попеременно честного газетчика Китлару, «актера, исполнителя роли Китлару» и ведущего спектакль («Все три роли, разумеется, играет один актер», — пояснял драматург в перечне персонажей). Иначе говоря, Борисов действовал то от лица героя, то от лица театра, то от собственного имени. Притом актер не менял обличий, не раздваивался (точнее — не *растраивался*). Общаясь с персонажами пьесы, с залом-партнером, меланхолично ухмыляясь про себя в минуту загвоздки, спокойно противостоял фальши, изобретая встречные выдумки и проделки.

Молодая Ирина Лаврентьева, со своей стороны, тоже была весьма предприимчива и привлекательна в ее четырех ролях с переодеваниями.

В сатирическом обозрении театра, издевательски злободневном по краскам, интонациям, типажам, актеры играли с отдачей. Веря в пьесу, по справедливости ценя ее возможности, театр приближал ее к своему залу.

Спектакль «Общественное мнение» прожил на сцене БДТ достойную жизнь. Вспоминать о нем, быть может, было бы тут не так уж необходимо, если б его находки не отложились в арсенале выразительных средств Товстоногова-сатирика, в его теории и практике относительности. Спектакль-репетиция оказался и в самом деле испытательной площадкой крупных завтрашних проб. Тут и прямо заданный, а потом вывернутый наизнанку гротеск, и напоказ преувеличенная условность, и намеренная ступенчатость игровых задач актера, исполняющего сразу две‑три роли, импровизационность диалога, внезапные ситуационные сдвиги, рокировка превосходств… Как бы ни показалось это странным, здесь уже многое предвещало современные краски в подходе к классике — «Ревизору», «Тарелкину», «Мудрецу».

В предисловии к сборнику пьес Аурела Баранги Товстоногов имел право заявить: «Стоит появиться сатирической комедии — и в этом парадокс ситуации, — всегда раздается чей-то осторожный голос: а не слишком ли остро? Не следует ли смягчить краски?»[[201]](#endnote-191) Здесь невольно смягчал краски сам Товстоногов. Все обстояло гораздо хуже. Напобеждавшийся до смерти социализм под конец шарахался от собственной тени. Слова о критике и самокритике — движущей силе советского общества — звучали насмешкой или провокационной брехней. Правителей, «на заставах команду имеющих», как выразился Щедрин, дозволялось только славить.

На приемке «Римской комедии» (1965) можно было наблюдать, как темнели и вытягивались доверенные лица. Пьеса не посягала на особую глубину сатиры, разыгрывалась в импровизационной манере a la commedia dell’arte, переливалась светлыми, веселыми красками. Видевшие спектакль, наверное, согласятся, что его игровая природа во многом восходила к временам {102} традиционализма, вплоть до позднего отзвука той поры — «Слуги двух господ» Гольдони, поставленного для раннего БДТ Александром Бенуа с Труффальдино — Николаем Монаховым.

— Я думал, ты рязанский, — говорил этому простоватому, но расторопному молодцу кто-то из персонажей спектакля.

— А я и есть рязанский, — радостно откликался герой Монахова.

Кто видел — не забудет…

Так и Вахтангов осовременивал тогда «Принцессу Турандот» Гоцци. Теперь нечто подобное мелькало вдруг в античной комедии Зорина на сцене БДТ.

Словно сами собой вторгались в дела давно минувших дней отголоски сегодняшних неустройств. Сквозь античный портик с колоннами в глубине струилась на сцене солнечная голубизна небес и моря. А поближе к линии рампы разыгрывались вполне знакомые залу отношения художника и власти.

Император Домициан — Евгений Лебедев изображал себя заботливым слугой собственного народа и первым демократом империи, совсем как власть предержащие иных, позднейших времен. И тут же провозглашал свое, естественное понимание свободы внешне нескладный и прекрасный душой диссидент античности, поэт Дион — Сергей Юрский. Другим, менее правдивым он быть не мог. Отсюда возникала трагикомичность его положения. Зато отлично преуспевал, в противоположность ему, поэт Сервилий — Владислав Стржельчик, весь в небрежном полупоклоне, в искательных улыбках, светящийся радостью жизни — фигура комическая без всяких оттенков сложности. Лоллия — Татьяна Доронина, Мессалина — Людмила Макарова доводили до законченной гармонии этот ансамбль бесконечно знакомых по жизни и потому неизменно, здесь и сейчас, сиюминутных типажей.

Леонид Зорин, автор комедии, нисколько не преувеличивал, когда спрашивал себя годы спустя в «мемуарном романе» «Авансцена»: «Можно ли нарисовать пером беспокойного босоногого Юрского? Непредсказуемого, многоликого Лебедева? Стржельчика с его довольной улыбкой вечного баловня судьбы, процветающего при всех режимах? Надменную молодую Доронину? И Макарову-Мессалину, излучавшую очарование, верность, надежность и чистоту?»[[202]](#endnote-192) Риторика чуть вопросительная здесь не спорила с истиной.

Впрочем, о зрительном зале, напряженно взиравшем на сцену, я сказал не совсем точно. Зал был не заполнен и на четверть. Просмотр был сугубо закрытый. Критик Раиса Беньяш и автор этих строк сидели рядом в кругу малознакомых личностей, а на последовавшее затем разгромное обсуждение не были званы. С удивительной наивностью автор «мемуарного романа» замечал потом: «И поныне ленинградские театралы делятся на тех, кто в тот день сумел побывать в Большом Драматическом, и тех, кому это не удалось».

Да не было и в помине там *театралов*!

Но Зорин в своем «мемуарном романе» зачем-то умолчал о самом трагичном.

{103} Официального запрета на спектакль наложить не решались. Партийные чиновники ухитрились повернуть ход «обсуждения» так, что Товстоногову пришлось самому снимать с афиши свой — бесспорно блестящий — спектакль. Демократия торжествовала именно так, как только что ее показали на сцене. Глазам Товстоногова открылась вся безнадежность ситуации. Он уступил. От той поры осталась саднящая рана…

Вахтанговцам посчастливилось больше. Пьесу Зорина они выпустили тогда под именем «Дион».

Те же вопросы, о которых шла речь в предисловии Товстоногова к пьесе Баранги, возникали не только на приемке «Римской комедии». В самой нервической форме слышал их Товстоногов и после выпуска «Горя от ума», то есть за три года до «Римской комедии», и после премьеры «Ревизора», прошедшей за год до «Общественного мнения», и во многих других сходных случаях. Да, в том состоял парадокс ситуации — парадокс, получивший распространительное значение. Инстанции, которые, по странному недоразумению, именовались тогда *разрешительными*, а были по сути своей — *разрушительными*, единственной целью имели *тащить и не пущать* (тот же Щедрин). Из состояния паники вывести их ничто не могло.

Описывая ситуацию в связи с «Общественным мнением», Мастер еще деликатно смягчал краски. Не только дерзкая современная комедия — всякая современно звучавшая постановка классики — тем более классики! — вызывала озноб в партаппарате и вовсе не призывы к мягкой растушевке, а оперативные оргвыводы.

Как это выглядело на практике — о том поведали разные свидетели и жертвы репрессалий.

Писатель Даниил Гранин рассказывал, как снимали режиссерский эпиграф «Горя от ума»: «Я помню эти совещания. Особенно запомнилось, как на совещании в Москве Л. Ильичев, который вел его, руководил разгромом Товстоногова за этот эпиграф, который воспринимался тогда как вызов всей политике партии в искусстве.

— Как он посмел?! При чем здесь Пушкин? При чем здесь этот эпиграф? Что он может значить?..

Необходимо добавить, — продолжал Гранин, — что эта борьба происходила на очень тяжелом фоне нашей ленинградской жизни под руководством тогдашнего обкома партии, который относился к театру, к искусству чрезвычайно тенденциозно, вульгарно»[[203]](#endnote-193).

Случай был далеко не единичный. Можно привести другой, связанный с интерпретацией «Ревизора». О нем вспомнил Олег Басилашвили: «Ведь это же факт, что в начале 70‑х в Министерстве культуры выдающемуся режиссеру устроили постыдный разнос за то, что, мол, в “Ревизоре” в неверном свете представлены чиновники (?!). Это было подкреплено статьей в центральной печати, где театр обвинили чуть ли не в антисоветизме»[[204]](#endnote-194). Разнос, разгром — совпадения не случайны.

{104} Товстоногов ставил классику с прямыми выпадами в современность, с чертовщинкой и, если угодно, не без *булгаковщины*, которой долго было не прорваться на сцену.

Разве не чисто булгаковские эскапады насыщали «Горе от ума»? А когда спектакль все же сошел с афиши, случайно ли вчерашний Чацкий — Сергей Юрский, играя неожиданно для всех Осипа в «Ревизоре», вызывающе изображал булгаковского Коровьева, в пенсне и штиблетах, снисходительно вступал в беседу с местной мелкотой — в трактире ли, в доме ли городничего. По-булгаковски олицетворялась и тема страха: чиновники во главе с совсем не глупым Городничим — Кириллом Лавровым шарахались то от завиральной хвастни Хлестакова — Олега Басилашвили, то от мерещившегося им черного человека на перекладных в глубине по‑над сценой.

Предчувствия страшного сгущались предметно. Смех подавленно замирал в зрительном зале. Когда-то Демьян Бедный в грубой газетной эпиграмме бранил Мейерхольда за то, что он убил смех в поставленном им «Ревизоре». За это же попрекали теперь Товстоногова. Что ничуть не мешало сокрушаться о том, как недопустимо, по-водевильному подавал когда-то роль Николай Дюр — первый петербургский Хлестаков — и как страдало искусство.

Но черный человек из спектакля Товстоногова еще не сказал последнего слова. Он пока не добрался до цели. Однако ожидался с минуты на минуту…

Вечно булгаковское, оно же вечно достоевское и гоголевское, как бы самочинно пробивалось в закоулки текущей жизни — и выказывало свою неистребимую сущность. Мы повидали всяких гораздых на выдумки Хлестаковых. Не застав, к сожалению, Михаила Чехова и Эраста Гарина, встречались с Игорем Ильинским — на сцене Малого театра, когда ТИМа уже не стало, с Борисом Бабочкиным и с Бруно Фрейндлихом — в театре Александринском… Незабываем Осип — Николай Черкасов, заспанный, хмурый, во всем изверившийся и тоже эксцентричный до крайности.

В том же масштабе — образы товстоноговского спектакля. Хлестаков — Олег Басилашвили с его ясноглазым недоумением и нагловатой верой в фортуну, закрученный водоворотом событий, зря пробовал угнаться за ними и их разглядеть, но лишь досадливо вздергивал плечиком от напрасных попыток. Городничий — Кирилл Лавров, осанистый, боевой, оборотистый… Все эти образы сохраняли в себе родовые приметы сценических предков и преображались на сцене до вполне сегодняшней узнаваемости, способной, в свой черед, потрясать.

Торжествующе живучи пороки людские. О такой их особенности отлично сказал талантливый писатель наших дней Фазиль Искандер:

«В этом смысле поразительней всего Гоголь… Как он лепит людей! Действительно, с ним пришла и ушла какая-то тайна…

Однажды я встретил человека, и через пять-десять минут разговора с ним убедился, что передо мной Ноздрев. Я мысленно улыбнулся, но вдруг, как {105} молнией, выражаясь старинным языком, меня пронзило: и через тысячу лет Ноздрев останется Ноздревым! Я как бы почувствовал несокрушимую прочность ноздревства в Ноздреве! И вдруг понял. Отшатнись в ужасе! Гоголь рисует не человека, а его генетический код, придавая этому генетическому коду соответственно реалистическую внешность. Вот куда он проник! Вот почему все образы зрелого Гоголя смешны и одновременно таинственны. Даже Чичиков таинствен. Сквозь облик гоголевских образов просвечивает их тысячелетняя сущность. Именно поэтому они одновременно и сверхживые (протянуты в будущее), и что-то потустороннее в них есть: протянуты в прошлое»[[205]](#endnote-195). Глубокая, плодотворная мысль! Тут — проникновение к истокам.

А навыки профессионального уменья уже мало кого способны увлечь сами по себе.

Преданный последователь Станиславского, Товстоногов не был слепым адептом вероучения. Кончина Станиславского и окончание театрального института (ГИТИС) почти совпали в его биографии.

Станиславского не стало в 1938 году. Уже через год центральная газета поместила статью «Молодые режиссеры», где особо отмечалась «дипломная работа культурного и одаренного молодого режиссера Г. Товстоногова»[[206]](#endnote-196). Такую оценку дал крупнейший режиссер той поры Сергей Радлов. А дипломной работой Товстоногова были «Дети Ванюшина», пьеса Сергея Найденова, шедшая в Тбилиси, в Театре русской драмы имени Грибоедова.

Преданность мхатовской вере не мешала молодому Товстоногову видеть богатства окружающей жизни, общую картину театрального процесса, удачи соседей *слева* и *справа*.

Восхищенный вахтанговской «Принцессой Турандот», он вспоминал: в ней «удивительно серьезно, даже драматично играли наивных, как дети, мудрецов и государственных деятелей, капризных, как балованные дамочки, принцесс и “роковых”, как в немом кино, женщин»[[207]](#endnote-197). Особенно привлекал, — но привлекал по-режиссерски, аналитически, — Борис Щукин.

Попутно рождались эстетические проблемы и ассоциации.

Товстоногов считал, что «Горячее сердце» Островского на сцене МХАТ «было ответом Станиславского Вахтангову. Приняв вахтанговский вызов и внутренне с ним согласившись, Станиславский поставил спектакль в плане психологического гротеска»[[208]](#endnote-198). Так расценивался известный спор с Вахтанговым о гротеске, описанный Станиславским.

Независимый взгляд на театральный процесс позволял Товстоногову смолоду делить свои пристрастия между хорошим и разным, деловито сторонясь сектантской узости. Позже он признавался: «Я любил и люблю безудержную фантазию, театральность, изобретательность, эксперимент Мейерхольда. Мне многое дал рациональный и красочный мир поэтического театра Таирова»[[209]](#endnote-199). По-сегодняшнему остро звучат «Слово о Мейерхольде» (1974)[[210]](#endnote-200) и статья памяти Александра Таирова — «Подвижник»[[211]](#endnote-201), звучат во славу неисчерпаемых возможностей театра.

{106} Впечатления молодости не были безотборочны. Товстоногов помнил иные старые спектакли: ставили, казалось, классику, а думали больше о себе, о собственном режиссерском самовыявлении. «Поэтому действие “Ревизора” переносили в Петербург, поэтому Чацкий оказывался то декабристом, то либералом-болтуном, Карандышев читал стихи Есенина»[[212]](#endnote-202). Упоминались истинные сценические происшествия 1920 – 1930‑х годов: «Ревизор» на сцене ленинградского Дома печати в постановке Игоря Терентьева, разные версии «Горя от ума», в том числе академические, наконец — «Бесприданница» Островского в смелой трактовке серьезного, рафинированного режиссера Владимира Соловьева: у него Карандышев, готовясь стрелять в Ларису, мрачно восклицал:

Здравствуй, черная гибель!  
Я навстречу тебе выхожу…

Товстоногов анахронизмами гнушался. Он искал современное в вечном, тот самый генетический код художественного образа, о котором говорил Фазиль Искандер, — код, позволяющий разглядеть и родословную явления, и его завтрашний день. Последнее было особенно важно.

Иначе говоря, Товстоногову открывались в классике не одни лишь истоки текущих проблем: ему хотелось выразить и недозволенные в его время, но пьянящие свежестью надежды искусства.

В его «Трех сестрах» чеховский диалог сплошь да рядом предвосхищал поэтику театра абсурда. Так проходили *диалоги непонимания* растерянного Андрея Прозорова — Олега Басилашвили и, как пень, глухого Ферапонта — Бориса Рыжухина; Чебутыкина — Николая Трофимова и Кулыгина — Владислава Стржельчика; нередко — и трех сестер между собой. Обвал непонимания был по страшней пожара, который так и не сжег перегородок между людьми, и почти так же страшен, как безволие, с каким эти хорошие, милые люди потакали совершавшемуся на их глазах убийству одного из них — барона Тузенбаха. Конечно, то был не театр абсурда в его законченном виде, а тонкий подпочвенный слой неиспробованной сценической правды. Тем более живой и многоплановой получалась общая картина.

Другой пример. Еще только начиная работать в БДТ, Товстоногов отдал дань благодарности откровениям итальянского неореализма — и в вольной сценарной подаче пьесы Альдо Николаи «Синьор Марио пишет комедию» (1958), и в тонко стилизованной постановке открытой им пьесы молодого Александра Володина «Пять вечеров» (1959). Оба этих спектакля захватывали неподдельной правдой жизни. Чеховские предвестья неореализма были сыграны и в лирических диалогах товстоноговских «Трех сестер» (1965). Все это были манифесты новой эпохи, они утвердились в духовном опыте современников.

Соотнести современное и вечное помогало и обращение к музыкальной режиссуре. В разные годы Мастер поставил несколько отменных оперных {107} спектаклей: «Русалку» Александра Даргомыжского (1951), «Семена Котко» Сергея Прокофьева (1960), «Дон Карлоса» Джузеппе Верди (1979). Контуры музыкального действа проступали с первых шагов Товстоногова на сцене Большого драматического. Весенняя эстрадность вторгалась в спектакль-концерт «Когда цветет акация» (1956) — легкий театральный пересказ комедии Николая Винникова. А «Божественную комедию» Исидора Штока (1962) завершал веселый аккорд: дирижер за пультом с облегчением переламывал свою палочку, ее обломки летели по сторонам — дескать, дело сделано, и конец шикарному зрелищу.

Дирижера изображал комедийный актер труппы Георгий Штиль.

— Штиль — это человек, — шутили в труппе.

Актер был не из рослых. Но ведь не о *высоком штиле* пеклись в спектакле.

Дальше комедия в репертуаре Товстоногова набирала серьезность — не во вред музыкальной режиссуре. Бойкая «Ханума» Акакия Цагарели в обработке Владимира Константинова и Бориса Рацера (1972) вертелась на планшете сцены карнавальным колесом, под куплеты с подтанцовкой. Но и это представление нет‑нет да обволакивала светлая ностальгическая грусть режиссера по милым сердцу картинам старого Тбилиси. Тему несли стихи Орбелиани: проходя рефреном сквозь спектакль, выламываясь из сюжетного движения, чисто режиссерская надстройка сообщала веселому празднику дополнительную цельность и глубину.

Потом родился другой, фантастически печальный мюзикл — «История лошади» (1975). Марк Розовский инсценировал «Холстомера» Льва Толстого. В зачине этой «музыкальной истории» плакала цыганская скрипка, по всем законам музыкальной образности велась защита человечного в человеке.

Но сколько в той «Истории лошади» происходило условных метаморфоз и поэтических диффузий! Ряды ассоциаций проникали один в другой, образы при встрече менялись значеньями, и новое значение поясняло вдруг прежнее, так что открывалась между ними парадоксальная общность.

Скажем, хор в этом мюзикле перевоплощался из эпизода в эпизод. В некоторых зонгах он изображал раздумчивое *лицо от театра*, обсуждал ход событий, под занавес оплакивал их исход. Иногда преображался в диковатый конский табун и «бег стремил неукротимый», но вдруг затихал и зачарованно слушал не то притчи, не то внутренний монолог старого, много повидавшего Холстомера — Евгения Лебедева. В сцене на бегах участники хора, даже не сбросив с себя конской сбруи, становились глазеющей, праздно приплясывающей публикой. В одном из посетителей бегов — томном англичанине с бантиком на шее и при монокле — можно было узнать жеребца Чалого из предыдущего эпизода. На выводке перед покупателем Чалый прикидывался хромым, припадал на все четыре копыта — так не хотелось расставаться с родным табуном. Этот образ искусно воплощал Изиль Заблудовский.

{108} В табуне резвый жеребец Милый, кося счастливым глазом и громко хрупая колотым сахаром (вступала в действие не то звукозапись, не то звукоусилитель), нагловато пританцовывал, срывая цветы удовольствия: сманивал у бедняги Холстомера подружку — кобылу с прозаичнейшей кличкой Вязопуриха. Нечто похожее повторялось потом на другом уровне в эпизоде бегов, где забияка-бретер с легкостью уводил из-под носа у князя Серпуховского его содержанку, цирковую наездницу Матье. Бретер и наездница — это они и являлись нам сначала лихим жеребцом Милым и ветреной Вязопурихой в сценах из жизни табуна. Но тем самым образно перекрещивались участь князя-гусара и участь Холстомера.

Тема табуна, преображаясь и укрупняясь, вырастала прямо из мотивов повести Толстого. Сквозную внесюжетную тему режиссер вносил не от себя, как это было с рефреном «Ханумы», — он генерализовал ту, что имелась. Но делал это так изобретательно и разнообразно, что эпизоды игры становились системой сообщающихся сосудов.

Под занавес князь Серпуховской, дряхлый и нищий (перепады его когда-то счастливой судьбы талантливо играл Олег Басилашвили), посещал благополучного знакомца — и отшатывался от наваждения. Гостеприимные хозяева чертовски напоминали бретера-соблазнителя и неверную Матье, а их чопорный лакей Франц предательски смахивал на Феофана — разбитного кучера князя Серпуховского. Лишь Холстомера князь не узнавал, должно быть потому, что тот, оставшись самим собой, состарился, как и князь.

Незачем говорить: в труппе Товстоногова хватило бы исполнителей на весь списочный состав персонажей. Но играли параллельные роли одни и те же актеры; перевоплощались дважды и трижды. Победительную пару любовников — в табуне, на бегах, в предфинальной сцене — изображали Валентина Ковель и Михаил Волков, Феофана и Фрица — Юзеф Мироненко. Актеры не так и порывались к тому, чтобы изменить свой облик до неузнаваемости. Напротив, в задачу входила сквозная ассоциативность переменчивых видимостей. В вариационных оттенках судьбы, в неотвратимых повторах потерь и встреч отзывалась философия жизни великого русского реализма. Исход князя Серпуховского и исход его любимца Холстомера драматически перекликались…

Хотим мы это признать или нет, но события в самом деле невольно подготавливаются — да позволено будет повториться. Выпущенная на сцену под конец 1983 года комедия «Смерть Тарелкина» оказалась еще одним крупным событием на путях Товстоногова-искателя. Прямизну курса нет нужды преувеличивать. Но сходство кое-каких выразительных средств не может не бросаться в глаза.

Горькая «комедия-шутка» Сухово-Кобылина, эта размашистая оплеуха всероссийской чиновной номенклатуре, предстала теперь в дразнящем обличье. Не совсем привычная опера-сатира безумствовала на видавшей виды сцене. Партитура Александра Колкера изобретательно поясняла характеры {109} и иронично оценивала ситуации. Либреттист Вячеслав Вербин находчиво переводил диалоги знакомой комедии на язык современного мюзикла. Весьма основательный оркестр под управлением Семена Розенцвейга увлекал действие за собой. Со сцены звучали голоса солистов, вступал хор… Формы музыкальной драматургии, понятно, не давали полной свободы импровизатору-актеру. Зато стройно выдерживался пластический рисунок: хореография Ильи Гафта была по-настоящему театральна. Уверенно сменялись темпоритмы. Победно говорило о себе могущество театра.

В каждом акте трехактного спектакля оркестр на минутку взмывал из недр своей *ямы* ввысь, навстречу приветствиям зала. Эти маленькие бенефисы оркестра, звучавшего вовсю, были добродушной пародией на пышные триумфы оперного дирижирования. Вознесения *ямы* имели и служебную цель: за спинами оркестрантов удобней было менять убранство сцены. Впрочем, сцена и без того меняла очертания поминутно. Декорации наезжали на просцениум и уплывали в темную глубину. Игровая площадка получалась неуловимо безразмерной и перевоплощалась заодно с персонажами. Художники Эдуард Кочергин и Ольга Земцова тоже, можно сказать, справляли тут бенефис как соучастники пространственной режиссуры Товстоногова.

— Игра… Идет игра…

Снова действие пронзал объединявший его рефрен. Впрочем, оно и так было каждому ясно. Играли в открытую, ничего не преодолевая в заданиях музыкальной драматургии, а бойко извлекая оттуда ресурсы сценичности.

Не было в том и режиссерских самоповторов. Рефрены, выстроенные авторами спектакля поверх действия пьесы (в «Хануме», в «Истории лошади» и т. д.), выстраивались по-разному и не совпадали в своем назначении. Общим, пожалуй, было только одно: так вырастало хоровое начало действия — в том смысле, какой придавал ему Всеволод Мейерхольд.

Хор преображался, меняя лики и маски: его составляли отличные индивидуальности. Сновала-работала чиновничья машина: с боков въезжала на сцену вереница канцелярских столов, над ними попарно склонялись люди в зеленых вицмундирах. Белые гусиные перья трепетали в руках. Один из чиновников дышал на гербовую печать, другой ловко хлопал ею по бумаге. Так — за каждым столом, в ритме музыкально организованного действия:

Бумаги, бумаги.  
Казенные бумаги…

зачинал хор одну из ведущих тем музыкальной сатиры.

Потом те же актеры, участники хорового действа, накинув на себя черные плащи и цилиндры, изображали некое собирательное целое — *лицо от театра*, комментатора и арбитра сценических невероятностей. Если в чиновниках, по мере знакомства с ними зрителей, все резче проступали страстишки, наклонности, личности, то под плащами приметы намеренно тушевались. В дрожащем свете софитов все выходили на одно лицо.

{110} Случалось, хор выделял из своей среды исполнителя какой-нибудь отдельной роли. Двое чиновников по ходу общей игры переоблачались в здоровенных полицейских. Ревностный Качала — Юзеф Мироненко ловил на ходу, весело ухмыляясь, повеления начальства. От него не отставал невозмутимый, как мясорубка, Шатала — Валерий Матвеев, тупомордый и даже будто безглазый под низко надвинутой каской.

Меняло очертания сценическое пространство. Перевоплощался хор. Раздваивались главные персонажи. Пройдоха Тарелкин, устроитель собственной «смерти», преображался в кривобокого и подслеповатого старика Копылова, у своего гроба оглашал свое же завещание на права душеприказчика самого себя. Что из этого выходило — о том был спектакль.

Силу драматической сатиры XIX в. и иные новейшие оттенки ее смысла с искусством большого актера передавал исполнитель двуликой роли Валерий Ивченко. Он в совершенстве владел своим телом, был пластичен и ритмичен, *зеркалил* себя в пространстве сцены (совсем по-мейерхольдовски), свободно сочетал слово с движением, легко преображался внутренне и внешне, что было здесь весьма немаловажно. В разных эпизодах мюзикла, вплоть до очень резвых, игра актера была полна достоинства и сценического самообладания. Ничего слишком!..

Спектакль и вообще был богат одушевленным актерским творчеством.

Вадим Медведев изображал статского генерала Варравина с напускной романтической печалью в голосе, с немигающими глазами холодного убийцы. Трехгрошовая чувствительность его виолончельной темы в оркестре словно выставлялась напоказ: однажды герой даже невзначай водил в воздухе воображаемым смычком — «дундундел на виолончели», если употребить словцо Маяковского. Подобное обнажение темы было в природе образа — тот тоже двоился по ходу сценических превращений. В поисках бумаг, похищенных у него покойным Тарелкиным и для Варравина компрометантных, генерал-разбойник, в солдатской бескозырке и длиннополой кавалерийской шинели, с привязанными сивыми усами и с костылем в руке, настигал Копылова — Тарелкина, мучительски провоцировал его, загонял в угол, разоблачал — и тогда, торжествуя, сбрасывал маскировку, оказывался генералом в раззолоченном мундире.

— Какой великолепный машкерад! — глумился он над поверженным врагом.

Сказанное сполна относилось и к нему самому.

В спектакле, где каждый дуэт и ансамбль представлял собой заговор или провокацию, не было и быть не могло персонажа, который рассчитывал бы на сочувствие зала.

Гротескным видением проходила сцена в участке, где царил над своими слугами и жертвами маленький, ничтожный квартальный надзиратель Расплюев. По указке Расплюева дремучий, нечесаный дворник — Леонид Неведомский, пыхтя и потея, выводил крестик вместо подписи под лжесвидетельством. {111} Можно ли было ему сострадать? А можно ли было сострадать «просвещенной личности», которую изображал Геннадий Богачев? После нескольких сеансов в *холодной* этот фразер рад был отречься от либерального пустозвонства и подписать что угодно. Прекрасные актеры готовили общий вывод об унылом сообществе: ни один тут не выглядел лучше другого. Расплюев, положим, ни на какое сочувствие и не набивался, оно ему было без надобности. Николай Трофимов, большой мастер на роли мелких людишек, передавал этакую поэзию полицейского сыска, его квартальный упивался целесообразной красотой ремесла. Но и вдова Брандахлыстова — Валентина Ковель, в ее невообразимых юбках, шалях и облезлой горжетке, с полнейшей беспрепятственностью телодвижений, только и занята была, что вымогательством, только и знала с тремя «дочурками», что бить на чувство. И снова трехгрошовые сантименты вызывали раскаты хохота в зале, когда «дочурки» распевали в трактире:

Смотрит ласковый Боженька с неба.  
Все он видит и помнит про нас.  
Он накажет злодея-папашу!  
За страданья сироткам воздаст!

Так подозрительные «дочурки», промышлявшие на панели, предъявляли свои права на «папеньку» — Копылова. Жестокий романс (тексты, как упоминалось, писал Вячеслав Вербин) необыкновенно смешил в исполнении разудалых «сироток», на которых, что называется, пробу негде было бы ставить.

Сцена в трактире развертывалась как провокация, организованная по ведомству Расплюева; он сам при сем присутствовал и чуть ли не дирижировал атакой, наслаждаясь от души. Что трактир, что кутузка — разница была едва уловима, и это; конечно, входило в постановочный замысел. Трактир вроде застенка. Гротеск на грани гиньоля. Когда компания покидала злачное место, встревоженный Копылов — Тарелкин подносил Расплюеву водки: она лилась из флакона (штофа) одного прямо в пасть другого, и звукоусилитель опять давал оценить, как благостно жидкость журчала и булькала. К сему прилагалась и более вещественная дань: взятка в три сотни ассигнациями.

Броско оттеняла продажность и тупость этого мира Ольга Волкова в роли кухарки Мавруши. Актриса балансировала в двух шагах от балагана, однако дистанцию галантно соблюдала.

Нет, никакой из них не лучше другого! Таков был итог дознания. Все разыгранное завершала финальная чертовщина. Гонитель Тарелкина генерал Варравин прощался с чиновниками вверенного ему департамента «по причине своего повышения по службе». Тут наставало последнее превращение оборотня. В высоких створчатых дверях красного дерева, отделанных бронзой, появлялся Тарелкин — Копылов. На нем был такой же, как на Варравине, раззолоченный мундир с иголочки. И такая же в лице величавая видимость.

{112} — Позвольте представить вам вашего нового начальника, господа, — продолжал Варравин. — Прошу любить и жаловать.

Бумаги дождем проливались с поднебесья, паря по‑над сценической площадкой, иронически венчали нового триумфатора.

Бумаги, бумаги.  
Кругом одни бумаги…

Сценический парадокс был достоин опыта русской драматической сатиры. Он обогащал этот опыт.

Безбоязненные преувеличения фарса (невольно вспоминалась концовка «Общественного мнения») раздвигали просторы сатирического захвата. Это признавали многие, писавшие о спектакле Товстоногова. Один из первых информационных откликов на премьеру БДТ, в сущности, уже формулировал очевидную истину: «Новый спектакль во многом экспериментален, он не похож на то, что мы видели на сцене Большого драматического до сего времени. И вместе с тем он в русле лучших традиций театра, его поисков, заботы о жанровом разнообразии репертуара»[[213]](#endnote-203).

Юрий Рыбаков, автор содержательной монографии о режиссере, писал в рецензии на спектакль, что Товстоногов «всегда был чуток к новым тенденциям в искусстве сцены», «предпринимал такие попытки и в “Хануме”, и в “Истории лошади”, и в “Мачехе Саманишвили”. Новый спектакль — логический шаг вперед, завершил поиски»[[214]](#endnote-204). Раз от разу обновлялась современная выразительность театра.

Об эксперименте, вытекавшем из предшествовавших встреч режиссера с русской классикой и как бы итожащем найденное, писал не один критик. Вместе с режиссером подымалась к новому труппа, многие ее талантливые мастера. Критик Евгений Соколинский рассматривал «Смерть Тарелкина» как «испытание творческого метода коллектива на прочность, и он это испытание выдержал»[[215]](#endnote-205). Выдержал и в плане непосредственно музыкальной режиссуры. Прежние находки в жанре музыкального спектакля соединились в «Смерти Тарелкина» с сатирой высокой пробы.

Рецензий оказалось много. Но не встретилось такой, где замахнулись бы на этот спектакль. Так случилось вовсе не потому, что премьера совпала с семидесятилетием постановщика. Спектакль в самом деле стал одним из крупных достижений современного театра. Потом, в дни гастролей БДТ, это признали критики Еревана, Вильнюса и других городов.

Следующая встреча Товстоногова с русской комедийной классикой — «На всякого мудреца довольно простоты» Островского — не стала таким же из ряда вон выходящим экспериментом. Академизма и там осталось в обрез. Зато открылось еще больше простора для полемической режиссуры и вольной актерской импровизации: ведь музыкальные причуды «Смерти Тарелкина», что ни говори, сковывали, ограничивали, вынуждали соизмерять…

{113} Свою комедию «Смерть Пазухина» Салтыков-Щедрин заканчивал саркастическим вопросом. Подпоручик Живновский, прохвост и плут, пробовал восхититься итогами всего происшедшего, но вдруг запинался.

— Господа! — восклицал подпоручик, — представление кончилось! Добродетель… тьфу бишь!.. порок наказан, а добродетель… но где же тут добродетель-то!..

Добродетель поминай как звали. Вот всеобъемлющая формула русской драматической сатиры. Формула пришлась кстати в «Смерти Тарелкина» и кое-где еще.

Товстоногов никогда не ставил «Смерть Пазухина», но ее концовку явно держал в уме. Панику Живновского напоминали иные диалоги спектакля БДТ «На всякого мудреца довольно простоты». Эта комедия Островского в разные времена метила разные подходы Товстоногова к классике и оказалась теперь одной из итоговых работ режиссера.

О добродетели там распространялись разные колоритные персонажи. Например, в начале пятого акта молодой гусар Курчаев, влюбленный в Машеньку, скупо жаловался любвеобильной Мамаевой на то, что богатая барыня Турусина подыскивает Машеньке, своей племяннице, подходящую партию:

Курчаев. Она ищет добродетельного человека.

Мамаева. Ну, так что ж?

Курчаев. Я никаких добродетелей не имею.

Мамаева. Как никаких? Что же, в вас только пороки?

Курчаев. Я и пороков не имею, я просто обыкновенный человек…

Мамаева. Погодите, погодите! Может быть, это еще и лучше не иметь добродетелей, но не иметь и пороков.

Сосудом добродетели, носителем незапятнанных совершенств выступал один лишь Глумов, — диспут протекал как раз на пороге развенчания героя. Но еще раньше входила Машенька и вторгалась в диалог:

Машенька. В господине Глумове так много хороших качеств, что мне становится страшно, я не считаю себя достойною такого мужа.

Мамаева. Где же и искать добродетелей, как не в вашем доме? Вы можете пользоваться и наставлением, и примером от вашей тетушки.

Машенька. Я ей очень благодарна! Добродетельной быть действительно очень недурно, но из всех добродетелей я мог) похвалиться только одной: послушанием.

Театр оправданно, в согласии с Островским, подхватывал саркастическую тему Щедрина. Диспут о добродетели подкреплял *теорию относительности* режиссера.

Когда премьера БДТ состоялась, Товстоногов не скрывал, что тяготел к Щедрину. В одном интервью он заметил о новом спектакле, что «понятие приспособленчества, конформизма, к сожалению, из нашей жизни еще не ушло. Проблема консерватизма в мышлении людей тоже весьма актуальна. {114} Причем Островский показал это с такой силой, что и сегодня звучит совершенно современно… Кроме того, это произведение очень влекло меня и потому, что оно по своему строю приближается к Щедрину, а я люблю щедринскую гиперболу, психологический гротеск. Работая над спектаклем, попытался уйти в понимании Островского от рутины: будто бы он писал просто бытовые пьесы. Нет, его пьесы таят в себе такие взрывчатые возможности, что делают спектакль подлинно современным»[[216]](#endnote-206).

Щедринское в «Мудреце» Большого драматического театра тоже по-разному подготавливалось. Выверялись сатирические оттенки. Отбирались способы подачи, подходы и приемы — с установкой на многоплановость актерской игры, на переменчивость образных значений.

Встречи Товстоногова с «Мудрецом» не повторяли одна другую, каждая из них была результативна по-своему. О них упоминалось выше. Можно назвать и другие встречи с Островским. Их начало — тоже в Тбилиси: в 1943 г. в Театре имени Грибоедова появились «Бешеные деньги». Потом в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола шла достаточно хрестоматийная «Гроза» (1951), скорей всего — в угоду школьной программе. Сверх того Товстоногов ставил в БДТ комедию «Волки и овцы» (1980).

Последний спектакль был стилизован под развлекательное зрелище старой провинциальной сцены, что давало дополнительные планы игры: играли и роли, и ветхозаветных актеров в этих ролях. Возникали не предусмотренные текстом ресурсы комедийности: опереточные увертюры, машинальный капельмейстер, бесцеремонный суфлер, вторгавшийся своими подачами в действие, умилительно старомодный павильон на сцене, ситцевый занавес в розочках… Впрочем, счеты с прошлым сводить не собирались. Отражений «классовой борьбы» тут не искали — не в пример 1920 – 1930‑м гг., когда к пьесе приложил бестрепетную руку не один режиссер-вульгаризатор. Напротив, теперь ее играли с созерцательной улыбкой. Так когда-то захотел Евгений Вахтангов поставить у себя в студии другую комедию Островского, «Правда — хорошо, а счастье лучше». Студийцам надлежало изображать актеров, игравших постаринке, не скрывая своего современного отношения и к образам, и к этим актерам, к способам их игры.

У Товстоногова исполнители легко одолевали ступенчатость задач. Накоротке общался с залом-партнером и с партнерами по сцене Владислав Стржельчик — победительный хищник Беркутов и он же самовлюбленный Актер Актерыч, наслаждавшийся собой в роли. Виртуозно играли в том же ключе Мурзавецкого — Геннадий Богачев и Купавину — Светлана Крючкова. Вообще исполнители не стеснялись веселиться и веселить. Тут опять-таки отзывалась *теория относительности* режиссера.

Играть играющих актеров предстояло и в «Мудреце».

Перекличка с Щедриным шла своим чередом. Как бы вспоминая слова этого писателя о прелестных созданиях, «канканирующих на краю бездны», Товстоногов и «Мудрецу» предпослал увертюру-канканчик. Но если в невиннейших {115} товстоноговских «Волках и овцах» исполнялась натуральная увертюра к оперетте Оффенбаха «Орфей в аду», то здесь композитор Исаак Шварц весьма иронично стилизовал под Оффенбаха собственную музыку.

А необъятный дамский корсет с розовой шнуровкой, — им художник Эдуард Кочергин прикрывал, как занавесом, проделки персонажей, — напомнил еще один всеохватный занавес — зеленый вицмундир в другом, уже несомненно щедринском спектакле Товстоногова — «Помпадуры и помпадурши» (1954); тот спектакль на сцене Театра комедии оформлял художник Семен Мандель. Это ничуть не походило на заимствование или самоповтор режиссера. Просто художественная логика следовала естественным путем — путем разветвляющегося эксперимента.

Актер Товстоногова умел быть полемичным, но и снисходительным. Мог с мягкой улыбкой передразнить играющего актера другой, заведомо чуждой ему школы. И притом всюду оставаться собой, верным своему мастерству. Ансамбль тут был живой, переменчиво подвижный. С приходом нового дельного актера преображался и ансамбль. А если какие-то лидеры труппы вдруг оказывались перед лицом непредвиденных проблем, — тогда возникали лишь добавочные поводы к соревнованию творческого порядка (внутри ансамбля).

Непривычное для театра единомышленников качество соревнующегося ансамбля обозначилось и в «Мудреце». Словно бы проводился еще один неожиданный и крупномасштабный эксперимент. Оркестр первостатейных исполнителей выдвигал то одного, то другого концертирующего солиста. В зависимости от событий пьесы и проведения темы то тот, то этот актер оспаривал первенство, часто успешно, часто с блеском. Так изображал Евгений Лебедев старого, очень важного господина Крутицкого, набрасывал ломким пунктиром движение на произносимое слово, вернее — рамолический полужест на запинающиеся междометия. Возникали особые, в перспективе даже чуть опасные для цельности условия партнерства на сцене. Классный выдумщик, Лебедев норовил *переиграть* партнера в диалоге, мало того — пробовал навязать ему свои эксцентричные условия игры. Валерий Ивченко не клевал на приманку. У его Глумова была своя забота, актер имел свои задачи в спектакле. Даже на коленях пританцовывая перед очень важным господином Крутицким, он умудрялся не ударить лицом в грязь. Порой Ивченко хмуро поглядывал на разошедшегося партнера, замкнувшись в себе и словно бы не одобряя его выходок. Это не отдаляло от игровых задач. Наоборот, игра-состязание исполнителей на свой лад поясняла противостояние персонажей.

Ловушки и манки партнеров, их негласные вызовы на перестрелку отчасти даже помогали Ивченко показать Глумова в сетке нависавших угроз. Здесь открывалась особенность спектакля. Он был прежде всего о Глумове, о том самом *мудреце*, который опростоволосился и пал за миг до мнившейся победы. Во многих знаменитых постановках прежней поры Глумов тушевался и больше служил для связки эпизодов. А здесь лидерство Глумова получало {116} принципиальный смысл. Спектакль Товстоногова опять развертывался вширь и вдаль как спектакль-роман, но Ивченко играл героя плутовского романа, остающегося в любой передряге главным действующим лицом.

Актер проверяется в ансамбле. Но и ансамбль проверяется с приходом новой значащей индивидуальности. Проверка идет на пользу обеим сторонам и, в конечном счете, к выгоде искусства. В «Мудреце»-85 протагонистом соревнующегося ансамбля выступил Ивченко.

Справедливо писала тогда о Валерии Ивченко критик Нина Рабинянц: «Судьба Глумова была для него драмой конформизма. Проблема лицедейства как способа сценического существования и как приема в борьбе его героя за место под солнцем решалась здесь со всем присущим Ивченко артистизмом»[[217]](#endnote-207).

Была игра. В зависимости от собеседника Глумов прикидывался угодным тому лицом. Собственно, он лицедействовал и перед собственной маменькой Глафирой Климовной. А в этой неприметной тихоне Ольга Волкова понемногу приоткрывала такой беспредел притворства «применительно к подлости», какой только у нее и должен был унаследовать Глумов, горько махнувший рукой на идеалы голодной студенческой юности. В конце концов оба вполне понимали друг друга.

Богатый барин Мамаев, являвшийся сначала в роскошной лисьей шубе нараспашку, приходился Глумову какой-то дальней родней, и охоту на него герой вел с большой осторожностью. У Олега Басилашвили этот Мамаев был обаятельно пустоголов и на редкость общителен, подкупающе простодушен. К сатирическим результатам ведь не обязательно идти путем безжалостных разоблачений. Запинаясь и робея, Глумов не решался назвать его дядюшкой, а расточал лесть с потупленными глазами.

Зато много смелее был герой перед тетушкой, Клеопатрой Львовной Мамаевой, — чуть ли не сразу шел на абордаж. Людмила Макарова в этой роли представала не скучающей светской львицей, как обычно, а скорее домашней ангорской кошечкой, пушистой, балованной, но себе на уме, готовой тут же выпустить коготки да царапнуть. Здесь, в предусмотренных пьесой амурных вылазках тонко различалась ирония Глумова над собственным притворством: ее мешал уловить нараставший темперамент действия, но она все-таки ясно сквозила над текстом и помимо текста.

Задачи Ивченко-партнера усложнялись еще больше в общении с постной, но вальяжной, сдобно-крупитчатой, но, как ей казалось, смиренномудрой Турусиной — Эмилией Поповой. Авторы спектакля — Товстоногов и с ним Кочергин — давали вволю убедиться, что Турусина, как и ее обитель, состоит из двух несовпадающих половин: суеверной богомолки и отставной Магдалины. По ходу диалога с ней Глумову — Ивченко приходилось мгновенно угадывать, с какой же именно половинкой он имеет дело сию минуту, в какой своей сущности пребывает собеседница, и соответственно строить уместный маневр. Здесь, в этой работе на подхвате и перехвате, тоже можно {117} было убедиться наглядно, как пределы исполнительских задач, контуры играемого образа удваивались и утраивались.

Комедийно-эксцентричный, при полном достоинстве сторон, диалог скромняги Глумова и румяного, грассирующего и порхающего бонвивана с тросточкой Городулина — Владислава Стржельчика давал новую расцветку и среде, и ее покорителю Глумову, старавшемуся хранить самообладание в очередной переделке.

Свысока и не без смешного петушиного наскока проводил Глумов свой словесный поединок с мелкотравчатым, но опасным шантажистом Городулиным, который у Николая Трофимова вскользь предъявлял резоны, но укалывал все больней.

Нет, Ивченко не переходил из эпизода в эпизод, как из аттракциона в аттракцион. При всех перевоплощениях главными для зрителя оставались сцены, пусть иногда бессловесные, проходные, когда Глумов являлся залу самим собой. Вот тогда-то, в минуты трудных раздумий, он больше всего привлекал к себе. В том был некий секрет актера, какое-то колдовство: его Глумов не бил на сочувствие, презирал сантименты, наедине с залом бывал рассеян и мрачноват — и все-таки трудно было не разделить с ним его оценок, не ощутить превосходства его личности над остальными.

Правда, кое-кого из серьезных критиков спектакля такой Глумов все же не до конца устроил. Резче других нападала Татьяна Москвина. По ее словам, Глумову на сцене недоставало ясности. «Вот генерал Крутицкий — Е. Лебедев и ясен, и убеждает». А Глумов… «В ходе спектакля возникают сомнения в талантливости и значимости Глумова. Расчетливый, мрачный и злой шут, могущий принимать разные позы, — вот Глумов у Ивченко. Главное лицо в общем бурном потоке комикования, с той разницей, что у всех по одной маске, а у него — несколько». Сомнительность художественного результата провозглашалась открытым текстом: «О, если играть сатиру, сколько надо гнева и презрения, сколько убийственно точных ассоциаций. А коли все слегка, все от добродушной насмешки, получается легкая, безадресная карикатура»[[218]](#endnote-208). Главным виновником, понятно, оказывался режиссер.

Татьяна Москвина отвергала концепцию этого спектакля, и это ее дело. Любопытно было бы все же послушать текст Островского, сыгранный по предложенным рецептам (т. е. с гневом, презрением, убийственной точностью и проч.). Где бы так сыграли? В Художественном театре Станиславского или Олега Ефремова? А может быть, в Малом? Или у Марка Захарова в московском Ленкоме? У Петра Фоменко?..

Признаться, я еще застал в легендарном довоенном спектакле московского Малого театра Александру Яблочкину, Евдокию Турчанинову, Варвару Массалитинову, Михаила Климова, Михаила Ленина. Нет, не гневом и презреньем пылали они на сцене. Великолепные актеры купались в своих ролях, побуждая к раздумью. И даже море смеха имело место. Глумов же, {118} которого корректно играл Владимир Мейер, выполнял в том спектакле-концерте аматеров, как ни грустно это признать, не более чем корреспондирующую роль, соединяя явление с явлением, не пронизывал действие, а тушевался, отступал на второй план. Похоже, не было ничего *убийственного* ни в самих задачах комедии, ни в ее сценических воплощениях. Даже в той варшавской постановке Товстоногова, где первенствовал Глумов — Тадеуш Ломницкий, а с ним — переменчивый гротеск.

Словом, хотели мы того или нет, центральной фигурой у Товстоногова оставался Глумов. Все на сцене виделось его глазами, смеющимися, грустными, даже отчаянными. Глумов выступал исследователем типов и обстоятельств, не чужд ему был и пристальный самоанализ.

Сатира призадумалась на сцене. Такое казалось непривычным.

Примерно так же удивляла раньше премьера товстоноговского «Идиота». Многим помнилась волшебная композиция Владимира Яхонтова — она звалась по имени своей центральной героини «Настасья Филипповна». Мы видели до войны инсценировку романа Достоевского, где Всеволод Блюменталь-Тамарин с мутной надсадой играл трагедию Рогожина; крен соответственно был в ту сторону. И вдруг — в центре всего князь Мышкин. Триумф Смоктуновского, неожиданный для всех.

Новизну спектакля с Глумовым впереди, новизну задумавшейся сатиры критика сразу оценила и по праву поддержала. Одна статья так прямо и называлась: «Глумов и другие»[[219]](#endnote-209). Еще одна — «Глумов и его благодетели»[[220]](#endnote-210). В подтверждение этой новизны можно привести немало выдержек. Но достаточно такой. Александр Свободин, автор последней из названных статей, описал действующего актера в его отношении к образу. Критик признавался: «Не припомню впечатляющего Глумова. Все-таки он смотрелся скорее персонажем “от автора”, экскурсоводом по галерее блестящих портретов». А об этом Глумове говорилось: «Его не покидает то явная, то глубоко запрятанная ирония. Он существует одновременно в нескольких ипостасях. Он экспонирует для нас, зрителей, “творческую работу” Глумова по околпачиванию своих “шефов”. Он показывает Глумова наедине с собой, но и тут его герой отнюдь не на исповеди. Дистанцию между образом и автором мы чувствуем все время… И поверх всего — самое главное его качество, которое и делает спектакль современным. Страшно сказать, но этот Глумов оборачивается каким-то образом чуть ли не “рыцарем печального образа”, чуть ли не “духом изгнанья”. Нам жаль его, и в этой нашей жалости все дело!»

Опять не обошлось без *оборотничества*, без булгаковских дразнящих и тревожащих ассоциаций.

Возвращаясь к однажды сделанному, художник не может, да и не хочет повторить это сделанное. Проходит время, меняются поиски, пристрастия, вкусы. Встречаются новые актерские индивидуальности, пересоздающие фактуру ансамбля. Кто‑кто, а уж Товстоногов считался с этим всегда.

{119} Сложно рождались праздники его театра. И как различно они бывали встречены публикой! Два человека, сидя рядышком, глядя на одну и ту же сцену, случалось, видели два непохожих зрелища…

Впрочем, так выходит в театре частенько. Известно, что Всеволод Мейерхольд опасался (или делал вид, что опасался) полного единодушия в зрительном зале. Ему было важно, чтобы зал на спектакле раскололся. Известно, увы, чем это в конце концов обернулось…

Товстоногов не добивался таких конфронтации, но разногласия в публике считал законными. К разноголосице мнений он относился с виду спокойно. Стойко выносил и окрики лиц, «на заставах команду имеющих». Не походил на деятеля обласканного или изнывающего от недостатка опекунов. Интонации поставленных им пьес прорывались на сцену из современной зрителю жизни. Они и раздражали по-современному — и соответственно пресекались.

Всякого художника увлекает в искусстве то, что именуется нетленным. И само по себе увлекает, и потому еще, что это нетленное так или иначе остается действительным в набегающие новые времена. Важно уловить живые, подвижные взаимосвязи этих двух победительных начал на сегодня и дать их в концепции выстроенного спектакля. Определить конструкцию — значит определить ее. Внутри стройного спектакля Товстоногова должно было жить привольное творчество актера. Недаром одной из практических заповедей театра Товстоногова служил девиз Мейерхольда: «Импровизационное состояние артиста при точном режиссерском рисунке».

Импровизацию актера Товстоногов считал условием молодости своего спектакля. Он высказывался на этот счет многажды, полней всего — в «Заметках о театральной импровизации» (1985). Там, в частности, утверждалось, что «импровизация — одно из самых действенных средств, способных спасти современную сцену от окостенения»[[221]](#endnote-211). Иначе говоря, импровизация становилась залогом современного служения сцене, а выбор актера на роль давал центровку режиссерской задаче.

Вариационность в проведении ведущей темы спектакля, сотворчество актера-импровизатора, отказ от лобовых *обличений* много значили в последних крупных встречах Товстоногова с русской классикой. В них тревожила мысль о современном. То были спектакли щедринского сарказма и многоликих булгаковских превращений. Они были горькими по выводам, эти зрелища. Смеющаяся трагикомедия, то‑и‑знай, глубоко задумывалась над ходом жизни, над сменой времен, над самой собой сегодняшней.

# **{****121}** О. Мальцева Об особенностях драматического действия в спектакле с многочастной композицией

Вглядевшись в строение спектаклей второй половины XX в., можно обнаружить, что многие из них не имеют длинных непрерывных актов, периодов. Распространенной стала своеобразная осколочность, мозаичность строения, при котором спектакли не следуют непрерывному фабульному развитию. А порой и фабула есть, но возникают какие-то иные связи, более существенные для становления смысла спектакля. Критики почти в каждом отдельном случае обращали на это внимание. Однако накопилось много вопросов. Если отсутствует или перестает быть важной обычная фабульная логика, то какие тогда связи объединяют спектакль? Как реально они функционируют? Всегда ли такой спектакль обладает новым качеством, которое отсутствовало у составляющих его частей, и если да, то как оно обеспечивается? Эти и множество сопутствующих вопросов представляют, на наш взгляд, интерес и для теоретиков театра, и для режиссеров.

Что заставляет нас воспринимать спектакль как многоэпизодный? Очевидно, сколько-нибудь выраженная неслиянность частей. Их автономность.

«Лоскутность» прежде всего бросается в глаза, когда литературный материал представляет собой множество небольших по объему произведений. В частности, вторая половина века ознаменовалась активным обращением театра к поэзии. Позднее к стихам стали добавлять фрагменты пьес, прозы, а также документы. Вспомним в связи с этим «Зримую песню» Г. Товстоногова (1965, Ленинградский учебный театр), «Антимиры», «Павшие и живые» Ю. Любимова (1965, Театр на Таганке), «Послушайте!» (1967, Театр на Таганке), «Товарищ, верь…» (1973, Театр на Таганке) Ю. Любимова, «Как нарисовать птицу» (1976, Ленинградский молодежный театр при Театре им. Ленсовета), «Четыре песни в непогоду» и «Диалоги» В. Малыщицкого (1980, Ленинградский молодежный театр), «На два голоса» З. Корогодского (1980, Ленинградский ТЮЗ).

Начав со стихов, театр создавал многочастные композиции и на другом материале. Так, в «Нашем Чуковском» З. Корогодского (1970, Ленинградский ТЮЗ), в «Лунных волках» В. Туманова (1993, Ленинградский молодежный театр), «Фарсах» В. Крамера (1992, Петербургский театр «Фарсы») игрались несколько небольших пьес или инсценировок, одна за другой, в пределах одного представления.

Порой фрагменты пьес или инсценировок дробились на эпизоды и чередовались с эпизодами других пьес или инсценировок, как произошло в «Темпе‑1929» М. Захарова (1971, Театр Сатиры), в «Бенефисе» Ю. Любимова (1973, Театр на Таганке), в спектаклях «Ах, Невский, всемогущий Невский…» В. Малыщицкого (1983, Ленинградский молодежный театр), {122} «Владимир 3‑й степени» С. Женовача (1991, Мастерская П. Фоменко), «Вохляки из Голоплеков» В. Крамера (1996, Петербургский театр «Фарсы»), «Чар‑дым» В. Туманова (1998, Петербургский театр Балтийский дом), «Женитьба Гоголя» Р. Смирнова (1999, Петербургский театр на Литейном).

Многочастные композиции возникали также при обращении к «полнометражным» инсценировкам и пьесам, когда последние прослаивались зонгами, эпизодами из других произведений, документальным материалом. Так произошло, например, в спектаклях «Мать» (1969, Театр на Таганке) и «Что делать?» (1970, Театр на Таганке) Ю. Любимова, «Ханума» (1973, БДТ) и «История лошади» (1975, БДТ) Г. Товстоногова, «Дом на набережной» Ю. Любимова (1980, Театр на Таганке), «Роль для начинающей актрисы» (1980, Театр им. Руставели) и «Кавказский меловой круг» (1975, Театр им. Руставели) Р. Стуруа, «Муму» В. Фильштинского (1984, МДТ), «Трехгрошовая опера» С. Спивака (1995, Петербургский молодежный театр), «Братья Карамазовы» (1997, Театр на Таганке) Ю. Любимова.

Многочастные композиции возникали и благодаря чередованию эпизодов, в которых действовали персонажи, с эпизодами, где действующим лицом был Автор, например, в «Что делать?» (1970, Театр на Таганке), «Бенефисе» (1973. Театр на Таганке), «Ревизской сказке» (1978, Театр на Таганке) Ю. Любимова. «Дороге» А. Эфроса (1980, Театр на Малой Бронной). «Покойном бесе» А. Праудина (1997, Петербургский ТЮЗ), «Женитьбе» А. Галибина (1998, Александринский театр).

Дробность, перерывы последовательного развития фабулы создавались и таким «собственно театральным» способом, как повторение подряд вариаций одной и той же сцены: в «Доходном месте» М. Захарова (1967, Театр Сатиры) или «Гамлете» Ю. Любимова (1971, Театр на Таганке). В других случаях вариационные разработки образа рассредоточивались по спектаклю: в «Матери» (1969), «Доме на набережной» (1980), «Трех сестрах» (1982) Ю. Любимова в Театре на Таганке.

Происходило в рассматриваемый период и встречное движение: драматурги сами предлагали такие пьесы, где фабула лишена ведущей роли, а иногда о фабуле как таковой и вообще затруднительно было говорить.

В 1972 г. Д. Золотницкий писал, что Товстоногов нередко поступается интригой, вуалирует ее, что режиссер «привык работать на пьесах-сценариях»[[222]](#endnote-212). Не интрига определяла ход спектакля «Правду, ничего кроме правды!» (1967, БДТ) по пьесе Д. Аля. Спектакль, как и пьеса, представлял собой вариационную разработку темы суда над подвижниками разных времен и народов.

В «Синих конях на красной траве» по одноименной пьесе М. Шатрова Марк Захаров нашел композицию, о которой он писал: «… современная пьеса […] взорвалась на отдельные слагаемые, и они получили право свободно монтироваться не только по сюжетным и логическим параметрам, но и по законам музыкального построения, а также глубоко субъективно, как поэтически {123} выстроенный поток сознания»[[223]](#endnote-213). В этой пьесе, как указывал сам М. Шатров, наличествуют «три пласта», эпизоды из разных времен прошлого и настоящего, пребывающие «в странном соединении несоединимого. Важно, чтобы к концу спектакля нам перестало это казаться странным, чтобы мы […] ощутили нерасторжимую связь времен»[[224]](#endnote-214).

Драматург использовал ту художественную энергию, о которой в свое время писал С. Эйзенштейн, что она рождается на стыках прямо не сопряженных кусков. Эту важнейшую особенность композиций современной драматургии верно отметила Р. Кречетова, указывая на новый тип внутреннего движения драмы, «как бы вынесенный из непосредственной сценической реальности в сознание зрителя, где происходит соединение отдельных эпизодов»[[225]](#endnote-215). И соединение прямо не сопряженных кусков в композицию спектакля, который становится художественным целым лишь в результате монтирования его зрителем, — все, что режиссер обычно осуществлял сам, — пьеса предложила ему в готовом виде. В Петербурге конца века подобная драматургическая структура особенно привлекает А. Галибина (спектакль по пьесе А. Шипенко «Ла фюнф ин дер люфт», 1993, Молодежный театр, а также «Городской романс», по пьесе М. Угарова, 1995, Театр на Литейном) и А. Праудина («Monsieur Жорж. Русская драма», 1994, Александринский театр и «Покойный бес», 1997, ТЮЗ — оба по пьесам Н. Скороход), а также В. Туманова («Чардым» по произведениям Н. Садур, 1998, Балтийский дом).

## 1

Каким же образом этот многочастный материал скрепляется, как связываются между собой части спектакля?

Поставленные рядом, они могут просто сосуществовать по соседству и восприниматься как некая последовательность частей, не связанных друг с другом, или взаимодействовать, образуя ранее не бывшее, качественно новое. Очень часто между ними устанавливается причинно-следственная обусловленность.

… В спектакле «Три мешка сорной пшеницы» (1974, БДТ) Г. Товстоногова образ Тулупова раздваивался. Не для того, чтобы сделать более подробной цепочку событий военных лет, не для того, чтобы восполнить фабульные пробелы. Нет, здесь Тулупов-старший приплюсовывал «к правдивой истории Тулупова-младшего сегодняшнее ее восприятие». Происходило осмысление прошлого. По справедливому замечанию К. Рудницкого, в повести В. Тендрякова «выглядели если не должными, то неизбежными все столкновения возмущенного духа с нерушимым общеобязательным правилом, которые война повседневно терпела и легко списывала. Проза глядела на войну “изнутри” войны, она обнаруживала по отношению к тылу известное сострадание, но не могла, понятно, забыть, что на фронте страшней, чем в тылу. Сегодняшнее зрение видит разом всю войну […], видит, не умаляя тягот {124} тыла в сравнении с тяготами фронта, вглядываясь в чрезвычайные обстоятельства суровой поры напряженно и встревоженно»[[226]](#endnote-216). И тотчас с особой остротой проявились современные проблемы. Прошлое по контрасту обнаруживало в настоящем не только обретения, но и потери.

Комментарий Тулупова-старшего непосредственно связывал и эпизоды прошлого между собой, и эпизоды прошлого с эпизодами настоящего. Событие военной поры, сценически воплощенное, тут же получало оценку, современное осмысление. Комментарий подводил к следующему событию и т. д. Так что хотя ход фабульных событий постоянно рвался, возникавшие вновь связи между эпизодами были опять причинно-следственными.

Именно на основе подобного рода связей была построена и композиция спектакля А. Эфроса «Дорога» (1980, Театр на Малой Бронной). В центре постановки — писатель и его отношения с героями. А именно, с героями «Мертвых душ», прежде всего с Павлом Ивановичем Чичиковым. Театр, вслед за автором пьесы В. Балясным, исходил из того, что «Мертвые души» еще не написаны. Они как бы создаются на наших глазах. В начале спектакля «в зал обращаются первые слова о горечи чужбины и о Руси, которая “одна в сердце”. “Мертвые” текут живо, — рассказывает автор, — и мне совершенно кажется, будто я в России: передо мною все наши. И вот они потекли, как сновидения, никуда от них не деться. “Наши” выстроились в ряд, как на параде карнавальные фигуры»[[227]](#endnote-217). Таково начало. Так и по ходу всего спектакля. Гоголь (М. Козаков) или прямо предвосхищает и комментирует появления своих героев. Или непосредственно вступает в контакт с ними. Например, с бесконечным презрением обращается в финале второй части к Павлу Ивановичу. «Он видит, что великие силы души растрачены впустую: “Ах, Павел Иванович, Павел Иванович, какой бы из вас был человек, если бы также, и силою, и терпеньем, да подвизались бы на добрый труд и для лучшей цели!” Они перебрасываются, словно мячом, саквояжем, перебрасывают друг другу мертвые души — и никак не могут договориться»[[228]](#endnote-218). Да, композиция многоэпизодна, и действие разбито «на тысячи осколков, фраз, микросценок», как отметил А. Смелянский. А преобладает при этом, как видим, причинно-следственная связанность.

Важен сам выбор логики. Эту ситуацию можно было наблюдать на примере спектакля Е. Падве «Звучала музыка в саду» (1984, Ленинградский молодежный театр). Здесь, оттолкнувшись от исторического факта — в парке, где находится здание театра, в начале века работал театр-буфф, — актеры играли в театр-буфф. Точнее, могли бы сыграть. Соединяющей могла бы стать, например, ирония по отношению к репертуару, в основном — низкопробной эстрады. Могла бы, но не стала. В результате возникла по большей части разрозненная совокупность эстрадных номеров, исполнявшихся с разными степенями искренности и остранения. Номера связывались по принципу «одно после другого», образуя композицию концерта. Можно только разделить горечь замечания рецензента по поводу разноприродности номеров, {125} не выстроенных режиссером в целое: «Совсем уже неуместной была Нина Усатова с проникновенным, ни в малейшей степени не эстрадным исполнением народной песни “Как служил солдат службу ратную…” — непередаваема неловкость, вызванная появлением этого номера в череде остроумных пародий либо неостроумных “шлягеров от Буффа”»[[229]](#endnote-219). С другой стороны, выбор «предлагала» и сценография. Пространство сцены было разделено на два яруса. Актеры, только что выступившие в концерте, уходили не за кулисы, а на второй ярус, подготовиться к следующему номеру, отдохнуть. Не играть и здесь они не могли, поскольку оставались по-прежнему на сцене, в поле зрительского внимания. Происходящее на двух ярусах — «на сцене» и «за кулисами» могло бы стать относительно автономными сторонами действия, развивавшего тему театра-буфф. Реально актеры во втором ярусе выполняли другое, по-своему оправданное задание: по возможности не мешать коллегам, работающим «на сцене».

Само по себе обращение к многочастным калейдоскопическим композициям, все более распространяющимся в драматическом театре, вовсе не вело к появлению каких-то иных внутренних связей сверх причинно-следственных. Именно последние часто оказывались ведущими. Но нередко торжествовал и концертный принцип «одно после другого», вызывая сбои в развитии драматического действия и выводя произведение из ведомства драматического театра.

## 2

Порой части спектакля оказывались соединены одновременно и ассоциативными, и причинно-следственными связями. А содержание спектакля определялось их совокупностью.

Здесь интересно обратиться к спектаклям, в которых возникает подобие «наплывов», «воспоминаний» и т. д. Но прежде следует несколько слов сказать специально об этих снах, мечтах и т. д. Они применяются для того, чтобы действие прошло через сознание героя, когда это требуется для самого действия. Но нередко режиссер монтирует по видимости несоединимое, следуя собственным ассоциациям. А зритель усматривает здесь привычную связь: герою снится, герой вспоминает… Как верно заметил по этому поводу один из критиков, «очень мы любим» столкновения несопоставимого, «все ирреальное на сцене объяснять “снами” и “воспоминаниями”»[[230]](#endnote-220).

В спектакле Л. Додина «Дом» (1980, МДТ) выходы в другие времена скорее формально привязаны к воспоминаниям героя. Режиссеру важно было дать фрагменты прошлого для контраста с сегодняшней действительностью. И хотя прошлое от идиллии далеко, — нынешние беды заставляют героев искать в нем то, на что можно хоть как-то опереться, выхватывать оттуда мгновения гармонии, которая, как им кажется, была, а в сегодняшних неурядицах выглядит потерянной навсегда.

{126} Спектакль вобрал судьбы многих людей, разные времена. При этом Он отчетливо выстроен вокруг сегодняшней жизни Михаила и Лизаветы. Выходы в другие времена стали здесь эффектными вставками. Они даже имеют специальное обрамление. «… Резкий звук взлетающей железной двери где то в туманном мареве сцены. Сигнал к выходу в мечту, в сон, в воспоминание. Анфиса (Г. Филимонова), военная председательница, теперь живая реликвия Пекашино, страж сельской совести, вспоминает погибшего мужа. Плывет ее танец с шалью. Сновидение Михаила. Пришли в движение лодки-однодеревки, и он с ребятами, с братьями и сестрой Лизаветой качается в тумане света… Далекое детство»[[231]](#endnote-221). Эти вставки включены по принципу эмоционального контраста: счастье-несчастье, мечта-действительность. Ряд фрагментов прошлого выстраивается в мотив, оттеняющий картину разлома современного деревенского мира. Сопоставление его с эпизодами настоящего давало на протяжении спектакля серию эмоциональных контрастов, которые во многом и обусловили содержание целого. Заметим, что на определенное время этот принцип стал одним из постоянных у режиссера. В частности, он широко применялся в «Братьях и сестрах». Такая композиция, наряду с остротой проблематики, вероятно, сыграла не последнюю роль в той популярности, которую в начале 1980‑х снискал этот театр.

Но возможности подобного построения не исчерпываются эмоциональными перепадами в действии спектакля. В «Пассажирке» Г. Опоркова (1968, Театр им. Ленсовета) фабульно наплывы были связаны с воспоминаниями героини. Здесь, как в повести З. Посмыш и ее инсценировке, война приходила в воспоминаниях Анны-Лизы. Режиссеру очень важны были размышления о виновности «исполнителей», о том, что именно они создают почву для торжества зла, если лишают себя человеческой привилегии — думать. Поэтому так подробно исследовалось психологическое состояние бывшей надзирательницы концлагеря (Л. Малеванная) при встрече с бывшей узницей, ее стремление во что бы то ни стало оправдать себя. Отсюда многократно возникающие сцены из прошлого. «Есть в спектакле сцены, — писал рецензент, — как бы своего рода бред больной совести: бывшей надзирательнице Освенцима кажется, что ее окружают заключенные, бред материализуется, и женщины в лагерной одежде, как грозные эриннии, образуют молчаливый хоровод»[[232]](#endnote-222). Но параллельно звучал и другой мотив. Речь шла не только о больной совести Анны-Лизы. К современникам непосредственно взывали сами создатели спектакля. По мнению одного из критиков, «сцены лагеря всплывают лишь в воображении Лизы»[[233]](#endnote-223). Нет, в том-то и дело, что круги лагерного ада были вызваны и растревоженностью режиссера, в воображении которого прошлое и настоящее оказывались рядом, «все время существуют одновременно»[[234]](#endnote-224). Эти постоянные превращения беззаботных, нарядно одетых, веселящихся людей в узников, когда «вдруг на балу появляется с плетью в руке старшая надзирательница Освенцима и по старой лагерной привычке начинает командовать: “Встать. Лечь. Встать. Лечь”»[[235]](#endnote-225), — эти метаморфозы звучали {127} «как напоминание, как призыв»[[236]](#endnote-226), обращенный к зрителю. Обществу, забывающему историю, грозит гибель. Театр жестко напоминал об этом нам, современникам, то и дело превращая несущийся корабль с его безумным и сытым весельем на борту в лагерь, смыкая прошлое с настоящим. При многократных переходах из настоящего в прошлое фабульные связи утрачивали определяющее значение. Время переставало быть необратимым. Прошлое возвращалось.

В спектакле М. Захарова «В списках не значился» (1975, Московский театр им. Ленинского комсомола) эпизоды из мирной жизни могли, конечно, восприниматься и как воспоминания героя. Или как его ожившая фантазия — в эпизодах о том, что могло бы свершиться, но не сбылось. Так они нередко и воспринимались. Более того, для части зрителей, в том числе и критиков, все эти явления родственников, начальника училища, погибших защитников крепости «лишь внешне оживляют действие»[[237]](#endnote-227). По их мнению, авторы спектакля, вводя наплывы, «хотят подчеркнуть, что в тяжелые минуты Плужников был не один»[[238]](#endnote-228). То есть связь ясна: Плужников что-то вспомнил, следующий эпизод — материализация воспоминания, иллюстрация внутренней жизни героя. Так в театре бывает часто. Однако данный спектакль помимо подобных фабульных (скорее привнесенных зрителем по инерции, возникшей при восприятии огромного количества спектаклей с такого рода иллюстрациями) сочленений обнаруживал и другие смысловые слои, более содержательные. И это не прошло незамеченным: «В страшный миг мальчонка (Плужников в детстве. — *О. М*.) снова явится нам — не как воспоминание героя […], а как напоминание о несостоявшемся, несбывшемся. И будет непереносим этот контраст детской безмятежности и жестоких реалий войны. Но дело даже не в простом столкновении несопоставимого, не в его эмоциональном, всегда безошибочном эффекте. […] Ему (режиссеру. — *О. М*.) необходима четко выстроенная система нравственных координат»[[239]](#endnote-229). Да. Здесь напоминание именно нам, зрителям. Оно нужно было режиссеру, чтобы навести зрителя на сопоставление. Вот почему в композиции настойчиво чередовались эпизоды войны и мирной жизни. В их последовательных столкновениях получала развитие тема войны и мира, нравственного и безнравственного, жизни и смерти. То есть действие строилось на регулярном чередовании мотивов, равноправных в композиционном и содержательном смысле. Эмоционально-смысловые, ассоциативные связи являлись основными, «несущими» содержательными связями. А целое и его содержание *становились* в сознании зрителя.

Своего рода «переходную позицию» среди анализируемых спектаклей занимает постановка В. Фильштинского «Пойти и не вернуться» (1985, Ленинградский народный театр «Перекресток»). Здесь театр, может быть, лишь отталкивался от воспоминаний героини. По сути же он не нуждался и в формальном связывании наплывов с героиней, ее снами, мечтами и т. д. Неоднократно по ходу действия возникали сочиненные постановщиком эпизоды, {128} посвященные матери главной героини. Вдруг среди тьмы на возвышении у самого задника возникал образ женщины, выпевающей протяжную песню. То она в платке и ватнике, как, наверно, оставила ее Зося в военную годину. То в белом подвенечном платье, какой ее дочь, конечно, не видела. Здесь не воспоминания героини, а размышления режиссера о передаваемой из поколения в поколение красоте и жизненной силе, которые вновь и вновь подвергаются испытаниям. Так повествование об одном из военных эпизодов вырастает до раздумий о судьбе народа. Оттолкнувшись от конкретного персонажа повести, театр создал обобщенный образ и с некоторыми вариациями несколько раз по ходу спектакля повторил его. Каждое следующее его появление вызывало в памяти предыдущие. В результате возникал мотив, сформированный этими образами.

## 3

Одну из первых попыток разрушения «всевластия» фабулы во второй половине столетия обнаружил спектакль Ю. Завадского «Маскарад» (1964, Театр им. Моссовета). Там фабула прошивалась эпизодами, в которых действовал введенный театром персонаж — Дирижер. И снова возникал целый мотив, сочиненный режиссером. Этот новый персонаж, Дирижер, будто воплощал саму Судьбу, которая представляла все случившимся парадоксально как бы и не вполне по ее воле. Источником сверхсил оказывался сам человек, не ведавший об этом. По словам К. Рудницкого, «сперва Дирижер воспринимается как обычный капельмейстер театрального оркестра. Он появляется в оркестровой яме […] и сперва только выполняет свои обычные функции. Только повелевает оркестрантами. Но скоро зрители начинают замечать некоторую излишнюю свободу поведения. Дирижер этот то и дело оборачивается в публику, болезненно гримасничая, и его бледное лицо с тонкими плотно сжатыми губами выражает то боль, то прозрение, то отвращение, то печаль […]. Вот уже Дирижер правит не оркестрантами, а самой музыкой: музыканты исчезли, музыка осталась. Сделано это очень просто — одним взмахом руки Дирижер убрал звучание небольшого театрального оркестрика и остался хозяином самой музыки, записанной на магнитофонную ленту и зазвучавшей откуда-то сверху с удвоенной, утроенной мощью. […] Между тем власть Дирижера еще усиливается: он уже управляет персонажами, дирижирует судьбами, — хотя — видит Бог — он желал лучшего и не его вина, если не все понимают его и подчиняются ему. Время от времени он с тоской и с ироническим отчаянием поглядывает в зал. Он, говорит Завадский, “выполняет не только эстетическую функцию, но, воспринимаемый поначалу как персонаж сегодняшнего дня, вдруг оказывается частью спектакля и таким образом как бы соединяет театр со зрительным залом”»[[240]](#endnote-230). «Или, добавлю от себя, — продолжает Рудницкий, — берет на себя функции посредника между веком нынешним и веком минувшим, стремясь передать зрителям {129} свое — и Завадского — сегодняшнее понимание трагедии Арбенина»[[241]](#endnote-231). Такая театральная добавка играла в спектакле роль своеобразного, пока еще робкого аккомпанемента фабуле, главной ролью которого было непосредственное соединение сцены и зала.

В спектакле «Доходное место» (1967, Театр Сатиры) М. Захаров вмешался в ход самой фабулы. Как писал К. Рудницкий, здесь был применен «до крайности простой и чрезвычайно эффектный прием повторения текста. Один и тот же диалог проигрывался дважды, по-разному окрашиваясь интонационно и по-разному читаясь. Вот Жадов поссорился с Полинькой. Ссора вскинулась криком, гневом взаимных обвинений. Жадов яростно ударил кулаком по столу. Пауза. И тихо, сосредоточенно, под еле слышную музыку та же самая ссора повторилась уже в продуманном, отчетливо серьезном драматическом разговоре, каждое слово взвешено, тем оно обиднее и тем больнее ранит, каждый упрек выстрадан — и оттого особенно веско звучит. Режиссерский прием (кстати сказать, как установлено Е. Холодовым, обоснованный текстом пьесы, в котором неоднократны повторы, для Островского необычные) работает на главную для Жадова тему: не в одной его порывистости дело, не только в его юношеской неосновательности беда. Вообразим себе, как бы предлагает режиссер, что Жадова выслушали терпеливо и внимательно, с полной вдумчивостью — и что же? Никто его не поймет. Кроме нас, кроме зрителей»[[242]](#endnote-232). Этот вариант тоже еще, конечно, довольно робкий. Тем не менее налицо уход от строгого следования фабуле пьесы и образование новых внутренних содержательных связей. Здесь применен прием повторения текста. В дальнейшем режиссеры будут охотно прибегать к повторению любых сценических образов, причем повторению многократному на протяжении спектакля.

Значительный, параллельный фабуле ряд образов развивался в спектакле Г. Опоркова «С любимыми не расставайтесь» (1972, Ленинградский театр им. Ленинского комсомола). Многочисленные володинские «отступления» — «дела о разводе» — были активно поддержаны режиссером, развернуты и развиты в мощный мотив, ассоциативно соединяющийся со сценически воплощенной фабулой. Здесь, по словам Д. Золотницкого, в действие вторгались «междудействия». «Пара, которую только что видели резвящейся на бульваре, или другая, поглощенная бегом в мешках, на турбазе, под прихлопы и притопы улыбающегося деспота-массовика […] застревает на сцене. Женщина в стандартном черном костюме устремляет сюда неспешный шаг. Это судья. […] Она хочет понять. А удастся — помирить влюбленных, разводящихся по суду. […] Сцена суда превратилась в россыпь наплывов, в пунктирный аккомпанемент главной теме, давая действию полифонию»[[243]](#endnote-233). Такая композиция позволила и расширить, и углубить тему. Перед зрителем проходило множество разводящихся пар, среди которых одна представала крупным планом, с ее особенной историей, которую театр рассматривал подробно. Параллельный фабуле мотив становился своеобразным ее подголоском.

{130} Развитый параллельный фабуле мотив был сочинен З. Корогодским в спектакле «Вне игры» (1985. Ленинградский ТЮЗ). Его монтирование с фабулой давало мгновениями качественно новый по сравнению с пьесой Ю. Яковлева смысл. Композиция спектакля вобрала в себя ряд песенно-танцевальных эпизодов, перемежающихся с разыгранными эпизодами фабулы. В повести Ю. Яковлева дискотека была одной из фабульных подробностей. Режиссер спектакля справедливо увидел в «дискоустремлениях» старшеклассников существенную черту их жизни. Поэтому в спектакле появился важнейший мотив, связанный с дискотекой. Однако яркость, зрелищность, развлекательность то и дело становились самоценными, полностью исчерпывая содержание мотива. Имеются в виду не только дискотечные атрибуты, определившие сценографию: вереница мерцающих световых блоков, гирлянды разноцветных мигающих ламп, цепи ритмично вспыхивающих световых дорожек на планшете сцены как знак ночной дороги (коль скоро речь о ночных мотоциклистах). Иногда при столкновении дискотечных танцевальных — сольных и массовых — эпизодов с эпизодами фабулы рождался новый смысл. Сопоставлялась дискостихия и жизнь за пределами дискотеки. И оказывалось, что бегство подростков из одних жестких и жестоких рамок, предложенных миром взрослых, не дает желаемой свободы, а приводит в мир еще боле жесткий и жестокий. Символом этой жесткости становилось не что иное, как сам дискоритм. Но такие смысловые «искры», когда трагедия юных высвечивалась их весельем и, наоборот, на их веселье лежали отблески трагедии, — проскакивали как бы случайно. Спектакль не проводил последовательного сопоставления дисковольницы с трагической историей ночных мотоциклистов. Чаще дискотечные эпизоды были самодовлеющими, вызывая несоразмерность частей композиции. Действие стопорилось, возникали провалы в развитии содержания спектакля.

Необычный образец композиции продемонстрировал спектакль Г. Товстоногова «История лошади» (1975, БДТ). Толстовская повесть инсценировалась (автор инсценировки — М. Розовский) в полном объеме. При этом режиссер счел необходимым акцентировать один из мотивов повести, связанный с законом табуна, отвергающего лошадь только за то, что она пегая. Был сочинен ряд зонгов, посвященных «стадной философии», которые чередовались с фабульными эпизодами. Возникло параллельное развитие, с одной стороны, темы повести и с другой — специально выделенного, выраженного особым языком одного из мотивов этой темы. При том, что зонги были разные, вместе они создавали ощущение рефрена. Этот рефрен и скреплял композицию, создавая впечатление единства спектакля.

## 4

Нередко с помощью композиций рассматриваемого типа достигался жанр постановки, отличный от жанра литературного материала. Такого рода необходимость диктуется стремлением современного режиссера создавать {131} художественные смыслы, которых нет в литературном источнике, что означает, между прочим, и стремление обращаться к нему не только, а часто — не столько как к интерпретируемому, а именно как к материалу для создания спектакля. Интересные в этом смысле результаты были достигнуты в спектаклях Г. Товстоногова «Ханума» и Р. Стуруа «Роль для начинающей актрисы».

По верному наблюдению рецензента, если бы театр «поставил пьесу Цагарели в ее “чистом” виде, получилась бы просто бытовая комедия, слишком наивная, чтобы оправдать ее перипетии по законам современной логики, слишком придуманная, чтобы стать просто достоверной. […] Открывается занавес. Взору зрителей предстает нарисованный художником И. Сумбаташвили мир, населенный персонажами, будто сошедшими с картин Пиросмани. Звучит печальная мелодия, которую исполняют три музыканта в масках, и по сцене в каком-то протяжном полутанце движутся, будто завороженные, кинто. А по радио звучит голос Товстоногова:

Только я глаза закрою —  
предо мною ты встаешь!  
Только я глаза открою —  
над ресницами плывешь!

[…] режиссер начинает […] свой спектакль с прекрасных стихов Орбелиани, написанных совсем не об Авлабаре, где происходит действие пьесы»[[244]](#endnote-234). Вслед за игровыми фабульными эпизодами «снова медленный танец завороженных кинто, и жизнь как в дымке таинственного […], и голос режиссера, в который уже раз повторяющий»[[245]](#endnote-235) строки из Орбелиани. «А в итоге этого многопланового построения — раздумья о смысле жизни, слишком скоро превращающейся в воспоминания, в которых все реально и все фантастично — то ли это было, то ли приснилось, то ли не было вовсе…»[[246]](#endnote-236).

На протяжении спектакля высокий строй поэзии Орбелиани сопоставлялся с добрым юмором и ностальгией росписей Сумбаташвили, выполненных по мотивам Пиросмани, и с явно романтизированным образом кинто. А каждый из рядов, возникающих из повторяющихся образов, — поэтический и живописный, — в свою очередь, сопоставлялся с острокомедийной фабулой, которая со вкусом разыгрывалась актерами. Так перед нами представал спектакль-песнь, спектакль — ода стране древних культурных традиций, благословившей творческую юность постановщика. Интересно, что существенный вклад в ассоциативное поле спектакля вносил совершенно особый по своему происхождению мотив. Это был мотив, рожденный целым рядом спектаклей БДТ, объединенных грузинской тематикой: «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Ханума» и — вскоре после выхода «Ханумы» — «Мачеха Саманишвили». Конечно, в содержании «Ханумы» не могла не сказаться ностальгия по той давней, оставшейся лучшей в «грузинском» репертуаре БДТ постановке (пусть, и осуществленной не Товстоноговым, а Р. Агамирзяном) «Я, бабушка, Илико и Илларион» (1964). Вот так спектакль {132} и вобрал в себя все то, о чем К. Рудницкий писал: «Водевильная постройка А. Цагарели в постановке Товстоногова окрасилась ностальгической печалью, наполнилась взволнованным лиризмом, расположилась (чего никак нельзя было предвидеть) на полпути между наивной красочностью живописи Пиросмани и патетикой поэзии Орбелиани»[[247]](#endnote-237).

Любовно утрированный грим персонажей. Не менее любовно экспонированные мизансцены, словесные схватки, азартно воплощаемые исполнителями — все это возвращает нас к стихам вступления. А сам этот возврат, сопоставляемый с фабульным рядом, вводит в действие мотив, не связанный с фабулой — мотив личной и творческой биографии режиссера. При повторе стихотворного рефрена зритель утверждается в таком восприятии, поток ассоциаций получает новый импульс для дальнейшего развития. В сознании зрителя возникают примерно те же ассоциации, которые на этапе создания спектакля побудили режиссера построить именно такую композицию. Основанием для сопряжения стихотворного рефрена и фабулы служит сходство по единственному признаку: место действия — Грузия и автор стихотворения — грузинский поэт. Таким образом, стихотворный рефрен не остается локальной самостоятельной вставкой. Он оказывается полноправной частью композиции, вводя в спектакль новый мотив. В результате спектакль обретает иной по сравнению с пьесой жанр и, конечно, иное художественное содержание.

В «Хануме» само место, где развертываются события, — Грузия — вдохновляло фантазию постановщика. А вообще точкой, служащей началом развертывания режиссерских ассоциативных построений, могут служить самые разные элементы, стороны, особенности литературного материала (и не только они). Например, отдельные фабульные события, как в спектакле Р. Стуруа «Роль для начинающей актрисы» (1980. Театр им. Руставели). «В основе его — пьеса Т. Чиладзе, рассказывающая обыкновенную историю неудачной любви молоденькой актрисы к своему режиссеру. Пьеса организована просто. Она опирается на логику бытовых процессов и создает вполне узнаваемую однозначную ситуацию: с родителями, подругой, работой над ролью, с женой режиссера и закулисными трениями. Если оставить все, как написано, получится тяготеющий к мелодраме спектакль, не выходящий за пределы обыденной жизни. Однако Стуруа значительно преображает пьесу, создавая странное зрелище, вовлекающее в свою сферу множество несоединимых как будто выразительных средств. История любви Ано сохраняет свое сюжетное течение, но контекст, в который она заключается, преображает ее и придает ей совсем иную, чем в пьесе, масштабность. Отталкиваясь от фактов пьесы (Ано репетирует роль Офелии, и они с режиссером идут однажды в цирк), Стуруа вводит в спектакль две эстетически разные точки отсчета: высокую стихию шекспировской трагедии и кривляющийся, бравирующий своей эстрадной жесткостью иллюзионистский номер, идущий под безудержный шлягер. И оказавшись сопоставленной с ними, судьба Ано {133} приобретает внутреннюю трагедийность и в то же время — зависимость от бездумной, обкатанной до эстрадного номера, повседневной жестокости окружающих»[[248]](#endnote-238).

## 5

Излюбленная современным театром вариационная разработка темы также решается средствами ассоциативно построенной композиции спектакля. Назовем среди таких спектаклей «Четыре песни в непогоду» и «Диалоги» В Малыщицкого, созданные на материале володинских новелл, которые перемежались стихами и песнями на стихи А. Володина, О. Мандельштама, В. Маяковского, Ф. Тютчева, М. Цветаевой, а также спектакль З. Корогодского «На два голоса», состоящий из нескольких следующих друг за другом драматических дуэтов из пьес, прозаических произведений А. Вампилова, А. Володина, Г. Горина, С. Злотникова, А. Кургатникова. Л. Петрушевской, В. Распутина, а также стихов В. Маяковского, Б. Пастернака, М. Цветаевой, А. Володина и песен на стихи Е. Бачурина, С. Никитина, Б. Полоскина, А. Хочинского. Постановки эти тематически близки. Сходными были и композиции спектаклей. В сценически воплощенном прозаическом или драматическом фрагменте заявлялась одна из вариаций темы. Следующая за ней песня (или стихотворение) по-своему обобщала ее. Затем драматический или прозаический отрывок создавал еще одну вариацию темы, которая также обобщалась в возникающем вслед стихотворении (или песне) и т. д. В сопряжении между собой таких «двухступенчатых» частей спектакля возникало содержание целого как размышление о человеческих отношениях, об одиночестве, о любви.

Вариационная разработка темы с использованием фабул нескольких произведений создавалась и другим способом. В отличие от предыдущего варианта, здесь эпизоды одной фабулы не следовали друг за другом, выстраиваясь в целый фрагмент, а чередовались с эпизодами других фабул. Иными словами: из каждой фабулы брался мотив (или несколько), и эти мотивы переплетались так, что возникало построение: эпизод одной фабулы, эпизод другой, третьей и т. д., снова эпизод первой фабулы или одной из предыдущих… Кроме того, в ранее рассмотренных спектаклях фрагменты фабул разных произведений отчетливо выделялись, были значимыми составляющими и в качестве таковых участвовали в образовании смысла целого. Здесь эпизоды как нечто отдельное выделить затруднительно, как невозможно соотнести с каждым из эпизодов отдельный смысл. Определяющей становится взаимозависимость частей-эпизодов. Ассоциативные связи определяют не только смысл целого, но и смысл частей — в значительно большей мере, чем во всех рассмотренных прежде случаях. Таковы, например, «Темп‑1929» М. Захарова, «Бенефис» Ю. Любимова, «Ах, Невский, всемогущий Невский…» В. Малыщицкого, «Покойный бес» А. Праудина.

{134} В «Темпе‑1929» взятая за основу пьеса «Мой друг» прослаивалась эпизодами из «Поэмы о топоре» и «Темпа». Погодинские пьесы, как известно, и сами по себе «не делились на стройные и медлительные акты, — они рассыпались дробной и звонкой горстью эпизодов»[[249]](#endnote-239) и в этом смысле были «готовы» вступить в композицию такого рода. В спектакле отсутствовало последовательное развитие событий, здесь последовательно развивалась тема. Создавалась объемная многокрасочная и противоречивая картина, передававшая сложную атмосферу 1920‑х годов. Мотив каждой пьесы оказывался важным не столько сам по себе, сколько в столкновении с мотивами других пьес. Эпизоды соединялись по принципу контраста. «Тихий» разговорный эпизод сменялся бравурно-музыкальным, массовая сцена — камерной и т. д. При этом, по замечанию рецензента, «режиссер сохранил верность автору, его восхищенному взгляду на людей, приподнятой тональности его письма, передав ее не столько в интонации диалогов, сколько в общем поэтически-музыкальном изложении»[[250]](#endnote-240). Получился спектакль о времени, вдохновившем Погодина.

Спектакль «Ах, Невский, всемогущий Невский…» также развивался по принципу монтажа эпизодов. «В мелькании эпизодов, в мимолетности коротких диалогов […] создается гоголевский мир, населенный множеством персонажей. Сюжетно все герои объединены встречами на Невском проспекте и службой в одном департаменте. Однако не это определяет смысл […], а более глубокие ассоциативные связи, которыми незримо и тайно соединены судьбы героев и которые выявляет спектакль»[[251]](#endnote-241). Например, «сталкиваясь, монологи открываются в новом качестве, и оказывается, что если одну за другой сыграть две сцены — монолог Чарткова, считающего себя гением, и речь Поприщина, объявляющего себя королем Испании, — то невозможно понять, почему одного из них приглашают в Академию Художеств на экзамен, а другого увозят в сумасшедший дом». Здесь «важно, чтобы сначала раздалось гудящее сановное “Нет!” и прошел Губомазов, рассказывая газетному писаке о своих преобразованиях в департаменте, и чтобы вслед ему прозвучало страстное “Нет!” поэта, и он промчался бы, исчезая в зеленеющем сумраке бокового прохода. И тут же, пока его “Нет!” еще не успело растаять в воздухе, чтобы зазвучало еще одно победное “Нет!” и Поприщин ликующе возвестил: “Шить надо самому!!!”, убегая в тот же зеленый сумрак». Спектакль весь построен на перекличке фабул, «их взаимном отражении […]. В спектакле герои появляются и исчезают вновь, гонимые суетой, луч выискивает их в темноте, освещает и переходит на новых. Это не прямая событийная последовательность, хотя все сюжетные линии читаются довольно отчетливо […]. Весь этот круговорот встреч, это мелькание лиц и диалогов»[[252]](#endnote-242) не ведет к распадению спектакля на множество частей. В постоянстве парадоксальных взаимоотражений происходящих коллизий — в повторных столкновениях тех же персонажей или в подобных ситуациях с разными персонажами — по ходу действия возникает единый образ «мнимости, миражности жизни».

{135} Во всех обсуждавшихся до сих пор постановках композиционный принцип был одним и тем же на протяжении спектакля. Но есть и другие примеры. Укажем в связи с этим на «Муму» В. Фильштинского. Здесь сценически воплощенные эпизоды фабулы чередовались с сочиненными режиссером эпизодами скоморошествующей мужицкой вольницы «Притынного кабака», навеянными тургеневскими же «Певцами». Последние, по справедливому замечанию рецензента, «понадобились […] для того, чтобы конфликтно противопоставить рабскому миру барыниной челяди, преданным холуям и приживалкам, узаконенной идеологии холопства мир мужицкой вольницы, “Притынный кабак” как таинственный и понятный приют людей, живущих сознанием того, что они люди»[[253]](#endnote-243). В первом акте фабула как бы дублируется, отражается в пародиях, которые разыгрываются мужиками в кабаке. Причем пародируются не конкретные эпизоды быта барыниного дома, а сам порядок жизни и характер человеческих отношений. Во втором акте пародийная стихия не уходит. Но здесь наряду с участием в относительно автономных репризных «номерах» певцы часто включаются в фабульные эпизоды двора, на мгновения становясь его персонажами. Возникают постоянные взаимоподмены «реального» плана и игрового, часто фантастического, — в этом смысле мир спектакля, пожалуй, ближе к гоголевскому, чем к тургеневскому. В таком контексте еще один ряд — эпизоды с охотником-автором — воспринимаются как нечто чуждое. Этот персонаж, призванный навести причинно-следственные логические мосты между рядами эпизодов, уже связанными в глубоко содержательное целое, сложившийся драматический мир, — выглядит со своим повествованием инородной добавкой. Законченная композиция постоянно как бы отторгает «добавку». Наличие последней выглядит тем более досадным, что спектакль являет пример искусно построенной композиции.

Здесь между первым и вторым актом наблюдается подлинное развитие композиционного принципа. Первый акт состоит из двух самостоятельных рядов: чередующихся эпизодов фабулы и сцен в кабаке. Они автономны и соединяются ассоциативно. Во втором акте придуманные режиссером эпизоды порой остаются самостоятельными, а иногда становятся звеном фабулы. В последнем случае между эпизодами кабака и эпизодами фабулы возникают два типа связей: и ассоциативные, и причинно-следственные. Действительно: с одной стороны, эпизод кабака принадлежит фабуле и связан с остальными ее эпизодами обычной фабульной логикой, с другой стороны, он принадлежит автономному ряду эпизодов кабака, ассоциативно соединенных с событиями фабулы.

Как такого рода композиция обнаруживала себя в действии спектакля? Противостояние холопствующей дворни и мужицкой вольницы в значительной мере определяло развивающийся в спектакле конфликт. Во втором акте усиливалось драматическое напряжение внутри фабулы: появление дополнительных «персонажей фабулы» в лице мужиков из кабака способствовало {136} большей поляризации противостоящих сил. Драматизация действия осуществлялась и благодаря тому, что этот новый персонаж фабулы одновременно принадлежал и пародийной стихии. А все вместе вело к укрупнению и усложнению конфликта спектакля. Перед зрителем представал ускользающий в переливах реального и ирреального мир. Страшный в своей уродливости и одновременно отлаженности, придающей ему устойчивость, несмотря на силы саморазрушения, которые он нес в себе.

## 6

Помимо персонажей, героями театрального представления в современном театре нередко оказываются актеры, что, разумеется, стало существенным фактором формирования конструкции спектакля, уходящей от следования фабуле литературного материала. Так, в прологе спектакля А. Кацмана и Л. Додина (1978, Ленинградский учебный театр) перед нами возникала группа студентов, которые, «напитавшись соками пинежской земли, энергией абрамовской прозы»[[254]](#endnote-244), были готовы представить зрителю свой дипломный спектакль. Весь курс выходил на сцену, исполняя свою песню «Ищем мы соль, ищем мы боль этой земли». В этой сцене действовали молодые актеры, демонстрирующие готовность к творчеству. Затем начиналось действо о людях многострадальной северной деревни, в течение которого перед нами были уже только персонажи. И способ сценического существования актеров подчинялся принципу, при котором, по словам Товстоногова, «актер перестает быть собой и сливается с образом»[[255]](#endnote-245). Здесь под образом подразумевается создаваемый актером персонаж. В финале прощалась со зрителем снова студенческая группа — молодые актеры. В данном случае возникала такая «рамка», которую не предполагалось сопоставлять с тем, что внутри нее, но, как видим, со своим содержанием. Подобные актерские прологи и эпилоги не редкость. Их можно было увидеть, например, в «Укрощении строптивой» И. Владимирова (1971, Театр им. Ленсовета) и «Квартире Коломбины» Р. Виктюка (1985, «Современник»).

Ю. Барбой, поставивший и исследовавший проблему образа, создаваемого актером, как системы, заметил, что современную театральную практику определяет именно идея «слияния» актера с создаваемым персонажем. Реже, но встречается сегодня и иной «тип связи между элементами системы, идея их сопоставления между собой на глазах зрителя»[[256]](#endnote-246). Обратим внимание на этот, второй «тип».

В начале спектакля З. Корогодского «Наш цирк» (1968, Ленинградский ТЮЗ) на мгновение гас свет, а в следующий момент в ярко освещенный зрительный зал со всех сторон вбегала шумная группа молодых актеров в черных репетиционных трико. Они на минуту останавливались, внимая вместе с нами ведущей, которая торжественно объявляла:

Сегодня юность на сцене.  
Наш цирк зажигает огни —  
{137} Цирк воображения, цирк молодых.  
Цирк молодым и старым.  
В ком жив еще дух озорства.  
Кто с нами играть согласен  
С начала и до конца.

Вслед за этим актеры устремлялись на сцену, прямо продолжая в песне декларировать своего рода эстетическую программу зрелища:

Все, кто нынче на арене. —  
Акробаты и слоны.  
Балансеры и тюлени —  
Это мы,  
и только  
мы.

Начиналось цирковое представление. Но на всем его протяжении перед нами были не только персонажи — эти самые «акробаты», «балансеры» и «слоны». Нет, здесь одновременно с воплощением актером роли того или иного специалиста циркового жанра или дрессированного животного зритель постоянно видел лукавство и радость молодого актера, который был с ним, зрителем, в своеобразном сговоре. А также восторг и от удачного исполнения им роли циркача, и от успеха этого циркача у публики, и от того, что зритель видит эту радость и разделяет ее с ним. Содержание спектакля, таким образом, становилось, во-первых, в процессе непрерывного сопряжения актера и создаваемого им персонажа. Во-вторых, важной составляющей были, как видим, сами отношения зритель-актер. При этом не только монтаж актера и персонажа сознательно закладывался в процессе постановки режиссером, чей замысел потребовал от актеров определенной, именно такой игры на сцене. Столь же осознанно в структуру был включен им зритель, призванный, в частности, осуществить это сопряжение актера и персонажа. Способ включения зрителя в игру также прямо заявлялся в шуточной песне парада актеров, которым начиналось и заканчивалось представление:

Только вместе.  
Только дружно —  
Все вы тоже циркачи.  
Нам участье ваше нужно —  
Топай.  
хлопай.  
хохочи!

Тема спектакля — творчество — раскрывалась в процессе ассоциативного монтирования актеров и персонажей, осуществляемого зрителем.

В то же время на других уровнях организации спектакля ведущими оказывались причинно-следственные связи. Так, музыка исполняла функцию аккомпанемента в каждом из «цирковых номеров». Сценография обозначала {138} место действия — цирковую арену. А отдельные номера представления соединялись между собой по принципу «одно после другого». Их могло быть и больше, и меньше, существенно не изменилось бы содержание и при их перестановке. Таким образом, здесь ассоциативный монтаж применялся локально, как один из приемов.

В спектакле З. Корогодского «После казни прошу» (1967, Ленинградский ТЮЗ) ассоциативно сопрягались не только актер и персонаж, но и следовавшие одна за другой части спектакля. О фабуле здесь можно было говорить лишь с оговоркой. Цепочка последовательных событий, конечно, просматривалась: через случайное знакомство в вагоне главных героев, развитие романа в письмах, параллельно которому не менее бурно развивался героический период судьбы Шмидта (о чем мы также узнавали, в основном, из писем). Но для театра важнее оказалась не последовательность событий, во всяком случае, не она определяла содержание целого. Спектакль, по верному замечанию рецензентов, «можно было бы назвать драматическим монтажом документов. Пьесы в привычном смысле нет. Актеры читают письма лейтенанта Шмидта, любимой им женщины, революционные листовки, газетные корреспонденции, рапорты жандармов, донесения чиновников. И играют тоже. Играют свое отношение к людям и событиям минувшего, показывая их через восприятие нашего современника. […] Тараторкин к исторической точности стиля не стремится. Читая письма, он живет ими как человек 1960‑х гг. Это не просто прием, это особенность его сценического существования. Судьба Шмидта включается в сегодняшнюю жизнь, в орбиту мыслей и чувств нашего современника. Театр видит, однако, свою задачу не в инсценировке известных фактов. Даже историческая точность не слишком заботит его. Он стремится к историзму художественного мышления. Оттолкнувшись от давних событий, театр устремляется к социально-этическим проблемам сегодняшнего дня. Зрителю показывают самое движение истории, пытаясь сделать ощутимой связь времен»[[257]](#endnote-247). То есть здесь был не только монтаж документов. Театр включил в драматургическую структуру, и без того сложную, еще один пласт. Способ существования на сцене исполнителя главной роли позволил непосредственно ввести в спектакль современного молодого человека. Молодого актера с его мировидением и заботами. Помимо соотнесения духовных миров героев между собой и каждого — с духовной атмосферой их времени, которое было и в пьесе, в спектакле сопоставлялись духовные миры и проблемы героев и нашего современника, нашего времени. Такая очная ставка истории и современности позволяла глубже понять и почувствовать «дела давно минувших дней», и сегодняшние.

Сопоставление актеров, действующих от собственного лица или от лица театра, — с одной стороны, и образов, создаваемых актерами, — с другой, — часто встречающийся в современном театре прием. С его помощью образуются существенные, нередко главные содержательные слои спектаклей, связанные с прямым эмоционально-поэтическим соотнесением поколений или, {139} например, с мотивами творчества, непосредственно звучащими в спектакле, и т. д. Но этого мало. Сами образы, создаваемые актерами, во всех рассмотренных случаях, кроме «Братьев и сестер», были основаны на сопоставлении актера и персонажа. Уточним. Понятно, что актер, даже выступая от «собственного лица», тоже создает какой-то образ. Но, чтобы отличать его от образа, включающего в себя персонаж, мы в нашем анализе говорили соответственно об актере и персонаже. Актер при этом выступает, как правило, либо представителем современников зрителя на сцене, либо художником как таковым. Иногда актеры становятся героями спектакля, чтобы подчеркнуть, что перед нами именно театр, как это было в «Братьях и сестрах». В этом случае актеры как один из элементов спектакля выделены, но эпизоды, в которых они действуют, соединены с остальной частью представления причинно-следственной связью: выходят актеры, намеревающиеся разыграть театральное представление, которое вслед за тем и начинается, а по окончании его на сцене снова актеры — только что сделавшие свое дело. Но в обоих случаях перед нами выстроенные с помощью собственно театральных средств драматическое действие и сюжет спектакля.

## 7

В спектакле Э. Някрошюса «И дольше века длится день» (1982, Вильнюсский молодежный театр) на протяжении действия откуда-то из-за кулис слышался… (может быть, так звучит) вселенский шум. Грохот, гром, какой-то бесконечный гулкий лязг, скрежет железа о железо. Возможно, такую окраску звука подсказал сам роман Ч. Айтматова, а именно то, что часть событий происходит на железнодорожном полустанке, или (и?) мотив космодрома, который в спектакль не вошел. Однако звуковая партитура здесь вовсе не служила для обозначения места действия. В ней слышался жуткий смерч, несшийся над полустанком «Буранный» и всей страной, противостоящая человеческому механическая, страшная в своей неудержимости и слепоте сила, уничтожавшая все вместе с корнями… В то же время в этом звуковом хаосе был будто весь мир, сошедший с рельсов, с накатанной веками колеи, все катилось, летело, разрываясь и перепутываясь. Все это в своей грандиозности противопоставлялось видимому ряду, где действовал человек. И одновременно уподоблялось ему, ведь и видимый ряд был о том, что «порвалась связь времен», но он решался на конкретном материале. В спектакле возникало своеобразное двухголосие, где каждый из голосов выражен на своем языке и сложно соотнесен с другим. А действие спектакля развивалось в процессе сопряжения этих голосов зрителем. Ассоциативная связь — в данном случае соединявшая звук с видимым рядом — не локальный прием в спектаклях Някрошюса. Именно этот тип связи является ведущим в его сценических композициях, что не осталось незамеченным критиками. Один из них прямо отметил, что у Някрошюса «спектакль существует вне фабулы»[[258]](#endnote-248). Отсутствие {140} причинно-следственных связей между эпизодами создает впечатление, что «движение происходит прерывистыми толчками — от одной сцены к другой»[[259]](#endnote-249). В результате возникает, по словам другого рецензента, «обрывочная композиция, где соседние эпизоды связаны не бытовой логикой, но ассоциативной памятью»[[260]](#endnote-250). На самом деле непрерывность, конечно, существует. Только она здесь другого рода. Привычного непрерывного развития интриги в данном случае, действительно, нет. На сцене прихотливо, следуя ассоциативному ходу режиссерского мышления, вполне непрерывно развертывается тема спектакля. Сопрягаются между собой эпизоды (часто — не обязательно рядом стоящие), развивающие один и тот же мотив. В свою очередь, мотив как целое сопрягается с другими, возникшими подобным же образом.

Продолжая разговор о способе связи звукового ряда с другими частями сценического произведения у Някрошюса, обратимся к спектаклю «Пиросмани, Пиросмани» (1981, Вильнюсский молодежный театр). Важнейший здесь мотив судьбы художника развивался, с одной стороны, в зрительном образе, связанном с Ией-Марией. Она то и дело возникала в тусклом просвете закопченного стекла, почти вплотную придвинутого к авансцене и являвшегося одной из стен каморки Пиросмани, — при этом каждый раз создавалось впечатление странного крупного плана лица. Многократно по ходу действия она безмолвно входила сюда, вмешиваясь в обычное течение жизни, как-то некстати и грубо наводя свой порядок. С другой стороны, периодически раздавались буквально удары судьбы. В начале спектакля слышались, будто в гулком помещении, тревожные звуковые очереди. Потом они звучали не раз, в частности, сопровождая приходы Ии-Марии. И, наконец, была еще одна составляющая мотива судьбы, выраженная также повторяющимся звуковым образом. Последний возникал при чтении фрагментов «Витязя в тигровой шкуре» (голос за сценой). Грузинское происхождение Пиросмани и Руставели было явно лишь поводом для включения строк «Витязя…» в спектакль. Параллель основывалась на том, что в обоих случаях — высокое искусство, оба — Художники. Вновь и вновь звучавшие руставелиевские строфы приводили зрителя к сопоставлению героев поэмы и Пиросмани, Руставели и Пиросмани.

Этот сложный, как видим, мотив, смонтированный из множества образов, в том числе чисто звуковых, ассоциативно соединялся со множеством других, не менее сложных, возникавших подобным же способом. … Герой спектакля редко обращался к своему другу-сторожу. Его раздумья чаще всего оказывались монологами вслух. Подобные же монологи, но без слов, вел сторож. Он выводил их на своем удивительном инструменте — обыкновенной бутылке. Сторож в спектакле, в отличие от пьесы, нем. В ходе действия возникало сначала робкое, потом все более утверждающееся ассоциативное сопоставление судеб художника и сторожа, которое развивалось на протяжении всего спектакля. Оба лишены возможности вести диалог с окружающими, оба — изгои.

{141} В пьесе В. Коростылева сочиненные Пиросмани герои выходят из оживших картин и вступают в беседы со своим создателем. В спектакле иначе. Персонажи приходили к художнику как реальные лица. Здесь между ними и Пиросмани не было прямого столкновения. С одной стороны, происходило относительно автономное развитие мотива художника — в монологах Пиросмани и сторожа. С другой — в сценах, где действовали герои картин, возникал окружающий художника мир, как его представлял сам художник. Все перечисленные мотивы, сопрягаясь, развивали тему судьбы художника в обществе.

Ассоциативно монтирующийся с фабульным музыкальный ряд может вообще не иметь никаких истоков в фабуле. Даже формальных. В качестве примера укажем на спектакль Р. Виктюка «Квартира Коломбины» (1986, «Современник»), В нем были разыграны четыре одноактные пьесы: «Любовь», «Лестничная клетка», «Анданте» и «Квартира Коломбины». Все они написаны одним драматургом — Л. Петрушевской — и тематически близки. Это, по-видимому, и послужило поводом для их объединения. Кроме того, режиссер попытался связать части спектакля и собственно театральным способом. Во-первых, спектакль был предварен и завершался парадом его участников. Во-вторых, неоднократно по ходу действия на авансцене появлялись музыканты, и дуэт скрипка-фортепьяно или соло скрипки — аккомпанировали происходящему на сцене. Так создавался образ театра, балагана, который стал еще одним — общим для всех частей — героем спектакля. Если угодно, положительным героем, которого не доставало оппонентам Петрушевской.

Но, заявив себя откровенным балаганом, театр, на наш взгляд, отступил перед тем уровнем серьезности разговора о трудных проблемах бытия, который был предложен драматургом. Ибо балаган, как известно, — вечный пересмешник и всегда все преувеличивает. Тем более напрасным выглядел этот прием, что в спектакле не только преувеличений и в помине не было, но от него веяло странным благодушием, особенно по сравнению с драматургией Петрушевской, оставлявшей читателя в состоянии далеко не элегическом. Иными словами, образ театра остался внешним в конструкции спектакля как целого.

Тем не менее спектакль заслуживает внимания. Хотя бы благодаря одной его части — «Анданте». Интересна эта часть и в связи с предметом нашего разговора. Фабула пьесы проста. Работающая за границей советская семья приехала в отпуск и тут же, несмотря на близящуюся ночь, хочет избавиться от квартирантки. Судя по всему, они бы просто мгновенно вышвырнули ее за дверь, и если не сделали этого, то только потому, что попали в нелепейшую зависимость от нее: квартирантка случайно оказалась посвященной в семейную тайну, раскрытие которой отнюдь не поспособствовало бы их дальнейшему пребыванию в «загранраю». А ведь именно командировка дала им материальное преуспеяние, чрезвычайно возвысившее их в собственных глазах. Сама же квартирантка тотчас усмотрела в сложившейся ситуации свой последний жизненный шанс. В ходе препирательств герои постепенно раскрывались перед нами.

{142} В финале на авансцене (прямо на полу, опустив ноги в оркестровую яму) восседали трое преисполненных собственного превосходства хозяев квартиры, выглядящих хозяевами жизни. Широкие белые одежды и сандалии придавали им, и без того вполне обширным, еще большую физическую весомость. А вокруг них, то вскидываясь, то буквально стелясь, ползала квартирантка, обезумевшая от ощущения единственности «шанса на счастье», и выкрикивала свои требования, перечисляя один за другим компоненты этого счастья: «сапоги австрийские…, дубленку…, альбом репродукций с картин Шагала…, сына…» Все это театр сочинил, отталкиваясь от фабулы пьесы. А параллельно развивалось никак не связанное с фабулой построение. Сначала чуть слышно, создавая контрапункт разговору, начинала звучать песня В. Высоцкого «Кони привередливые». Постепенно громкость усиливалась и, наконец, заглушая разговор, песня заполняла весь зал. А на авансцене — хозяева и, как червь презренный, ползающая вокруг них маленькая худенькая квартирантка в своем нелепом выцветшем тренировочном костюмчике.

Нет, здесь не противопоставлялись дух и плоть, хотя физическая состоятельность одних и немощность другой были налицо. Ведь у героини, несшей непомерные тяготы и беды (она потеряла сына, ее покинул муж, она скитается по чужим квартирам), тоже не было духовных ориентиров. В этом смысле герои отождествлялись. Последнее выявлялось при их сопоставлении, к которому театр подводил зрителя, сталкивая героев в финальной мизансцене. В свою очередь, каждая из противостоящих сторон и обе вместе благодаря песенному ряду соотносились с художником как представителем духовности. Песня вносила и мотив краткости человеческой жизни, и безумной близости края. Тем самым возникала мера, обнаруживающая трагизм в суете героев. Здесь ассоциативный монтаж применялся локально, только при включении в действие песни. Спектакль же в целом строился с помощью обычных причинно-следственных связей. И такое сочетание оказалось, как видим, вполне содержательным.

Как всегда, практика предлагает многообразие вариантов, которые чаще всего не укладываются в схемы. Но для нас были интересны все они, поскольку составляют реальную картину функционирования ассоциативного монтажа в композиции современного спектакля. Оказывается, не всякая многочастная композиция создана на основе ассоциативного типа связей. Она может быть построена и по принципу В после А, как концерт, содержание которого своего рода «сумма» содержаний частей. Или: В — вследствие А, т. е. по принципу причины и следствия, даже и при отсутствии фабулы. Существуют спектакли, где ассоциативные связи, наряду с другими, играют значительную роль в смыслообразовании. И, наконец, есть композиции, построенные ассоциативно-монтажным способом. Здесь иные связи, даже если они имеются, — несущественны, и содержание *становится* в процессе свободно-поэтических {143} сопоставлений частей, качественно отличаясь от содержания частей. Эта композиция дает возможность поэтически-обобщенного подхода к теме. Такого рода обобщение достигается в самые моменты ассоциативных сопряжений. Именно в эти моменты «пульсирует» художественный смысл, приоткрывается недоступная иначе сторона мира, происходит прорыв к сущности, невозможный при повествовательно-аналитическом подходе.

Такая композиция представляет мир не как последовательность вытекающих одного из другого событий, она строит его в виде множества самостоятельных явлений, обнаруживая между ними связи неожиданные, соединяя обычно несоединимое, сближая по видимости далекое и, наоборот, разводя смежное, близлежащее и т. д. Множество ассоциативных сопряжений собирает части в отдельные мотивы, «голоса», которые, в свою очередь, подобным же способом связываются между собой, образуя целое.

# **{****145}** О. Мальцева Театр Виктора Крамера «Фарсы»

Днем рождения театра можно считать 11 декабря 1991 г., когда несколько актеров, летом того же года окончивших ЛГИТМиК, показали на сцене Театра на Литейном «Фарсы, или Средневековые французские анекдоты». Спектакль поставил Виктор Крамер (род. в 1962), также выпускник ЛГИТМиКа: его курс был последним, набранным Георгием Товстоноговым, а завершение учебы происходило у педагога Ирины Малочевской. В спектакле играли четверо: Сергей Бызгу — ученик Игоря Горбачева, Михаил Вассербаум, Игорь Головин и Игорь Копылов — студенты последнего курса, набранного Аркадием Кацманом и выпущенного уже Вениамином Фильштинским. Авторами сценографии стали сами актеры и режиссер. Музыкальное оформление — Владимира Баскина.

Отечественный театр был тогда в глубочайшем кризисе. Он то пытался безнадежно соперничать с периодической печатью, радио и телевидением, переполненными новостями, которые вызывали бурный интерес публики. То — выбирал для постановки литературные произведения, руководствуясь лишь тем, что прежде они были в спецхране библиотек.

Первый спектакль нового театра стал одним из тех произведений, с которых началось преодоление кризиса российской сцены. Он резко отличался от продолжавшегося потока «перестроечных» спектаклей. Во-первых, в нем не было публицистики. Во-вторых, Крамер и его актеры вспомнили о почти забытом нашей сценой одном из исконных предназначений театра — развлекать. Кроме того, режиссер обнаружил редкостный в нашем театре талант — создавать комедию. Спектакль стал художественно весомым началом нового театра, который был назван по имени первой постановки — «Фарсы». При этом основатели театра вовсе не брали на себя никаких обязательств, связанных с жанровой определенностью будущего репертуара. А следующие спектакли показали, что новый театр умеет не только развлекать и что его жанровые предпочтения и возможности весьма широки.

Уже эта, первая постановка убедительно показала, что появился новый режиссер — событие куда более редкое, чем открытие нового театра. И — группа талантливых актеров. К четверке названных актеров вскоре присоединилась Оксана Базилевич, также выпускница курса Кацмана — Фильштинского. В разные годы в театре играли выпускники того же курса Юрий Гальцев, впоследствии ушедший на эстраду, и Владимир Михельсон, вскоре после ухода из «Фарсов» занявшийся режиссурой.

За десять лет существования театра состоялось всего шесть премьер. Столь малое количество спектаклей объясняется, видимо, особенностями работы режиссера, финансовыми проблемами и отсутствием собственной сценической площадки. Играть в разное время приходилось то в Театре на {146} Литейном, то в ТЮЗе, то в Большом театре кукол, то в театре «Балтийский дом». В последнем труппа, кажется, обрела пристанище.

Спектакли, начиная с самого первого, сохраняются в репертуаре, причем все, на редкость, — в хорошей форме. Снят был только «Стриптиз» по пьесе С. Мрожека (премьера состоялась в феврале 1994 г.). А постановка, между тем, была сделана весьма искусно и также до последнего сохраняла форму.

Осенью 1993 г. зрителям был представлен спектакль «Фантазии, или Шесть персонажей в ожидании ветра». И как совокупность фарсов в первом спектакле не распадалась на части, а являла собой художественное единство, так и «Фантазии…», состоящие из множества «номеров», были не концертом, а именно сценическим целым со сквозным драматическим действием. Спектакль подтвердил неслучайность первой постановки, приверженность режиссера к открыто игровому театру. Театральная игра, захватывающая актеров и зрителей, была здесь снова главным героем и темой спектакля.

Стремление режиссера выстраивать единый художественный мир из частей, казалось бы, несоединимых, особенно ярко проявилось в спектакле «Вохляки из Голоплеков, или Сонное мечтание» (премьера состоялась в ноябре 1995 г.). Он был поставлен по мотивам пьес И. Тургенева «Разговор на большой дороге», «Искушение святого Антония» и «Неосторожность». Сценография Александра Шишкина. Художник-Борис Петрушанский. Сценическое воплощение неожиданно перетасованных и соединенных между собой фрагментов пьес позволило по-своему взглянуть на некоторые особенности русского национального сознания.

Имея небольшой репертуар, театр, однако, стал одним из лидеров современной российской сцены. Не замечать этого стало невозможно. Но своеобразие сценического почерка режиссера затрудняло сравнение его работ со спектаклями других театров. Это проявилось, в частности, в том, что, не решаясь включить театр в обычно принятые номинации петербургской театральной премии «Золотой софит», жюри сочло необходимым придумать специальную награду для театра «Фарсы» — «За свободный полет» (июнь 1996 г.). В том же году на VI фестивале «Балтийский дом» Виктор Крамер получил приз за режиссуру спектакля «Вохляки из Голоплеков». В 1998 г. В. Крамер был назван театральной критикой одним из лучших режиссеров Санкт-Петербурга. Заметили театр и за рубежом. Так, спектакль «Фарсы» в 1999 г. был отмечен престижной британской премией «Fringe First». А среди наград, которыми был награжден Виктор Крамер, нельзя не назвать высшую театральную премию Великобритании имени Лоуренса Оливье.

25 февраля 1998 г. состоялась премьера «Гамлета». Театр использовал переводы Б. Пастернака, А. Кронеберга, К. Р., А. Радловой, М. Лозинского и П. Гнедича. Идея сценографии — Виктора Крамера и Бориса Петрушанского. Кроме «своих» актеров (И. Головин — Клавдий, И. Копылов — Гамлет, {147} О. Базилевич — Офелия), в спектакле участвовали также влившиеся к этому времени в труппу театра Константин Воробьев (Розенкранц) и Елена Спиридонова (Гертруда), а также Дмитрий Воробьев (Гильденстерн) — из Театра драмы им. Пушкина, Сергей Барковский (Горацио) и Александр Строев (Лаэрт) — из Молодежного театра, Константин Хабенский (Горацио) — из Театра им. Ленсовета, Андрей Шимко (Могильщик) — из Театра «Комедианты».

«Село Степанчиково» по одноименной повести Ф. Достоевского (премьера состоялась 10 февраля 2001 г.) — последний на сегодня спектакль театра. В качестве художника-постановщика выступил Александр Шишкин, автор музыкального оформления — Владимир Бычковский. Количество действующих лиц значительно превышало количество актеров в труппе театра, и большинство исполнителей на этот раз оказались приглашенными. Роль Ростанева сыграл Валерий Кухарешин, Сергея Александровича — Михаил Вассербаум, генеральши — Ольга Самошина, Опискина — Сергей Бызгу, Прасковьи Ильиничны — Наталья Индейкина, девицы Перепелицыной — Надежда Мальцева, Насти — Оксана Базилевич, Обноскина — Андрей Шимко, Обноскиной — Наталья Парашкина, Татьяны Ивановны — Елена Спиридонова, Ильюшки — Илья Иконников, Никита Лейтланд, Сашурки — Светлана Обидина, Мизинчикова — Игорь Головин, Ежевикина — Константин Воробьев, Бахчеева — Артур Ваха, Гаврилы — Евгений Меркурьев, Видоплясова — Игорь Копылов, Фалалея — Федор Лавров, Коровкина — Роман Королев. Спектакль был номинирован на петербургскую театральную премию «Золотой софит». А на фестивале «Балтийский дом» 2001 г. — завоевал приз зрительских симпатий.

Есть еще одна постановка В. Крамера, в которой в полной мере проявились черты поэтики его спектаклей, сформировавшейся в театре «Фарсы». Поэтому речь пойдет и о ней. 21 ноября 2003 г. Театр-фестиваль «Балтийский дом» и театр «Метастазио» (Прато, Италия) представили совместный театральный проект — спектакль по мотивам пьесы Н. Гоголя «Женитьба». Постановка, на первых показах представленная как «Женить бы», впоследствии была переименована в «Суперфлю». (Суперфлю, т. е. никчемный, — одно из ругательств, найденных режиссером в произведениях Гоголя.)

Данное в анонсе определение спектакля как «безоглядного плавания актера в фарватере гоголевских фантазий» следовало бы уточнить, изменив на «плавание режиссера» в указанном фарватере. Постановка имеет созданный режиссером сюжет, отличный от гоголевского. Текст пьесы как таковой в спектакле не звучит, остались несколько реплик, причем и они подверглись изменениям. Главными средствами режиссерского языка стали пластика актеров, музыка и немузыкальные звуки (в записи).

Как сказано в программке, визуальные идеи и образы, сценографию и костюмы придумали Виктор Крамер, Алексей Вотяков, Дина Хайченко. Художник по свету — Роберто Ч. Инноченти. Балетмейстер — Мария Большакова. Музыкальное оформление Николая Якимова. Организатор креативного {148} и постановочного процесса — фирма «Крамер и Ко продакшн», Виктор Кравец, Михаил Семеновский, Анна Кузнецова, Евгений Кузякин, Антон Назымов, Вера Трефилова. Роли Кочкарева и Агафьи Тихоновны исполняют, соответственно, актеры театра «Фарсы» Сергей Бызгу и Елена Крамер [Спиридонова], роль тетки — Ольга Самошина (Театр на Литейном), Подколесина — Мурад Султаниязов (Театр «Буфф»). Роль свахи играет Алессандра Бедино, в ролях женихов (они менее других соответствуют действующим лицам пьесы) заняты Валерий Кухарешин (Молодежный театр). Роберто Андриоли, Андреа де Карне; в очередь с итальянскими актерами роли исполняют Оксана Базилевич, Константин Воробьев, Игорь Головин, Игорь Копылов (Театр «Фарсы»).

Кроме названных, в репертуаре театра также два «чтецких» спектакля: «По следу твоей крови на снегу» (премьера — январь 1993) по Г. Маркесу и К. Гамсуну — в исполнении Михаила Вассербаума и Игоря Копылова, а также моноспектакль Игоря Копылова «Нечто бесплотное» по А. Пушкину и И. Бродскому (премьера — январь 1998, режиссер — В. Галендеев). В незавершенном виде существует спектакль-фантазия «Поварецкие пляски», фрагменты которого иногда показывают зрителю.

На сегодняшний день, пожалуй, можно говорить о том, что творческий метод режиссера сложился. Проанализируем здесь основные его черты, выявляя закономерности строения спектаклей Крамера в театре «Фарсы» и, соответственно, особенности содержания его произведений.

## Композиционный материал

*Литературный материал и особенности его воплощения*. Итак, Крамер для своих постановок выбирает разнообразную литературу. Он инсценирует повесть («Село Степанчиково»). Сочиняет спектакль, используя несколько прозаических произведений, причем каждое из них является материалом для одной из следующих друг за другом частей постановки, как это было в «Фарсах». Или — монтирует несколько придуманных в театре и сценически воплощенных историй, разыгранных одна за другой практически без применения вербального ряда («Фантазии, или Шесть персонажей в ожидании ветра»). Использует в качестве материала для своей сценической фантазии пьесу — как в «Стриптизе», «Гамлете», «Суперфлю». Или — несколько пьес: так случилось в спектакле «Вохляки из Голоплеков». Причем фабулы отдельных историй там не следовали одна за другой, как в «Фарсах». Режиссер разбил каждую из пьес на множество фрагментов и создал из спектакля композицию вольно перетасованных фрагментов этих пьес.

При создании сценической реальности режиссер скорее отталкивается от литературного материала, чем интерпретирует его.

Обратимся к типичному в данном отношении крамеровскому «Гамлету». Вспомним. В этом спектакле Гамлет узнавал правду о том, что случилось {149} с его отцом, во время игры, похожей на сеанс спиритизма, которую затевали обитатели дворца.

… Над собравшимися нависает лампа, странно напоминающая крышку гроба. Прибежавший позднее других Гамлет пытается, как в известной игре, занять освободившийся стул. А под лампу к уже выложенным Лаэртом белым шарам, похожим на бильярдные, Гамлет подкладывает свой — красного цвета, затем — еще. Шары — принадлежность игры. Но другой их цвет сразу обосабливает в глазах зрителей ожидание Гамлета от нее. Участники сеанса один за другим, как медиумы, озвучивают рассказ, который в пьесе принадлежит Призраку отца Гамлета. Все при этом улыбаются. Но вот очередь доходит до Горацио. Его тело начинает мучительно изгибаться, его корежит. Гамлет пытается поддержать друга. Остальные при этом продолжают улыбаться, будто идет лишь один из обычных сеансов спиритизма. Словно ничего нового им не поведали. Похоже, что они далеко не в первый раз услышали давно известную историю, которая так или иначе случалась многократно, в разных поколениях, к ней привыкли, от постоянных повторений она стала обыденной и даже поднадоела.

Принц же не просто «заинтересовался … историей, где так все похоже описано про то, что происходит в их доме»[[261]](#endnote-251). Молодой человек, с ужасом понимает, что на сей раз главная роль в этой истории выпала ему. «Задача перед героем стоит вполне экзистенциальная — стать Гамлетом, — писал один из рецензентов. — … обычный не страдающий “гамлетизмом” молодой человек […] это он “тот самый Гамлет”. “Я — Гамлет. Холодеет кровь…” Оттого и холодеет, что Гамлет теперь — ты. Странная непереносимая мысль»[[262]](#endnote-252).

Разлаженность хода жизни обретала в спектакле зримое воплощение. Поначалу это выражалось лишь в дополнительном диссонансе, который возникал в сценической картине, представшей перед зрителем несколько мгновений спустя. Заставляя Горацио клясться в сохранении обнаружившейся тайны, Гамлет вдруг вытаскивал все тот же шар и пускал его по полу, создавая в пространстве сцены тревожащую красную нить. Затем, будто потеряв опору, покосившись, взвивались под колосники столы, недавно подготовленные к празднованию бракосочетания Клавдия и Гертруды.

Дальше. В пьесе Офелия рассказывает Полонию о принце:

… входит Гамлет.  
Без шляпы, безрукавка пополам.  
Чулки до пяток, в пятнах, без подвязок.  
Трясется так, что слышно, как стучит  
Коленка о коленку, так растерян.  
Как будто выпущен из-под земли  
Порассказать об ужасах геенны.

В спектакле этот рассказ воплотился в облике героя, каким он представал в разговоре с Полонием: с измазанным глиной лицом и в изодранном {150} грязном костюме. Этот Гамлет, конечно, не «выпущен из-под земли», даже и «как будто», но мир иной его уже словно задел, в том числе и физически, оставив на нем следы тлена. Это особенно явственно ощущалось благодаря разительной перемене внешнего вида героя, костюм которого недавно сверкал белизной, а на лице только что поблескивала тонкая оправа очков.

Шекспировские образы двух могильщиков, возникающие в одном из эпизодов пьесы, трансформированы режиссером в образ человека в черном, который действует на протяжении почти всего спектакля. Человек этот напрочь лишен жизнерадостности и остроумия могильщиков из пьесы. Мы обращаем на него внимание уже в самом начале спектакля, во время свадебных торжеств. Этот впоследствии почти постоянно присутствующий на сцене персонаж невозмутимо жует, сидя за столом, что бы ни происходило вокруг. А позднее он столь же бесстрастно выкапывает могилу с помощью той же тарелки, из которой ел. Он явно за пределами жизни, во всяком случае — яркой, нарядной, полной розыгрышей жизни обитателей Эльсинора. Темное пятно среди белых одежд остальных, статика нескончаемой неизменной трапезы среди динамично развивающегося окружения. Черный человек возникал в спектакле как побочная тема и … то же проявление жизни, будто незваный, но непременный гость на ее празднике. Создавая персонаж и определяя его место в контексте целого, режиссер последовательно на протяжении действия противопоставляет его окружающему миру.

Все это не позволяет согласиться с утверждением о том, что фантазия режиссера в решении финального эпизода с могильщиком сошла на нет, как полагали некоторые критики. Невозможно согласиться и с тем, что к концу, когда этот загадочный персонаж оказывается «всего-навсего» могильщиком, «происходит аберрация знака», связанного с героем, «неучтенная режиссерски отмена смысла»[[263]](#endnote-253).

Дальше. В пьесе адресованное Офелии любовное послание, которое когда-то написал Гамлет, звучит в передаче Полония. Полоний читает любовную записку, беседуя с Королем и Королевой. В спектакле любовь Гамлета и Офелии актуализирована, вынесена в настоящее время. Признание происходит непосредственно, здесь и сейчас. Режиссер развертывает выразительную пластическую мизансцену. Любовное послание Гамлет пишет в воздухе. Мало того, актуальность признания усилена тем, что мизансцена, по воле режиссера, длится и длится во времени. Сначала письмена создаются пальцем. Но Офелия делает вид, что не понимает. Затем Гамлет пишет, плавно размахивая пиджаком. И Офелия снова «не понимает». Наконец, слова любви пишутся с помощью взмахов лентой.

Дом Полония в пьесе возникает лишь как место, где отец поучает сына, Лаэрт дает наставления Офелии, где Полоний выпытывает у дочери подробности ее отношений с Гамлетом и отправляет слугу Рейнальдо следить за уехавшим сыном.

{151} В спектакле Крамера образ дома Полония развернут как пространство уюта и любви всех ко всем. Дом создается с помощью «крупного плана» постели — большого прямоугольника одеяла теплого желтого цвета на полу. Дом возникает и в длящемся проходе перед нами Офелии в бросающихся в глаза объемных теплых уютных домашних тапках. Затем — в ребяческих дурашливых играх Лаэрта и Офелии, которая подтрунивает над повзрослевшим братом. Под видом его подружки, притулившись к спине спящего Лаэрта, она закидывает на него ногу, а затем вытаскивает из-под его подушки нижнее женское белье. По-доброму, любовно журит сына Полоний, нашедший в чемодане Лаэрта карты и вино. С отцовской нежностью радуется, любуясь дочерью, которая тайком примеряет оконную занавеску, представив ее фатой…

Догадка Полония относительно причины сумасшествия принца и предлагаемый способ утвердиться в этой догадке представлены в пьесе как краткое деловое донесение Королю. В спектакле Полоний разыгрывал целый концертный номер. Здесь Полоний, как и при исполнении сонета в начале спектакля, встает на стул, читая, почти декламируя тексты, собранные в огромной папке. Затем усаживается между Клавдием и Гертрудой и, со вкусом интонируя, красочно рассказывает о своем замысле.

После встречи с актерами шекспировский Гамлет клянет себя за «сонливую лень»:

… ни о себе  
Не заикнусь, ни пальцем не ударю  
Для короля… —

возмущается он собой и решает найти улики против Клавдия во время будущего представления. В спектакле Крамера это осознание Гамлетом собственного бездействия и следующее за ним решение происходит в момент домашнего просмотра фильма, в котором разыгрывается все та же старая история Настолько старая, что ее первые герои, разумеется, даже не помышляли о таком феномене, как кино.

… Перед нами эльсинорцы, глядящие в зрительный зал, как на экран. Мы видим их лица и слышим фонограмму «происходящего на экране». Звучит монолог о Гекубе. И опять все улыбаются и беззвучно смеются. «Проснись, мой мозг», — подхватывает Гамлет монолог, звучащий с экрана На это «реагируют» даже коробки с лентой: они падают и катятся по полу, — но не зрители-эльсинорцы, продолжающие беззаботно смеяться.

В монологе «Быть или не быть…», первая строчка которого предстает в спектакле как «Жить или не жить…» Гамлет Крамера — Копылова, в отличие от героя пьесы, не отлетает в философские размышления. И возникает этот монолог во время сугубо практического житейского дела — при изготовлении детали декорации для готовящегося домашнего спектакля. Случайно {152} уколовшись шилом, Гамлет намеренно, уже в экспериментальных целях, повторяет укол, который заставляет героя закричать от боли и становится поводом для размышлений о том,

достойно ль  
Души терпеть удары и щелчки…

Героя беспокоит не только «неизвестность после смерти». Физические страдания, которые могут сопутствовать добровольному уходу из жизни, оказываются для этого Гамлета, почти мальчишки, вероятно, не менее важным фактором, удерживающим его от такого выбора.

Наставления, которые шекспировский Гамлет дает заезжей труппе, в спектакле Крамера обращены к обитателям Эльсинора. В этот момент они сидят к зрителю спиной, их лица мы видим лишь в зеркалах. Время от времени эти «актеры» поднимают зеркала. И каждый раз перед нами новые отражения — будто множество ролей, которые обитатели Эльсинора играют или способны сыграть, а может быть, — разные личины участников этого домашнего театра.

И собственно спектакль, придуманный принцем, эльсинорцы разыгрывают сами, не прибегая к помощи комедиантов, которых в спектакле Крамера просто нет. Обитатели Эльсинора в крамеровской постановке — сами комедианты «хоть куда». И ведущий среди них — Полоний. Кстати, именно он играет роль Ведущего в организованном Гамлетом представлении. Он комментирует: «входят Король и Королева» и т. д. Роли Королевы и Короля играют Гертруда и Гамлет. Роль Отравителя — Клавдий. Розенкранц, Гильденстерн. Горацио — аккомпанируют на тарелках, барабане и рожке. Офелия играет Черного ангела смерти.

Розенкранц и Гильденстерн, которые у Шекспира сознательно прислуживают Клавдию в его расправе с Гамлетом, у Крамера — скорее плывущие по течению, не особенно склонные размышлять приятели Гамлета. Да и первое появление Розенкранца и Гильденстерна показано в спектакле как длительное шествие перед зрителем только что приехавших героев. Оно будто напоминает о подготовке к свадьбе из начала спектакля, когда в нарядных одеждах были все. Теперь Розенкранц и Гильденстерн, с чемоданами и в ослепительно белых костюмах, как ни в чем не бывало появляются в Эльсиноре в тот момент, когда сам Гамлет — уже в лохмотьях и с измазанным лицом. Эти юнцы радуются жизни и, похоже, забыли, хотя бы на время, о миссии, возложенной на них Клавдием. Они принесли корзину вина и яблок. Приплясывают, отпускают фривольные пластические шутки. С удовольствием, словно забывшись на мгновение, пускается с ними в дурачества и Гамлет.

Клавдий в спектакле несравнимо более стоек и циничен, чем Клавдий пьесы. Герой Крамера — Головина спокойно, не дрогнув, разыгрывает в затеянном Гамлетом спектакле сцену отравления и «попадается» лишь после того, как Гамлет сбрасывает с кресла тряпку. Клавдий начинает кричать и дергаться, {153} когда, сев в кресло, вдруг обнаруживает, что оно по форме похоже на ухо, видимо, почти на физиологическом уровне напомнившее ему о преступлении.

Восприятие жизни как радости и праздника, та мера включенности в жизнь, которая свойственна юности и молодости, объясняет решение финальной сцены спектакля. Вопиющая противоестественность смертного боя друзей, этого Гамлета и этого Лаэрта, выражена в самом способе сценического воплощения его. Поединок «уведен» в фонограмму. Там, в записи, мы слышим зловещий звон рапир. Видим же мы при этом совсем другое: калейдоскопически сменяющие друг друга картинки былой жизни. Скамьи для зрителей спектакля, как и игровая площадка, располагались на поворотном круге сцены. В момент боя круг вместе со зрителями в очередной раз приходил в движение. И перед нами снова, как вначале, возникали герои в белых нарядных костюмах; белые праздничные скатерти на столах; Офелия, воспроизводящая вьющейся лентой любовное послание Гамлета. И одновременно мы видели безумный бег по кругу Гамлета и Лаэрта, вовсе не противников, а бесшабашно радующихся жизни очень молодых людей. Можно ли назвать такой финал сюрпризом комедии, уводящим в сон, в мечту, как написал один из критиков? Нет, режиссер последователен. И здесь он соотносит жизнь в ее праздничном проявлении, какой она воспринимается обитателями Эльсинора, а они в спектакле молоды, включая Гертруду. Клавдия и резвою жизнерадостного Полония, — с тем, что противостоит ей. Это не уход от трагедии. Это способ обнаружить чудовищность происходящего…

Но вот очередной виток поворотного круга уносит всех, и перед нами остается только Гамлет на фоне черного провала огромного пространства зала театра «Балтийский дом». На принца сыплются камешки, один из них он бросает в окно, маленькое и такое далекое, где-то во тьме этого провала. Не соответствует ли эта неэффектная размазанная точка тому мгновению, когда человек остается один на один со смертью?

Яркими примерами постановок, в которых режиссер скорее отталкивался от литературного материала, могут служить также спектакли «Село Степанчиково и его обитатели» и «Суперфлю».

Как известно, в повести Достоевского Фома Фомич то давал наставления Ростаневу о необходимости своевременного покоса, то сокрушался, что «слишком поздно посеяли яровое, удивительно, как поздно сеяли яровое!», то говорил с мужичками о хозяйстве, давал им «мудрые советы», «хотя сам не умел отличить овса от пшеницы», то «вдруг побежал в огород, достал в шалаше заступ и начал гряды копать … всю репу только перекопал».

На сцене все это преобразовалось в страшноватый сквозной образ: если не вся Русь, то по крайней мере Степанчиково с окрестностями — огород Фомы. Сцена представляет собой надувную резиновую площадку — чередующиеся борозды и гряды. Здесь и протекает жизнь: располагаются стулья, {154} кровать, велосипеды, происходят все чаепития, философствования, перебранки и праздники. Мир этот чрезвычайно неудобен для проживания, его вряд ли можно назвать домом. Глубокие борозды затрудняют даже обыкновенное передвижение людей, что особенно бросается в глаза, когда все домочадцы устремляются вслед за Фомой, в очередной раз увлекаемые им, так же, как всегда, все разом улыбаются, вторя ему, гневаются или надевают очки. Смотреть на эти нелепые постоянные подпрыгивания и смешно, и грустно: ведь так вынуждены передвигаться все, вплоть до старика Гаврилы. Однако народ Степанчикова свыкся с таким местом обитания — ведомым Фомой огородом. В первом действии направление гряд было одно (от задника к авансцене), во втором — другое (параллельно рампе). Но такое «изменение» ровным счетом ничего не меняет в жизни степанчиковцев.

Огород постоянно «в форме», он всегда с высокими грядами и глубокими межами, будто готовый для посева. Время от времени его и пытаются засеять, причем — засеять с размахом. Под урожаем понимается не меньше, чем преобразование жизни. Недаром именно после декларации Фомы о том, что хорошая жизнь не с неба падает, возникает торжественная сцена «сева». Но сев ничего не меняет. Единственным странным порождением огорода остаются степанчиковцы (если не считать двух-трех чахлых растеньиц), готовые однако снова и снова подчиниться Фоме, который придет и возглавит сев, и все с энтузиазмом примут тогда в нем участие.

В повести Сергей Александрович едет к дяде в тарантасе. В спектакле же мы видим на велосипеде молодого человека, энергично жмущего на педали и неутомимо покачивающего головой в такт езде. «Едет» он по огороду с высокими грядами. И хотя он гость, отсутствия дороги герой не замечает, словно передвигаться по такой местности ему вполне привычно, а по иной он никогда и не езживал. Видимо, «огород» — принадлежность не только Степанчикова.

Появляется велосипед — вместо коляски в повести — и в сцене погони за Татьяной Ивановной. На этот раз велосипед многоколесный, а на педали жмут полковник Ростанев, его племянник Сергей Александрович, Бахчеев и Мизинчиков. И опять как вид транспорта, так и динамика эпизода погони обнаруживают, что, как минимум, в отдельные моменты энергия буквально брызжет из героев. И если скверно складывается их жизнь и происходят с ними беды, то скорее всего не от вялости степанчиковцев.

Сценический Обноскин также предприимчивостью своей явно «обошел» литературный прообраз. Если в повести организованное героем романтическое приключение Татьяны Ивановны завершается на «турецком» диване в чужой барской усадьбе, рядом с маленькой деревенькой в несколько крестьянских изб, «закоптелых, покривившихся набок и едва прикрытых почерневшею соломою», — то в спектакле Татьяну Ивановну вместе с маменькой Обноскина, видимо, сторожащей барышню, находят просто зарытой под тряпками в старой чугунной обшарпанной ванне среди поля-огорода.

{155} Видоплясов в спектакле — воплощение собственной мечты. Он — именно Эссбукетов и Танцев одновременно. Это изнеженное существо, упоенное собственной особой, передвигается не иначе как странными взнервленными па. Сценический Видоплясов, что бы ни происходило вокруг, то самозабвенно строчит очередные вирши в свою тетрадочку, то упивается уже сотворенным, картинно выставив ногу на грядку или сидя тут же.

«У Достоевского Фома Опискин — главный носитель зла. Но совсем не это играет Бызгу, — писал один из критиков, — Фома Фомич Опискин в спектакле Крамера персонаж абсолютно нормальный»[[264]](#endnote-254). С подобным суждением можно согласиться, если лицемерие героя, чудовищно преувеличенное в спектакле, считать нормой.

Режиссер множит и множит лицемерные выходки Фомы. Сценический Фома не ограничивается теорией и, например, воспитывая Фалалея, отмывает его ноги собственными руками или попавшейся под руку посудной щеткой, и при этом — будто проводя показательное выступление — на глазах у всех и приговаривая: «Я знаю Русь, и Русь знает меня». А совет литературного Опискина полковнику «не рубить зыряновский участок лесу», сохранить леса, «ибо леса сохраняют влажность на поверхности земли…» преобразовался в спектакле в открытый урок такой бережливости: когда Фома выливает чай, то непременно — под елочку, заботливо и нежно хлопоча ручками вокруг чахлого растеньица — тоже, разумеется, прилюдно.

Образ каждого обитателя этого Степанчикова определен обуревающей его страстью, будь то помешанная на амурах Татьяна Ивановна: или млеющая от Фомы, восторженная до идиотизма генеральша; или сомлевший в муках «творчества» Видоплясов; или Мизинчиков, блестящий разработчик проекта похищения Татьяны Ивановны ради поправки собственных денежных дел; или имеющие ту же цель Обноскины — похитители Татьяны Ивановны. Однако есть идея, которой привержены все. Она связана с фанатической верой «сельчан» в особую призванность Степанчикова и их самих.

Ловко пользуясь как этой верой, всячески им поддерживаемой, так и собственным лицемерием, сценический Фома безнаказанно самодурствует в «огороде» Степанчикова.

Логично, что противостояние такому Фоме сценического Ростанева не достигает того уровня, до которого дошел литературный персонаж. Вспомним, что в повести «едва только произнес Фома последнее слово, как дядя схватил его за плечи, повернул, как соломинку, и с силою бросил его на стеклянную дверь, ведшую из кабинета во двор дома. Удар был так силен, что притворенные двери растворились настежь, и Фома, слетев кубарем по семи каменным ступенькам, растянулся во дворе. Разбитые стекла с дребезгом разлетелись по ступеням крыльца». В спектакле до рукоприкладства дело не доходит. Да, полковник возмущается и обещает расправиться с Фомой, если тот оскорбит Настеньку. Однако прежде Егора Ильича не выдерживает, кажется, сама природа, разразившаяся грозой, и еще какие-то другие силы. {156} Оскорбив Настеньку, Фома, подцепленный люстрой, исчезает в темноте под шум дождя и грома. Если полковник, Гаврила или Сергей Александрович выражают недовольство устоявшейся жизнью, то остальные обитатели Степанчикова обычно бурно возмущаются, причем опять же — коллективно: например, прихватив стулья, на которых только что сидели, и бестолково, суматошно рванувшись в одну сторону, потом — в другую, поспешно перепрыгивая через борозды.

Вообще спорадические бурные или молчаливые протесты отдельных обитателей Степанчикова остаются пустыми хлопотами, что подтверждает финальная мизансцена. Здесь все, как всегда, сгрудились вокруг Фомы, продолжающего уроки «огородного жизнестроительства».

«Камаринского», в повести связанного с Фалалеем, в спектакле пляшут едва ли не все. Пляска становится лейтмотивом действия. В начале спектакля в ней проходится, аккомпанируя себе пением и игрой на балалайке, Фалалей с выкрашенными бронзой ногами. Затем, подняв брошенный Фалалеем инструмент, делает несколько коленец Бахчеев и тоже швыряет балалайку. И в финале спектакля, после сцены, в которой Опискин разыгрывает страдания, связанные с тем, что он хочет любить человека, а ему «суют Фалалея». Фома спрашивает Фалалея не о сне, как у Достоевского, а о том, что он, Фалалей, делал, и, разумеется, получает ответ — «плясал». И тут уже все степанчиковцы, отходя на задний план, исполняют несколько па «Камаринского», что вовсе не воспринимается как передразнивание Фалалея или, тем более, — желание насолить Фоме. Здесь ощущается едва ли не патологическая всеобщая привязанность к этому танцу, которая на мгновение заставляет забыть даже о Фоме Фомиче. Она становится своеобразным символом иррационального, присущего обитателям Степанчикова, того, что оставляет жизнь Степанчикова неизменно странной, мало поддающейся объяснению.

По мысли режиссера, Фома — порождение Степанчикова. В повести охарактеризованный рассказчиком как «сластолюбивая, капризная тварь, эгоист, лентяй, лежебок — и больше ничего», — Фома молится, по его же собственным словам, за весь род человеческий. В спектакле генеральша, еще более далекая от праведной жизни, чем ее литературный прообраз, на людях не снимает со своей любвеобильной груди икону, то и дело взывая к Всевышнему.

Духовные мотивы как части сложной музыкальной партитуры спектакля явно не вписываются в происходящее и по существу отторгаются им. Параллельно жизни степанчиковцев, ведомых Фомой, звучит еще один остраняющий действие музыкальный мотив, который то и дело будто насмешничает над происходящим — до издевки.

В спектакле «Суперфлю» спускающиеся, сверху натянутые проволочные струны образуют конус, накрывающий игровую площадку и скамьи, находящиеся в непосредственной близости от нее. Зрителю, следующему к своему месту, приходится перелезать под струнами или перешагивать через них. {157} То есть еще до начала спектакля он оказывается в той среде, в которой затем будут действовать персонажи. И он, зритель, на себе обнаруживает воздействие этой среды, что существенно определяет и персонажей, и их «жизнь».

Среди постоянно находящихся в сценическом пространстве элементов сценографии есть еще двухъярусная кровать на колесиках и шест, к верхней части которого прикреплен кукольный человечек с раскрытым дырявым зонтом в руке.

Струнам предназначена роль дождевых струй, дождя как неотъемлемой особенности петербургского климата, а герои крамеровской «Женитьбы», может быть, как никакой другой, живут именно в этом климате. И, войдя в зал, зритель слышит шум падающих в лужи капель.

В начале спектакля только что рассуждавший о счастье женатого человека Подколесин раскручивает неприятно скрипящий механизм в основании шеста. И кукольный человечек под дырявым зонтом там, наверху, наклоняется, имитируя прыжок Подколесина из окна. Нерешительность сценического героя будто удваивается по сравнению с этим качеством героя пьесы: Подколесин в спектакле, как видим, и прыгает-то не сам, а, так сказать, через подставное лицо, куклу. «А не подлец ли он после этого?!» — вопрошает Кочкарев, имея в виду сам факт бегства героя. «Свинья! Свинья!» — соглашаются все.

Этот эпизод можно воспринимать как финал происшествия, о котором пойдет речь в спектакле. Но с тем же правом мы можем видеть здесь завершение истории, которая уже произошла и теперь начинается снова, чтобы, закончившись, начаться в очередной раз… Ведь и стремление к счастью, и нерешительность Подколесина, и одержимость Кочкарева своей идеей таковы, что есть вероятность возникновения дурной бесконечности подобных «женитьб».

Герои спектакля лучше ориентируются в воображаемом мире. Поэтому действительность здесь то и дело вытесняется фантазией: невесте, например, понятнее иметь дело с женихами, растущими на деревьях. Вот вывезла тетка Арина Пантелеймоновна одно такое деревце, лестницу принесла и ну выбирать с Агашей то одного, то другого.

Обещания Кочкарева («Я тебя так женю…») тоже обращают героя к мечтам. Так возникает ряд эпизодов, в которых старый фотограф, а на самом деле Кочкарев, принявший другой облик, в берете, очках и прохудившейся шали, создает на наших глазах семейную фотохронику. Он преображает Подколесина и Агафью Тихоновну с помощью разных деталей и снова и снова ковыляет к своему фотоаппарату. Вот — невеста в фате и жених. Вот — счастливая семья с первенцем. А вот — чета пожилых людей.

Пространство сцены заметно темнеет. Слышится шум дождевых капель. И перед нами уже по-стариковски движущаяся пара, она впереди, он — за ней. Внезапно реальность и фантазия смешиваются. Подколесин, следующий за «женой», вдруг оказывается «Подколесиным из реальности», который осознает, {158} что жена может стать старухой, и ужасается этой перспективе. Кочкареву остается, прикрывшись зонтом и прихватив фотоаппарат, ретироваться.

Улетают в мечтах и другие женихи. Вереницей покорно идут они за свахой, рука которой, с указующим перстом, поднята вперед и вверх. Женихи, озабоченные одним и тем же, и похожи друг на друга. У каждого длинная курительная трубка, усы… И вдруг женихи, словно окрыленные мечтой … полетели. Точнее, полетели усы женихов, поднятые на трубках. Черные, рыжие, седые. Будто стая птиц. Да вот и в фонограмме — птичий крик. Но сваха зовом «гули-гули-гули…» возвращает женихов «на землю».

Страстное желание понравиться невесте и предельная неуверенность в себе заставляет женихов бесконечно, почти по-женски, крутиться перед зеркалом, соскабливая, кажется, до дырки какую-нибудь пылинку с одежды. Особенно выразителен здесь персонаж Валерия Кухарешина, похожий на гоголевского Жевакина. Только хитростью удается Кочкареву разогнать претендентов на руку Агафьи Тихоновны, словно мухи облепивших зеркало. Он подставляет перед физиономией одного из женихов маленькое зеркальце, а затем уводит вперившегося в это зеркальце, словно собаку, с помощью куска мяса. Так же избавляется он и от остальных.

За вязанием носков тетка с племянницей проверяют на слух словосочетания «Агафья Тихоновна Жевакина», «… Растаковская», «… Фухте-Кнабе»… И после каждого — заходятся воем. Под нажимом появившегося Кочкарева произносится, наконец: «Агафья Тихоновна Подколесина». Смятение героини пьесы (в которое она приходит от фамилии «Яичница») породило в спектакле почти клоунский номер.

По сути, чередой цирковых номеров стало представление женихов невесте. Оно воспринимается одновременно и как фантазия невесты, и как реальность. Женихи поочередно «висят» на вешалке-плечиках, которую сваха держит в руке. Агафья Тихоновна сначала с удовольствием крутится перед зеркалом с женихом-офицером. Затем вместе с теткой она увлекается примеркой роскошной рыжей бороды следующего жениха. Борода годится и на воротник, и на муфту. Но — о, ужас! — из бороды выпрыгивает насекомое. Несчастный начинает охоту, гоняясь за ним, пока сапог незадачливого жениха не настигает бедное насекомое.

В эксцентрику переходит знакомство и с третьим женихом. Спящий на ходу, весьма почтенных лет, он привлекает Агафью Тихоновну орденами. Невеста примеряет их как броши, не снимая с ленты. Потом она примеряет кольца, которым на руках жениха несть числа. Знакомство завершается драматично. Жених, обняв невесту, едва не душит ее: как раз в этот момент его настигает судорога. Следующим появляется жених, без устали танцующий лезгинку, будто заводная кукла. Приблизившись к невесте, он пытается нащупать ее грудь, еще и еще раз, но все тщетно. Завидев тетку, он с радостью находит то, что ему нужно, и уходит с ней. Как заведенный, ведет себя и жених-дирижер. С ним невольно пускаются в пляс и невеста, и ее тетка. Увидев {159} последнего жениха, сваха падает в обморок. Им оказывается Подколесин в виде кентавра. Но, взглянув на себя в зеркало, он в панике убегает.

У Гоголя Кочкарев оставляет молодых наедине для решающего объяснения. Сценический же герой буквально управляет Подколесиным и Агафьей Тихоновной, как куклами. Нижний ярус кровати закрыт картинкой, на которой изображены дама и кавалер. В отверстиях на месте лиц — головы Подколесина и Агафьи Тихоновны. Кукольность персонажей становится особенно явной благодаря искусственным рукам персонажей, которыми управляет кукловод-Подколесин с помощью тростей, как у тростевых кукол.

Утрированно неловкое жестикулирование подчеркивает крайнюю стеснительность участников свидания и нелепость их беседы. Подколесин-черт (а к этому моменту спектакля в такой природе персонажа сомнений не остается) постепенно раздевает беседующих, лишая их одной за другой бумажных одежд. Когда же герои остаются в костюмах Адама и Евы, из кроны дерева, тоже нарисованного, выглядывает змей с яблоком в руках. Но всю обедню портит проходящая рядом тетка Арина Пантелеймоновна, она мимоходом берет яблоко и надкусывает его. Огорченный Кочкарев выходит «из-за ширмы» со змеем в руках, а тетка автоматически возвращает яблоко в пасть змея, невольно насмехаясь над кочкаревским замыслом.

*Нелитературный материал*. Во всех спектаклях, начиная с самого первого, возникали построения, являющиеся не воплощением литературного материала, а собственными созданиями Крамера, иногда в какой-то мере навеянными литературой, а порой продиктованными лишь фантазией режиссера.

Уже в «Фарсах» подобных образов было множество. Таковы, например, начало и финал представления, разыгрывающиеся самими актерами.

Неоднократно по ходу действия, между сценически воплощенными средневековыми анекдотами, актеры объявляли, глядя в зал: «Вы смотрите спектакль “Фарсы”».

Кроме того, анекдоты перемежались танцевально-песенными интермедиями, каждую из которых предваряло специальное объявление: «А теперь песенка о девчонке в красной юбчонке» или: «А сейчас песенка о добродетельной пастушке». Интермедии исполнялись на авансцене всеми участниками спектакля.

Но и это не все. Перед вторым анекдотом два актера (И. Головин и М. Вассербаум) выбегали с книжкой и начинали ее читать, усевшись на пол на авансцене. Они то захлебывались в плаче, то смеялись. И, наконец, один из них (М. Вассербаум) объявлял следующий анекдот: «презабавный фарс “Слуга и портной”».

«Внелитературным» сочинением, полностью созданным театром, стал спектакль «Фантазии, или Шесть персонажей в ожидании ветра», в котором почти не было и вербальной составляющей, звучали лишь несколько слов и восклицаний.

{160} «Собственно режиссерским» эпизодом начинались «Вохляки из Голоплеков» — неоднократным, «на бис», исполнением испанского танца, каждый раз завершавшегося бурными аплодисментами, записанными на фонограмму.

В «Гамлете», убрав немало сцен (и персонажей) пьесы, множество эпизодов режиссер сочинил.

Среди них — ряд эпизодов, связанных с любовью Гамлета и Офелии. Повторю, что мотив этот в спектакле развернут, любовь героев — это не то, о чем лишь говорят в связи с прошлым, это настоящее молодых людей.

… В начале спектакля слышится смех, веселая музыка. Вбегает в светлом платье радостная влюбленная Офелия, охорашивается перед зеркалом. Входит Гамлет в белом нарядном костюме. Он обращается к возлюбленной, кричит «Офелия!», стоя под окном с белой занавеской. Швыряет в окно зацелованные со всех сторон камешки. Она возвращает ему такие же. Музыка начинает звучать для Офелии громче, когда она открывает окно. Чуть позднее Гамлет с Офелией, поправляя свои одежды, появляются из-под тряпок принесенного Лаэртом пугала. Затем следует сцена с поцелуем Гамлета и Офелии, стоящих на коленях.

Непосредственно, а не через упоминания, участвуют в действии и подготовка к свадьбе Клавдия и Гертруды, и сам праздник. Все эльсинорцы возникают перед нами в белых праздничных нарядах. Гамлет помогает Клавдию приготовить подобающую случаю речь. Мы видим белую с позолотой торжественную дверь, в которую входят новобрачные. Режиссер крупно подает праздничную суету. Мало того, он представляет в этот момент даже житейские мелочи — как проявление праздника жизни.

… Вот подбегает опоздавшая Офелия. Одну туфельку она так и не успела надеть и несет в руках. Затем скрывается за дверью, выронив туфельку. И возникает длящийся «крупный план», когда на сцене никого нет и зритель видит только эту оброненную у двери белую туфельку. Из‑за двери появляется празднично суетливый Полоний, выбежавший за забытым букетом. Сквозь проем двери слышится речь Клавдия, которую с ним только что репетировал Гамлет, и шум аплодисментов. Затем следует общий выход из парадной двери и мгновенная остановка — фотография на память. А потом — целый праздничный ритуал; застилание белоснежными скатертями множества столов. Лаэрт по-мальчишечьи выражает восторг от этой приятной суматохи. Он бежит, намеренно задевая стену зонтиком и, как ребенок, радуясь возникающему шуму. Подбрасывает всем под ноги петарды. Полоний встает на стул, как это делают дети, и с пафосом, театрально читает сонет Шекспира. Лаэрт моментально включается в затеянный Полонием праздничный концерт и, вынеся огромное пугало с косой, буквально откликается на первые строки сонета «Зову я смерть…».

В предыдущем разделе уже упоминалось о доме Полония и о готовящемся спектакле. Режиссер сочинил множество эпизодов, благодаря которым, возникает в спектакле и Эльсинор в целом именно как дом, с его праздниками, {161} играми, домашним кинотеатром, с домашними же тапками Гертруды, в которых она неоднократно появляется, с совместными просмотрами фильмов. Даже во время сочинения сценария задуманного Гамлетом спектакля бросается в глаза прежде всего уют, представленный также «крупным планом». В этой сцене зритель видит стол с белой скатертью, на нем — чай в стаканах с подстаканниками, вазочки с вареньем. За столом — Розенкранц и Гильденстерн в теплых пледах.

Эльсинор как дом возникает в спектакле и благодаря объединяющей всех любви к домашнему театру. Прежде всего, ее обнаруживала сцена, в которой сами обитатели Эльсинора увлеченно создавали сценарий предстоящего спектакля и тут же начинали репетицию. Потому и услуги заезжей труппы оказались здесь не нужны. У многих персонажей, как уже отмечалось, очевидна и склонность непосредственно к лицедейству. Особенно этим отличался Полоний. Он не только вспоминал о своем былом увлечении театром, подобно Полонию Шекспира, но и в настоящем постоянно стремился актерствовать. Взгромоздившись на стул, подобно детям, с чувством, «по-театральному», исполнял он 66‑й сонет Шекспира. При этом Офелия вторила ему — одними губами, как это нередко делают педагоги во время выступлений своих подопечных, будто до того она помогала ему репетировать. А когда Лаэрт в продолжение декламации отца выводил огромную куклу, возникал своеобразный концертный диптих, демонстрирующий влечение к театральной игре всего семейства. В другой сцене, о чем уже упоминалось, Полоний уподоблял доклад королю концертному номеру. Именно Полоний первый и с готовностью отзывался на предложение Гамлета сыграть пьесу.

Театр был и в самой жизни Эльсинора, насыщенной излюбленными молодежью розыгрышами, а здесь, повторим, все — от брачующихся до Полония — молодые люди.

В связи с этим интересна та роль, которую играл в спектакле занавес. Он зачастую отделял не зрительный зал от сцены, а одних обитателей Эльсинора от других. Как, например, в сцене разговора Гамлета с Гертрудой в ее спальне, где зритель видел лишь Полония, подслушивающего то, что происходит за занавесом. Вообще занавес, по-разному ориентированный по отношению к зрителю, почти постоянно непосредственно участвовал в действии. Занавес то раздвигали, то задвигали, будто жизнь в Эльсиноре — ряд разыгрываемых спектаклей. И, похоже, так ее воспринимали и сами участники действия, поскольку занавес автоматически открывался и закрывался то одним, то другим персонажем, будто так повелось испокон веков.

Но прежде всего сам Гамлет, как уже говорилось, воспринимался в спектакле своего рода ролью, доставшейся обыкновенному молодому человеку. Жизнь смыкалась с театром и в жестокой необходимости принятия этой роли.

Собственно, созданием режиссера являлось и множество сочиненных им эпизодов, в которых развертывался совсем другой образ Эльсинора. Одним из них начинался спектакль. Из‑под приподнятого занавеса рядом с праздничным {162} белым ботинком Гамлета появлялась рука героя, как-то странно проводившая по земле. Мы вспомним об этом начальном мгновении спектакля вскоре, в совсем, казалось бы, неподходящий момент игры с Офелией, когда падал на землю камешек, брошенный ею. Поднимая его, Гамлет вдруг снова горестно проводил рукой по земле. И у героя тут как тут возникали ассоциации: земля — прах — отец, отец — мать, мать — поспешное замужество. Но он уговаривал себя не думать об этом. «Разбейся, сердце, ибо надо смолкнуть». Он пытался просто жить радостной жизнью, естественной для его возраста. И на время, как мы видели, ему это удавалось.

А вот еще сочиненный постановщиком эпизод. Он возникал опять бок о бок с жизнью-праздником. В тот момент, когда Полоний читал шекспировский сонет, вдруг воочию появлялась смерть, хотя и в виде чучела, изготовленного Лаэртом.

Мы помним, что столы, покрытые белыми скатертями, в начале спектакля связаны с праздником, а в сцене сочинения сценария — с уютом и минутами объединения людей. Но за теми же столами на протяжении почти всего действия сидел, невозмутимо жуя, странный мрачный человек в черном. А в момент узнания Гамлетом правды об отце столы одновременно с героем как будто теряли опору, из-под них словно уходила земля, и они, покосившись, взвивались к колосникам. Позднее в спектакле возникала сцена чаепития Клавдия и Гертруды, наиобычнейшего чаепития, происходившего так, словно ничего не случилось, затем же столом с белой скатертью. Между тем сцена игралась уже после того, как Гамлета отослали на верную смерть в Англию, — «дом» будто не заметил этого события. А позднее именно с этих, застеленных белыми скатертями, столов соскользнет Офелия, и мы услышим лишь шум воды в роковом потоке.

Огромное желтое пятно постели, как мы помним, было знаком уюта и тепла дома Полония в сцене отъезда Лаэрта. Однако прощание с Лаэртом, момент единения семьи Полония были лишь частью мизансцены, которая представала в этот момент перед зрителем. Объятия Полония и детей, стоящих на коленях перед отцом, происходили в правой части игровой площадки. Одновременно в центре обнимались Клавдий и Гертруда. А слева в тот же момент, вдавившись в темную каменную нишу, стоял — один, уже грязный и оборванный, — Гамлет.

Позднее желтое пятно постели появится еще раз, но совсем в другом контексте, когда рядом с Лаэртом окажется не Офелия с Полонием, а Клавдий, когда для лежащего на постели Лаэрта, сына, потерявшего отца, и брата помутившейся разумом сестры, — не будет уже ни тепла, ни уюта.

А торжественная, белая, парадная дверь (в первых эпизодах она именно в этой своей ипостаси и представала) пропустит Гамлета, когда он будет снова в белоснежной рубахе, подобной белым нарядам персонажей в начале спектакля, но на этот раз он выйдет на свой смертный бой.

{163} Есть в Эльсиноре Крамера и другая дверь. Черная, огромная, металлическая, шумно, со скрежетом закрывающаяся, точнее, зловеще сдвигающая свои половины, будто навечно задраивающая пространство, находящееся за ней. И каждый раз создается ощущение, что скрывающиеся за ней уже не вернутся. Она находится на заднем плане и словно принадлежит какому-то другому миру. На него зрители обращают внимание, уже рассевшись по своим местам, когда спектакль еще не начался. Роль этого «другого мира» играет громадное, уходящее ввысь темное закулисье театра «Балтийский дом». Отчужденная от человека холодная машинерия, металлические решетки, кирпичные стены, ниши, углы, тупики… Даже для сегодняшних зрителей, нередко видящих в спектаклях мир закулисья, он кажется мрачным, особенно по сравнению со сценой, видимой из зрительного зала.

Вообще все эти символы жизни, дома — желтая постель, окно с белой занавеской, столы с белыми скатертями, белая с золотым дверь, стол с вазочками варенья и под абажуром, и другие — локально освещены и выглядят редкими островками среди бесконечного «нежилого» закулисного пространства театра, где царят камень и металл.

С началом действия шум, смех, бодрая музыка на время отвлекают зрителя от только что дохнувшего на них мрака этого «другого» мира. Однако рука Гамлета, возникающая из-под черного занавеса, снова и снова горестно касается земли. И «другой» мир то и дело подступает к происходящему на первом плане — именно здесь вначале действуют персонажи. Точнее, драматизм противостояния жизни, здешнего — и потустороннего — возник уже в завешенном зеркале с приоткрытым уголком, которое увидел зритель, как только он взглянул на сцену еще при включенном в зале свете. И, это зеркало, и рядом стоящий стул сразу предстали как островки человеческого в бездонном, мрачном, механическом мире закулисья.

Наиболее отчетливо подобное противостояние заявляет о себе в момент «спиритического сеанса», когда зритель видит корчащиеся тела Горацио и Гамлета. Эта странная пластика Гамлета возникнет еще раз в сцене его разговора с Гертрудой в ее спальне. Да и новый внешний вид Гамлета, ободранного и грязного, после того, как ему открылась страшная тайна, — явно не из того празднично-белоснежного эльсинорского мира, который только что перед нами развертывался.

Именно «собственно режиссерским» эпизодом начинается спектакль «Село Степанчиково и его обитатели». И сразу становится ясно, что уроки Фомы усвоены сценическими сельчанами несравненно лучше, чем степанчиковцами повести. Во всяком случае, сценический Видоплясов — куда более правоверный ученик Фомы, чем его литературный прообраз. В этом, первом, эпизоде спектакля Видоплясов, по-своему воплощая фоминскую идею облагораживания русского мужика, красит ступни Фалалея бронзовой краской.

{164} Да и сущность главного героя спектакля обнаруживается прежде всего именно в сочиненных режиссером эпизодах. Так, лицемерие сценического Фомы многократно усилено (по сравнению с этим качеством литературного героя) благодаря придуманному Крамером эпизоду свидания. Здесь среди темного пространства высвечивается фигура генеральши. Дождавшись «учителя», она скидывает шаль и остается в одной рубахе. В то время как «блюститель нравственности» прижимается к ее груди, генеральша прилежно цитирует из Фомы: «Я знаю Русь…» Свидание плавно переходит в обед. Фома «благонравно» прикрывает шалью грудь, на которой он только что нежился. И, пользуясь половником, как ложкой, принимается хлебать щи, которые генеральша зачерпывает из стоящей рядом огромной кастрюли. Кульминацией свидания становится поедание мяса с кости, выуженной из той же кастрюли.

А кульминацией всего спектакля оказывается упоминавшаяся прежде сцена «сева», также сочиненная режиссером. Сев, начатый Фомой, тотчас поддерживают окружающие, и вот уже севу самозабвенно предаются все обитатели Степанчикова, даже те, кто хоть как-то противостоит Фоме, включая Ростанева и Бахчеева. При этом блаженство, написанное на лицах, выдает уверенность сеятелей в том, что на этот раз у них все получится, а замах сеятелей, их жесты создают ощущение, что засеивают они не только землю, но и далее везде… Ведь семена они бросают и перед собой, и куда-то вверх. Результаты «посева» не заставляют себя ждать: вскоре вырастают странные катящиеся шары чудовищных размеров. Они подминают все и всех на своем пути, включая самого Фому. А затем так же внезапно исчезают. Причем это не вызывает у них никакой реакции, будто к подобному давно привыкли.

Мы уже упомянули о спорадических всплесках бурной деятельности степанчиковцев. Всплески эти иллюстрирует и эпизод, в котором Мизинчиков рассказывает о предстоящем похищении Татьяны Ивановны. В повести Мизинчиков называет планируемое им похищение «интермедией». В спектакле такой интермедией с использованием доски и мела становится сам рассказ о разработанном плане. Мизинчиков, увлеченный задуманным, мгновенно заводится, заставляя Сергея слушать его блистательный доклад. С минуты на минуту темп речи вдохновенного оратора растет, а хитроумная схема похищения со страшной скоростью заполняет пространство доски. Но, как и в литературном источнике, энергии Мизинчикова хватает только на теорию, а «практику» осуществляет другой.

С сочиненного режиссером эпизода начинается и спектакль «Суперфлю». Появляющиеся на сцене герои радостно — кто ртом, кто ладонями — ловят воображаемые капельки. Так сразу выявляется черта представленного в спектакле мира, в котором людей и дождь связывают особые, почти интимные отношения.

{165} То, что мир этот далек от гармонии, становится ясно уже в следующие мгновения спектакля, когда Кочкарев недовольно смахивает попавшую ему в глаз каплю, а механизм в основании шеста с человечком под зонтом начинает неприятно скрипеть и крениться.

Несчастный, пасмурный, с нескончаемым дождем мир, обитатели которого предпочитают реальности грезу и в жизни предстают шутами и куклами, — раскрывается в целой череде эпизодов, полностью являющихся плодом фантазии режиссера. Причем шутовство героев состоит из позавчерашних штампов, что свидетельствует о них как о людях ординарных, кои составляют большинство.

Отогнав всех других женихов от зеркала, Кочкарев решает почистить одежду Подколесина, но боится лишний раз спугнуть его. Сам же Подколесин готов, похоже, заняться чем угодно, лишь бы оттянуть исполнение собственного желания и кочкаревской идеи. Например, — чистить одежду Кочкарева, но делает он это явно с опаской, исподтишка. И тут возникает настоящее антре двух клоунов, завершающееся их отчаянной взаимной чисткой.

Неотступность мечты, овладевшей Агафьей, теткой и свахой, сводит их попытку музицирования к музыкально-эксцентрическому номеру. Эти героини с огромными трубами восседают на нижнем ярусе кровати. Долго пристраиваются. Несколько раз неудачно пытаются начать игру. Тетка, всматриваясь в ноты, с придыханием произносит: «Му‑зы‑ка! Чай‑ков‑ский!». А когда, наконец, после множества ложных вступлений они начинают, то сбиваются на «Очи черные».

Решив серьезно воздействовать на женщин, Кочкарев накрыл скатертью стол, вокруг которого они расселись, и со словами «Иван Кузьмич — это человек» — положил на стол красный перчик. Подивившись и помедлив, тетка, сваха и Агафья Тихоновна одна за другой поддаются искушению. Разыгрывается это как очередной буффонный номер трех клоунесс. Каждая из них, отведывая в свой черед дьявольское кушанье, поперхнувшись, мучается, давится, потом постепенно входит во вкус. Все это сопровождается кашлем, неестественным выражением глаз и выкрикиванием разнообразных и самых неожиданных звуков. Например, Агафья Тихоновна квохчет, будто курица на насесте. Причем звуки эти множатся, продолжаясь в фонограмме.

Широко развернута придуманная режиссером сцена, навеянная воспоминаниями гоголевского Жевакина, но далеко отошедшая от них. Здесь возникает яркий солнечный мир, в котором люди счастливы и все у них получается. Вот в ванне под крышей-навесом выходит-выплывает человек, восклицающий, подобно Жевакину из пьесы: «Замечательная все-таки эта страна — Сицилия». Следом — еще один, этот — в лоточке, тоже под крышей-навесом: страна-то солнечная! С козырька крыши вокруг него свисают красивые южные плоды. Выходит еще, и еще один… Появляется и сваха, с козырька {166} ее лоточка свисают щедрые дары моря. А вот и тетка, и Агафья Тихоновна, и Подколесин — и тоже в лоточках под козырьками.

Все понимают друг друга без слов. И как слаженно пускаются в танец, не выходя из своих кабинок-лоточков! Никто никому не мешает. Лоточки то отдаляются, то сближаются до соединения, составляя затейливые узоры-цепочки. Все рады друг другу. Хорошо! Даже сверх меры. Танцевальная идиллия явно переслащена, и длится она, кажется, бесконечно. В таком переборе ощущается ироническое отношение режиссера к этому раю, который противопоставлен несчастному пасмурному, дождливо-болотному миру.

Это ощущение подтверждается неожиданным появлением Кочкарева. Он взрывает этот «рай» фейерверком — «Везувием», даром что вулкан не на Сицилии. Все «сицилианцы» сразу сникают в своих кабинках-лоточках.

А «мир дождя» с его обитателями продолжает жить по своим законам. … Проходит под раскрытым зонтом тетка, сбившаяся с ног в поисках племянницы. Снова и снова она отчаянно взывает: «Агаша… Агаша…» Невидимая теткой Агаша бредет под прикрепленным к ней облаком, нескончаемо цедящим дождь. В крылатках, цилиндрах и … с водосточными трубами за спинами движутся женихи, каждый по своей траектории. В который раз проходит в потемневшем пространстве тетка с зонтом над головой, зовущая уже осипшим голосом: «Агаша… Агаша…» Скрываются во тьме женихи с водосточными трубами…

Но остаются и мечты… Вот выходят все участники спектакля — с корзинами и утюгами. Сцена заполняется гладильными досками. Под музыку начинается глажение белых свадебных воздушных нарядов. С синхронными движениями утюгов и опрыскиваниями — пусканием фонтанов из множества ртов, так что глажение в какой-то момент переходит в танец любящих друг друга людей.

Неожиданно эта, уже почти праздничная, атмосфера пропадает. Под музыку, в которой вдруг резко усилился драматизм, с разных сторон сценической площадки устремляются друг к другу Подколесин и Агафья Тихоновна. Но… на их пути оказываются гладильные доски!!! Драматическое напряжение усиливается и наступившей вдруг тишиной.

Герой спрашивает себя: «Имеешь ли ты искреннее желание взять в жены…». Но не отпускающие его сомнения мешают ответить. Повторив вопрос, он отвечает: «Да». И сразу, будто эхо, все вокруг на разные лады повторяют его ответ, словно приветствуя это почти невероятное событие.

Но одновременно, страшно скрипя, начинает крениться шест с кукольным человечком, своеобразным двойником Подколесина, свидетельствуя о том, что и сейчас сомнения продолжают терзать героя.

Черный занавес-задник, с выходом Агафьи, поднимается и постепенно переходит в белый, оказываясь огромным шлейфом ее фаты, тянущимся за героиней. Увидев невесту, Подколесин подбегает и подает ей руку. {167} Но… начинает вдруг чистить свою одежду и покидает невесту, удаляясь от нее к авансцене.

Будто загипнотизированная, странной походкой, выдающей ее подавленность и безысходность, переминаясь с ноги на ногу и покачиваясь влево-вправо, движется Агафья по направлению к зрителям. Вокруг нее — остальные герои под прикрепленными к ним облаками, из которых идет дождь.

Подколесин, глядя в зал, заявляет: «Женюсь… когда-нибудь…» А в наступившей вдруг темноте остается одна Агафья, бредущая той же походкой, кажется, бесконечно… С волочащимся за ней громадным шлейфом от фаты, покрывающим все вокруг белым. Идет снег. Это спускаются по струнам будто замерзшие, превратившиеся в снежинки куколки-невесты. Холодно. Чрезвычайно холодно. «Темно. Чрезвычайно темно». Так завершается этот спектакль, продолжающий начатую А. В. Эфросом традицию прочтения гоголевской «Женитьбы» как трагикомедии.

## Композиционные принципы

Сегодня понятно, что Крамер склонен к созданию многочастных сценических произведений, то есть спектаклей, построенных из очевидно не сливающихся частей, соединенных друг с другом «в стык». Это показали и «Фарсы», построенные из нескольких «средневековых анекдотов», и «Фантазии», состоящие из множества микросюжетов. И, может быть, — не столько они, сколько спектакль «Вохляки из Голоплеков», в котором режиссер соединял отдельные фрагменты разных пьес.

«Гамлет» — пьеса сама по себе многоэпизодная, и эту особенность ее композиции Крамер в спектакле сохранил.

Тот же принцип членения материала на эпизоды, отчетливо разделенные и не вытекающие один из другого, можно наблюдать и в «Селе Степанчикове». «История строится как череда случаев, препятствующих плавному передвижению героев по жизни, — писал рецензент. — Одна […] ситуация растет, как снежный ком, подталкивает другую […]. В спектакле […] все делается нарочно так, чтобы затруднить, споткнуть одно о другое»[[265]](#endnote-255).

Вообще о «номерном», «аттракционном», «трюковом» построении, свойственном всем крамеровским спектаклям, критики наперебой стали писать именно в связи с «Селом Степанчиковым». «Режиссерская фантазия В. Крамера всегда остроумно разрабатывает аттракцион […], — утверждалось в одной из статей. — Трехчасовое “Степанчиково” смотришь с азартом, содержательные трюки ритмично сменяют друг друга. Конечно, то, как старый Гаврила, изнасилованный французским языком, вяжет петлю и хочет удавиться, а Ростанев рубит потом французскую тетрадь саблей, или то, как Видоплясов, сидя на поле, декламирует с интонациями Евтушенко нечто поэтическое про перекати-поле, — все это цепь блестящих номеров, но несомненно, помещенных в единую палату под номером шесть»[[266]](#endnote-256). «Вообще номеров {168} в спектакле множество, — читаем в другой рецензии. — Это каждое появление Видоплясова в исполнении Игоря Копылова, ночное свидание, когда Мизинчиков мелом на доске графически доказывает Сергею Александровичу выгоду кражи Татьяны Ивановны. У любого из персонажей Степанчикова есть такая “коронная сцена”. Это и страстный монолог красного и гневного Бахчеева (Артур Ваха) с дурацкой коробкой в руках, и исповедь Гаврилы (Евгений Меркурьев)»[[267]](#endnote-257).

Здесь названы конкретные эпизоды одной из постановок. Но отдельным, обособленным номером становится любой эпизод любого спектакля театра «Фарсы». Композиция каждой постановки Крамера состоит из множества эпизодов. Существенно, что режиссер не просто мастерски ставит отдельные номера, но при этом, вопреки высказываниям многих рецензентов, не оставляет их россыпью отдельных номеров, а неизменно выстраивает единую тему. Другое дело, что присущий спектаклям Крамера тип композиции предполагает прямое, непосредственное участие зрителя в ее становлении, участие, без которого эпизоды действительно останутся лишь разрозненными сценами.

Сочинения Крамера не распадаются на части, не становятся концертной конструкцией, каждое из них представляет собой целое. В этом смысле не исключение и первые его постановки, которые, казалось бы, выглядели как собрание анекдотов — в «Фарсах…», или набор концертных номеров — в «Фантазиях…».

Как же режиссер соединяет множество автономных частей разного происхождения?

В разделе, посвященном композиционному материалу, уже говорилось о «собственно режиссерских построениях» в спектакле «Фарсы». Спектакль начинается придуманной режиссером интродукцией, героями которой являются сами актеры. Затем, в следующем куске, играется анекдот о старом муже и брате Гильбере, вовсе не вытекающий из нее по принципу причины и следствия. В нем заняты те же актеры, что исполняли первый эпизод. Этого театр не скрывает. Актеры, изменив отдельные детали своих костюмов, на наших глазах «становятся» персонажами. Потом, опять «в стык» с предыдущим эпизодом, звучит песенка о девчонке в красной юбчонке, героев которой можно лишь ассоциативно связать с персонажами только что сыгранной истории. Дальше разыгрывается не являющийся следствием предыдущей песенки второй анекдот: о слуге и портном. В свою очередь, этот анекдот не становится причиной исполнения вслед за тем песенки о добродетельной пастушке, песенки, которая опять же не обусловила причинно-следственно следующий за ней третий анекдот. Связываются перечисленные части спектакля ассоциацией по сходству: простодушием их героев и насмешливым и одновременно сочувственным отношением к ним (героям) актеров. И, наконец, снова «в стык» — финал, в котором, как и в интродукции, действуют {169} сами актеры, а не персонажи. Он также связан со всеми предыдущими эпизодами — по сходству. И критерий сходства тот же, что критерий для сопоставления начального эпизода и всех остальных, до финального. Таким образом, эпизоды, следующие друг за другом, соединены с помощью ассоциативных связей.

Итак, спектакль начинается и заканчивается эпизодами, героями которых являются сами актеры. Именно актеров мы видим и в промежутках между анекдотами. Мало того: актеры наряду с персонажами действуют и внутри самих анекдотов. (Подробно об участии «актеров как таковых» в этом и других спектаклях разговор пойдет в разделе «Актер, роль, зритель».)

Сценографический образ создается в спектакле воздвигнутым на сценической площадке помостом, на котором и разыгрываются сами анекдоты. Время от времени на сцене, вне помоста, появляются музыканты и аккомпанируют происходящему на помосте. Кроме того, многие костюмы героев содержат элементы костюмов самих актеров: например, из-под юбки героини торчат тренировочные брюки актера, который играет эту героиню, и т. п.

Демонстративно узнаваемы актеры-мужчины, играющие женские роли. Сооруженный на сцене помост для игры тоже «не гримируется» под те места, в которых происходит действие, он — именно помост для игры. Все это создает сквозной мотив — мотив театра. Он развивается параллельно историям, происходящим в анекдотах, и относительно автономен. Значит ли это, что спектакль распадается на две части: одну, связанную с мотивом театра, и другую — собственно с анекдотами? Нет. Такая конструкция предлагает зрителю постоянно по ходу спектакля соотносить эти мотивы, то есть — театр с «жизнью», возникающей в анекдотических историях, а образ актера, блестяще и радостно владеющего профессией, как модель совершенного и свободного человека, — соотносить с образом человека из анекдотов, человека «реального». То есть и следующие друг за другом, и сосуществующие во времени части спектакля соединяются ассоциативно. Так происходит актуализация драматического действия, композиции, и тем самым — *становление* целого.

В спектакле «Фантазии, или Шесть персонажей в ожидании ветра» у каждого из персонажей есть увлечение — игра.

Грустный мечтатель (С. Бызгу) — безнадежный меланхолик, но как же неутомим он в ожидании того момента, когда, наконец, подует ветер! Ведь он хочет заняться любимой игрой — запуском воздушного змея. Неустанно, вновь и вновь, слегка помусолив, поднимает он палец, в надежде, что на этот-то раз желанный ветер уже начинается… Впрочем, и в ожидании заветной минуты мечтатель то и дело придумывает игры.

Вот он представил себе, что перед ним не россыпь старых башмаков, а скользкие камни, по которым только и можно перейти через речку, и так заразительно начинает это занятие, что тут же в него оказываются втянуты все.

{170} А вот на забеленном стекле под его рукой возникает слово «ремонт». Но прицепившаяся ниточка отвлекает внимание героя. Он тут же с готовностью приступает к гаданию, наматывает нитку на палец и улетает в мечты. Рука сама начинает рисовать на том же стекле, — голову, шею, торс… И, конечно, образ оживает. Там, за стеклом, в прорисованном силуэте возникает Она. Не в силах выдержать нахлынувших чувств, мечтатель смотрит в зал. Мы видим полные счастья его глаза. Спешно готовится он к встрече, сбрасывая с себя фартук… Но за стеклом — пусто. А из-за стекла выходит какой-то верзила, унося под мышкой манекен.

Мечтатель включается и в общие игры. Но его вновь и вновь захлестывает печаль. И тогда бесполезными оказываются все старания приятеля (эту роль исполнял Владимир Михельсон, а затем — Константин Воробьев) развлечь его. Приятель, впрочем, больше занят собой. Его игра — это своеобразный театр для себя. Герой становится глух к собеседнику, занявшись бесконечными пересказами любимых фильмов, розыгрышами или комментариями к картинкам с изображением животных… В коллективных играх он тоже участвует, хотя не всегда успешно. По его оплошности был прерван первый запуск змея. Он, пусть с опозданием, включается и в танец на ходулях, Хотя его ходули были всего-навсего привязанными к ногам перевернутыми ведрами, а танец стал неловким пробегом со спотыканиями.

Есть страсть-игра и у крайне интровертированного дворника-кактусовода (И. Головин). Сначала он скрывал под пальто единственный кактус и позволял себе любоваться им лишь в отсутствие других. Потом — возникла целая плантация, которую он устроил на фанерке, висящей на шее. Он поливал кактусы из игрушечного самолетика, летящего над плантацией, регулярно проверял пальцем «колкость» иголок, соотносил себя со своими любимцами, измеряя их размеры и размеры собственной головы. Потом произошла идентификация персонажа с его любимцами: в его прическе, напоминающей кактус, появились цветы — точь‑в‑точь такие, какими покрылись сами растения.

Неистощим в своей любимой игре персонаж И. Копылова. Он создает прически, одну фантастичнее другой, украшает головку героини О. Базилевич то садом-огородом с настоящими овощами и фруктами, то бокалами для вина, то миниатюрными музыкальными инструментами. И происходит все это во время танца вокруг клиентки, полного упоения героя придуманной игрой и самим собой в ней. Обожает игры и персонаж М. Вассербаума. Он неутомим в стремлении показать-таки зрителям (т. е. остальным пяти персонажам) фокус. Но эти зрители настолько пугливы, что всякий раз, не дождавшись финала, кто-нибудь из них падает в обморок. Вконец обессиленный попытками начать свое действо снова и снова, падает в обморок и сам фокусник.

Совместные игры нередко удаются персонажам. Но их взаимоотношения отнюдь не идилличны. Так, герой К. Воробьева не захотел или не смог {171} понять настроения Мечтателя. Но и Мечтатель в свою очередь забыл, что аккомпанирует двум персонажам (М. Вассербаума и В. Михельсона / К. Воробьева), решившим поиграть в борцов. Борцы должны расходиться под литавры. Но, увлекшись, Мечтатель начинает бить в литавры как ему заблагорассудится. Удары раздаются все чаще и чаще. И борьба как и подтанцовка, которую вновь и вновь начинает героиня Оксаны Базилевич так и не получается.

Не могут или не желают понять окружающие и правила игры, затеянной персонажем Копылова. Они то и дело вмешиваются в процесс создания причесок. Например, его садово-огородное творение было попросту съедено. Зато вовремя срежиссированная им дегустация шампанского из единственною оставленного на голове клиентки бокала была проведена вполне артистично.

Благодаря открыто демонстрируемому мастерству исполнителей, а также их нескрываемому увлечению театральной игрой, по ходу спектакля зритель непрерывно видит актеров как таковых. В увлеченности игрой — сходство между актерами и «шестью персонажами», побуждающее зрителей сопоставлять на протяжении действия тех и других. Так возникает сквозная тема игры, которая и обеспечивает единство спектакля. И — гимн игре вообще, и театральной — в частности, как способу самореализации человека. Хотя — и это мы заметили — режиссер отнюдь не считает ее универсальным способом решения человеческих проблем.

Итак, при отсутствии сквозной фабулы в первом и втором спектаклях каждый из них объединен своей темой.

В пьесе «Стриптиз» фабула есть, но в одноименном спектакле она отошла на второй план. Мастерство актеров становилось отдельным объектом зрительского внимания и оказалось важной составляющей действия, сделав героями спектакля, наряду с персонажами, самих актеров. Так параллельно фабуле возникал сквозной самостоятельный мотив, связанный с театром, с искусством. А сюжет спектакля складывался в противопоставлении свободно творящего человека, художника в лице актера — и абсурда происходящего с персонажами в условиях социальной несвободы.

Если в рассмотренных постановках композиционный принцип на протяжении спектакля был единым, то в «Вохляках из Голоплеков» можно было наблюдать его развитие по ходу действия. Здесь перемежались сцены из трех маленьких пьес И. Тургенева: «Разговор на большой дороге», «Искушение святого Антония» и «Неосторожность».

Отдельные эпизоды были вполне значащими. Каждый из них оказывался по-своему законченным, однако по мере развития действия, в соотношении с другими эпизодами, его содержание, даже его завершенность обретали новое звучание.

{172} Режиссер дал своему спектаклю подзаголовок «Сонное мечтание». Переходы от дорожных сцен к «испанским» вроде бы действительно обусловлены сном, в который неоднократно впадает как Аркадий Артемьевич, так и его спутники-слуги. Однако спектакль с «Испании» начинается. Точнее, с «испанского» танца. Все в нем как «полагается»: истовость, страсть, костюмы, па — все соответствует обыденному представлению об испанском танце. Театр с удовольствием потрафляет ожиданию зрителя: мы видим это по лукавинкам в глазах актеров, проступающих сквозь их подчеркнутую серьезность. Уход танцоров завершается фонограммой со шквалом аплодисментов, а затем танец и аплодисменты повторяются еще и еще раз.

В следующей сцене мы видим в тарантасе троицу, разморенную долгой дорогой. Всеобщему сну не мешает ни нога одною из них на лице другого, ни храп. А впрочем, тарантас есть, но едет ли он куда-нибудь? Да вот и проснувшийся барин обращается к кучеру с репликой (которой у Тургенева нет, как нет и всеобщего сна, разговор по ходу действия в его пьесе происходит в непрерывно движущемся тарантасе): «Ефрем, у тебя что, лошади опять никуда не едут?» Не едут? А ехали? И есть ли лошади?

Вспомним: в первый момент, выйдя из тарантаса и начав обсуждать лошадей, барин и кучер перешагивают через воображаемые оглобли. Но вскоре герои начинают разгуливать перед тарантасом так, будто ни оглоблей, ни лошадей нет и в помине, как будто они привиделись и исчезли. Может, и были когда, да все «вышли»… Похоже, сама езда в тарантасе — тоже порождение «сонного мечтания».

Эпизод этот соединен с первым по ассоциации смежности. Сцены явно противопоставлены: там «Испания», здесь — Россия. Но не менее очевидно и подобие эпизодов: якобы Испания сменилась якобы ездой.

Именно ассоциации по смежности стали ведущими в этом спектакле. Фантастически нескладная русская реальность отражается в мечтах об «Испании». В этих мечтах наряду с «испанцами» действуют барин с кучером и слугой, одетые в те же костюмы, что были на них в русской сцене, и, разумеется, с теми же проблемами. То кучер заметит ушедшему в грезы барину — уже «дону», что Раиса Карпьевна (жена барина) «гневаться будут». То в момент романтических приключений дворовые напомнят барину о грозящей ему опеке.

Вторая и третья «испанские сцены» начинаются после того, как все засыпают. Разумеется, тарантас при этом «продолжает» никуда не ехать. Третья испанская сцена завершается чудесным побегом Артемия Аркадьевича от двух испанских донов, когда он с криком спрыгивает с тарантаса и осознает: «Я, кажется, того, соснул немного».

Затем наши путники решают подкрепиться, и в стороне от тарантаса за трапезой рассказывают друг другу о домовых, марухах, русалках и прочих «реалиях» их жизни, что непосредственно, а вовсе не во сне переходит в следующий {173} испанский эпизод, во время которого тарантас встает «на попа». С исчезновением «Испании» положение тарантаса остается неизменным также свидетельствуя о полной перепутанности, взаимопроникновении «сна» и «яви», о торжестве законов сна, бессменно правящих в сознании и жизни вохляков.

Режиссер начал спектакль, будто потрафляя инерции «голоплековцев», сидящих в зале и готовых воспринимать «испанские» штампы и «эстетику наплывов». Но если первая «испанская» сцена еще может восприниматься зрителем как сон «путешественников», то дальше, как мы показали, нет никаких оснований считать, что испанские сцены — сон. Российские и испанские сцены оказывались равноправными в композиции спектакля. И зритель должен был по ходу действия ассоциативно монтировать эти следующие друг за другом во времени эпизоды.

В то же время все испанские эпизоды связывались между собой, создавая единый ряд. Другой ряд выстраивался по мере того как (тоже по ассоциации) соединялись все дорожные эпизоды. Так возникали равноправные автономные ряды — два развивающихся в ходе спектакля и сосуществующих во времени образа. Они, подобно составляющим их эпизодам, и контрастировали друг с другом, и уподоблялись один другому, соотносясь по ассоциации смежности.

Так зритель вслед за режиссером выстраивал сюжет спектакля, основанный, как видим, отнюдь не на наплывах сновидений. И, уравнивая фантазию и действительность, которые оказывались и одинаково призрачными, и одинаково реальными, создавал фантасмагорический образ сонномечтательной голоплековской жизни — скорее, гоголевский, какого тургеневский материал вовсе не предполагал.

Похожим способом выстраивался и сюжет «Гамлета». Во-первых, здесь был ряд эпизодов, в котором подробно разрабатывался мотив частной жизни обыкновенного человека, причем жизни-радости, жизни-праздника, с ее бесконечными драгоценными подробностями, поданными крупным планом.

Второй мотив, если не смерти, то чего-то пограничного с ней, мертвенного, — складывался также из множества эпизодов. Это и «дыхание потустороннего мира», создающегося закулисьем театра «Балтийский дом», и «-зов смерти» в шекспировском сонете, исполняемом Полонием, хотя герой этого, похоже, не слышит и следит только за концертной торжественной приподнятостью интонаций. Однако и так интонированного текста сонета оказалось достаточно, чтобы эпизод по ассоциации сходства «встал в ряд», продолжая мотив, начатый прежде названными сценами. К тому же эпизод оказался подхвачен явлением «косой», хотя и в виде пугала, которое смастерил и «подвел» Лаэрт. В создании мотива участвовала и череда эпизодов с человеком в черном: темное пятно среди белых костюмов, статика нескончаемой, неизменной трапезы среди динамично развивающейся жизни. {174} К этому мотиву имеет отношение и Клавдий, каким он предстает в начале спектакля. Он единственный, кто остается в этот момент неподвижным и на фоне всеобщей суеты выглядит безжизненным.

И, конечно, — эпизоды с участием оборванного и измазанного в глине Гамлета, будто тронутого тленом. Монолог «Жить или не жить» этого Гамлета, в то же время по-прежнему юного, с мальчишеским энтузиазмом откликающегося на мелочи жизни — даже если они предстают в виде физической боли от укола шилом, — решался на пересечении двух мотивов. А сюжет спектакля как целого *становился* в процессе развития действия при соотнесении этих мотивов зрителем.

В спектакле «Суперфлю» фабула пьесы, при совершенном переиначивании ее сцен и череде вставок, конечно, угадывается. Но фабульные связи и здесь оказываются малозначащими. Постановка соткана, как мы видели, из множества эпизодов, принадлежащих большей частью миру вымысла героев, а также тех, в которых реальность странна и циркизована, и герои выглядят в ней подобно шутам и клоунам.

Совокупность названных эпизодов прошивается цепочкой других эпизодов-сцен. В первой из таких сцен Кочкарев отправляет Подколесина в страну мечты: чертит мелом линию на полу и толкает за нее «жениха». Подколесин слышит (в фонограмме) нежные любовные чмоканья, которые переходят, однако,… во что-то свинское. И герой спешно покидает эту страну. В другой сцене сам Подколесин, отчеркнув меловую черту, опять уносится в мир грез. На этот раз ему слышатся детские голоса и другие звуки Дома. Но, умилившись, он тут же спохватывается и буквально идет на попятный, обнаруживая неготовность к тому, с чем торопит его Кочкарев и к чему сам так стремится. И в следующей из перечисляемых сцен Подколесин проводит черту, покидая действительность. И снова ему чудятся звуки (слышит их и зритель, ибо звучит фонограмма), ласкающие слух, детские, домашние. Но опять они переходят во что-то отталкивающее, едва ли не в хрюканье. А дальше в потоке звуков слышится тревога. Очередное безобразное преображение мира грез, вытеснение их сомнениями заставляют героя срочно вернуться в действительность, с отчаянием стереть черту, выбросить мелки, растоптать их и раздуть пыль по полу, чтобы уже никогда не возвращаться в желанный и так жестоко преображающийся в его сознании мир. Однако этот мир продолжает манить героя. Потому мотив сомнений имеет неожиданное продолжение в еще одной сцене, здесь же и завершаясь. Оказывается, что даже вопрос самому себе о том, желает ли он взять в жены Агафью Тихоновну, герой решается задать только в мире мечты. Он привычно открывает коробочку из-под мела. Обнаружив ее пустой, Подколесин ногой проводит черту и только тогда спрашивает: «Имеешь ли ты искреннее желание…» Его одолевают сомнения, и лишь на повторный вопрос, как мы заметили, он отвечает: «Да».

{175} Так создается сквозной мотив, связанный с гипертрофированной нерешительностью, катастрофичными предвидениями и ожиданиями Подколесина. Действие спектакля развивается при соотнесении зрителем этого мотива — с одной стороны, и «жизни» остальных героев, их реальности и мечтаний, — с другой.

Иногда ассоциативные связи определяют и строение крамеровских мизансцен. Такова, например, развернутая во времени упомянутая мизансцена «Гамлета». Здесь справа на сценической площадке, рядом с ярко-желтым пятном постели, мы видели Полония с обнявшими его детьми. В тот же момент в центре на стульях — рядышком, также в атмосфере идиллии, сидели Клавдия с Гертрудой. И одновременно слева — в мире, который образуется закулисьем театра, — бьющийся о стену с металлической сеткой — Гамлет. Синхронность происходящего приводила к соотнесению частей мизансцены, отчетливее других обнаруживающей одиночество Гамлета, которое не смягчалось в этой ситуации даже тем, что рядом с принцем находился Горацио.

А в «Селе Степанчикове» мизансцена с подобным строением была в эпизоде, неоднократно повторявшемся в спектакле. В этом эпизоде также синхронно происходили события, с одной стороны независимые друг от друга, а с другой — схожие. Здесь справа на сценической площадке и в ее центре перед нами представали безумно мечущиеся по грядам обитатели Степанчикова и одновременно слева, почти в танце параноика, неостановимо вертящаяся у зеркала, — Татьяна Ивановна. Это был апофеоз странности степанчиковской жизни.

Музыка в спектаклях Крамера обычно аккомпанирует происходящему на сцене. В «Селе Степанчикове» она, большей частью, тоже, казалось бы, подыгрывает жизни героев. Но то и дело здесь обнаруживается новый способ ее включения в действие. Музыка, поначалу будто вторя безумию жизни степанчиковцев, затем начинает соревноваться с ней в этом и, наконец, лидирует, заходится в своем озорстве, и, уже отстранившись, впрямую смеется над ней. Время от времени в сложной музыкальной партитуре спектакля слышится мотив, связанный с духовной музыкой. Он участвует в действии, по контрасту соотносясь со всем остальным, что происходит на сцене. Духовный мотив явно отторгается этой жизнью. И оказывается в той же роли, что и образ, который носит на своей любвеобильной груди генеральша, порой приподнимая его руками — напоказ.

## Ритмическая организация спектакля

Значение ритма в жизни и театре для Крамера вырисовывается, например, из следующего обстоятельного высказывания режиссера по этому поводу. «Мы не всегда воспринимаем мир событийно. Чаще мы чувствуем его в форме некой вибрации. Из ритмов движения людей, улиц, проводов, женских ресниц складывается наше понимание и ощущение мира. Это мой {176} любимый способ постижения окружающей меня жизни. Таким образом, и в спектаклях для меня важна не просто информация, а создание точного ритма каждого элемента спектакля […] Именно поэтому для меня ритм — основа основ»[[268]](#endnote-258). Необходимость создания «точного ритма каждого элемента» относится и к такому «элементу», как образ, создаваемый актером. В. Крамер, будучи выучеником советской театральной школы и «последним учеником Товстоногова» (определение, данное режиссеру Леонидом Поповым), отчетливо понимает значение и роль такой важнейшей характеристики сценического существования актера, как ритм, что постоянно ощущается в его спектаклях. «Часто, — говорит он, — объясняю артистам какое-то задание, прежде всего ритмическими категориями, а не категориями смысловыми». Более того, по мнению режиссера, «даже мотивированный обстоятельствами внутренний рисунок может быть бессмысленным, если актер не будет воспринимать его как музыку».

Но для Крамера ритм — и осознанная важнейшая характеристика сценического высказывания в целом: «Бывает, все сделали правильно, все точно, всем понятно, а эффект нулевой, потому что не нашли правильного ритма, значит, не определилась атмосфера, значит, не найден язык, который рождает этот конкретный спектакль, эту конкретную сценку»[[269]](#endnote-259).

Важно, что режиссер с помощью ритма выстраивает не только образы, создаваемые актерами, а процесс развития действия и, создавая ритм, осмысливает сценическое целое, что в современном театре встречается не часто. Судя по спектаклям Крамера, для него искусство многоэпизодной композиции (а именно таковы композиции его спектаклей) — это именно искусство «последовательного ритмического построения»[[270]](#endnote-260).

Так, в «Фарсах» режиссер создавал ритм целого прежде всего чередованием частей, в которых действовали актеры, и частей, в которых действовали персонажи, выстраивая сюжет, основанный на противопоставлении и одновременном уподоблении образа театра и образа обостренной до фарсовых ситуаций «жизни».

Ритмическая организация «Фантазий» решалась в неизменном сопряжении игры театральной и игры шести персонажей. При этом возникал сюжет во славу игры как таковой, не способной, однако, преодолеть драматизм жизни.

Ритм «Вохляков из Голоплеков» становился в постоянном по ходу спектакля соотнесении русских и испанских сцен, сна и яви, обнаруживая в «сонном мечтании» существо голоплековской жизни.

Сюжет «Гамлета» Крамер создавал, чередуя проявления жизни, как ее воспринимает юношеское сознание, ее светлых, праздничных сторон, — итого, что противостоит ей.

В «Селе Степанчикове и его обитателях» параллельно миру Степанчикова и одновременно с ним режиссер развертывал мир свободных актеров {177} с их блестящей игрой, выстраивая ее почти сплошь из гастрольных номеров. В соотнесении этих двух миров и складывался сюжет целого.

И ритм выявлялся с развитием действия в постоянном противопоставлении этих миров: мира обитателей Степанчикова, с их идеей особенной собственной призванности и вытекающими из нее следствиями, в частности — едва ли не обязательного наличия «Фомы» над ними — не того, так другого, и — мира свободных людей, моделью которого стал мир свободно владеющих мастерством актеров.

Ритм спектакля «Суперфлю» определялся чередованием эпизодов, в которых действуют герои с их мечтой о счастье, и эпизодов, воплощающих неверие в возможность счастья.

Использует режиссер в композиции своих спектаклей и такую ритмическую характеристику, как рифма. Пример можно найти уже в первой постановке театра. В «Фарсах» рифмовались, как мы видели, начало и финал спектакля, обнаруживая сходство и одновременно отличие первого и последнего эпизодов, прежде всего в связи с их героями — актерами.

В «Вохляках из Голоплеков» игра актеров в испанский танец явно перекликалась с игрой персонажей в Испанию. Рифмовались в спектакле вообще склонность к игре персонажей, в любой момент готовых предаться ей, ускользая от реальной жизни, — с одной стороны, и с другой — увлечение актеров театральной игрой, для которых она является существенной частью жизни. Так рифма уподобляла актеров и их героев и одновременно противопоставляла их.

В «Гамлете» многочисленные рифмы обнаруживали метаморфозы дома (дома Полония, и Эльсинора как дома) из обители уюта, тепла и любви — в свою противоположность.

Именно благодаря рифме, с одной стороны, бесконечных уроков благонравия, которые не устает давать Фома Фомич, и, с другой стороны, сочиненного режиссером эпизода свидания — лицемерие главного героя в «Селе Степанчикове» возводилось в степень.

## Актер. Роль. Зритель

… В начале спектакля «Фарсы, или Средневековые анекдоты» слышится странный гул. В сценическом пространстве становится видна качающаяся, скорее даже блуждающая лампочка. Ее будоражащий, но неуверенный свет неожиданно возникает во тьме, обнаруживая сооруженный на сцене помост и четырех лежащих перед ним актеров в тренировочных брюках и до пояса обнаженных. Вот один за другим актеры осторожно приподнимаются. После нескольких неуверенных движений все оказываются сидящими, повернув к зрителям свои обнаженные беззащитные спины. Встав, они приближаются к авансцене. Каждый пишет у себя на груди букву. Затем один из них, подойдя к черной тарелке, пишет на ней букву «ы». {178} Теперь каждый и все вместе, будто учась говорить, пытаются произнести звук, передаваемый этой буквой: ы — ы — ы. Получилось. Затем хором читают-выкрикивают все слово, сложившееся из букв: Фарсы. Один из них объявляет: «Вы смотрите спектакль, в котором участвуют нетерпеливые любовники, трогательные пастушки…», и только затем разыгрывается первый из «средневековых анекдотов».

Завершается спектакль также не последним сыгранным анекдотом, а эпизодом, напоминающим тот, с которого все началось. Опять среди наступившей темноты загорается лампочка, и актеры, снова в одних тренировочных брюках, обнаженные до пояса, стоя к нам спиной, слушают вновь возникший откуда-то дальний гул. Ложатся. Потом один за другим приподнимаются… Перекатываются… Садятся… Вроде совершаются обычные движения, похожие на те, из начального эпизода спектакля… Но теперь перед нами совсем другие люди. Если в начале представления они будто пробуждались для творчества, буквально учились говорить и двигаться, то теперь это Артисты. И глаз от них не отвести: так красивы их липа и движения. Режиссер будто предлагает модель «очеловечивания человека» — через творчество. Занавес-задник поднимается, и актеры, взявшись за руки и на мгновение обернувшись к нам, уходят в глубину сценического пространства, навстречу нещадно бьющим по ним театральным прожекторам…

Но подобной «рамкой» дело не ограничивается. Актеры не только начинают и заканчивают спектакль. Мы видим их и между отдельными разыгранными анекдотами. Но главное: они действуют наряду с персонажами — внутри каждой фарсовой истории.

Как это происходит? Например, перед первым фарсом актер Игорь Головин, мгновенно облачившись в красные штаны, красный свитер и красную шапку и вскочив на помост, сооруженный на сцене, сообщает зрителям: «Перед вами Брат Гильбер». Понятно, что в этот момент перед нами одновременно и актер, делающий объявление, и персонаж — Брат Гильбер, чью роль взял на себя актер.

А в одно из следующих мгновений спектакля Головин, не меняя костюма, исполняет роль Мухи, воспроизводя ее жужжание. «Насекомое» пристает к появившейся на помосте Кумушке (С. Бызгу). Кумушка, как может, отмахивается от Мухи половником. Но ничто не мешает нам думать, что это Брат Гильбер дурачит Кумушку, вводя ее в заблуждение, будто к ней пристала Муха. Или — что сим благородным делом занимаются и актер Головин, и Брат Гильбер вместе.

В том же анекдоте, конечно, именно актер Михаил Вассербаум (а не сам старый дряхлый муж) в костюме Старого мужа ловко запрыгивает на помост и спрыгивает с него. Но одновременно перед нами и Старый муж, спешащий к Молодой жене.

В свою очередь, не будучи занят в сцене на помосте, актер Сергей Бызгу, все еще в костюме Кумушки, стоя слева, аккомпанирует на барабане тому, {179} что происходит между Молодой женой, Старым мужем и Братом Гильбером. И опять же: нет причин, препятствующих нам видеть здесь хитрую Кумушку в исполнении Бызгу, которая увлечена происходящим и, «подзуживая», барабанит, подыгрывает ему. Или — двух аккомпаниаторов одновременно: Кумушку и актера Бызгу. Или — все варианты вместе.

Дальше по ходу действия Кумушка спешит на помощь Молодой жене И опять в ловкости, с которой героиня запрыгивает на помост, мы видим актера Бызгу. Так что он и явно возвращается к роли Кумушки, и в то же время остается для нас актером.

Теперь уже актер Головин в костюме Брата Гильбера оказывается в роли аккомпаниатора, став барабанщиком. Вот он расхохотался, услышав признание Молодой жены в верности своему Старому мужу. И снова это лишь один из вариантов восприятия эпизода. Ничто не мешает нам видеть за барабаном и Брата Гильбера, от души хохочущего над происходящей семейной сценой. А может быть, и актер Головин, остающийся в костюме Брата Гильбера, и Брат Гильбер одновременно смеются над происходящим на сцене. Возможна, как и в предыдущих случаях, комбинация всех перечисленных вариантов. То есть опять возникает мерцание смыслов.

Дальше. Осознав ситуацию, в которой он оказался, Старый муж возвращается в очередной раз на помост с черным лицом «под Отелло». Но этим открытая насмешка театра над самим собой не завершается. «Я весь в дерьме», — формулирует свое положение старик и снимает при этом грязь с лица. Но одновременно снимает грим актер Вассербаум. Перед этим именно он, загримированный, только что ловко запрыгнул на помост и затеял эту насмешливую игру в наивное театральное преображение, а теперь вот продолжает ее.

По окончании первого анекдота никто иной, как актер Головин, выкрикивает: «Вы смотрите спектакль “Фарсы”», опять же впрямую декларируя принцип открытой театральной игры. И те же актеры, объявив: «А теперь песенка о девчонке в красной юбчонке», — приплясывая, исполняют ее. Они же, именно актеры театра, после второго разыгранного ими фарса исполняют еще одну песенку, на этот раз о «добродетельной пастушке». В песнях актеры также весело смеются над представителями рода человеческого, от которых не отделяют и себя, что продолжается, например, в следующем за первой песенкой эпизоде.

В нем на сцену выбегают двое актеров, Игорь Головин и Михаил Вассербаум, с книжками в руках, усаживаются на авансцене и, поплевывая время от времени на пальцы, перелистывают страницу за страницей, не в силах оторваться от написанного. Они то заразительно смеются, то не менее заразительно плачут.

Наконец, найдя в книге то, что сейчас же стоит разыграть перед нами, актеры объявляют: «презабавный фарс — “Слуга и портной”», и вслед за тем начинается следующая история.

{180} В ней опять участвуют не только собственно персонажи фарса. Например, актер Головин в те моменты, когда он не занят непосредственно в истории, играет на барабане, аккомпанируя коллегам, исполняющим роли героев анекдота. В финале же фарса актер Вассербаум на наших глазах выходит из роли Подагры, снимая с себя резиновую шапочку своей героини. Мучения закончились, и Подагрик в исполнении Сергея Бызгу восклицает: «Слава Богу!» Но можно увидеть в этом и сочувствие по отношению к своему герою самого актера, уже отыгравшего роль. И — двух сразу: и актера, и его персонаж. Или снова — все три варианта одновременно.

Эта особенность игры наблюдается и в третьем анекдоте спектакля, и в остальных постановках театра. Всюду актер выступает либо как таковой, либо в роли и одновременно вне ее. И обнаруживается актер благодаря нескрываемому игровому азарту и явно выраженной его радости от игры.

Понятно, что, говоря об актерах, действующих в спектакле, под словом «актеры» я имею в виду образы актеров, также являющиеся сценическими созданиями, как и персонажи, то есть второй ролью, которую играет каждый реальный актер театра «Фарсы».

Вводя в спектакль два ряда героев, актеров и персонажей, режиссер предлагает зрителю их сопоставление. Сопоставление театра и жизни. Театр оказался представлен здесь и в своем бесшабашном озорстве, и совсем иной гранью: созидающим актера как человека-творца. А жизнь — со свойственными ей страстями, хотя и в фарсовом ключе.

Подобное мерцание «персонаж — актер — персонаж…» в данном случае усиливает комизм ситуации и раззадоривает зрителя намеренным театрально-игровым нагромождением.

Таким образом, уже этот первый спектакль обнаружил и принцип открытой игры, и сосуществование актера и персонажа как определяющие характеристики игры.

Критика отметила это сразу. Так, автор одной из рецензий писал об «идее демонстрации мастерства» и о том, что в этом спектакле «на оголенной сцене четверо актеров вдохновенно творят чистую игру, веселя свои и наши души»[[271]](#endnote-261). Замечено было и непосредственное включение в спектакль творческой радости исполнителей: «От собственной игры актеры не просто получают удовольствие, но испытывают некий восторг, плавно переходящий в экстаз», и, например, «Сергей Бызгу не просто ловит воображаемую муху, которая “толстеет на глазах”, вместе с мухой он явно ловит кайф»[[272]](#endnote-262).

В «Фантазиях» совместное с персонажами действие актеров выражено прежде всего благодаря открытой демонстрации актерами своего мастерства. Этим насыщены все эпизоды, но несколько из них — особенно, например, те, где «шесть персонажей» профессионально исполняют танцы на ходулях, или — искусно играют с огоньками-фонариками, являя зрителям поток фантастических световых картин, непрерывно переходящих одна в другую среди тьмы сценического пространства, или — исполняют эпизод с пододеяльниками, {181} которые, освободившись от веревки для их сушки, пускаются в виртуозный танец.

Демонстрация актерами мастерства отчетливо обнаруживала их как таковых и в «Стриптизе». Здесь, в силу обстоятельств, предложенных пьесой, персонажи действовали на крохотном пятачке, почти буквально: в одной точке сценической площадки. Это, а также постоянные крупные планы и фигур в целом, и отдельных их частей, прежде всего рук, — потребовали от актеров значительного совершенствования в пластике, острой и лаконичной. Умная пластика актеров во многом определяла жанр интеллектуальной клоунады.

Мастерство актера, как видим, из спектакля в спектакль имеет не только свое «служебное», ремесленное значение. Мастерство демонстрируется и становится одним из средств обнаружения актера, действующего наряду с персонажем. В этом особое значение актера для Крамера, актера как блестящего мастера, умеющего «все». Не зря режиссер сетует: «Очень странно, что до сих пор актеры, владеющие голосом, телом и другими художественными средствами, выделяются у нас в группу актеров синтетического театра. Тогда становится непонятным, чем же с точки зрения профессии должен владеть обыкновенный драматический актер»[[273]](#endnote-263).

«Актерским эпизодом» начинался спектакль «Вохляки из Голоплеков». Именно они, актеры, которые через несколько мгновений разыграют перед нами «Сонное мечтание», смонтированное из трех тургеневских пьес, исполняли испанский танец. Исполняли нарочито театрально. Будто потрафляя зрителю, представляли ему ожидаемую Испанию. Испанию, живущую в обыденном сознании соотечественника. Пылкий темперамент. Жгучие черные волосы двух идальго, исполняемых М. Вассербаумом и И. Головиным, и доньи в исполнении О. Базилевич. Красный, черный и белый цвета в костюмах. Характерное пощелкивание пальцами и притопывание каблуками. Они сразу и впрямую вовлекали зрителей в игру. Хитро смотрели на зрителей и улыбались собственной хитрости. Смеялись над собой и над зрителем, воспроизводя штампы восприятия Испании. Конечно, это были не сами Игорь Головин, Михаил Вассербаум и Оксана Базилевич. Они представляли театр. Играли актеров театра «Фарсы», исполняя своеобразную увертюру спектакля. Здесь заявлялась и абстрактная мечта персонажей «об Испании». Красочная и далекая от своего объекта, И увлеченность театральной игрой. И воспроизведение действительности в этой игре.

Но актеры как герои спектакля, а не только в качестве создателей персонажей, участвовали в действии и дальше. По ходу спектакля, наряду с персонажами, они то и дело проявлялись в радости, которую им доставляет их творчество. Стоит вспомнить здесь хотя бы адресованную зрителям хитрую улыбку актера Сергея Бызгу из начала спектакля: он явно сговаривался со зрителем о начавшейся игре. Улыбку, искрящуюся сквозь невообразимые усы и бороду его кучера Ефрема, с помощью которых актер так чудесно {182} преобразился, что даже после многократных просмотров спектакля остается сомнение в том, что это он, Сергей Бызгу, играет кучера. Ефрем рассуждает то об одной, то о другой лошади из тройки, а смотрит при этом и указывает на зрителей. На тех из них, что сидят в первом ряду. Здесь эффект сговора между актером и зрителями особенно сильный, поскольку зрительские кресла стоят тоже на сцене, в непосредственной близости от актеров.

Эти две игры — актеров и персонажей — зритель неизбежно должен был по ходу действия сопоставлять, тем самым прямо участвуя в становлении спектакля.

В «Селе Степанчикове» именно радость от творчества и мастерство актеров прежде всего обнаруживали актеров в качестве героев спектакля наряду с персонажами. Это было отмечено во множестве откликов на постановку. «Актеры […] подробно, смешно, азартно подкидывают и обрабатывают детали»[[274]](#endnote-264), — писалось в одной из статей. «Здесь все мастерски […] придумано и мастерски сыграно. Потому-то и возникает на сцене без декораций и спецэффектов совершенно особенное, ни на что не похожее село Степанчиково»[[275]](#endnote-265), — замечал другой рецензент. И, наконец, утверждалась едва ли не приоритетность мотива театра, того, что происходит с актерами, по сравнению с происходящим в спектакле с его персонажами: «Истории у них есть, но куда ярче, отчетливей выражен момент подачи, демонстрации актером себя, куда важней само пребывание на сцене»[[276]](#endnote-266). Во всяком случае, названный мотив, явно и ярко выраженный во всех крамеровских постановках, полноправно участвует и в действии этого спектакля.

Декларации режиссеров, как правило, имеют отдаленное отношение к их спектаклям. Виктор Крамер в этом смысле представляет одно из исключений. Он заявляет, что выводит актеров на сцену играть. Именно это он и делает в своем театре. Рассуждая об актерском мастерстве, режиссер сознательно рассматривает его как непосредственную составляющую сюжета спектакля. «Для меня важно, — говорит он, — пробудить в актере желание играть […] Как мы делали “Стриптиз”? Я дал актерам направление. И только. И они мне напридумывали черт-те что, часа на четыре непрерывного действия. И я решил: это оставляем, это — надо отсеять». Работая над «Фарсами», Крамер хотел создать «несколько локальных историй, соединенных в полнометражный сюжет». При этом режиссер полагал, что «в каждой будет место и сюжетной схеме, и актерскому мастерству»[[277]](#endnote-267).

В одном из интервью 1992 г. режиссер признался, что «не хочет быть постановщиком». Его желание не сбылось. Все его спектакли выдают в нем постановщика, выстраивающего спектакль как художественное целое. Закономерности этого целого, которые воспроизводятся от постановки к постановке, я и попыталась выявить в данной статье. Закономерности, которые внятно свидетельствуют о методе режиссера, как он сложился в театре «Фарсы».

# **{****184}** Н. Песочинский Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика

Превращая «Школу драматического искусства» в «Школьный общедоступный театр», в 1990 – 2000‑е годы Анатолий Васильев формирует систему театра, которую называет «метафизическим реализмом», современным вариантом литургической драмы. Некоторым критикам кажется, что это разрушение светского театра есть и разрушение театра как такового. Но контекст столетней истории европейской режиссуры многое объясняет в идеях Васильева с точки зрения логики искусства. Хотя Васильев, кажется, никогда не говорил об этом, он следует не только традиции сакрального действа, но и по-своему продолжает линию режиссуры Условного театра, которую начинали проводить М. Люнье-По, П. Фор, Вс. Мейерхольд, Э. Гордон Крэг, А. Арто. Васильев исследует такие возможности театрального действия, которые не востребованы сегодняшним театром и практически отсутствуют в драматической литературе. Театральная композиция его литургии дает новые идеи теории драмы.

Понимание феномена действия непрерывно менялось в течение века режиссуры. От Аристотеля до «новой драмы» (Ибсена, Метерлинка, Чехова) все было как будто ясно. «Важнейшая из частей трагедии — состав событий, так как трагедия есть изображение не людей, а действий и злосчастия жизни. А счастье и злосчастье проявляется в действии, и цель трагедии изобразить какое-нибудь действие, а не качество. […] Так как трагедия есть воспроизведение действия, а действие совершается какими-нибудь действующими лицами, которые непременно имеют те или другие качества характера и ума, и по ним мы определяем и качества действий, то естественными причинами действий являются две: мысль и характер»[[278]](#endnote-268). Значит, по Аристотелю, в основе трагического действия (высшей формы театра) — события, происходящие по воле конкретных лиц, имеющих некое направление воли. Непременно — события, непременно — действующие лица. Аристотелевская трагедия покинула сцену в XX веке. Режиссура символизма, футуризма, конструктивизма, абсурдизма опровергала идею театра как подражания реальности, понятие «мимезиса» трактовалось все более усложненно. В эпоху постструктурализма, в опытах театральной антропологии, в авангардных проектах, объединяющих разные виды искусств и типы культуры, стало совершенно ясно, что драматическое действие может обойтись и без определенной системы персонажей, и без системы событий, и без ясности мотивов происходящих на сцене перемен.

Русской профессиональной режиссуре потребовалось всего семь лет, с 1898 до 1905 г., чтобы перейти от «историко-бытовой» модели театра и от логики «интуиции и чувства» чеховского психологического спектакля к символизму {185} Метерлинка, в категориях В. Э. Мейерхольда — от «театра Типов» к «театру Синтезов». Под Синтезом Мейерхольд понимал противоположную аналитической конструкцию, которой свойственно вертикальное наращивание смыслов, интуитивное и ассоциативное постижение символического двоемирия. «Исходная точка для нас — богослужение. Спектакль Метерлинка — нежная мистерия, еле слышимая гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежд. Его драма больше всего проявление и очищение души. Его драма — это хор душ, поющих вполголоса о страдании, любви, красоте и смерти. Простота, уносящая от земли в мир грез. Гармония, возвещающая покой»[[279]](#endnote-269). Система спектакля-мистерии была воплощена в разных методологиях русского театра — и Мейерхольдом («Смерть Тентажиля», «Сестра Беатриса» Метерлинка, «Жизнь человека» Андреева), и Станиславским («Драма жизни» Гамсуна, «Каин» Байрона), и Таировым («Благовещение» Клоделя). Мейерхольдовская формулировка природы символистского спектакля вполне может быть отнесена и к «Плачу пророка Иеремии», и к «Моцарту и Сальери», к и «Илиаде» Васильева. Литургическая драма А. Васильева относится, по классификации Мейерхольда, к «театру Синтезов».

Более или менее материалистической трактовке эстетики Аристотеля, канонизированной в советском театроведении, Васильев предпочитает платоновское двоемирие. Условный театр представляет собой ту самую пещеру, о которой рассказывал Платон. Зрители похожи на обитателей пещеры, прикованных и повернутых к стене, так что они видят лишь отражение того, что происходит снаружи, а не саму реальность, не сам свет и не те фигуры, которые там, а только тени. Знаменитые слова философа Владимира Соловьева — об этой пещере, об этом театре:

Милый друг, иль ты не видишь,  
Что все видимое нами —  
Только отблеск, только тени  
От не зримого очами?

Естественно, что в школе А. Васильева с диалогов Платона (их можно считать пра-пьесами) начинается обучение студентов-актеров, или отучение их от метода действенного анализа (приобретенного раньше в театральной школе).

«Неподвижный театр», сперва воплощенный Мейерхольдом на материале Метерлинка, а затем и Васильевым на Платоне, Пушкине, Гомере, Достоевском, основан на преодолении распространенного понимания действия как цепочки событий. С точки зрения структуры действия, символистская режиссура преодолела линейность, ее гораздо больше занимало создание поля ассоциаций, то есть объем. Ассоциативный монтаж появился на сцене значительно раньше, чем о нем заговорила теория кино. Конечно, спектакли Мейерхольда «Смерть Тентажиля», «Сестра Беатриса», «Жизнь Человека», {186} «Незнакомка» — первые наиболее очевидные примеры такой драматической конструкции, в предельной степени она была реализована в структуре монодрамы (сценической проекции внутреннего мира героя), например, в «Гедде Габлер» Мейерхольда или в «Гамлете» Крэга — Станиславского. Едва ли Васильев не подпишется под апологией ассоциативности, уверенно утверждаемой Мейерхольдом в его первой теоретической работе. Мейерхольд ссылается как на своих единомышленников на Толстого, Вольтера и — особенно пространно — на Шопенгауэра: «Произведение искусства может влиять только посредством фантазии… Художественное произведение должно не все давать нашим чувствам, но как раз столько, чтобы направить фантазию на истинный путь»[[280]](#endnote-270). Мистериальное содержание символистского театра и театра Васильева, на самом деле, выразимо не «в лицах» и не «в событиях», а создается в воображении, лишь иносказательными способами.

Васильев рассматривает категорию театрального действия в зависимости от ответа на вопрос: что вы хотите на сцене представить — воплощенный дух или воплощенное тело. (Это соответствует символистской, сюрреалистической проблематике.) Если говорить о всех материалистических компонентах театрального действия, они у Васильева подвергаются деконструкции. Постструктуралистский термин в данном случае применим. Уже давно, в периоды «разомкнутых структур» и игрового театра, Васильев доказал полную относительность реалистических связей театрального действия и легкую трансформацию их в игре. Все это касается, так сказать, «жизненного» материала, того, что в реалистическом театре составляет существо театрального текста. Сценическая «жизнь» такого рода эфемерна, мнима, она сама себя опровергает и в любую минуту готова рассыпаться на загадочные первоэлементы. Так вспоминались, выстраивались и рассыпались «отношения» персонажей во «Взрослой дочери молодого человека», прошлое, настоящее и мнимо-настоящее перемешивались в «Серсо», театр и реальность опровергали друг друга в «Шести персонажах в поисках автора» и так далее. В то же время Васильев никогда не сомневался в существовании скрытого и тайного механизма, направляющего судьбы героев его спектаклей, он не подвергается сомнению и разрушению, он целен, но скрыт. Теперь, в литургической драме, Васильев пользуется техникой деконструкции материалистических структур драмы совершенно свободно. Повествовательность жизненной истории полностью упразднена. Система отдельных персонажей — лиц и типов — заменена актерским хором. Литературная фактура приведена в свободное состояние неоформленного материала. Васильев, кажется, радикальнее Мейерхольда, который утверждал, что театральная форма невозможна без четырех компонентов: маски, жеста, движения, драматической интриги. У Васильева отсутствует первый и четвертый компонент, ему удается сохранить театральный синтез без персонажа (в любом виде, хотя бы и маски) и без интриги (как волевой мускулатуры действия). В этом Васильев проявляет {187} себя как авангардист, то есть обращается к исходному состоянию зрелищного искусства и собирает театральный механизм заново. (В системе культуры рубежа XX и XXI столетий, после абсурдизма и постмодерна, ему естественнее быть настолько радикальным, чем Мейерхольду сто лет назад.)

Васильев не сомневается в том, что предмет театра — действие, и полагает, что режиссер может опираться на несколько «механизмов» активности: в психике актера, или в его физической жизни, или в слове. Один слой — активный, остальные ему аккомпанируют. В психологическом театре (основанном на ситуативном разборе, на этюдном методе) активным слоем является психика актера. Наиболее широко распространен в режиссуре XX в. активный слой движения (начиная от Мейерхольда до большинства современных режиссеров, многим из которых другие слои почти не нужны, как, например, Марталеру или Уилсону; на партитуре движения строят спектакли, кстати, и ученики Васильева, например, А. Жолдак). В последние годы Васильеву интересно основывать действие на самой абстрактной фактуре — слове, Эта категория для него изначальна в том самом сакральном смысле, в каком «в начале было слово…». Слово может быть еще более абстрактно, еще менее изобразительно, чем психическая активность (мир эмоциональной интерактивности) и чем физическое движение. Словесная фактура в реалистическом театре и семантична, и музыкально содержательна. Модернистский театр последовательно отвергал на сцене семантику слова (крайнее выражение этого процесса — абсурдизм). Васильев доказывает, что, опираясь на словесный текст, можно его «распредметить», и тогда текст станет материалом для метафорической театральной ткани. Словесная фактура у Васильева претерпевает деконструкцию на уровне своих привычных, повествовательных, изобразительных, логических связей. В ней обнаруживается иррациональная природа. Наиболее провокативно это выглядит при работе над классическими текстами. На площадке мистерии даже в «привычной» литературной классике обнаруживается скрытый текст, закодировано мистериальное действие. В спектаклях «Моцарт и Сальери. Реквием», «Из путешествия Онегина. Уроки Анатолия Васильева», «Пушкинский утренник» (все по Пушкину); «Медея. Материал» (Хайнера Мюллера), «Государство» и «Пир» Платона, «23‑я Песнь “Илиады” Гомера» очевидна деконструкция поверхностных связей текста. Васильев ищет среду или механизм, откуда исходит живой толчок, чтобы развивалось действие, являющееся отголоском духовного плана, и развивалось бы в специфически театральном смысле. Васильев не хочет, чтобы текст Пушкина, да и любой текст, был заранее структурирован застыло, по фразам. Задача: раскрыть внутри словесного движения скрытую жизнь, провоцировать точки сверхтекста. Проникнув за семантическую оболочку речи, актер сможет инициировать, возбуждать течение мистериального действия. Артисты Школьного театра отбросили и сюжет, и привычную музыкальную форму стиха и находили другие, не известные сегодняшнему театру действенные механизмы, скрытые в речи. Разрушена {188} бытовая интонация, которая, по мнению Васильева, несет «клишированное содержание» даже на мелодической основе. Изменен привычный вектор чтения (сверху вниз, слева направо). Энергия текста оказывается не в психологических состояниях персонажей, а в собственной конфликтной жизни словесной ткани. Борьба звуков и слогов, несюжетные (почти иррациональные) связи фраз, арифметика (или какая-то другая более сложная математика) в связях слов содержательны как выход к скрытой и невысказанной, невыразимой в повествовательных категориях духовной субстанции.

Васильев предоставляет зрителю художественный текст как поле, на которое есть разные «входы» и где можно по разным смысловым этажам и маршрутам двигаться, установив разные векторы, обнаруживая разные последовательности. Тот способ, которым Ролан Барт представил литературный текст, приложим к словесной фактуре спектаклей Васильева[[281]](#endnote-271). Текст, освобожденный от проживания жизненных эмоций, аналогичен символистской концепции Мейерхольда, требовавшего от актеров обращения со словами как с «каплями, падающими в глубокий колодец». И Мейерхольду, и Барту, и Васильеву важно услышать не то, что заключено в самих словах, а — что скрыто ими. Словесный текст понимается как бы не семантичным в привычном смысле. Он прозрачен, он дает импульс действию и позволяет проявиться в театральной форме подтексту, скрытому философскому механизму произведения. Действие такого типа не подчиняется линейной логике.

В предисловии к изданию на компакт-диске своего радиоспектакля «Портрет Дориана Грея» Васильев объяснял принцип преодоления линейной семантики речи: «Интонационность — это одни ноты, одна линия, а содержательность — другая линия. То есть, я стал разрабатывать роль по вертикали, как в партитуре. Вот такая партитура звучит вместо литературы». Васильев ссылался на Мейерхольда, который объяснял успех чеховских спектаклей Станиславского именно мелодической партитурой речи, атмосферой текста, организованного по законам музыки — беспредметной системы ассоциаций. Мастера метафорического театра совпадают в том, что атмосфера в театре — понятие не столько оформительское, сколько структурное. Именно в ней проявляется беспредметный смысловой план и его динамика. М. А. Чехов разработал теорию взаимодействующих атмосфер как динамической основы спектакля. Васильев согласился бы с утверждением Чехова «атмосфера не есть состояние, но действие, процесс. Внутренне она живет и движется непрестанно»[[282]](#endnote-272).

Васильев шел путем деконструкции вербальности текста и обнажения его скрытого кода в действии, например, в постановке драмы Хайнера Мюллера «Медея. Материал». Актриса Валери Древиль сидит в статичной позе, и сначала кажется, что она издает только бессмысленные выкрики-выдохи. Связность речи, поведения, физических действий совершенно разрушена. Но совершенно незаметно, без толчков (и в этом художественная сложность) образ развивается, доходит до трагического наполнения, до пафоса, отчаяния, {189} срыва и безумия. Если вглядываться, то можно было увидеть, как постепенно менялся голос по звучанию, ритму, как в статичной позе появлялась энергия, в «сюжет» вовлекались пространство (видеоизображение стихии) и предметы, а «персонажем» владели силы, не подвластные личной воле. Действие классической трагедии, изначально разложенное на первоэлементы, приведенное в состояние материала, хаоса, постструктуры, так и не становилось последовательностью действий, мотивов, слов, но наполнялось изнутри иррациональной стихией. Трагизм достигался совершенно неклассическим способом. Деконструкция предметных межперсональных и межсобытийных связей позволила проявиться метафизической сущности архетипа Медеи.

Разрушение поверхностно-логического текста и проявление объема его скрытого смысла в хаосе составляющих его элементов было одним из средств режиссуры конструктивистской эпохи. Тогда Б. Пастернак писал о «совершенном безразличии материала»: у Мейерхольда актеры «сносят до основания привычную нам интонировку и потом из ее обломков, которые по своей бесформенности должны были бы смешить, мнут и лепят беглые формы выраженья, которые начинают потрясать и становятся особым языком»[[283]](#endnote-273). Васильев добивается именно такого безразличия материала, из которого он создает свою театральную форму. Нужно лишить речь и движение их жизненной логики, чтобы они не заслоняли метафизического смысла, находящегося за поверхностью драматической ткани. Сам текст (даже классический) — не более чем поверхность по отношению к иносказательной сущности «жизни духа». Не являясь действием сам по себе, словесный текст провоцирует рождение драматической энергии. Вслед за беспредметностью речевой системы оказывается разомкнутой и логическая последовательность драматического действия, если понимать его как цепь мотивированных событий.

Васильев говорит, что ему интересно поместить действие в слово как в сосуд. Отношение к слову как к сосуду (чистой форме), который наполняется говорящим актером, или, например, определение цвета слов, практикуемое в актерском тренинге в «Школьном театре», совпадает с эвритмическим пониманием речи, свойственным в свое время и Андрею Белому, и Михаилу Чехову. Васильеву важно подчинить театральное действие и движение, и речь актера тому импульсу, который находится в духовной субстанции, а не в самом литературном тексте. Поэтому смысла в слове (и в движении, и в эмоциональном состоянии) нет до тех пор, пока театральное действие не свяжет два мира — видимый, театральный, и невидимый, духовный. В похожей природе иносказания коренилась театральная техника Михаила Чехова: антропософское понимание сценического существования. Актером двигает «нечто» в его внутреннем существе, прежде чем он совершает любое выразительное действие. Телесному движению предшествует внутреннее движение, динамика души, в основе которой лежит мысль, т. е. духовное, и все движения тела предстают как бы увеличенными движениями речевых органов, {190} выражающих мысли посредством звуков. Искусство эвритмии находило метафизическую трактовку слову, звукам речи и музыкальным звукам. Создатель антропософского учения Р. Штайнер обозначил его как «видимую речь». Весь человек становится тут инструментом речи и вместе с тем духа. Язык имеет чувственно-сверхчувственную природу, и эта двойственность пронизывает все его проявления, вплоть до мельчайших элементов. Ни Штайнер, ни Андрей Белый, ни Михаил Чехов, сосредоточенные на метафизической выразительности человека, однако, не оперировали категориями спектакля как синтетического целого. Васильев делает этот шаг. Сверхчувственным организмом становится у него весь спектакль в целом, со всеми составляющими его театральными выразительными средствами, с артистами, музыкантами и танцорами.

Васильев ставит своеобразную задачу, осуществляя постановку пушкинских текстов: он хочет увидеть в Пушкине огненное столкновение античного и иудейско-христианского типов сознания. Но чтобы забраться так глубоко в «подсознание» текста, нужно сделать внешний его слой прозрачным. Поэтому сюжет, система персонажей, поверхностная мотивировка событий, да и сами события в пушкинских спектаклях предстают как бы в разомкнутом состоянии. Действие же нацелено на выявление скрытой, подчас тайной музыки, на которой написан автором словесный текст. Одно из средств, которые позволяют выявить эту музыку, — особое интонирование речи, противостоящее причинно-следственной событийной логике. (В статье «Музыкальные паузы Анатолия Васильева» В. Золотухин подробно объяснил, как происходит отыскание евангельского, сакрального сюжета в пушкинском спектакле: выявление пропетого в проговоренном[[284]](#endnote-274). В. Березкин проследил в пушкинском театре Васильева другой ракурс — пространственное выражение поэтической метафизики[[285]](#endnote-275).) В «Моцарте и Сальери» зрелищными приемами в светском тексте проявляется текст священный. В пушкинском стихе обнаруживается музыка христианской молитвы, толпа в ярких одеждах появляется вместе со слепым скрипачом, призванным божественным Моцартом, и Моцарт как бы оказывается — благодаря сменяющемуся слышимому и зримому образу (стилизованная музыка Мартынова в духе раннехристианских гимнов, толпа в причудливых «неземных» библейских одеяниях) в другом смысловом пространстве, внимание зрителя уходит от «реальной» беседы Моцарта и Сальери в другой («метафизический») план, где Моцарт бессмертен. Так же в метерлинковском спектакле Мейерхольда действие разворачивалось в медитативной атмосфере богослужения, которую Максимилиан Волошин называл «сонным видением», и в ней двоились правдоподобная реальность и идеальный мир библейского Зазеркалья; хор монахинь сопутствовал возвращению сестры Беатрисы в ее обитель и возврату статуи Богоматери на ее пьедестал, принцип последовательности «видений» был музыкальным, двойственность театральных планов и двойничество персонажей были организованы в той технике «наплыва», которую в это время {191} изобретало молодое кино. Тогда, в 1906 г., для реализации идей «неподвижного театра» потребовался предельный минимализм актерской выразительности, отказ от связных «фраз» жизненного поведения, преодоление их выстроенными в цельную партитуру деталями условной пластики, музыкально звучащей речи. Теперь, у Васильева, движение хора, произнесение пушкинского стиха, положенного на музыкальную партитуру, символические мизансцены соответствуют задачам «неподвижного театра», все это погружает зрителя в своеобразную медитацию, позволяет увидеть невидимое. Можно обнаружить в такой открытости образа принцип авангардного искусства, которое, по сути дела, ничего не показывает, но создает художественную среду, в которой зритель сам извлекает из сферы своего бессознательного дремлющие там образы и связывает их в собственную осмысленную конструкцию, каждый — в свою.

Васильев не первый режиссер, который уравнивает сценическое пространство с пространством духовным. Станиславский видел задачу своего театра в изображении «жизни человеческого духа на сцене» (давно замечено: не «жизни человека», не «души человека», а «человеческого духа», то есть субстанции идеальной и непосредственно не выразимой). Этой формуле отвечали, в частности, и его символистские опыты, интерес к йоге, и мистические техники («лучевпускание» актерской воли), и постоянный акцент на «бессознательном». Васильев в течение многих лет считал свою театральную идею глубоко связанной с идеей Станиславского. Сейчас он отошел от метода «действенного анализа», но не отверг изначальную нематериалистическую философскую ориентацию «Системы», он только перефразировал слова Станиславского. Предмет литургического театра — «жизнь человека в духе», все компоненты драмы — мораль, нравственность, чувства — рассматриваются как «отражение жизни в духе».

Вообще, эта проблема — как представить духовную субстанцию в неумолимо материальном искусстве театра — бы та центральной для режиссерской профессии с момента ее появления. Проблема мистерии не обошла Московский Художественный театр и в символистских постановках, и в психологических — например, в «Братьях Карамазовых» и «Бесах». Иносказательные средства для выражения нематериального бытия искали Крэг, Мейерхольд, Арто, Гротовский и Някрошюс.

Васильев возвращает театр к той проблематике, которую поднимали символисты, в частности русские символисты. Высшей формой современного театра им виделась возрожденная мистерия. «Религиозные, мистические переживания, нам желанные» объявляли русские символисты критерием достоинства театрального творчества: «искусство, которое родится из недр нового общества, найдет синтез мелодии и ритма (в пении, музыке и пляске) и сольется с культом, и в нем, быть может, вспыхнут новыми огнями мечты древних и мятежные мечты нового времени»: так, в контексте своей теории «мистического анархизма», смотрел на театр Г. Чулков[[286]](#endnote-276). У него, а также у Андрея {192} Белого, у Валерия Брюсова, были свои теории символистского театра, и все они так или иначе варьировали идею культовой природы театрального зрелища, идею новой мистерии. Но идея эта не воплощалась, не принималась. Символистский театр, возникший в 1900‑е гг., лишь поверхностно следовал атрибутам сакрального действа. Создавший первые и лучшие символистские спектакли режиссер, Мейерхольд задавал вопрос: «Может ли Театр принять в свое лоно мистерию?», и ссылаясь на опыт французской культуры XV – XVI столетий, констатировал, что уже тогда «строго разграничились две области публичных действ: мистериальная и театральная», и сожалел, что у нас «не хотят отъединить эти две столь противоположные области»[[287]](#endnote-277). Андрей Белый сокрушался, что из-за религиозной косности русского общества эти два вида представлений невозможно объединить, но приходилось согласиться: «Пусть театр остается театром, а мистерия мистерией»[[288]](#endnote-278). В 1912 г. Мейерхольд был убежден, что «до тех пор, пока создатели неомистерий не порвут связи с театром, пока они окончательно не уйдут из театра, до тех пор мистерия будет мешать театру, а театр мистерии»[[289]](#endnote-279). Мейерхольд выбрал не сакральный, а сверхтеатральный (через театральный традиционализм) путь к обобщению и метафизике, путь отрицания реализма и жизнеподобия искусства И все-таки вопрос о мистериальности театра Мейерхольда, о метафизической его сути не может быть полностью снят. Апокалиптический «Ревизор» — явное возвращение к теме. Граница между видимым и воображаемым была в нем разрушена. Фантомы населяли реальность, историческую и социальную действительность, представленную, однако, в марионеточно-теневом изображении. Необъяснимые трансформации Хлестакова, его бестелесность, и в то же время предметность эротических видений Анны Андреевны, и необъяснимо трагический блоковский мотив в исполнении этой роли, механическая заведенность персонажей, и противоестественный ритм их существования, с замираниями и полной остановкой в конце в немой сцене, — все свидетельствовало о том, что романтическое двоемирие больше невозможно в его классической противоположности начал, несоединимое перемешалось в России на девятом году революции по законам гротеска, и «идеальный» мир существует в невиданных метаморфозах. Иррациональный дух хлестаковщины свободно, как дома, перемещался в натуралистическом паноптикуме советских убожеств.

Театр Мейерхольда был символическим, часто — мистериальным, но не был религиозным по смысловой сути. Васильев пробует пройти тем путем, который был отвергнут Мейерхольдом, он соединяет сущность мистерии и средства театра. Современные, постструктуралистские театральные средства служат сакральным целям. Он видит в театральном действии не то, что видят в нем материалисты.

Школьный театр Васильева не принадлежит конкретной конфессии или определенной духовной традиции. Здание на Сретенке, детально продуманное А. А. Васильевым и его постоянным соавтором архитектором {193} Игорем Поповым, построено по законам православной храмовой архитектуры, но там есть (среди других) зал «Глобус», структурированный по модели площадного ренессансного театра; а в нем помост, как в площадном театре, напротив — античный портик. Артистический тренинг в театре включает китайскую гимнастику у‑шу, ритмическую речевую технику в размере гекзаметра и изучение драматической структуры на диалогах Платона. Постановка гомеровского эпоса театрально-многоязычна, включает бой на мечах, вариант японского сценического тадзмаори, и бурятское горловое пение, и хоровое пение в духе раннего христианства, и парад в кришнаитской манере, и эпизод, ассоциативно напоминающий новозаветный сюжет «избиения младенцев». Культурное поле разомкнуто. Васильев доказывает, что все культуры объединяются, когда в них приоткрывается платоновский идеальный мир, реальность эйдосов. Сакральность театра Васильева — в духе экуменизма. Опять же, это традиция: метафизическая режиссура всегда была мультикультурна. Арто предлагал преодолевать материализм театра, например, через балийские танцы; Мейерхольд включал в программу Студии на Бородинской некоторые приемы выразительности «Кабуки», наряду с точной реконструкцией игры по канонам commedia dell’arte и с новаторским «музыкальным чтением в драме», разработанным М. Ф. Гнесиным. Многоязычность педагогической методологии Васильева вполне сопоставима с этим. Но задолго до режиссуры, первым «экуменистом» в истории культуры, возможно, был Платон. По словам Александра Меня, именно он был «первым на Западе, кто говорил о невидимой основе видимого бытия. Он говорил почти тем же языком, что и авторы Упанишад и буддийских трактатов. Здесь сомкнулись Восток и Запад»[[290]](#endnote-280).

В пространстве, созданном для Школьного театра на Сретенке, заложена его смысловая структура и его эстетика. Здание шатрового храмового типа имеет в основе структуры вертикаль, движение ввысь (движение, которое имеет свою театральную содержательность, его считал лейтмотивом роли Гамлета М. Чехов). Помосты по бокам игрового пространства дают возможность размыкания структуры сюжетного действия, здесь размещается хор. Световая концепция ориентируется на кинематографический холодный белый цвет, вся палитра цветов (костюмов и реквизита) спектаклей также исключает натуралистическое правдоподобие. Костюмы и реквизит не принадлежат никакой исторической действительности, они ритуальны и театральны. Отказ от итальянской сцены с порталом и кулисами, от занавеса и рампы, от создания в театре кусочка фиктивной «реальности», возврат к сцене-арене, к площадному помосту, к интерьеру пространственно-структурированного храмового действа, пространственное объединение играющих и смотрящих, открытые выходы актеров на площадку и уходы с нее (парад) — все это наследует и античной, и средневековой, и ренессансной концепциям, и формам условного театра XX в., паратеатра и театральной антропологии — идеям Г. Фукса, М. Метерлинка, В. Мейерхольда, А. Арто, {194} Е. Гротовского, Э. Барбы. Особый смысл пространственной среды спектаклей Васильева заложен в ее своеобразной эстетизации. Пространство литургической драмы огромно, наполнено воздухом, над играющими фигурами чувствуется небытовая высота, почти физически ощутимая дистанция от видимого плана до невидимого. Зрительская полоска в этом храме значительно меньше, чем игровая площадь. Отточенная, лаконичная, изысканная красота заключена в игре объемов и красок — все формы в этом пространстве подчинены законам архитектурной динамики, а цвета используются скорее локальные, чем смешанные. Обыденные образы полностью исключаются, зритель попадает в пространство очищенной от случайности художественной формы. Отсылки к классицизму в этом театральном здании неслучайны.

Драматургическая форма Васильевской мистерии основана на том, что действие представляет собой как бы анфиладу комнат, которая видна целиком. Внутренняя динамика выстраивается на репетициях начиная не с «исходного события», как предполагает психологический этюдный метод, а с «основного», то есть — как бы с конца. Именно так и Мейерхольд строил «Ревизора»: от последней «немой сцены». Подсознание сценического текста, отсвет маргинальности исходили из финала композиции. Временная последовательность эпизодов «Ревизора» была сомнительна. Категория времени мистерии, вообще, отличается от концепции последовательности в реалистическом искусстве. Театральное время и у Мейерхольда, и у Васильева метафизично, оно не имеет динамики вперед, «по событиям», оно замерло и позволяет движение «вглубь», «ввысь».

Васильев не хочет, чтобы известный, классический текст, да и любой текст, воспринимался как уже структурированный до появления его в театральном воплощении. Воспринимать его застылым, разделенным на смысловые фразы — значит, лишать его основы жизни в чисто театральном смысле. И наоборот, разрушив литературную логику, можно обнаружить, что собственно внутри словесного движения есть своя жизнь, и там есть активные точки, инициируя которые актер возбуждает действие, причем в настоящем времени. Васильев доказывает, что действие любого написанного текста, любой пьесы, следующей канонам завершенности, — уже в прошедшем времени, об уже произошедших и закончившихся событиях. Она получается не драматичной в том смысле, в котором он хочет строить театр, ведь уже известно, как сложена композиция, уже все написано, и будет лишь искусственно имитироваться. Такой театр вторичен, он является интерпретацией литературы. И Васильев ищет другую реальность театрального действия. Его цель — сценическое настоящее.

Композиция театрального произведения складывается в живом обмене артистов речевыми, физическими, игровыми «репликами». Васильев считает сценическим действием живое рождение этой конструкции. Речь идет, по существу, о театральности как синтетической категории, разноприродной с отражением реальности, об усложнении аристотелевской категории {195} «мимезиса». Такая философия театра, обнаруженная современным исследователем в культуре 1920‑х гг., в основании театрального конструктивизма, в то же время является исходной, архаической идеей зрелищных искусств: «Жить на сцене в строго эстетическом смысле означает не изображать жизнь, не добиваться с помощью подчас изощренного мастерства ее подобия, а истинно жить, но по законам сценического времени в сценическом пространстве. Жизнеподобное существование на сцене может быть стократ более условным, чем принципиально условная игра»[[291]](#endnote-281). В пользу такой «настоящей» реальности-игры Васильев давно отказался от реализма.

Режиссура Васильева прошла несколько этапов развития, конкретная структура действия в его спектаклях менялась, но она всегда была основана на ассоциативной композиции и на философии двоемирия, на соотнесении видимой, поверхности и скрытой сущности феномена драмы. Разница нынешнего театра Васильева с его спектаклями 1980‑х гг. совсем не так значительна, как это кажется. Конечно, в начале истории Школы драматического искусства многие ее принципы не были публично оглашены, не были так развиты, не определяли полностью модель спектакля. И все же в периоды театра «разомкнутой структуры» и «игрового театра» Васильев замечал, что в его спектаклях действуют персонажи, «как бы лишенные сквозного действия», соглашался с тем, что «драматическое действие с персонажами подобного типа должно быть внешне динамичным при внутренней статичности»[[292]](#endnote-282). Игра (персонажей между собой, актеров между собой) была попыткой скрыть бытийный и метафизический смысл драматических отношений в спектакле и на самом деле подчеркивала глубину невыраженных конфликтов. Игра на первом плане была нужна, чтобы разрушить бытовую связь вещей и житейские мотивировки действий персонажей — как для театра, по большому счету, мнимые. В игровом театре А. Васильева и его учеников игра часто выступала как категория особого изображения трагического, мистериального, метафизического. Игра могла быть сверхсюжетом, выявляющим относительность, условность и промежуточность фабульного действия; медитативным планом, который соединяет действенные линии в единственно возможной невидимой плоскости; рефлексом, обратным отражением подлинной значимости конфликта.

Напряжения, важные для философской семантики спектакля, были выражены в атмосфере «игрового» спектакля и лишь изредка фокусировались в прямых мотивировках действия, внутренний план был развоплощен, как в джазе (который часто составлял музыкальную структуру Васильевских спектаклей), где тема практически исчезает в вариациях, но остается невидимой (т. е. не слышимой) несущей конструкцией для импровизации. Все это могло бы показаться похожим на классический психологический театр с его двумя планами. С годами все более четко была сформулирована Васильевым тенденция к развоплощению этого внутреннего плана. В игровом театре «актер как будто играет атмосферой. Он учится {196} излучать атмосферу»[[293]](#endnote-283). Здесь начинался путь к отказу от традиционной системы персонажей-характеров, к безличным отношениям внутри драматической системы спектакля, к формированию единого актерского хора в спектаклях 2000‑х гг.

Театр «разомкнутой структуры» использовал игровой план постабсурдистским способом: видимость жизни не может сама по себе последовательно иметь значительного смысла и превращается в игру, обособляясь, оттеняя невидимую (или прорывающуюся изредка) сущность происходящего. Это несколько иначе, чем в чеховский модели, где первый план хотя и не впрямую, но отражает подтекст невербальными средствами. В «игровом» спектакле создается «двойная» драматургия. Поверх фабулы из жизни персонажей — театральный сюжет. Драматические напряжения полностью выведены из сценического «текста» в подтекст или в атмосферу или в ассоциации, а действие наполнено случайностями, мелочами, пустяками, болтовней, шутками, игрой. Живая «поверхность» спектакля не связана со «смысловым» подсознанием действия. Еще одна функция игры — создание театрального алогизма. В театре 1990‑х гг. игра — основа постмодернистского театрального языка, в котором мотивы выражаются лишь опосредованным образом, и неестественным, нарочитым выглядело бы прямое изображение столкновений и противоречий. Определяя идею Школы драматического искусства, режиссер исходил из невозможности сценического изображения жизни духа средствами реалистического театра. Васильев еще не отказывался тогда от категории драматического персонажа, но характеризовал объект своего театра следующим образом: «… представитель интересующего меня типа внешне беспрерывно меняется. Он динамичен. Его жизнь как бы состоит из микроотрезков, в каждом из которых бытие определяется различными внешними обстоятельствами, нередко случайными. […] Сейчас обычен разговор в компании сразу с тремя-четырьмя собеседниками: этакий вольный, легко перелетающий с предмета на предмет»[[294]](#endnote-284). Такими «синкопическими» вариациями строилось и драматическое действие, воспринимаемое зрителем не в последовательности событий, а в синтезе мотивов. Васильев кардинально пересматривал форму конфликта, принцип соотношения тем, способы опосредованного выражения внутреннего состояния персонажа. Его актер должен был играть как бы совсем другое, чем тот, который ищет в роли целесообразность, последовательность и содержание, происходящее из конфликта. Еще в «Первом варианте “Вассы Железновой”» и во «Взрослой дочери молодого человека» режиссер разделил действие на два несовпадающие плана. Он ввел как «первый» действенный план «поверхность», которая почти не выражает ничего важного в плане внутренних проблем, конфликтов, борьбы. Этот игровой и подверженный случайностям план — «легкое и правдивое движение во внешнем слое поведения и общения». «Внутренняя» же атмосфера репетируется отдельно, а в спектакле она присутствует не в этом, отрепетированном, открытом виде, а подспудно[[295]](#endnote-285). Другими словами, артист ощущает цель всем существом, «цель {197} неясна, она только предугадывается. Играется повседневность в самых мельчайших ее колебаниях, изменениях»[[296]](#endnote-286).

Актерское творчество в «игровом театре» Васильевской школы основывалось на безусловной, правдивой игре условными реалиями. В этом смысле невозможно отрицать исторические связи с системой Станиславского, с национальной традицией глубокого погружения актера в роль. Но была и разница. На первом плане действия оказывались не имеющие отношения к скрытому драматизму, абсолютно правдиво пережитые и воплощенные «по системе Станиславского» игровые отношения актеров, или имиджей актеров, или А персонажей между собой и со зрителями. Часто эта игра создавала ироническое отношение к полускрытому сущностному действию, остраняла его.

В методе Васильева философия игры развивалась от простых до сложных ее воплощений в театральную форму. Еще о «Взрослой дочери…» он говорил (вопреки всем похвалам магнитофонной достоверности), что «спектакль выстроен в стилистике игрового, а не бытового театра. Неверно говорить о “Взрослой дочери…” “как о театре бытовом”»[[297]](#endnote-287). Формулировка метода «Серсо» еще жестче: пьеса «давала возможности для чисто игрового театра, потому как все в ней игра — игра в жизнь, которую разыгрывают, проигрывают и… Вот это “и” для меня самое главное»[[298]](#endnote-288). Алла Гербер образно выразила философию этого театра: «… фарсовая мелочь разменивается на тысячную купюру трагедийного существования»[[299]](#endnote-289). (По существу, этот же баланс и видимого и скрытого, фарсового и трагического впоследствии определил структуру пушкинских спектаклей Школы.)

В «Шести персонажах в поисках автора» способ игры конструировался в системе бесконечно переворачивающейся реальности вымысла. В одном спектакле несколько актеров играли (разумеется, по-разному) одних и тех же персонажей, манера игры «актеров, которых играют актеры», тоже не была одинаковой. В общем, приходилось убедиться в том, что реальности нет как таковой, потому что она может быть явлена только в воплощении, а воплощение изначально обманно. Вслед за Пиранделло Васильев разрабатывал театральную теорию относительности: единственная реальность — игра, а в ней подавлено очень много подлинных страстей и бед. В такой действенной системе актер как бы оставляет самого себя, относится к себе как к некоему элементу вымысла. Персонаж находится, по существу, вне актера, и все свершается помимо воли актера. Васильев тогда формулировал это в таких категориях: между персонажем, которого ведет артист, и личностью самого исполнителя образуется щель, и сквозь эту щель проникает космическая энергия. Артист накапливает энергию, конденсирует, накаляет ее в себе, чтобы потом отдать, излучить. Актеры Васильева овладели способностью очень быстро и мощно освобождать эту духовную энергию, настроенную на нематериалстическую сущность драмы.

В Васильевской театральной системе отчетливо проявились признаки постструктуралистского сознания. Идея игрового театра, по своей сути, ставила {198} под сомнение существование «реальности», которую можно было бы передать непосредственно. Об одном из первых авторов постмодернистского романа Роб-Грийе можно было сказать: автор глядит на мир из некой игровой, надчеловеческой точки, откуда Добро и Зло, жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, сообщаемое и недоступное сообщению, верх и низ перестают восприниматься как противоположности. Если воспринимать постмодернистскую эстетику не как систему принципиально новых идей, а как новую систематизацию закономерностей культуры, то ссылки сегодняшней режиссуры на Чехова и Станиславского (а не на Деррида) понятны. Различна, видимо, лишь мера относительности всех составляющих театральной системы. Когда относительность так ощутима, что возможность воспринять структуру становится проблематичной, наверное, можно говорить о стадии постмодернистского художественного текста.

Абсолютная импровизационность «Шести персонажей», с заменой исполнителей, переигрыванием сцен и смыслов, смешением в одной толпе Автора, Актеров, Прототипов и Зрителей, а потом новое их перемешивание после антракта, — классический постмодернистский сюжет, перешедший в способ воспитания учеников. Кстати, идея вечной Школы (Школы драматического искусства), возможно, — той же природы.

Особенность освоения А. Васильевым постструктуралистской художественной модели заключается в том, что он выявляет с ее помощью мнимость и относительность видимой стороны бытия. Относительная и саморазрушающаяся картинка реальности нужна режиссеру для того, чтобы, усомнившись в ней, двигаться вглубь, к мистериальной сущности, к сакральной загадке мотивов жизни духа.

Созданная еще в 1980‑е гг. в театре Васильева «методика свободных структур», складывающихся в процессе игры, и привела впоследствии к системе мистериального театра. Например, в «Серсо» как будто практически не звучала «смысловая» тема. А «поверхностей» было множество: бытийный феномен скрывался за игрой в серсо, за номером из оперетты Листова «Севастопольский вальс», за чтением чужих писем, за несвязными репликами — фразами из какого-то Путеводителя, из «Каштанки», за рассказом персонажей о своих случайных ближайших планах. И «атмосферой» был сыгран объединивший колонистов феномен непрожитой жизни. Это — «освобожденная игра», то есть игра, лишенная психологических мотивировок, но способная сама «вести» роль вокруг смысловых мотивов, как джазовая импровизация.

В. Славкин рассказывал о том, как был сделан второй акт пьесы, недорепетированный и в итоге не вошедший в спектакль, но очень показательный в смысле строения театрального действия: «Бесконечный танец и непрекращающийся диалог, колонисты и легкие, развинченные — чего там, ребята, танцуем буги-вуги, треплемся, треплемся, треплемся, треплемся… Пока не напарываемся на идею совершить ритуальное убийство, которое, {199} в свою очередь, прерывается появлением неизвестного старика» (имеется в виду игра в Павла I, когда один из персонажей надевал на голову парик). «В “Серсо” соседствовали самые разные жанры, стили и компоненты, вплоть до цирка, кабаре, оперетты. Смелое соединение инородных тел — один из принципов Васильевской режиссуры. Был бы у нас еще и исторический маскарад»[[300]](#endnote-290). Славкин описывает драматургию спектакля, основанную на ассоциативном монтаже и на игре планов, которыми оперировал чисто театральный механизм комбинации условных реальностей. Не меняя в основе своего метода и театральной философии, Васильев двигался от 1980‑х гг. к 2000‑му в сторону сакрального, трагедийного театра.

Разрушение линейной структуры событий вторжением в них театрального метасюжета было давно найдено режиссурой как средство постановки трагедии. Мейерхольд таким способом возрождал театральный романтизм. Рок вторгался в действие, разворачивающееся в категориях реальности, в формах безличной сценической игры, которая не подчинялась никакой объяснимой воле. Пользуясь современными понятиями, можно сказать, что происходила декомпозиция классической конструкции, и разрушало ее вторжение абстрактных театральных сил. Такого рода игра разворачивалась, например, в «Маскараде». Игра занавесов прерывала сюжетное действие, по-своему трансформировала, как бы поглощала его, переворачивала его смысл. Несколько десятков персонажей, не предусмотренных пьесой, врывались в действие (в сценах маскарада, бала, карточной игры, панихиды). Модератором (или проекцией безличной силы, державшей нити) трагической интриги становился Неизвестный, и центральное положение этой фигуры в драматической композиции можно объяснить важностью мистического плана в романтической двойственности. Но и Неизвестный был игрушкой в руках невидимых сил. Аккомпанирующая действию музыка, массовые сцены и живописная сценография по масштабу трагизма были несопоставимы с составом сюжетных событий, необъяснимы ими. Романтический способ актерской игры подчинялся законам мистерии, которая была выстроена чисто театральными, режиссерскими средствами, по законам «театра Синтезов». (Сверхсознательный план мейерхольдовского «Маскарада», превращавший романтическую драму в мистерию, как-то связан с пророческой сутью этого спектакля. Основанный на метафизическом, иррациональном предощущении великой катастрофы, он впервые был сыгран для зрителей 25 февраля 1917 г., за два дня до того потока событий, который политиками не мог быть предсказан.)

«Театр Синтезов», каким он проявился в мейерхольдовском «Маскараде», можно считать предшественником «метафизического реализма» А. Васильева. В поисках скрытого плана бытия Васильев обращается к античному эпосу, как Мейерхольд обращался к русскому романтизму. «23‑я Песнь “Илиады” Гомера» не должна стать окончательно «поставленным» и завершенным спектаклем. Каждое представление проходит как живое событие, {200} в котором наличествует и сакральный компонент участия в ритуале. Архаический и традиционно-театральный парад участников, т. е. начало и конец представления, знаменует обряд вхождения в инобытие, в ткань мифа, в сюрреальность. В самом действе не ощущается привычной динамики, последовательной, линейной длительности. Здесь нематериалистическая концепция времени. Время останавливается в определенной точке мифического цикла. Такая точка, в соответствии с гомеровским сюжетом, — момент смерти Патрокла. Все видимое нами представляет собой проекции этой субстанции смерти, т. е. в христианском понимании — проекции метаморфозы, происходящей с душой героя. Чисто театральный текст, который воплощает эту метаморфозу (раскладывает ее на три часа видимого действа), является импровизацией (в терминологии 1980‑х гг. «поверхностью») и по своему существу условен. Не в нем дело, а в том таинстве, которое вызвало ритуал похорон и прощальные игры. Через атмосферу, созданную бесфабульными и беспредметными театральными средствами, нам передается состояние души, покидающей мучительную среду материальной действительности, наполненной агрессией и битвами, и переходящей через изысканный ритуал транс фигурации к блаженному состоянию вечного покоя. Васильев внимательно вчитался в текст Гомера: именно в этой Песни «Илиады» так близко соприкасаются мир земной и мир идеальный, разные субстанции бытия. «Там Ахиллесу явилась душа несчастливца Патрокла». Дух Патрокла пророчествует о будущем Ахиллеса, тот общается с ним в сонном видении, бросается к нему навстречу,

«… жадные руки любимца обнять распростер он:  
Тщетно: душа Менетида, как облако дыма, сквозь землю  
С воем ушла»[[301]](#endnote-291)

Заметим, что Гомер говорит о «душе» (причем, «совершенно бесплотной»), с которой общался Ахиллес, о призраке, о двойнике Патрокла. Нематериальное видение, способное «облаком» исчезать из видения героя, определяет эстетику постановки. В уста Ахиллеса Гомер вложил идею двоемирия:

«Боги! так подлинно есть и в Аидовом доме подземном  
Дух человека и образ, но он совершенно бесплотный!  
Целую ночь, я видел, душа несчастливца Патрокла  
Все надо мною стояла, стенающий, плачущий призрак:  
Все мне заветы твердила, ему совершенно подобясь!»[[302]](#endnote-292)

А. Васильев воплощает «бесплотную» встречу душевносвязанных героев, находящихся по разные стороны границы реальностей, языком символического, мистериального действа. Иллюстративный способ персонифицированного духа исключается. Душа героя воплощена всем сценическим ритуалом в его синтезе. Исходя из символистской терминологии, можно говорить о «монодраме» как структуре спектакля, театральными средствами создается генеральная метафора — преображение духа погибшего героя. Различными способами {201} последовательно деконструируется подобие мифического мира материальному. Структура держится не на сюжетном, не на повествовательном слое, а на ритме эпоса (давно было замечено, что именно ритм, скорее чем семантика, может воплотить скрытое подсознание текста). Декламация гомеровского стиха образует единую музыкальную ткань с пением хора и шумами боев-танцев. Эпизодное строение преодолевает поверхностное прочтение мифа как повествовательной истории, каждый эпизод имеет свою зрелищную форму (бой, хоровое пение, состязание, ритуальный танец).

Бесфабульность, внешняя беспредметность действия спектакля служат тому, чтобы выразить мистическую атмосферу эпоса. Хоровое начало не предполагает разделения актеров по ролям, переход текста от одного актера к другому происходит, когда меняется внутренняя интонация (атмосфера) текста. Лишены индивидуализации костюмы и лица актеров. Костюмы напоминают о культуре восточных боевых искусств и о мейерхольдовской идее прозодежды, нейтральной одежды, идеально подчеркивающей театральную пластику. Физическая партитура действия построена на ритуальных движениях, которые переводят (как в «Биомеханике») жизнь человеческого тела с житейского языка на язык чисто театральный, создают иероглифы пластического выражения эпоса. Игра с мечами, тканями и многочисленными другими предметами театрального реквизита наполняет действие своеобразной насыщенностью, пышностью, неординарной праздничностью. Лица актеров спокойны, свободны от индивидуальной мимики, как маски. Геометрические мизансцены, ни в чем не следующие обыденному поведению, сочетаются с архитектурным решением пространства, опять же не преследующим никаких иллюстративных задач. Постепенное, незаметное погружение среды видимого действия во мрак следует логике метаморфозы, происходящей с душой героя. Звук актерских голосов необычен, он не бытовой и не музыкальный. Резкие выкрики мелодических фраз (не семантических, именно мелодических) обнажают в тексте его действенную энергию. Русский перевод «Илиады», произнесенный так, передает дух древнегреческого эпического текста.

Это странное словосочетание «дух текста», пожалуй, является точным по отношению к литургическому театру А. Васильева. Деконструировав поверхностную фактуру словесной ткани, остраннив ее (в том самом смысле, который утверждали формалисты), Школьный театр Васильева проявляет театральными способами иррациональные напряжения внутри классического первоисточника, освобождает те импульсы, которые исходят из его идеального замысла. У современного метафизического театра своя технология. Она основывается на архаическом прошлом искусства, но была бы невозможна без опыта режиссуры XX в.: без авангардистской свободы в выборе способов посыла смыслов зрителю, без абсурдистской тотальности разрушения поверхностных связей, без постструктуралистского пренебрежения {202} какой бы то ни было цельностью. Деконструкция поверхностных планов содержания служит сакральной сущности зрелища.

# **{****203}** Н. Песочинский Ученики и идеи Анатолия Васильева на петербургской сцене. Галибин. Клим. Жолдак

На петербургской сцене рубежа XX и XXI вв. можно было наблюдать своеобразный диалог режиссерских школ.

В течение многих десятилетий здесь были укоренены идеи театра, основанного на психологическом «действенном анализе», представления о спектакле как о «романе жизни», с предельно бережным отношением к структуре и стилю литературного первоисточника. Г. А. Товстоногов, А. А. Музиль, М. В. Сулимов воспитывали своих учеников именно в этом духе.

Ленинградский театр долго не принимал иную концепцию режиссуры, для которой литературный источник становится лишь одним из материалов спектакля, а воплощается в действии философский и образный мир иной природы. Правдивость «реализма» как отображения любой внесценической жизни была поставлена под сомнение еще в начале истории режиссуры, в первой четверти XX в. Это было философской проблемой театра как вида искусства, особенно остро осознанной в начале режиссерской эпохи конструктивизма. По мысли Г. В. Титовой, «жить на сцене в строго эстетическом смысле означает не изображать жизнь, не добиваться с помощью подчас изощренного мастерства ее подобия, а истинно *жить*, но по законам сценического времени в сценическом пространстве. Жизнеподобное существование на сцене может быть стократ более условным, чем принципиально условная игра»[[303]](#endnote-293).

Эта идея в очередной раз в истории театра разрабатывалась в Школе драматического искусства Анатолия Васильева. Впервые за многие годы истории русской сцены игровая структура, поэтическая композиция спектакля свидетельствовали о том, что театр порывает и с материалистической, позитивистской философией. Игра на первом плане была нужна, чтобы разрушить бытовую связь вещей и житейские мотивировки действий персонажей, для театра, по большому счету, мнимые. В «игровом театре» А. Васильева и его учеников игра часто выступает как категория особого изображения трагического, мистериального, метафизического. Игра может быть и сверхсюжетом, выявляющим относительность, условность и промежуточность фабульного действия; и медитативным планом, который соединяет действенные линии в единственно возможной невидимой плоскости; и рефлексом, обратным отражением подлинной значимости конфликта. В структуре спектакля Васильева «игровая поверхность», по законам контрапункта сопоставленная с фабульным действием и с его философскими мотивами, — это как бы линза, предотвращающая прямолинейную трактовку драмы, она создает смысловой и ассоциативный объем, превосходящий реалистическую трактовку.

{204} Находящийся постоянно на поверхности, проявленный драматизм терял бы объем, а игровая поверхность, скрывая прямолинейность конфликта, контрастируя с ним, допуская ассоциативный воздух, этот объем как раз создает. Действие «игрового спектакля» состоит на поверхности из действий, не имеющих самостоятельного значения, трюков, шуток, отражающих естественное течение жизни. Игра (персонажей между собой, актеров между собой) становится тем смысловым «пространством», которое отделяет зрителя, принадлежащего бытовой реальности, от бытийного и метафизического плана драматических отношений в спектакле и подчеркивает глубину конфликтов.

Напряжения, важные для философской семантики спектакля, выражены в атмосфере спектакля и лишь изредка фокусируются в прямых мотивировках действия; внутренний план развоплощен, как в джазе (который часто составляет музыкальную структуру Васильевских спектаклей), где тема практически исчезает в вариациях, но остается невидимой (т. е. не слышимой), несущей импровизацию конструкцией.

Режиссер принимает на себя и функции драматурга. Актерское творчество в «игровом театре» Васильевской школы основывается на безусловной, правдивой игре условными реалиями. На первом плане действия оказываются игровые отношения актеров между собой или со зрителями, подчас иронически оттеняющие основное действие.

Театр, основывающийся на Васильевских идеях, использует игровой план постабсурдистским способом: видимость жизни не может сама по себе последовательно иметь значительного смысла и превращается в игру, обособляясь, оттеняя невидимую (или прорывающуюся изредка) сущность происходящего. Это иначе, чем в чеховской модели, когда первый план хотя и не впрямую, но отражает подтекст невербальными средствами. В «игровом» спектакле создается «двойная» драматургия. Поверх фабулы из жизни персонажей — театральный сюжет. Драматические напряжения переведены из сценического «текста» или в подтекст, или в атмосферу, или в ассоциации, а действие наполнено случайностями, мелочами, пустяками, болтовней, шутками, игрой. Живая «поверхность» спектакля не связана со «смысловой» плоскостью действия. Еще одна функция игры — создание театрального алогизма. В театре 1990‑х гг. игра-основа постмодернистского театрального языка, в котором мотивы выражаются лишь опосредованным образом и неестественным, нарочитым выглядит прямое изображение столкновений и противоречий.

«Нет иного, видимо, пути, чем двигаться индуктивно. От малого к большому, постепенно складывая алфавит профессиональной грамоты от “А” к “Я”, снизу вверх, пытаясь освоить профессию прежде на самом низшем этаже. Можно этап, на котором мы сейчас находимся, зафиксировать так: таланты, индивидуальности не нужны. Это есть. Это приложится. РЕМЕСЛО! {205} Элементарное профессиональное умение»[[304]](#endnote-294) — так, обращаясь к своим ученикам, Васильев определял идею школы.

«Игровой театр», метод А. А. Васильева в тот период его творчества стал основой собственного пути многих его учеников. Никто из них так и не создал своего театра в Москве, не произошло этого и в Петербурге. Но здесь состоялся фестиваль учеников Васильева, а трое из них в течение нескольких сезонов ставили спектакли в петербургских театрах.

## Александр Галибин

Сперва, в 1970‑е гг., Галибин учился у Р. С. Агамирзяна в Ленинграде. Он стал киноактером и бросил эту профессию в момент своей широкой известности, так как посчитал свой путь в ней исчерпанным. И вот тогда Галибин стал учеником Анатолия Васильева, восприняв исходные позиции его мировоззрения и метода из рук в руки, что он всегда подчеркивает. В философии отношений Учителя и учеников в школе Васильева, вообще, есть восточный, эзотерический смысл.

Уже в начале режиссерского пути (в 1993 г.) Галибин продемонстрировал самостоятельность. У него еще меньше, чем у Васильева, гуманистических и психологических иллюзий.

Существо театра Галибина — трагическое. Через каждый из спектаклей по-своему проходит мотив временности жизни и вечности небытия. Только в игре здесь имеет смысл суета повседневных слов, чувств и разговоров. Это очередное отрицание театра (как иллюзии и репродукции житейской суеты) и очень мощное утверждение театральности (как преодоления и взрывания бессмысленной и жестокой обыденности). Такой игре необходима неограниченная свобода фантазии и огромное разнообразие формальных средств.

Спектакли Галибина создают впечатление, что режиссер подходит к понятию истины в театре с новой требовательностью. Разыгрывание знакомых реплик, существующих десятки лет, с новыми «правдивыми» интонациями и индивидуальными нюансами в этих спектаклях показалось бы ложью. Большая неправда театра как такового оправдывается метафизической степенью остранения; хаос реальных, действительно и обостренно своеобразных жизненных мотивов оформляется откровенностью игры как природы искусства и его единственной окончательной правды.

Опытные актеры иногда пытаются бороться с режиссером и добавлять в свои роли конкретные психологические мотивы, что в этих ролях излишне и кажется мелким. По большому счету, Галибину нужны актеры своей школы — русские сверхмарионетки, играющие в категориях нематериальных, приобщенные к сверхреальному и в то же время обладающие абсолютной, по Станиславскому, естественностью своего авторского существования в игре (и часто — в прямом общении со зрителями). Появились «свои» актеры Галибина. Они очень разные. Мария Шитова, очень {206} нейтрально подающая конкретный характер, умеет отстраниться от реальности сюжетного действия и вниманием и сознанием проникать в наджитейскую осмысленность происходящего, реагируя и обыгрывая не реальные события фабулы, а метафизические «зоны» спектакля. Михаил Разумовский — совсем другой, легкий и игровой актер, впрочем, тоже пропускающий конкретные бытовые реалии пьес ради свободного развития воображения. В спектакли режиссера, однако, вписались и «чужие» актеры.

В первом спектакле — «Лавочкин‑5 в воздухе» (Молодежный Театр на Фонтанке) — Галибин полностью преодолел соблазн отражения современной действительности на уровне бытового правдоподобия. Пьеса Алексея Шипенко, в которой чудовищно грубо скандалят полностью деградировавшие, яростно ненавидящие друг друга алкоголики, мать 88 лет и сын 65 лет, в режиссуре Галибина приобрела масштабы метафизические. Легкость, быстрое и механичное движение в мизансценах, светлые тона оформления, почти непрекращающаяся музыка (от «Болеро» Равеля до советских песен, от старинных русских романсов до «Мишель» «Битлз»), игра без грима тридцатилетних актеров, — стилистика спектакля полностью развоплощала реальность, остраняла, отдаляла ее как будто на века и превращала в *небытие*. Это понятие, вероятно, главное для определения философии всего театра Галибина. Бессмысленность, жестокость и низость обыденной реальности никогда не находят у режиссера прямого изображения. Как будто бесплотные тени действительности в бесстрастном и холодном космосе отражаются и играют, играют иногда с большой иронией.

В «Лавочкине» беспорядочный, как в разрушенном пьяном сознании персонажей, поток мотивов и ассоциаций построен по джазовому принципу. Маниакальная идея «полетов» дает неожиданные вариации каждого из играющих, развивается и развивается, захватывая все новые пласты и планы — в пространствах физиологии, культуры, политики, чувств, подсознания, быта, религии; в реплике, в моментальной реакции, взгляде, резком передвижении в инвалидных креслах, на которых «летают» персонажи, в музыке, которую слушают-воображают, в пении, в общении с видимой только одному из участников странно-возвышенной дамой… Мотивы соединяются в генеральную метафору. Весь полет в итоге — самоуничтожение.

Видимый масштаб истории о смерти преодолен почти фарсом, в котором диалог Сережи с тараканом или с голосом дирижера Бруно Вальтера, шаляпинский романс и «Мишель» «Битлз», статьи из «Нивы» и макияж торжественной дамы, ожидающей конца, — все вместе переводило происходящее в другие смысловые координаты, и под постоянный хохот зала над трюками, lazzi и мелочами напоминало о реальности, не поддающейся изображению, но которая всегда рядом.

Взгляд на мир в этом и следующих спектаклях Галибина совершенно лишен иллюзий. Ученик Васильева принадлежит к следующему поколению, как будто знающему еще больше о зле и жестокости. Он еще более остранен, {207} и театральная игра приобретает глобальную защитную функцию, только дистанция и ирония помогают не ослепнуть от взгляда в конечную перспективу. Поэтому театр Галибина полон юмора, шуток, трюков. Игра здесь — форма категории трагического.

На поверхности замысел «Трех сестер» (Театр на Литейном) был основан на игровом приеме: на заглавные роли назначены три полных актрисы. По существу, замысел далеко выходил за пределы психологического реализма. Галибин обнаружил понимание Чехова, стоящее за мейерхольдовским тезисом из письма к драматургу — «ваша пьеса абстрактна как симфония»[[305]](#endnote-295).

Режиссер изменил привычный философский масштаб пьесы, основываясь на мотиве бесконечности времени, заявленном в чеховской драме. В спектакле Галибина взгляд на чеховских героинь — из вечности, из небытия, когда «через двести лет» переживания уже не могут иметь никакого значения. «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было…» — говорит Ольга в самом конце пьесы. В этом-то и были главные мотивы постановки Галибина.

Чеховские персонажи находились в бесконечном, пустом жизненном пространстве, перед лицом смерти, в контексте столетий, которые проходят после каждой конкретной жизни. Их суета кажется смешной, поклонники марионеточны, и любовь абсурдна. В то же время Ольга, Маша, Ирина — застывшие перед неизбежным, как в драме рока, как в неподвижном театре Метерлинка, они совершенно лишены иллюзий. Даже спор Вершинина с Тузенбахом наивен перед их ощущением бесконечности и неизбежности, когда мы видим их каменные лица: — «Счастья нет, не должно быть и не будет для нас… Счастье — это удел наших далеких потомков». «Не та — что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется…». В спектакле Галибина это именно так.

Один из самых значимых, символических моментов постановки — сцена именин. Перед зрителями совершенно пустая сцена, голоса доносятся не из другой комнаты, а из другого времени, из другого измерения, из небытия, это записанные пятьдесят лет назад голоса актеров Московского художественного театра, которые все давно умерли. Не только переживания, намерения, иллюзии уходят безвозвратно в прошлое, но также и игра в них. Серьезное отношение к предметам временным и уходящим, к «переживаниям», которых ожидает зритель от постановки чеховской пьесы, в спектакле Галибина было, в конце концов, смешным.

В чеховской пьесе вдруг угадывался дух блоковского «Балаганчика». Разрушение «реальности» в синтезе метафизики и клоунады разрабатывал русский условный театр, тем же занялся через много лет постмодернизм. Галибин пробовал себя и в той, и в другой эстетике.

Пьеса современного автора Михаила Угарова «Оборванец», рассказывающая об адюльтере, в котором любовник постоянно звонит мужу своей приходящей пассии (в тайне от нее) и предлагает забрать ее обратно, могла {208} привлечь режиссера тем, что драматическая структура — разомкнутая, если не сказать: деконструированная. Здесь действие постоянно комментирует Автор, он же — один из участников своего повествования. Такая композиция драмы позволила Галибину противопоставить дну реальности безграничные небеса воображения.

Кардинальный принцип спектакля (в Театре на Литейном) — ирония. Пресная реальность скучающих, завидующих и бледно развлекающихся стандартных городских людей очуждена, и режиссер дает почувствовать окружающий мрак, как будто на узкой площадке сознательного существования разыгрывают какое-то подобие жизни и не могут закрыть громадное бессознательное пустое пространство тоски.

Житейская история с довольно пустыми, циничными героями и пошловатыми отношениями остранена театральной игрой, выходами из сюжета в импровизации и ассоциации по поводу повседневности. Из какой-то всеобщей тоски рождается подлость — не то предмет драмы, не то повод для саркастического стеба. Как в одном из параллельных и зеркальных сюжетов: несгибаемая соседка (арт. Татьяна Ткач) с благоговейным трепетом рассказывает историю, безусловно подтверждающую, что есть кто-то всевышний (Ленин), сидящий на облаке с синей тетрадочкой и записывающий, кто чужого мужа увел, и карающий, карающий. Это сыграно, условно выражаясь, гекзаметром, выглядит, как опера в прозе, «торжествующая песнь», замирающая на кульминации и переворачивающаяся какой-то бесконечной завистью к другому, абсолютно неопределенному и нереальному существованию.

Полифоническая ткань действия состоит из микросюжетов, трюков, отступлений, пауз, хаотического смешения малозначащих мелочей, объединенных прячущимся мотивом бесконечной затягивающей, холодной ностальгии. Наверное, не случайно все анекдоты, рассказанные в интермедии не то актерами, не то персонажами, — о смерти, и несколько историй, упоминаемых попутно, имеют летальный исход, и повесть Льва Толстого «Смерть Ивана Ильича» пугает одного из персонажей. Небытие совсем рядом, если вообще считать жизнью все происходящее, кроме первого плана — театральной игры.

Разрушена определенность времени. Музыка смешивает эпохи. Происходящее подобно сну, стиль режиссуры отражает театральную философию Галибина: видимая действительность не является в полном смысле жизнью, она призрачна, в ней все достойно романтической иронии (т. е. абсолютной условности отражения).

Стиль сна господствует в принципе неожиданных переходов, превращений сюжетов, возникновении и исчезновении их из темноты петербургской ночи, когда через вытянутое, странной формы окно почти пустое пространство сцены (на ней только кровать и фортепиано — тематические доминанты действия) заливается ядовитым фиолетовым, желтым, розовым, синим светом.

{209} Принцип организации спектакля — музыкальный, и не только потому, что собственно музыкальные фразы, пение, танец постоянно создают ответвления сюжета, остраняют и переворачивают его. Бессознательные мотивы действия могут быть выражены лишь в беспредметном образе, помимо речи и поступков, абстрактно, чисто эмоционально, повторениями одних и тех же реплик, внезапными переходами, паузами, сменами темпа. Реплике может отвечать музыкальная фраза, рождающая совсем другой смысл. Движение, мизансцена еще раз поворачивают смысл куска. От музыкальной природы — и легкость течения действия, полное отсутствие его традиционной «основательности», четкости конфликта, сочности персонажа. Если это сравнивать с музыкой — то с джаз-роком.

Театральный трюк имеет магическую силу, он переворачивает любую ситуацию. Торжественно произнесенные и многозначительно сыгранные пустяки выглядят еще мельче. Неожиданные модуляции — главный секрет режиссуры этого спектакля. Как только намек становится понят, большинство ассоциаций словесных, пластических или звуковых трансформируются. «Подробности — бог» — этот цитируемый в одной из реплик афоризм, в сущности, объясняет энергию этого спектакля, выстроенного в масштабе микромонтажа. Сценическая реальность разомкнута. Она вся — à parte. Персонажи почти никогда не общаются последовательно друг с другом. Собеседник — сам (с собой) говорящий, или — невидимый, или — зритель.

Галибин, как и его учитель, Васильев, ставит актеров, можно сказать, в систему безусловной игры условными реалиями. При полном сохранении подлинности, веры и погружения (совсем по Станиславскому) актер ведет диалог с несуществующим партнером или мгновенно меняя объекты; взаимодействие на сцене — не прямое, а через вариации подробностей, и ведется оно как бы на многих языках или (пользуясь аналогией со звукозаписью) параллельно на нескольких дорожках, попеременно в нескольких планах. Подлинность при этом постоянно подтверждается и выверяется непосредственным обращением к конкретным зрителям.

Структура главной роли Леши у Михаила Разумовского строится на постоянных легких и почти незаметных переходах от игры увлеченного импровизатора-актера к паясничанью несколько циничного персонажа. Характер намечен только деталями (четкость типажа совершенно исключена). Игра актера в персонажа и игра персонажа почти сливаются при стремлении к максимальной правдивости внутреннего существования в игре. В этой внутренней «включенности», подлинности проявляется происхождение школы Анатолия Васильева, а затем и Александра Галибина от системы Станиславского.

Зрители смотрят «Оборванца», сидя прямо на сцене, спиной к темному зрительному залу с несколькими сотнями пустых кресел. Расстояние до актеров — минимальное, никогда не больше пяти метров. Создается двойственная ситуация: безусловность театра как общения и в то же время постоянное {210} присутствие за спиной совершенно не жизненного пространства, построенного век назад для зрелищ.

Мотив «балаганчика», исходный для русского условного театра, проявился у Галибина и в форме стилизации старинных театральных форм.

В своей первой постановке на сцене Александринского театра Галибин, на первый взгляд, разрушает пьесу классика Островского «Воспитанница». Но, может быть, режиссер проникает за привычные схемы «спектакля по Островскому» и открывает невидимую природу творчества этого репертуарного автора и того театрального стиля, который с ним связывается.

Архетип классического русского театра становится предметом спектакля Галибина. Истоки театрального действия не в жизни, а в вечных собственных реалиях игры и искусства. Самый *реальный* момент спектакля — последний, уже после конца действия пьесы, выстрел из пушки, от которого покосились, почти рухнули многочисленные кулисы, установленные на сцене в ультраненатуральных декорациях. С пустой сцены, кажется, отлетел дух театра, который только что на ней торжествовал. Это момент настоящей, сегодняшней утраты старой сцены, а может быть, сценического искусства вообще. Это ностальгический и грустный момент.

Сам сюжет и входящие в него микросюжеты спектакля не могут восприниматься иначе, как в категориях вымысла. Разыгрываются номера с пением, буффонный диалог, монолог, интермедии перед занавесом между сценами — торжествует архаичная структура спектакля.

Совершенно условно организовано праздничное, смешное и очень привлекательное пространство (впервые с Галибиным работал художник спектаклей Товстоногова и Додина — Эдуард Кочергин). Плюс к постоянным кулисам — еще и еще кулисы, на них сверху драпировки из такого же бархата, как старый занавес Александринки, над кулисами висит арлекин из той же ткани и золоченые трубящие ангелочки, как изображение на плафоне зрительного зала. Сценическая «мебель» — стол, скамьи — со скосом в сторону зрителя, по старинным представлениям о перспективе, на «столе» — совершенно плоское, картонное изображение «самовара». Сзади — три яруса драпировки, совсем уже в технике оперно-балетной иллюзии; за нижней полосой предполагается пруд, по которому «проплывают» «лебеди» и другие фигурки, совершенно такие же, как мишени в тире. (Кавычки, подчеркивающие крайнюю степень условности действия, можно было бы расставлять постоянно при описании действия спектакля: здесь все ненастоящее.) В «пруду» иногда «плавают» и персонажи спектакля, и они ничем не отличаются от смешных игрушек, ничем не живее их.

Люди-куклы вдохновенно играют человеческие страсти. Так не бывает в жизни. «Сыграйте нашу историю!» — умоляли Актеров Шесть Персонажей Пиранделло. Русских Персонажей написал Островский, и их играли, играли и играют актеры, — оформляется и формируется самостоятельный сюжет, характеры и реальность.

{211} В спектакле его действующие лица (или актеры?) часто выходят из действия и поют, вполне самозабвенно, народные песни и романсы, что можно увидеть в традиционных постановках Островского.

Все персонажи одеты, лучше сказать, наряжены, художницей Инной Габай в такие костюмы, которые более всего полагаются в русской драме XIX в.: именно такие цветные, блестящие ткани, такой приукрашенный стиль одежды в сознании зрителя связывается с театральной традицией и безусловно замещает представление о реальной одежде. Точно так же реальный человек замещается театральным амплуа, и здесь действуют жестокая барыня, злодейка (кстати, в аллегорическом ядовито-зеленом платье), инженю, наперсница, соблазнитель, опекун, безвольная дворня. Способ игры актеров вовсе не состоит из шаблонов — ведь русская традиция с середины XIX в. предполагала высокую степень индивидуализации. Однако личное, человеческое, персональное содержание все же в традиционном (а возможно, утверждает Галибин, в любом) театре является категорией *искусства* и принадлежит индивидуальным актерским приемам, характерности исполнителя, и не имеет отношения к аутентичной реальности, к подлинному поведению человека в жизни. Галибин «вмонтировал» в свой спектакль такие вечные «фрагменты» театра.

Например, старая актриса Кира Петрова в яркой жанровой роли самодурствующей барыни (постоянная маска театра Островского) смешна, индивидуальна, с мрачно насупленными бровями, недоверчивым застывшим лицом, с замедленными реакциями; она даже по-своему правдоподобна, хотя невозможно подумать о соответствии каким-нибудь другим законам истинности, кроме театральной игры. Замечателен трюк, когда старуха грозно переспрашивает каждого собеседника, к которому обращается, кто он: «Потапыч!.. Ты Потапыч?..», «Надя!.. Ты Надя?..» — это именно театральный трюк, lazzi, категория игры, а не жизни.

Содержание актерского искусства, как показывает режиссер, в конечном итоге — красота речи, темперамент, блестяще сыгранные танцевальные пластические фигуры в диалоге, неожиданные трюки (легкомысленный герой в исполнении молодого актера Алексея Олейникова, увидев впервые героиню, цепенеет и не может владеть рукой, которая начинает жить своей жизнью), обыгрывание предметов (примеривание чужой шляпки; появление бутыли молока от игрушечной голубой коровы с вертящейся вокруг собственной оси головой; исполнение непонятных бессловесных приказаний барыни, которая хочет не то палку, не то бутылку, не то чашку; пальба из ружья; испуг от невидимого свидетеля…). Со старинным театральным *эффектом* произносятся реплики на уход, реплики à parte.

В сущности, режиссер предлагает один из вариантов постмодернистского спектакля. Но есть своеобразие в том, что придуманный театральный мир, обладающий недостижимой для жизни яркостью, увлекательностью, талантом, наполненный страстями, — стилизуется (как стилизовал мольеровскую {212} эпоху на этой же сцене 85 лет назад Мейерхольд в «Дон-Жуане»). Режиссер не пытается искать и разрабатывать с актерами интонации, с которыми написанные полтора века назад слова, произносимые в искусственной и диковинной для нас ситуации, звучали бы «как в жизни», он остраняет иллюзию (а по большому счету, ложь) правдой фантазии, снова выявляет двоемирие обыденности и игры.

Как бы ни клялся режиссер Васильевской школы психологическим театром, путь к Гоголю, автору театра условного, рано или поздно неизбежен. Много спорили, ставил ли А. Галибин Чехова («Три сестры») как именно Чехова, Островского («Воспитанница») — как именно Островского, но Гоголь у него — тот самый, автор «Петербургских повестей», «Мертвых душ» и «Развязки “Ревизора”», которого любили символисты.

Галибин не пропустил авторское жанровое обозначение «совершенно невероятное событие» и придумал свою «Женитьбу» в Александринке в духе фантасмагорического Гоголя. Довольно реального Подколесина (в исполнении Ю. Цурило) окружают не живые лица, а как будто марионетки театрика чертовщины (или персонажи кошмарного сна). Присутствующий на сцене Гоголь (И. Волков) наколдовывает их как черт из табакерки, а не как писатель-реалист, он подсказывает им слова, заводит их, провоцирует, показывает им язык, в отчаянии смотрит на них со стороны. Они не входят, а появляются, влетают, исчезают. Невеста Агафья Тихоновна в исполнении Ирины Соколовой — престранное существо, похожее на Гоголя, малюсенькая, в громадных платьях, она кажется вовсе бестелесной. Этот грустный призрак над сценой, вопреки всякому правдоподобию, неоднократно пролетает, причем в точно такой же позе, как на картине М. Шагала «Прогулка». От платья в невидимые высоты уходят ниточки, за которые управляется этот фантом, ниспосланный для обольщения. Бедная купеческая марионетка не в силах сама слезть с кровати, она болтает и болтает беспомощно своими маленькими ножками. Чем-то она напоминает вечно печальную маску Пьеро. Из того же театрика — и ее женихи, и сваха, и азартный крупье Кочкарев — не то деревянные, не то заводные. Мир монстриков то оживает, то застывает. Тоскливо смотрит Жевакин — Н. Мартон в бесконечную высоту, вслед Агафье Тихоновне, и читает «Я помню чудное мгновенье», и в семнадцатый раз его драма сватовства проваливается. Идеальная декламация Яичницы — В. Смирнова как будто записана на фонограф в прошлом веке, и управляют ее воспроизведением через этот громоздкий аппарат («человек-граммофон») силы безличные.

Много в спектакле шуток в духе комедии dell’arte, есть беготня, перепалки, трюки, игра с дверью, с одеялом, с декорациями и предметами, но все в конце концов заканчивается самым печальным образом — его необъяснимым исчезновением в никуда и ее смертью. Земную любовь, реализующуюся в форме свадьбы по расчету, Гоголь действительно воспринимал как дьявольское наваждение, изображая ее либо саркастически, либо в форме дионисийских {213} игр (например, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»). Вообще, этот автор совершенно противоположен мелодраматическому мышлению.

Галибин хочет открыть нам сложное двоемирие Гоголя, а оно редко появлялось на сцене после 1920‑х. Характерно, что приходит он к точно таким же методам борьбы с золоченым пятиярусным ампирным пространством, академической актерской школой и исчисляемым сотнями зрителем, которые испытывал на этой же сцене девяносто лет назад Мейерхольд. Но традиционалистские спектакли 1910‑х гг. были скандально не традиционными. Кажется, этого не хватает сейчас Галибину. Режиссер разглядел в изображенных Гоголем брачных играх видимость и призрачность жизни, но на этот раз отчего-то не позволил себе вывести философский сюжет на первый план. Оттого в его гоголевском спектакле за виртуозной и смешной игрой марионеток только угадывается трагическая стихия, управляющая «совершенно невероятным событием».

Еще один эксперимент Галибина на Александринской сцене нацелен на постмодернистское преодоление историзма. История об убиенном царевиче на самом деле не может претендовать на достоверность (которая в любом случае была бы или фальшивой или «договорной»), живое в ней — собственное отношение к легенде, не менее реальное, чем памятник или кино с Симоновым или портрет в Русском музее. Тогда почему не серия преданий и баек, условие доверия к живым реакциям и ассоциациям, принадлежащим рассказчику? (Длинное название спектакля А. Галибина в Александринке начинается жанровым определением «Сказание о…», и вместо других характеристик спектакля под заголовком упомянуто об использовании народных песен, преданий, сказов и анекдотов.) В итоге — очень сложная театральная задача: в жанре игры рассказать жестокую, кровавую историю об убийстве и о начале имперской политики России. Эта задача не была полноценно разрешена. Режиссер не разработал *современного* плана в композиции своего спектакля, в нем не чувствовалось остранения, ирония была не внятна.

Традиционалистский и стилизаторский путь Галибина на этом не завершился. Он продолжился на материале, на первый взгляд, очень близком современности — пьесе А. Володина «С любимыми не расставайтесь». Галибин заметил, однако, непреодолимую дистанцию современности по отношению к эпохе 1960‑х гг. Мир, построенный Володиным, имеет такие этические вертикали, такие мотивы человеческих отношений, такую атмосферу, тот трагизм и те ценности, которые кажутся сегодня безнадежно утраченными. Галибин не умиляется и не иронизирует, интонация его спектакля глубже. Мы смотрим в реальность, очень похожую на нашу, но пронизанную своеобразным демократическим «идеализмом», измеряемую своей системой ценностей, и по контрасту с ней мы видим особенности нашего постмодернистского времени, в котором утеряна ясная структура межчеловеческих связей. Чтобы выстроить мир «володинских» измерений, {214} Галибин использовал некоторые средства театра 1960‑х гг., не только музыку, костюмы, грим, но и способ актерской игры, принятый тогда, «характерный» и «исповедальный». Одна из актрис, участвующих в спектакле. — Инна Слободская, — играла ту же роль в первой постановке этой пьесы более 30 лет назад. Эта эстетическая «цитата» стала ориентиром для молодых актеров. Режиссер подчеркнул театральный менталитет утраченного времени.

То же очуждение, теперь по отношению к советскому деревенскому быту, Галибин разработал в спектакле «Вера. Надежда. Любовь» (по пьесе Юрия Князева с гораздо более «Васильевским» названием «Карамболь»). Здесь он снова попытался создать фантасмагорию из натуралистического материала. Быт советской глухой деревни, отстоящий от нас всего на десятилетие, он изображает в гротескной структуре, как синтез кошмарного и фарсового, трагического и комического. В идеале это могло быть сделано по-гоголевски. Семейная драма нарисована красками Брейгеля и в то же время театральными приемами, которые использовались провинциальным советским театром в самые застойные времена. Возможно, спектаклю не хватило иронии, остранения, условности; и многие зрители верили, что пришли в реалистический театр на ухудшенное продолжение додинского «Дома».

Уловив возможности «двойной перспективы» в драматургии Князева, Галибин поставил еще одну его пьесу (уже в статусе главного режиссера Александринского театра). Режиссер сам составил композицию из фрагментов пьесы Князева «Динамо» и «Чайки» Чехова. Собственная логика и конструкция обеих драм намеренно разрушены. Связи внутри новой композиции выстраиваются не повествовательные, не сюжетные, а сценические. Нам показывают (именно показывают), как одна реальность превращается в другую, современная в чеховскую, обыденная в театральную. И — обратно, в современную, обыденную. Пьеса про актеров в маленьком сегодняшнем городе приобрела второй план — *их* театр, и третий — *их* воображение. И дальше все это перемешивается в непредсказуемых сочетаниях. Спектакль развивается не по горизонтали сюжета, а по вертикали смысла.

И у Чехова, и у Князева персонажи — люди играющие, играющие на сцене и в жизни. Галибин и артисты Александринского театра обратили внимание на то, что не одни актеры, а, скажем, и литераторы в «Чайке», и Треплев, и Тригорин — это люди насквозь театром пропитавшиеся, не от мира сего. Они, как и Заречная, как персонажи князевской пьесы, стремятся отсюда, от шкафов, кроватей, столов, от банальных ситуаций и отношений, — в другое время, к другой манере речи, к новым успехам и ощущениям, к другому способу выражения чувств. Попав из наших дней в «жизненный» план «Чайки», получив в компанию Дорна, Аркадину и Сорина, персонажи стремятся выбраться еще дальше — на сцену, в другой сюжет, к театральным ролям, в треплевскую мистическую пьесу, на гастроли. Например, актриса Софья (сыгранная Екатериной Бесковой) торопится избавиться от своих человеческих масок {215} и становится собой лишь в роли Заречной, а еще свободнее раскрывается, когда ее Заречная играет Мировую Душу из пьесы Треплева.

В режиссуре Галибина и в сценографии Александра Орлова один за другим открываются несколько планов пространства. За раздвинувшимся занавесом оказывается другой занавес. За современным интерьером — усадьба из «Чайки» с огромным озером, мостки-помост, а там — летний театрик, сцена. Персонажи появляются из зрительного зала Александринского театра, действуют на многообразных игровых точках и подмостках в сопровождении живой музыки сценического оркестра и в конце концов исчезают за кулисами треплевского островка-театрика-беседки, где начинается дорога в другие города, к новым ангажементам и разочарованиям. На плафоне Александринского театра отражается движение изменчивых теней. Романтическая конструкция метаморфоз рассчитана с математической точностью.

По ходу действия умножается и комплект персонажей, и набор ситуаций. Появление случайного гостя (бывшего одноклассника) используется современными актерами как начало сценария, ведущего к импровизациям на темы любовного многоугольника «Чайки». Житейские события профессионалы разыгрывают как мелодраму или балаган, лица «внесценические» использованы ими как объекты для домашнего хэппенинга. Эти безнадежно «реальные» гости напоминают типичные маски хорошо сделанной пьесы, но они замкнуты на просцениуме современности. Пространство колдовского озера для них закрыто. Они, как будто следуя треплевской реплике, «пошло» пьют, любят, носят пиджаки, и этот театр повседневности по-своему комичен и ужасен (Константин Луконин очень смешно обыграл типаж социального героя-любовника в роли Жени). В пределах треплевского театрика обитают Аркадина, Тригорин, Дорн, Сорин, по стилю своего существования принадлежащие «академической» сцене (артист Сергей Еликов обнаружил в возвышенно влюбленном и страдающем Тригорине не кабинетного отшельника-прозаика, а драматурга, который мыслит исключительно театральными категориями и в тайне разыгрывает свои пьесы за всех персонажей).

Только актерам разрешено пересекать границу реальностей и времен. Чем больше они отдаляются от просцениума современности, от бытовой определенности, тем полнее «жизнь человеческого духа», его изменчивость и загадочность, тем больше драм, комедий и фарсов проявляется в одном простом сюжете. Алексей Девотченко (актер Филипп) — очень интересная интерпретация Треплева, архетип авангардиста: агрессивный, ревнивый к чужому театру, играющий с самим собой, марионеточный трагик. Выходя из пространства «Чайки» и возвращаясь в него, А. Девотченко приоткрывает «кухню» превращений: актер — персонаж — роль — образ. Актеры Александринского театра в этом спектакле явно увлечены движением вглубь, в сложные измерения характеров, чеховских и современных.

{216} А. Галибин разрушил арифметику пьесы Князева, подчинил ее чеховской теории относительности, нашел такой масштаб театральности, который позволил почти невозможное: заполнить ампирные высоты императорского театра нервной энергией современной драмы[[306]](#footnote-13).

Другой способ преодоления реализма и проникновения в область театральной метафизики Галибин нашел при постановке произведения драматурга, которого он рано или поздно должен был бы поставить. А. Стриндберг — философ, рационалист, натуралист, модернист. В магическую ночь происходят события пьесы «Фрекен Жюли», и режиссер Александр Галибин это делает своим режиссерским сюжетом, на поле магии пытается выстроить отношения метафизического и психологического театра Галибин ставил в «Балтийском доме» очень «северный», «скандинавский», холодный, загадочный спектакль. Он начинается языческим ритуалом, который проделывает соперница героини пьесы, Кристина, напевая заклинания на непонятном большинству зрителей литовском языке. И позднее действие связано с непрерывно журчащей водой, с камнями, лесом, огнем и кровью. Природа играет с персонажами в жестокие игры. Может быть, так и задумано: актеры играют настолько же разными способами, как различны и их персонажи. Ирина Савицкова играет Жюли загадочно, жестко, нервно, именно в том новом качестве, которое предложил театру Стриндберг, последователь Достоевского, современник шокирующих открытий биологии и психоанализа. Регина Лялейките (Кристина) — скорее персонаж театра-ритуала, этот образ скорее сочинил бы Метерлинк, чем Стриндберг.

Галибин устанавливает прямую связь сегодняшнего театра с «новой драмой» конца XIX в., которая положила конец бытовому реализму, потребовала авторской режиссуры и научила театр, минуя известное и очевидное, давать зрителю представление о невидимой «сцене» бытия. Именно тогда Мейерхольд любил цитировать Шопенгауэра: «Произведение искусства может влиять только посредством фантазии. Поэтому оно должно постоянно будить ее»[[307]](#endnote-296). Для Александра Галибина театр — мифическая и мифологическая область, даже когда он повествует о современной действительности.

## Клим

Клим трактует правду на сцене как независимое пространство ассоциаций, с театрального языка не переводимых. В этом он ученик Анатолия {217} Васильева, последователь театральной школы, которая открыла новое качество естественности, натуральности драматического действия: есть зритель, есть актеры, есть игра в другую жизнь, и все в конце концов происходит только в воображении. Здесь принципиально свободные отношения с пьесой. Как бы близка режиссеру она ни была, спектакль не станет ее переложением, а, отзываясь на ее внутренние мотивы или на ее образность, отражая ее свет, — будет другой планетой, с совсем другими природой, рельефом, населением и законами. Конечно, это вызов общепринятой «содержательности» театра, крепко привязанного к тексту пьесы, вторичного по отношению к нему и из него выводящего все свои «куски, задачи и цели».

Студия Клима несколько лет назад показывала часть своего «индоевропейского проекта» на материале «Гамлета», совершенно изменяющего представления о границах театральной формы. Актер мог, например, просто кружиться вокруг одной точки, создавая своим движением и звуком голоса (именно звуком, а не словом) впечатление выхода за пределы любых категорий реальности. Тогда исчезновение бытового имени режиссера Владимира Клименко за кличкой-маской КЛИМ, которую полагалось писать заглавными буквами, можно было понять как дань ритуалу — индоевропейскому.

В Театре на Литейном Клим поставил пьесу со словами и сюжетом, хотя как будто пытался не замечать этого. Все начинается с игры, лишь отчасти всерьез, и очень долго остается в первую очередь игрой. Как будто преодолевая тягостную реальность, все действующие лица ведут друг с другом привычные, почти ритуальные словесные «бои».

В пространстве спектакля актеры открыты со всех сторон. Зрители, сидя в глубине сцены, смотрят и на нее, и через нее, на зрительный зал. Он виден, он иногда слегка освещен, он присутствует и участвует в игре. А еще дальше — свет в окошках помощника режиссера, звукооператора, ведущих спектакль, по-настоящему работающих для нас, сейчас. Публика усажена по двум краям сцены: одно «крыло» на глазах у другого. Театр изначально не скрывает, что тут одни играют для других, в этом и есть главная исходная правда. Сама сценическая площадка огромна, вдвое больше обычной (она заимствована из игривого и варварского, во всяком случае, по отношению к стандарту постановки шекспировской трагедии — «Короля Лира» Г. Тростянецкого). На мягком войлоке помоста настоящие камни сложены как в доисторическом захоронении, они намечают никому теперь не понятное направление пути. Только эти камни и странное деревянное сооружение, похожее на принадлежность древнего тотема, нарушают пустоту. Ощущение покинутой земли и забытого порядка, созданное художником Борисом Шаповаловым, усиливается с развитием действия — с уходом и сыновей хозяина фермы, и Джима Тайрона, с исчезновением иллюзий Джози.

Режиссер добился совершенно непривычного нам уровня работы сценической технологии, что на самом деле означает: добился красоты. Источников {218} звука много, и они расположены вокруг зрителей, близко и за десяток метров, свет строит в необычных ракурсах — сбоку, снизу, параллельно, навстречу, полосами — пять, шесть, семь разных планов действия, а цвет лунной ночи создан противоположными световыми потоками разного тона. Стереотеатр разрушает привычный психологический ракурс и у зрителя.

От всего натуралистичного и грубого, чем изобилует пьеса, спектакль намеренно оторван. Драматическое поле, которое создается в спектакле, в общем, не имеет реального и конкретного истолкования, вернее, есть то, о котором примиренно говорит где-то в конце Тайрон: «Просто у меня нет счастья. Нет, и все». Дискредитация категории события в «новой драме» (а О’Нил принадлежал к следующему за ней литературному поколению) имела философские основания. Драматург не раскрывал реальных обстоятельств в действии, видел его подлинные мотивы в области бессознательного.

Режиссер отказался от четкой психоаналитической конструкции пьесы (изначальная зависимость Тайрона от матери, вина перед ней, чувство ее потери, замещение ее Джози), но мотивы вечных человеческих страстей, обобщенных до уровня мифов, и сверхличный тип персонажей-масок по-своему воспринял. Уход сыновей от отца, невозможность любви у Джози, изначальное бессилие Тайрона никак не нужно объяснять и никак не возможно изменить.

Утешение — в добродушном театре для себя, в котором персонажи увлеченно играют. Часто они спускаются на пустые места для публики с той стороны сцены, которая напротив зрителей, и смотрят, оценивают, наслаждаются. Только игра дает им возможность стать человечески «прозрачными». Природа театра, который строит Клим, исключает привычное изображение жизни как потока откровений и излияний. Если моменты настоящей жизни не отразятся в свободной игре, тем более не надо патетики и лжи всерьез. Фальшивое и приблизительное обозначение исключается.

Такая структура спектакля, как у Клима в его «Луне», не имеет привычных опор в межличностном конфликте, в сознательных мотивах действия персонажей (ну так ведь и пора, целый век режиссуры подходит к концу!). Но есть опасность: внутренняя энергия некоторых сцен в первом действии недостаточна. В обычном театре это возместилось бы искусственной оживленностью актеров, моторностью, текстом, наигрышем типажей, трюками, случайными «импровизациями». Но здесь все эти уровни псевдотеатрального текста изначально уничтожены. Виртуозно выстроенная, несомненно живая «поверхность» — важнейшее нововведение метода Васильева, — существует в этом спектакле. Главные свойства игры — ненарочитость и легкость. Все значения как бы перенесены на безударные такты и играются непрямыми ходами. Если обычно внимание сосредоточено на говорящем, освещенном и хорошо видном и слышном зрителю персонаже, то у Клима все наоборот. Здесь важные вещи происходят между словами, в паузе, многозначительные речи говорятся в противоположную зрителям сторону, на лицах действующих — {219} тень, тогда как высвечены неактивные участники сцены или элементы пространства. Внимание отвлечено от моментов совершения. Недаром Чехов открыл вечно длящийся конфликт.

Клим строит медленный театр. Исходный уровень — неподвижность и тишина. Детали театрального текста заметны. Стук геодезической линейки, падение бутылки кажутся резкими эффектами. В переход по сцене, в изменение света можно вглядеться, тембры актерских голосов имеют значение (лениво-хрипловатый, наигранно вульгарный у Джози — О. Самошиной; неожиданно глубокий, совсем не такой, как в «Оборванце», музыкально-меланхоличный у Тайрона — М. Разумовского во втором действии).

Актеры Клима говорят то ясно, то совсем тихо, явно не ориентируясь на зрителей и зачастую поворачиваясь к ним спиной. Некоторые реплики и даже целые монологи, часто важные, совсем не как в обычном театре, пробалтываются, пролетают — ритмично, без нажима, ближе к житейскому трепу. Разговор без четко прочерченного сюжета строится повторами, кольцами. Интонации нерезкие, с мягко размытыми концами фраз. Все между прочим, проходное, мимо, пустяки, рваные фразы невпопад — и изредка, вдруг, только на мгновение точно друг другу, глаза в глаза, пойманное и услышанное слово и единство. Ходят, ходят, не смотря друг на друга, перекликаются через огромную сцену, связанные безошибочным контактом, и только в редкие моменты останавливаются, замыкаясь на партнере. Не объясняются, не произносят выстраданные речи, зато молча, кажется, по-настоящему думают, слушают, общаются, ждут, оценивают. И все — легко.

В «Луне» будто все время ходят вокруг главного предмета разговоров и отношений, а он невысказанно присутствует в мыслях. Построение действия — музыкальное, независимо от того, сопровождает ли его музыка как таковая: длинные паузы, акценты, замедления действия.

Клим и его актеры находят драматизм — не в конкретных событиях или отношениях, а в жизни в целом, — он изначальный и неизменный. Драматизм, рассеянный в первых сценах, как лунный свет, постепенно фокусируется в диалоге Джози и Тайрона во втором действии. Клим поставил бы плохих актеров в невыносимое положение, разрушив обычные опорные конструкции — текст (который многое сказал бы за себя) и сюжетные действия, здесь нечего играть без полноты контакта, без точности связей, без включенности в «за такт» действия. Но почти все актеры, участвующие в «Луне», работали в спектаклях Александра Галибина (тоже режиссера Васильевской школы), причем в «Трех сестрах» — вместе, пытаясь решать и более сложные творческие задачи.

Задачи, поставленные Климом перед актерами, более материальны, но все же и у него не «Театр Типов», что теперь уже не вызывает сопротивления. Обычно-театральных «состояний» — никаких, разве что они угадываются или мелькают. Ольга Самошина минует заданные пьесой открытые, тяжелые и мучительные, почти физические страдания Джози, которая {220} в единственную свою ночь любви обрушила на себя еще и невыносимые проблемы Тайрона и трезво увидела со стороны свое счастье: держит на руках отрешенного от жизни и похожего на труп пьяного. Эти мотивы долго остаются в тени. На поверхности — готовность к самым просветленным переживаниям и какая-то не физическая легкость. Ей не дано ничего изменить. Она ведет привычную игру в беззаботность. Ее безмятежный тон — маска, которую она должна носить для кого-то рядом. Ее счастье в том, чтобы попытаться освободить Тайрона от иррационального страха. Только в самом конце, когда она остается одна, сидя в зрительном зале перед «рингом», она прикасается пальцами к лицу, и с него исчезает маска энергичной девицы, готовой тащить свою лямку, ждать чего-то хорошего, играть и делать вид, что не понимает своего положения.

Тайрона, на чьем лице драматург многократно фиксирует маску смерти, Михаил Разумовский видит скорее байроническим героем, по-своему блестящим, которому всегда — не судьба. Правда, иногда его взгляд останавливается, пустеет, и кажется, что живого, живущего, оживленного человека Тайрон сам разыгрывает через силу. Скорее всего, эти двое — Джози и Тайрон — не уверены в ролях, которые играют в своей жизни. Он долго не может проснуться — вернуться к жизни, — когда Джози его будит, и уходит (от нее, из спектакля) разбитый, нетвердой походкой, смущенный. Неловкость: освобождения не получилось.

Тяжелая психоаналитическая драма О’Нила преодолевается фаталистским ощущением бесконечности жизни и невозможности ее изменить. В безнадежной прозе существования «пасынков судьбы» Клим и его актеры неожиданно находят неизмеримую готовность к любви, нежности или хотя бы доброжелательного юмора всех ко всем, включая даже приходящего скандалить о сломанном заборе соседа (легкая, точная и идеально лаконичная роль Леонида Осокина).

Клим переводит трагизм с уровня сюжета и межличностных отношений в сферу неизменного и необъяснимого, с биологического в метафизическое. Пусть у Тайрона, не сломленного окончательно подсознательным чувством вины перед матерью, не спившегося и не истаскавшегося (как в пьесе), не так неизбежен прямой путь к смерти, и пожелание покоя как ухода из жизни выкинуто из последней реплики героини. Он уходит. Что может изменить лунная ночь с Джози (в пьесе он освобождается от призраков, а она впервые не осознает себя развратной «коровой»…)? Автор спектакля подходит ко всему несвершившемуся, кажется, с полной невозмутимостью: все происходящее достойно того, чтобы его принять как данность и примириться. Просто не изменить того, что Тайрон уедет, и все, плохо ли, хорошо ли, но неизбежно.

Переживание конкретных жизненных событий, обычный предмет театра, уступает место попытке сыграть ощущение жизни в целом. Сюжет пьесы {221} неизбежен, но его острые углы и волевые моменты отражены как будто в зеркале, поставленном очень далеко.

Все спектакли, которые Клим поставил в Петербурге, пронизаны стилем и художественной традицией этого города. В них можно уловить отражения фантасмагории «Петербургских повестей», тоски «Белых ночей», эстетизма «Старинного театра», декоративного эротизма хореографии «Послеполуденного отдыха фавна» и фантазий мирискусников.

Со всеми персонажами спектакля «Близится век золотой», недолго шедшего в Театре имени Ленсовета, происходило что-то похожее на странное состояние, которое называется «Nostalgie des planches» (чувство тоски по подмосткам, свойственное покинувшим сцену после долгой работы в театре). Таковы их профессии: актриса, начинающий писатель, жены знаменитого писателя, одна из которых сочиняет стихи, сам он (главное «недействующее» лицо, о котором все непрерывно говорят, а оно не появляется, остается исключительно плодом воображения и очень неясным даже в общих чертах). Они создают реальность сами, вспоминают, мечтают, забывают. Что-то другое было десять лет назад. «С тех пор все для меня игра, — признается актриса Изабелла. — Кто-то вместо меня наблюдает за всем происходящим». Это объясняет природу спектакля.

Что доподлинно реально — определить невозможно. Режиссер не хочет переделать театральные подмостки ни во что иное. Настоящая кирпичная задняя стена сцены вверху обнажена, прожектора спущены и всегда на виду, за сценическим «павильоном», поставленным вполоборота, — откровенные ширмы и задники. Непропорциональную человеческой фигуре огромную высоту театра подчеркивает классическая колонна в глубине. Легкими просвечивающими жалюзи прикрыты технические лестницы по бокам. Пол покрыт мягким войлоком, шаги на котором не слышны — здесь можно появляться и исчезать, а не входить-выходить. В таком пространстве совершенно естественно увидеть, как от кого-нибудь произносящего монолог в центре все отходят в стороны и смотрят, сидя по бокам, как на репетиции. Бывает, они подходят вплотную к огромным прожекторам на авансцене и освещают свои лица непривычно ярким светом, пытаясь показать или распознать на них что-то обычно невидимое. А иногда продолжают говорить, уже скрывшись за арками павильона, или в глубине у колонны, далеко, на втором или третьем плане, где все смотрится как не настоящее. Лицо говорящего, вообще, может быть не освещено, свет падает сзади сразу на весь объем сцены, и это перестает походить на реальный разговор. Кто присутствует, а кто воображаемый — загадка. Свет может падать и прямо сверху, тогда лица становятся похожими на маски.

«Писатель должен превращать свою жизнь в миф», — говорят об отсутствующем герое и сами создают свои мифы, верят в них, играют, влюбляются, а разобраться, где любовь «на самом деле» — не пытаются, и стоит ли? {222} Режиссер, вслед за автором пьесы Сомерсетом Моэмом, сомневается, что сюжет жизни можно изложить ясно и определенно. На одной из стен играют тени того, что не происходит прямо перед нами.

Герой, в которого тут, кажется, все влюблены — Роберт, — однажды видит на стене тень девушки, пытается ее задержать, прикасается к ней, тень ускользает, входит реальная девушка, та самая, но он как будто разочарован, отворачивается и опять ждет появления тени. В этом моменте спектакля — его формула. Воображаемое сливается с реальным, отражается, переворачивается и просвечивает в нем.

Действующие лица этого мира не могли быть сыграны в обычной театральной технике. Здесь нужна размытость контура, обманывающая перспектива и чувство невыраженных смыслов. Например. Валерий Дегтярь играет Роберта без малейшего нажима. Мягкость и незавершенность всех его действий оставляют незаслоненным пространство тоски. Всегда погруженный в свои мысли, он говорит «про себя», немного растерянный, неуверенный, глядит в какое-то только ему видимое пространство.

Регуляторы яркости, громкости, контрастности игры режиссер снова держит на минимальном уровне. Прямое общение — не в природе этого спектакля. Слова редко обращены прямо к собеседнику, чаще, как будто никого рядом нет, — в воображаемое пространство, это мысли вслух, признания о том, что всплывает в памяти, если диалог — то подразумевающий не прямые смыслы. Интонации в разговоре не бывают определенные и утвердительные, они легкие, трепливые, вопросительные, меланхолические. Внимание почти не сосредоточено на том, что случается сейчас, есть постоянно другое измерение.

Объяснение призрачности действия легко найти в тексте пьесы: все персонажи, говорится там, — бездумные рабы отсутствующего писателя, пытающиеся соответствовать его замыслу. Клим, конечно, не предполагает, что действием управляет обычная персона, уехавшая в другой город. Воля, направляющая людей, не выглядит понятной и материальной. Как минимум, это игра Амура, рассказывая о которой один из персонажей (Доктор — Ю. Овсянко) с завязанными глазами пытается по звуку связок восточных колокольчиков различить окруживших его дам. Появлением под тревожную музыку группы «Пинк Флойд» в старинном платье, как завороженной, жены таинственного писателя-мистификатора (Каролина — М. Алешина) начинается странный обряд, заканчивающийся рассказом сна, в котором над героиней смеялся кто-то невидимый в небе. Отношения всех действующих лиц теряют конкретность, переплетаются, говорить об определенности характеров нельзя. Клим расслышал реплику пьесы: «наши иллюзии побеждают данный нам богом дар, уводя нас от нашей сути».

Драма иллюзий не то же, что драма характеров. Жанр спектакля определен как «прелюд в стиле Сомерсета Моэма». Музыкальная организация {223} действия гораздо менее предметна, чем обычно принятая в театре с сюжетом и явным конфликтом. Слова как аккорды, настроение передается помимо их прямых значений. Аккомпанемент звучит как будто очень издалека — не то звуки флейты, не то неясный птичий крик, и в действие включается невидимое пространство. Партитура актерских голосов рассчитана: женский «квинтет» составляют пять разных тембров. Это и пять разных амплуа женской соблазнительности. Но маски скрывают что-то другое. Игра страстей иллюзорна, в настоящем у каждой — пустота, а жизнь как творчество, может быть, осталась в прошлом, или скорее — только в воображении. Автор спектакля предпочитает несовершенный вид глаголов.

Паутина связей так и остается не распутанной, самим участникам любовных многоугольников еще меньше понятной, чем их свидетелям на сцене и в зале. Контрапунктом к негармонизированным поворотам сценических отношений вступает «из другого мира» драматичная музыка фортепианных сонат Бетховена. Настоящего времени нет, прошедшее стало фантазией, будущее — самообман о приближении «века золотого» (в тоскливом монологе Изабеллы — строчка поэта-романтика Шелли). Режиссер играет с относительным понятием «время».

Таким же постмодернистским способом децентрована структура еще одного спектакля Клима в Петербурге — «Любовь за любовь» по У. Конгриву в Театре на Литейном. Он состоит, на самом деле, исключительно *из разговоров* о любви, не из событий, а из фантазий. Одна из множества реплик, представляющих собой логику спектакля: «Как можно верить старому безумцу, который прыгает козлом?» — фиксирует высокую степень иллюзорности. Конечно, неопределенно время действия, стиль кино 1960‑х гг. может объединить XVII в. с современным жаргоном — своей условностью. Режиссер возрождает древнейшую театральную выразительную систему — игру словами, наряду с более принятой в модернизме игру предметами, пространством и костюмами. Особое значение в этой композиции имеют апарты. Светом (сзади, сбоку), темнотой на активных фигурах разрушается привычный эффект «прямого взгляда» зрителя на сцену, мы попадаем как бы за кулисы. Относительность ракурса как смысловая категория находит специфическое театральное воплощение. Стилистика «галантного века» — основа принципа остранения, или, точнее, остраннения (в изначальной терминологии формализма). Умножает систему отражений пародийный стиль, например, пародия на трагедию. Характерна беспредельность трансформации действующего лица — «Некто, создание сэра Форсайта, он же слуга, процентщик, нотариус и ангел». Вообще же про тип действующих лиц этих фантазий точно сказано в шутливой реплике одного из персонажей (Валентина) — сам он с неба, а тут встретился с существами, лишь похожими на него… Естественно, что нити сюжетов перепутаны, отец — не отец, дочь — не дочь… Здесь на вопрос «Вы любите?» отвечают утвердительно и всерьез вопросом «Кого?». {224} Мотивом действия естественно становится провокация сама по себе: «Давай что-нибудь придумаем». Смысла в игре, в том числе и любовной, быть не может по определению, то есть смысл — сама игра. Импровизация в актерском существовании приобретает большие права, чем поиск некоторых живых деталей. Актерское действие основывается не на жизненном поведении людей, а представляет собой собственно сценический «текст»-lazzi, движение, общение с двумя-тремя объектами, даже когда речь могла быть обращена и к определенному собеседнику, и к залу. Финал спектакля, в котором действующие лица могут оказаться в бесконечно разных сочетаниях фигур на игровой доске, — символ постмодернистской тотальной релятивности.

Клим последовательно утверждает идеи театральной метафизики. Проект «Сон об осени» (в Театре-фестивале «Балтийский дом») основан на пьесе современного норвежского автора Ю. Фоссе. Постмодернистская структура драмы смыкается с традицией условного театра. Уточная генезис этого произведения, можно обнаружить его связи с русским символистским театром 1900‑х гг. Музыкально выстроенная сценическая ткань представляет собой генеральную метафору — наступление смерти, предощущение небытия. (Параллель со «Смертью Тентажиля» М. Метерлинка, поставленной В. Э. Мейерхольдом в 1905 г.) Категории времени и пространства не подчиняются законам бытовой вероятности. Время действия относительно, категория сна приобретает формообразующий характер. Персонажи не соединены реальными действенными связями, даже если находятся (в театральном выражении) друг с другом рядом. Они пребывают в разных смысловых плоскостях, обращаются к собеседнику, и посыл мысли оказывается воспринятым на другом уровне.

Действие пьесы происходит на кладбище. Несколько реальных и воображаемых похорон определяют место действия постановки Клима как метафизическую точку между разными формами бытия, включая и физическую смерть, и чисто духовную проекцию жизни. Распредмеченная среда изображает эстетизированный, принаряженный мир условных конструкций, декорацию современной мистерии. Могильная пирамидка, камни, укладываемые одним из персонажей (Отцом) в магическую схему судеб, отдаленный домик (уютный, как на пасхальной картинке) соответствуют ритуальной концепции жизни, выстраиваемой драматургом. Смерть приходит за каждым поколением и каждым персонажем, медленно, неумолимо, бесстрастно и почти незаметно: бабушка, отец, дочь, герой… Семья, любовный треугольник, развод, расставание с ребенком, посещение родителей, похороны — такие же элементы обряда бытия, как части драмы Л. Андреева «Жизнь Человека». Картонные домики на холодно-светлой эстетизированной сцене «Балтийского дома» рифмуются с контурами вещей и людей в бархатном «черном кабинете» спектакля К. С. Станиславского и в мире теней постановки В. Э. Мейерхольда («Жизнь Человека» в МХТ и Драматическом Театре В. Ф. Комиссаржевской). {225} Как у А. Блока, любовь и смерть — единый образ. Течение времени опровергается постоянным хоровым страхом ухода в небытие.

Способ игры актеров — многозначительный минимализм, в котором бытовая насыщенность преодолена музыкальной игрой интонаций и движений. Предощущение финального расставания, ухода в бесконечное одиночество становится внутренним лейтмотивом существования всех действующих лиц. Актерский ансамбль настроен на камертон философски-холодной, небытовой и проникновенной игры мастера старшего поколения труппы «Балтийского дома» Т. Пилецкой. Сценическое существование Р. Лялейките, А. Сластина и всех других артистов точно гармонизировано, это «гармония, возвещающая покой». Слова Мейерхольда об актерских принципах «неподвижного театра» вполне соответствуют театральной эстетике поставангардистского «сна» Фоссе и Клима: «переживание формы, а не переживание одних душевных эмоций», «эпическое спокойствие», «улыбка всем», «звук должен падать в глубокую бездну, звук определенный, а не дрожащий в воздухе»[[308]](#endnote-297). Клим поставил драму предощущений. Он нашел, кажется, очень подходящий материал для своего метафизического театра: драму соотечественника и потомка Ибсена.

Кстати, мы никогда не задумываемся, что А. Н. Островский был современником Ибсена и его творчество может быть отнесено к «новой драме», в его пьесах обнаруживаются ибсеновские, стриндберговские, метерлинковские мотивы. Именно так в проекте Клима «Отчего люди не летают…» — сценической версии пьесы А. Н. Островского «Гроза» в театре «Балтийский дом».

Клим отказывается увлекать зрителя активным сценическим действием. Как в самых первых спектаклях Московского Художественного театра, драма подобна плавной симфонии с длинными зонами молчания и паузами. Гроза собирается в подсознательной зоне настроения. Режиссер экспериментирует с театральным временем, уплотняет и разряжает его, останавливает, собирает в одну точку. Все происходит в один мучительно растянувшийся момент расставания духа Катерины с материальным миром. С первого появления Катерины, безжизненно повисшей на руках у мужа в свадебном платье, словно ее уже нашли утопленной, действие развивается как бы назад, времена совмещаются, воспоминания смешиваются с жизнью души героини после ее смерти.

В Калинове замерли все эпохи сразу, от античности до наших дней. Зал театра трансформирован, и мы оказывается перед сценой, громадной как площадь. На ярком цветовом фоне обломки античных колонн и кусок средневековой декорации. Сюрреалистичное пространство спроектировал Алексей Бервальд, оно тянется вверх, куда стремится улететь Катерина. В искусственном городе-аттракционе забавляются местные, не купцы, не карикатуры, не чудовища. Режиссер хочет, чтобы все рождалось из непрерывного песенного фона. Скучающие люди поют частушки и романсы, наряжаются в карнавальные костюмы, затейничают, забавляются, тоскуют {226} о потерянном рае. Вот Дикой приходит к подруге Кабановой в рыцарских доспехах и поет серенады. Но радости нет. Сумасшедшая барыня и Феклуша объединены в один образ. Актриса Татьяна Пилецкая совершенно не стремится пугать и быть зловещей в этой роли, она играет сухо, твердо, жестко, холодно. Тем страшнее то, что она как будто наколдовывает полный покой здесь, в городе безжизненного благолепия.

Бытовые слова про деньги, городские усовершенствования, семейные устои проговариваются, но скрытого смысла драмы не объясняют, текст произносится почти как абсурдистский. Все ждут ужасных времен. Первой приносит предощущение страшной надвигающейся беды Кабаниха — совсем не тупая купчиха, а моложавая красавица-блондинка, в светлых одеждах. Никакой злобы она не испытывает, никого не пилит. «Чужая!» — с ужасом кричит о Катерине Кабаниха. В исполнении Регины Лялейките образ Кабановой — трагический (между прочим, в теории актерских амплуа еще Мейерхольд ставил эту роль в ряд с Реганой, Клитемнестрой, Иродиадой).

Катерину с Борисом соединяет горестная интуиция двух отверженных. Ушедший в себя, скорбно застывший, Борис (Борис Бедросов) здесь посторонний, как и она. Режиссер идет за романтической трактовкой Островского. Еще Аполлон Григорьев в XIX в. утверждал, что Островский не бытописатель, в его пьесах тайны трагизма русской души совсем не бытового, а духовного, мистического свойства. Клим увидел, что в Катерине мучается плененный дух, который не может жить в тоскливой обыденности. То, что подробно прописано в пьесе о ее детстве, о мистическом состоянии в церкви, о том, как она видит там сноп света к небесам, как обращается к ангелам, стало в режиссуре Клима главным. Катерина не здешняя, странная, отчужденная, не от мира сего, чем дальше, тем больше одержимая. Ее земная жизнь — приезд в дом Кабановых, свадьба, и смерть — как бы уже в прошлом, все закончилось, дух ее отрывается от всего этого. Монологи Катерины выведены из бытовых явлений и соединены в конце в молитву, в речевой транс. Она тянется к небу, летящие движения Катерины так поставлены, что кажется, она может оторваться от земли. Актрису Эльмиру Кадышеву Клим раскрыл в этой роли совершенно по-новому — как актрису поэтического, даже мистического театра.

Вообще, от актеров потребовалось в этом спектакле очень глубокое погружение в душевную материю театра, и они с этим справляются. Хотя не все выверено в сложной режиссерской партитуре, и автору постановки не помешало бы большее самоограничение, новый шаг русского театра в сторону Островского-философа сделан.

Клим любит рассуждать о скорости и движении как прототипе относительности, применимой к театру. «Если набрать скорость — можно вернуться назад. Колесо останавливает мир на какой-то момент, и время начинает идти назад». Театр должен так же нарушать законы привычной реальности, чтобы оставаться театром.

## **{****227}** Андрей Жолдак

Петербургская сцена связана с украинским режиссером Андреем Жолдаком одним спектаклем — это «Тарас Бульба» в театре «Балтийский дом». Возможно, эта постановка представляет лишь часть принципов режиссера. Но Жолдак кажется самым радикальным учеником Васильева. Он порывает с психологическим театром и соединяет философию разомкнутой структуры с эстетикой и технологией авангарда.

Спектакль А. Жолдака вызвал поразительные разночтения в критике. Речь не об оценках (хотя и тут разброс редкий). Но все увидели разное, в целом и в деталях. Сами критики создали совершенно разные «объекты», которые они анализировали. Режиссер намеренно провоцирует у нас удивление (или возмущение) самим типом театральной ткани, которую он создает. Отношения художника-постмодерниста с публикой строятся по принципу игры, мы и покупаемся, и негодуем.

Возмущаются: Жолдак объясняет в программке, как расшифровывать знаки. Но ведь все наоборот В пресловутой программке каждому предмету обихода, обыгрываемому в спектакле, вовсе не без иронии дается по несколько взаимоисключающих или разноприродных символических толкований, следовательно, наличие определенного смысла становится вообще сомнительным, и автор спектакля как раз настаивает на изначальной невозможности толкования.

Единицей спектакля Жолдак провозглашает не акт, не действие, не сцену, не эпизод, а «табличку», причем, начиная с номера 0 (ноль — отсутствие, пустота), — картинку, изображение, значок. Строение спектакля как бы иероглифическое. Он состоит из чисто театральных элементов, которые как будто никакими литературными, идейными, сюжетными, психологическими способами не связаны. Они и должны воздействовать не «идеями», а экспрессивностью игры, движения в пространстве, взаимодействием человека со «стихиями» и натурой. Режиссер обнажает подсознание повести, как он его почувствовал, от всех скрывающих его слоев литературного выражения. Суть спектакля — боль от вечного издевательства над человеческой природой, которая стала в спектакле подчеркнуто телесна и смертна.

Разрушение понятных и привычных связей текста, не имеющих театральной природы, всячески подчеркнуто: почти до конца нет ни одного слова, действующие лица на сцене такие, каких по сюжету не должно быть, и сгруппированы и названы они так, что не образуют нового сюжета, они из разных историй — какие-то «женщины в белом», «современные персонажи», Зозуля-Закусисало, Хвидоська… Большой вопрос и в том, что за место действия перед нами? Стиль, конечно, не содержит ожидаемой этнографически-исторической цельности. Жолдак задает основные, глобальные, «детские» вопросы о возможностях театра, хотя не обязательно отвечает на каждый {228} из них. В этом он остается учеником Анатолия Васильева, тоже покинувшего пределы театра с персонажами и разговорами. Жолдак явно принадлежит и авангарду, где зрелище не должно быть понятым всеми одинаково, способ восприятия индивидуален, трактовка рождается (или не рождается) у каждого зрителя своя.

Не все законы, по которым строится «Тарас Бульба», узнаваемы. Некоторые из них унаследованы от футуризма, от какой-нибудь «Победы над солнцем», от конструктивистских теорий или от Арто. Но многое вовсе не подчиняется описанным театральным принципам, в то время как производит впечатление вполне драматического порядка. Действие увлекает, иногда поражает в бессюжетных сценах, когда вроде бы должно быть скучно, а иногда действие раздражает. Сценическое время то движется, то страшно растянуто или стоит на месте, и это сбивает с толку. Скорее всего, режиссеру так и нужно. Он хочет подсознательного вовлечения зрителя через игру в эпос как иррациональную стихию. На самом деле, нелегко объяснить, как сделан этот спектакль, и критике еще надо найти принципы его анализа, во всяком случае, не работают ключи, подходящие к произведению конструктивизма, абсурдизма или перформансам 1990‑х гг. Отмахиваться от тех задач, которые он перед собой поставил, неверно. Большая часть возражений, возникших при обсуждении этого спектакля, относится к условному театру как таковому, а на противоформалистские тирады ответы давно найдены.

*Если в спектакле в какой-то мере сохранилось соответствие интриге, то оно вполне проблематично. Как будто бы сохранена временная связь сцен. Но формально и внутренне отдельные сцены связаны между собою иными способами и ради иных целей, чем сохранение интриги. Ни в коем случае не приходится говорить о «психологическом» развитии действия: прямого хода между отдельными сценами нет, и связаны сцены не столько развитием действия или раскрытием сюжета, сколько единой тематикой, которая становится ясной из всего хода спектакля. Тематика и объединяет разрозненные и порою бессюжетные сцены. Можно упомянуть и о музыкальных методах в проявлении этой тематики…* Стоп! Текст этого абзаца не мой и не о Жолдаке, хотя полностью к нему относится, — это статья П. А. Маркова о спектакле, вошедшем в историю еще в 1926 г. Так что структурные принципы, о которых тут говорится, узаконены[[309]](#endnote-298). И все же какие-то вопросы театральной формы и природы театра Жолдак ставит впервые.

Новое, например, то, что внутри каждой сцены-«таблички», какой бы длинной она ни была, нет развития. Сценическое время всегда остановившееся. Мы видим «кадры» боя, странствия, работы, как на закольцованной пленке, ничто не начинается и не заканчивается. И последовательность «табличек» не обязательна. Они составляют «аккорд», а не «мелодию». Жолдак что-то очень странное делает и со зрительским, театральным временем, нет его последовательного развития. Длинные сцены, видимо, и должны быть томительными. Например, солдаты бегают не один круг, а несколько, чтобы {229} зрители могли физически почувствовать мучительность этой муштры. Время не движется и в пределах всей композиции: логика — метафизическая. Между эпизодами нет прямой связи.

Мы переживаем не «содержание», а *сценический* сюжет, то есть собственную логику развития движения, мизансцен, звуковой партитуры, игры. Действие обладает энергией саморазвития. Чисто театральная форма имеет свой сюжет, и он воспринимается бессознательно. Например, есть своя содержательность в противопоставлении быстрого, безостановочного ритуала жизни человека (рождение, свадьба, похороны), сыгранного в светлом пространстве и белых костюмах, с тягучим, медленным и почти незаметным «черным» приготовлением к воинскому походу в другом углу сцены. Критики по-разному объясняют свое эмоциональное впечатление — «поразительные, огромной лирической силы сцены» (Н. Агишева), «фантастические по выразительности сцены» (М. Давыдова). Например, «только в пространстве этого спектакля соседки Тараса Бульбы могут естественно превратиться сначала в женщин в белом, а потом в женскую бригаду зэков, которая на лесоповале слышит птиц в небе, бросает работу, бежит за птицами, карабкается куда-то вверх, к жизни» (Н. Агишева). Л. Шитенбург трактует эту же линию как вариацию предыдущей постановки режиссера — «Трех сестер» — «превращение русской женщины в советскую женщину (красивые белые платья, милые улыбки, певучие голоса, дореволюционный шарм сменяются лагерными робами, омерзительно-узнаваемыми манерами и прокуренным матом). Метаморфоза поистине ужасающа, попытки безнадежно советских женщин “взлететь” вслед за журавлями (“Милые мои, счастливые мои!”) обречены на неудачу». А. Е. Алексеева в той же сцене фиксирует только бессмысленное движение: «По сцене бегали в исподнем пожилые актрисы». Разночтения критиков убеждают: эмоциональные темы спектакля не имеют перевода на язык «идей» и работают не в оппозиции друг к другу, а как-то иначе.

Критики обходятся без толкований, описывая ударные моменты действия: «смерть Андрия, чье бездыханное тело воскресает на мгновение в неистовой пляске, чтобы потом опять повиснуть на руках потрясенного Остапа» (М. Давыдова) или «виртуозно танцующий у разверзнутой адской пасти — лагерных ворот — палач. Он мастерски танцует стильный придворный мужской танец, словно в палаццо эпохи Возрождения» (И. Дорофеева). Образы спектакля существуют по законам метаморфозы. Например, трансформируется образ человека-птицы. Женщины бегают за птицами и пытаются «полететь» как птицы. Потом есть сцена, в которой участвуют Тарас Бульба, кукольного вида пингвины и ребята, одетые в костюмы пингвиньих цветов. Когда пингвинчик пойман и секундными вспышками освещаются дети и родители, непонятным образом переживаешь мотив этой сценки — смерть. Образ человека-птицы еще раз появится в спектакле, его предсмертный писк заглушится ревом проходящих эшелонов.

{230} Естественно ожидать сквозного развития поэтических мотивов. И критике хочется эти связи по привычке выстроить. В интерпретации Н. Агишевой: «театр осмысляет первородную сущность таких понятий, как мир, война, предательство, смерть». Еще стройнее выглядит конфликту М. Давыдовой: «Основная оппозиция выстроена не между захватчиками и борцами за независимость (они почти неотличимы друг от друга и напоминают воинов какой-то тоталитарной секты), а между Андрием, поставившим личную жизнь выше долга перед Родиной, и его отцом, для которого ни любовь, ни родственные связи вообще не существуют». Но у И. Дорофеевой читаем как раз противоположное: «Образ отчего дома, исполненный красоты, щедрости, светлого трудолюбия… И рядом беспредельное падение насильников, как саранча покрывших родную землю». Иначе «систематизирует» текст Жолдака Л. Шитенбург: «Мир разделился на две части — мужскую и женскую, черное и белое. Мужская, черная, — Запорожская сечь, военизированный мирок, где отдельные бытовые “сценки” из жизни советской армейской казармы перемежаются цитатами из Някрошюса. Женская (белая) часть представляет собой ряд сцен, которые не вошли (или были придуманы позднее) в спектакль Жолдака “Три сестры”: стилизованный лагерный быт женской трудовой бригады».

Неизбежная относительность «прочтения» одних и тех же тактов действия заставляет нас вспомнить о постструктуралистском сознании. Наше театроведение упрямо открещивается от него, а спектакль Жолдака, вероятно, именно такое сознание и воплощает. Впрочем, критика по-своему подводит к этому, когда формулирует принцип спектакля как игру ассоциаций. «Из одной истории вырастает ряд других, и на наших глазах возникает удивительная театральная реальность, где Запорожская Сечь — это середина мира, земной рай, освященный законами и традицией, бой — торжество мужской силы» (Н. Агишева). «Пересказать сюжет этого спектакля — дело архисложное. Поэтому из ассоциаций — война, пир во время чумы, правление Мао Цзэдуна, военная школа, типа нацистской, в которой обучались Остап и Андрей, шаманские пляски, тибетские ритуалы, и это еще далеко не все из того, что навеяла знаменитая повесть Николая Васильевича режиссеру-постановщику» (С. Кузнецова). Возможно, ближе всего к разомкнутой структуре драматических связей тот тип театра, с которым сравнила «Бульбу» И. Дорофеева: «Уникальное сценическое произведение потрясающей мощи. Народная трагедия превращена в величественную средневековую фреску, соединяющую в одном пространстве одновременно происходящие события». Итак, мы едва ли не впервые на сцене петербургского профессионального театра имеем дело не со структурой, а с потоком театрального сознания.

Ясно, что режиссер исходит из какой-то тотальной игры, часть которой — мифы о прошлом. Жолдак открыто сталкивает узнаваемые приемы разного театра — Някрошюса, Додина, Мейерхольда, Барбы, Арто, Гротовского. Одни и те же имена перечислены во всех рецензиях. Но никто не утверждает, {231} что известные приемы соединяются таким же образом, как у Някрошюса, Параджанова и т. д. Эстетика совсем другая (тем более, что у каждого из перечисленных режиссеров она своя, и если они совмещаются, то, значит, — в новом качестве). На мой взгляд, столкнув на одном поле множество отражений современного театрального эпоса и ритуала, Жолдак приводит нас в эстетический лабиринт: на всех языках бесконечно рассказывается один вечный миф о насилии и страдании, о толпе, охоте, травле, любви и смерти. Режиссер выстраивает ритуализованный мир, в таком стиле можно было бы ставить какую-нибудь хронику Шекспира. Тарас шествует как Генрих: в окружении разряженной свиты, наследник застыл у столба, сверху падает снег, и все движение замедленное, как в кино, застывший кадр которого можно сравнить с живописным полотном на историческую или библейскую тему. Тарас Бульба, сыгранный В. Лобановым, меняет облики: он иногда похож на восточного божка, иногда на Мюллера из «Семнадцати мгновений весны», иногда на современного криминального «авторитета».

Действие строится всегда как хоровое, даже центральные герои «умножены»: у Тараса Бульбы свита, Андрий — один из большой тусовки, приготовленной быть «пушечным мясом» истории. Подлинное физическое напряжение актеров преобразуется в особенный ритм действия. Задачи в актерском действии не только «воображаемые». Тут, возможно, продолжается идея А. Васильева о подлинности присутствия человека на сцене. Давно замечено и многократно в течение XX в. было испытано: преодоление физических задач, на самом деле трудных, придает актерскому существованию другую степень подлинности, чем комфортная мизансцена. И Жолдак заставляет актеров театра «Балтийский дом» (многие из которых привыкли к весьма относительному правдоподобию игры) носиться по сцене до изнеможения, обливаться водой, по-настоящему рубить капусту, высыпать картошку, играть разными предметами житейского и военного обихода. Это можно считать «методом физических действий» (спасибо Станиславскому!) или «живой поверхностью» (А. Васильев), или «актерским атлетизмом» (А. Арто), или приемом перформанса — все живые театральные школы пытались преодолеть приблизительную имитацию «переживания». Режиссер пользуется довольно старым, испытанным в авангардном театре способом творческой активизации актера такими приемами, когда он выполняет «отвлекающие» физические задания, или находится в дискомфортной мизансцене, или должен попасть в сложный ритм действия.

Зрелище Жолдака организовано, скорее всего, музыкой. Она написана актером Романом Рязанцевым с изумительным разнообразием звучаний, где есть и отголоски последних струнных квартетов Шостаковича, и ассоциативный стиль Нино Рота, и звуки войн всех времен; рев самолета, бомбардировок, и много *мертвой* тишины. Эта музыка трансформируется в движения актеров, в ритмизованную жизнь пространства. Мифически пустое, огромное, замкнутое по горизонтали, вертикали и глубине, это пространство {232} грубо, как материал мифа — дерево, огонь, вода, жесть, человеческое тело. Зрители должны тоже приобщиться к несвободе физически, мы смотрим спектакль из деревянных клеток (камер или стойл). Не то, чтобы зрителя действительно вовлекали в действие, но персонажи на нас покрикивают, окошечки, в которые мы смотрим наружу, то захлопывают, то открывают, да и сидеть на деревянных скамьях странно, — восприятие этого спектакля оказывается не только «эстетическим», но и вполне физическим. Спектакль — вещный, но беспредметный, то есть использующий физическую натуру, материю, музыку и минующий в соединении материальных элементов понятную, разумную логику.

Гоголевское отражение в «Балтийском доме» хочет выйти из границ театра, из границ искусства. К этому и до Жолдака стремились лет сто — начиная с символистов и футуристов, а до них — древние греки, средневековые мистагоги, и тут нечего, в сущности, критикам пугаться. Ученик А. Васильева снова использует театр как провокацию для зрителя. Кстати, чего стоит изобретенное им собственное артистическое имя: Андрей Жолдак-Тобiлевич IV, выведенное, как будто, из генеалогии своей театральной семьи, но подходящее какому-нибудь мастеру эзотерического азиатского ритуала. Игра своим именем — шаманство в том же духе, что ориентация на абсолютную, беспредметную театральность. Жолдак демонстративно покидает границы советской режиссерской традиции и ищет свое место в пространстве зрелищных искусств, включающих что-нибудь дионисийское, древнеримские сатурналии, танец Дункан или паратеатральные акции Гротовского. Формализм, на самом деле, — старинная и законная художественная система. К Гоголю формалисты и подходили как раз как к распредмеченному тексту. Скажем, для Б. Эйхенбаума «Шинель» организована не сюжетом о мытарствах маленького человека, а сменой «сказов», словесной игрой — интонационной, декламационной, ритмической («Как сделана “Шинель” Гоголя»). Да, там внутри эмоциональные мотивы, они не отменяются, но связаны они не «идейно», а формально, т. е. специфически содержательно для литературы. Так почему тот же принцип организации невозможен в театре?

На сцене ничего нет из школьной программы пятого класса. Зато мы вдруг понимаем, что автор повести — тот же самый, что у «Мертвых душ», которого символисты обожали и знаменитое эссе о котором Мережковский назвал «Гоголь и черт», с религией у него были отношения замешаны на смерти, и Мейерхольд по его пьесе поставил самый мистичный и апокалиптический спектакль русского театра. Мерцание ирреальности явно входило в гоголевский замысел. В повести есть и натурализм, и эпичность, и абсурд. А вот реальность, даже историческую, Гоголь никогда не изображал. Если уж нам дороже наш классик, чем какой-то Жолдак, вспомним, что «Тараса Бульбу» он создавал в романтическом жанре, его волновало воплощение мира {233} *ужасного*, ужасная натура была для него «вещественным остовом неистовой словесности», он не боялся противопоставлять всяческому гаерству и сентиментальной прозе — крайний натурализм, изнанку жизни, предельную жестокость… У самого автора в тексте на этот счет полно подсказок. Вот две фразы из «Тараса Бульбы», эстетическое алиби варвара Жолдака: «Казалось, слышно было, как деревья шипели, обвиваясь дымом, и когда выскакивал огонь, он вдруг освещал фосфорическим, лилово-огненным светом спелые гроздия слив или обращал в червонное золото там и там черневшие груши, и тут же среди их чернело висевшее на стене здания или на древесном суку тело бедного жида или монаха, погибавшее вместе с строением в окне. Над огнем вились вдали птицы, казавшиеся кучею темных мелких крестиков на огненном поле… Свет усилился, и они, идя вместе, то освещались сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь тенью, напоминали собою картины Жерардо della notte». Речь о голландском художнике, современнике Шекспира, которому итальянцы дали прозвище «ночной». А. Жолдак сознательно на наших глазах разрушает все то здание театра, которое возводилось после этого Della notte, разрушает позитивистскую структуру театра.

## \* \* \*

Появление режиссерской школы А. Васильева в Петербурге — сюжет, ограниченный во времени одним десятилетием. Ни один из режиссеров, о которых говорилось, не смог постоянно работать в каком-нибудь театре. Наступление нового века они встречали в других городах: Александр Галибин — в Новосибирске, Клим — в Москве, Андрей Жолдак — в Киеве. Уезжали и возвращались. Причины того, что школа Васильева не прижилась в Петербурге в те годы, когда режиссура того же поколения была на очевидном подъеме, — не понятны. Кроме случайных, субъективных обстоятельств, видимо, были и принципиальные. В основе Школы драматического искусства — овладение режиссурой как антиматериалистической философией.

Васильевская школа была первой театральной системой, в которой были осознанно организованы признаки постструктуралистского сознания и основанной на нем культуры постмодернизма. Ни Васильев, ни его ученики теории постмодернистского театра не развивали. Они говорили о правде жизни человеческого духа, о законах движения в физике и о христианстве (апостолы постмодернизма все это как раз поставили под сомнение). Впрочем, у Клима можно встретить мысли, совпадающие с этой философией искусства. Например, «специально в искусстве, на сцене я вопросами русской жизни не занимаюсь, я ничего вообще не выражаю. Театр — это другая реальность, форма жизни». Васильев — современник формулирования идей постмодернизма в 1980‑е гг. Его терминология — «игровой театр», «разомкнутая {234} структура» — впрямую соотносится с заявленными тогда идеями. Например, — о «ризоматической» (как у гриба), т. е. *разомкнутой*, взамен классической — древесной — картины мира. Главные атрибуты собственно театрального метода оказываются аналогичными постструктурализму.

Если перечислить несколько постструктуралистских признаков, характерных для художественной прозы, и сопоставить их, например, со спектаклем А. Галибина «Оборванец» или Клима «Любовь за любовь», можно заметить существенные совпадения. Разрушена драматическая интрига, которая структурировала бы единство действия. В сценическом сюжете присутствует рассказчик — и этим подчеркнута изначально относительная (авторская, личная) композиция происходящего. Хотя говорить об авторстве можно лишь условно. Понятие «происходящее» теряет прямой смысл слова, также относительно, так как на первом плане несомненно идет игра как единственная подлинная реальность. Количество слоев игры — бесконечно. Все пути (действенные линии) стремятся к конфигурации лабиринта. Внутри сюжета причинно-следственные связи не имеют решающего значения. События на самом деле нельзя понять одним определенным образом, действие строится на принципе альтернативности и бесконечности вариантов. Универсальное отражение невозможно, реально лишь формирование метаязыка (языка конкретного отражения). Разрушены границы главного и второстепенного. Дискредитировано понятие «личности», есть сомнение и в субъективности, так как человек — неопределенная совокупность масок, которые он носит, и ролей, которые играет. Автор сознает себя персонажем, персонаж — автором или зрителем. И в классическом (позитивистском) искусстве, и в модернизме (в частности, в метафорическом театре) хаос реальности конструируется определенным образом, в игровом пространстве происходит как раз деконструкция того, что кажется стройным в классическом первоисточнике. Художественный текст, по мысли Клима, подобен пейзажу, увиденному «кусками» из окна несущегося поезда, его целостность недостижима. Объективности измерений, пропорций, координат и масштабов в спектакле Васильевского типа нет. Структура разомкнута и подвижна. Это театральная речь от первого лица.

Театральный метод Анатолия Васильева, его Школы, его учеников не замыкается в границы игрового театра, не подчиняется одной только логике постструктурализма и вообще не подчиняется известным стандартам. Видимо, это единственный новый театральный метод, со своей философией и технологией, появившийся в русском театре в последней четверти XX в. Он связан с традициями условного и психологического театра и не остановился в развитии. Ученики Васильева, которые работали в Петербурге, вышли из Школы драматического искусства на рубеже 1980‑х и 1990‑х гг., и каждый по-своему трансформирует идеи того периода. Школа драматического театра, между тем, эволюционирует. Надо признать, что новейшие этапы метода {235} Васильева для сегодняшней петербургской сцены были бы снова неожиданными, и трудно предсказать судьбу режиссеров, которые отважились бы их здесь воплотить.

# **{****236}** Н. Таршис Музыка нас не покинет?

Неубывающая актуальность древней связи драматического искусства и музыки хорошо доказана в истекшем столетии. Сама же связь остропроблематична, сущностна для каждой художественной системы. Подтверждением служат, от противного, даже и падения сцены. Дефицит музыкального начала — первый признак плохого театра (речь идет не о физическом присутствии звучащей музыки: ее количество в спектакле еще ни о чем не говорит). Драматическая сцена, немая в музыкальном отношении, означает, что на дворе плохое театральное время. В такой яме пребывал наш театр довольно долго, с конца 1930‑х до начала 1960‑х гг., когда в прямом и переносном смысле были похоронены достижения великой отечественной режиссуры.

Что же касается взлетов, творческих вершин театра в XX веке, то из них самый мощный, связанный с крупнейшими именами отечественной и мировой режиссуры, имеет очевидную музыкальную доминанту. Новые представления о художественной целостности не могли быть осуществимы вне музыкального начала. На месте прежней иерархии персонажей и антуража явилось их взаимопроникновение — драматическое единство мира сцены. Время и пространство спектакля драматизировались, тогда как человеческий образ на сцене обретал объективные пространственно-временные характеристики, художественно координированные с целым и принадлежащие ему.

Музыкальное начало и призвано организовать эту структуру. Собственно временная, ритмообразующая, «строительная» функция музыки очень важна; на этом же во многом держится профессиональная оснастка и актерской профессии. Также очевидна роль музыки в достижении конкретных задач, связанных с эмоциональной жизнью действия, его атмосферой. Сопряжение этих функций, двойная работа музыки в драматическом спектакле — достойная задача режиссуры, предполагающая огромный спектр творческих решений, в зависимости от направления и индивидуальности художников.

Между тем, все сказанное выше (и сказанное в специальных исследованиях, в том числе автором настоящей статьи) неполно и недостаточно, не преодолевает рамок, так сказать, художественно-технологических. Между тем, в настоящем искусстве «технология» в итоге «снимается»; есть уровень, на котором мы встречаемся с самой сущностью художественного высказывания. Сами практики сцены целомудренно не спешат распространяться на этот счет, — и в самом деле глупо было бы спрашивать птицу, о чем она поет. И все же, говоря языком К. С. Станиславского, необходимо определить сверхзадачу присутствия музыки в драме. Когда-то, на заре европейского театра, когда музыка участвовала в драматургии представления, обеспечивая достижение катарсиса, — был задан этот высокий, сущностный уровень взаимодействия искусств[[310]](#endnote-299). Отделившись друг от друга, они только увеличили, {237} условно говоря, площадь взаимодействия. На этап, связанный с эпохой становления режиссуры, можно ведь взглянуть и как на один из исторических «ренессансов» древнего взаимодействия искусств на театре, художественно фундаментальный. Постановка вопроса о сущностном смысле обращения драматической сцены к музыке, о сверхзадаче соответствующих усилий режиссуры представляется актуальной, а историческая арка масштабом в век — вполне принципиальной.

Кончается век совсем не так, как начинался. Аналогии возможны, и они проводятся, но бездна разделяет эти эпохи: стоит лишь вспомнить музыкальную внятность, услышанность хода истории тогда — и теперешнюю ситуацию рассредоточенного, тотально перегруженного, засоренного и растерянного эфира. Впрямую «взять на вооружение» прошедший опыт не удастся. Но вникнув в его смысл, можно по-новому услышать свое время, лучше понять новейшую ситуацию.

Могучий пласт «музыкально-синтетических» концепций театра имеет своих исследователей. Не остается сомнений в том, что в начале XX века некогда вызванный Ницше «дух музыки» если не породил новую эпоху в театре (в теории, практике, в драматургии), — то многое определил в ней[[311]](#endnote-300).

В наши дни можно встретить толкование символистской приверженности «духу музыки» как характерного самообольщения людей искусства в начале XX века[[312]](#endnote-301). Между тем, именно историческая дистанция выявляет реальные параметры символистских предощущений и пророчеств. Историческое чутье делает Александра Блока личностью, наиболее глубоко представляющей самосознание сложнейшей эпохи, и ведь категория музыки наиболее существенна для поэта, причем как в его поэтическом творчестве, так и в значительных его эссе, не утративших своего историко-философского значения. Думается, есть немалый смысл в том, чтобы взглянуть на судьбу музыкального начала, столь сильно акцентированного в эпоху становления режиссуры, в его собственно театральном преломлении.

Всеволод Мейерхольд — абсолютная вершина режиссуры минувшего века. Стоит обратить внимание на сущностное значение музыкального компонента мейерхольдовской режиссуры. Когда-то А. Слонимский, рецензируя «Горе уму», написал о комедии Грибоедова: «На расстоянии столетия непосредственно воспринимается именно общая тема» (имея в виду «борьбу “ума” против окружающей пошлости»)[[313]](#endnote-302). На пороге XXI столетия также обращаешь внимание на общие мотивы и в режиссуре самого Мейерхольда.

Мейерхольд и Блок были современниками. Очевидно, что острее всех, именно как поэт, ощущал «музыкальный напор» эпохи Александр Блок. В 1930‑е гг. Павел Марков сказал о Мейерхольде, что, подобно Блоку, тот услышал гул разрушающегося мира. Такое слышание — удел поэта, лирика. Мейерхольд слушал и слышал; он был, бесспорно, поэтом сцены, и лирическая струна его искусства всегда была внятна тем, кто мог ее оценить.

{238} Но была и существенная разница. Трагическую музыку мира, сходящего с оси, поэт Блок услышал, назвал по имени и простился с ней: настал момент, когда он ощутил иссякание музыки в мире. Для режиссера Мейерхольда источником творчества, единым на всех виражах его пути, стал именно тревожащий диссонанс, заместивший царившую некогда, пусть и в виде метафоры, пифагорейскую гармонию девяти небесных сфер. Отсюда титанический масштаб, классическая глубина и емкость, лирическая напряженность его творчества.

Снова и снова Мейерхольд создает сценические концепции, в которых воплощается его симфоническое слышание зреющих в истории и в культуре катаклизмов. Начало было, надо думать, в знаменитом письме 1904 г. А. П. Чехову о 3‑м акте «Вишневого сада». Символистские основания, столь отчетливо выговоренные здесь, оставались актуальными и в дальнейшем. Само тяготение к музыке, с ее максимализмом содержания, тому способствовало. Стоит подчеркнуть, что это первое отчетливое проявление самостоятельного режиссерского мышления у Мейерхольда насквозь пронизано музыкальным началом.

Упомянутое письмо полемично по отношению к спектаклю Художественного театра, хотя лексика Мейерхольда рождена еще найденной в чеховских спектаклях Станиславского идеей всепроникающей силы музыки, почти отождествлением музыки со звуками жизни. Вместе с тем, речь идет уже о решительной концентрации музыки в сценической ткани. Одновременно музыка обособляется в постановке. В партитуре действия, организованной «симфонично», реально звучащая музыка всегда оказывается «в фокусе» сценической драматургии, организуя ее структурные акценты и «узлы». Все это прочитывается в письме Мейерхольда — еще до режиссерского опыта.

Звуковые декорации Ильи Саца в опытах «Неподвижного театра» Студии на Поварской — значимый, но переходный этап. Пересечение с Блоком в постановке «Балаганчика» в 1906 г. с музыкой Михаила Кузмина не случайно становится важнейшей вехой для Мейерхольда. «Счастливая выдумка планов» к «Балаганчику» касается музыки в полной мере. Выстроенному театрику на сцене соответствовал и театрик музыки Кузмина; то и другое вдвигалось в крупную драматургию спектакля режиссерской волей. Так начинался «музыкальный реализм» Мейерхольда.

Прибегнув к музыке Кузмина, Мейерхольд сам явился композитором спектакля. Идея Блока о «музыкальной половине человечества», отличающейся живой связью с «музыкальным смыслом» современности, глубоко была воспринята Мейерхольдом, — да и просто это относилось к нему. Начиная с «Балаганчика», в творчестве Мейерхольда много раз воплощалась эта идея, решаемая неизменно в напряженно лирическом ключе. В спектакле 1906 г. музыкальная немота противоположного лагеря персонажей, представленного Мистиками и фигурой «Автора», остроумно и резко обозначалась в композиции спектакля. В финале Пьеро, которого играл сам Мейерхольд, {239} обращался к зрителям с неким музыкальным посланием, в соответствии с блоковской ремаркой. Это было программное, в ряду многих последующих, явление стихии лирики в структуре драмы у Мейерхольда, и знаменательно, что здесь она звучала от первого лица, самого художника.

Открытая композиция, активное освоение просцениума характерны для режиссуры Мейерхольда вообще. О связи идеи просцениума с трагической концепцией действия у Мейерхольда писал П. Громов[[314]](#endnote-303). Здесь надо обратить внимание на то, как именно трагедийная лирика прорывает плоскость портала. Не глядя в зал. Мейерхольд-Пьеро, тем не менее, обращался, казалось, к каждому лично, играл на дудочке меланхолическую кузминскую мелодию с намеренной шероховатостью, даже топорностью (об этом эффекте сохранились яркие свидетельства современников, например, В. Веригиной). Обескураживающая простота крупного плана Пьеро-музыканта не противоречила тому, что здесь был художественный итог, квинтэссенция всей музыки спектакля. Не будь спектакль построен по законам музыкальной композиции, финальная «дудочка Пьеро» не имела бы того философского смысла, что столь значим был для Блока и для Мейерхольда, при всем различии их путей в искусстве.

Здесь и ключ к парадоксальному эффекту — когда много позднее, в «Лесе» обращение к заезженным массовым шлягерам («Кирпичики», «Две собачки») производило впечатление «большого стиля». Дело было в том, что преодолевались границы эпизодов: простенькие мотивы представляли стихию музыки, могущественное начало всей драматической концепции.

Мейерхольд пытался подчинить драматическое искусство законам музыкальной композиции. Это могло восприниматься как субъективный перехлест, односторонность, крайность. Но суть в том, что здесь не только пафос мастерства, зависть к профессиональной оснастке соседнего искусства, ревность к музыке как эталону чистоты художественной формы, и не только память об иных театральных культурах и эпохах, когда музыкальная оснащенность ставилась во главу угла. Все это оказалось востребовано в ситуации, когда заколебались основы культурного космоса. Ведь и само становление режиссуры было вызвано потребностью найти эквивалент новым соотношениям человека и мира, человека и множеств людей, человека и истории.

На дворе катастрофический разлом эпох. Художник и участник, и свидетель, он испытывает потребность услышать время как симфонию, в крупных, генерализующих музыкальных сопряжениях. Музыка спектакля Мейерхольда — феномен, связанный и с путями собственного развития музыки в XX веке, и влиявший на это развитие, — о чем свидетельствуют и композиторы, например, Дм. Шостакович.

Вновь и вновь Мейерхольд вслушивается в радикально меняющуюся акустику мира, пытаясь воплотить «симфонически» его новое звучание. Оно, в основном, трагично. Не один Мейерхольд вслушивался, вся режиссура утверждалась на путях целостного освоения меняющейся картины {240} мира, и осмысляла, порой музыкально изощренно, новые соотношения в ней. Но именно Мейерхольд сделал музыкальную композицию своих спектаклей, страшно сказать, самоцелью: ибо задачей (или сверхзадачей, парадоксально примем чужой термин) было дать звучать музыке бытия в ее крупных, значительных мотивах и гармониях.

Когда Мейерхольд требует от актера музыкальности прежде всего, аргументируя это исключительно сжатым временем и пространством сценического действия, — за этим стоит максималистская задача дать времени и пространству наивозможно емкий образ, своего рода музыкальную формулу. Внушительный культурный объем, сопровождавший соответствующий тренинг актеров его школы (вспомним сотрудничество с М. Ф. Гнесиным), открывает суть титанического противостояния Мастера, не устававшего настраивать скрипки мирового оркестра в своем театре.

И актеры были настроены как скрипки. Так, А. А. Гвоздев фиксирует стремительность музыкального напора, явленного в «Великом рогоносце», — самодовлеющего, притом глубоко содержательного. Знаменитая формула «Иль‑ба‑зай» имела музыкальное измерение, в амплитуде от скерцозности до душевного смятения.

Режиссура Мейерхольда классична благодаря музыке, при том что драматический нерв его построений очевиден. Как прекрасно пишет об этом Н. М. Тарабукин в связи с «Последним решительным»: «Динамика спектакля имеет гранитные берега. Ясность и строгость ритмико-композиционной структуры только оттеняет (в силу контраста) динамизм внутреннего ядра»[[315]](#endnote-304). Театр Мейерхольда — искусство большого стиля, крупного рисунка, и не случайно он стремился к амфитеатру. Дух музыки, воспринятый в классическом варианте гуманистической эпохи, и дальнейшие колебания исторической почвы задали трагический масштаб его композициям.

В этом смысле «музыкальный реализм» был действительным содержанием его искусства, невозможным к подражанию, — при том, что профессионализм прошедших школу Мейерхольда бесспорен, очевиден. Гвоздев с головой окунается в музыкальную партитуру «Ревизора», в эту «трагикомическую театральную симфонию», пытаясь вынырнуть из нее с новым театроведческим инструментарием (и это звездное время ленинградской школы театроведения). Классичность режиссуры сочетается с ее личностной определенностью. Лирик острее других слышит разлад мира. Вновь и вновь является пронзительный сценический жест Пьеро-Мейерхольда; впрочем, часто лирическая нота как бы и не персонифицирована, как, скажем в том же «Ревизоре»: сначала мотив Акакия Акакиевича внезапно сведет на нет пьяный разгул Хлестакова («Возьми, Маврушка, шинель…»), потом в финале голосом Марьи Антоновны взметнет чистейшая лирическая нота посреди фантасмагории — и утонет в ней. Это все лицо Пьеро-Мейерхольда, так же, как еще ранее романс Нины в «Маскараде» или «Матушка-голубушка» Полины в «Доходном месте», или предсмертная песенка Боя в «Рычи, {241} Китай» (как же было Мейерхольду не считать спектакль своим): это все судьба лирики и самой музыки в мире, сходящем с оси. Это все душа, мотыльком зависшая над бездной, — как формулировал этот мейерхольдовский мотив П. Громов[[316]](#endnote-305).

В «Горе уму», по существу, зафиксирована кризисная стадия музыкального реализма Мейерхольда. Музыкально-лирическая структура спектакля была болезненно обнажена. «Одинокий, непонятый, всем чужой» герой проходит через весь спектакль, обретая полноту существования лишь за роялем. При этом на репетициях изгонялась всяческая сентиментальность. Гвоздев объяснял, что рассудочный Чацкий впервые «вскрыт с интимно-лирической стороны». Реально лирика становилась адекватным воплощением темы спектакля, выходя на первый план в переходах, градациях музыкальной партитуры. Речь шла о фатальной невостребованности, одиночестве, о горе ума. Первоначальная транскрипция имени героя, восходящая к философу Чаадаеву, объявленному сумасшедшим, делает прозрачным замысел Мейерхольда. Герой припадал к музыкальной стихии, сливаясь с ней. Она была адекватным прибежищем скорбного, горестного ума, и она же почти без всяких опосредовании была впрямую противопоставлена победительной фамусовской Москве. (Впрочем, и Молчалин, и Фамусов имели свои музыкально внятные линии в спектакле — без этого невозможна была бы его симфоническая структура. Тарабукин говорит, например, о жанрово-патетической мелодии Фамусова[[317]](#endnote-306).) Когда в беседе с Асафьевым Мейерхольд оговаривает в контурах будущей постановки «громадный кусок музыкальной лавины»[[318]](#endnote-307), — очень хорошо ощутимо мейерхольдовское (мейерхольдовско-блоковское?) восприятие музыки именно как стихии, покидающей этот мир, наподобие схода снежных лавин в горах.

Когда-то, ставя «Учителя Бубуса» А. Файко как «комедию на музыке», Мейерхольд, по словам некоторых критиков, имел в виду дискредитировать, осмеять «культ Шопена и Листа», почти непрерывно играемых Л. Арнштамом на сцене (46 пьес на три акта). Становилось жутко, свидетельствует А. А. Гвоздев[[319]](#endnote-308). В контексте сказанного выше тут была, вернее всего, драматическая «проверка на прочность», что подтверждается и позднейшим «Горем уму». Количественный «перебор» музыки, в сравнении с общепринятыми нормами, обнажает реальную, порой трагически напряженную заинтересованность мейерхольдовской драмы в музыке. Эту, сокровенно художническую идею Мейерхольд, конечно же, никогда не формулировал. Все его обоснования музыкальной доминанты режиссерского творчества необычайно развиты, виртуозны, культурно оснащены и, на наш взгляд, неизбежно предполагают единую сверх-сверхзадачу, о которой и идет речь в настоящей статье.

«Музыкальный реализм» Мейерхольда предполагал каждый раз выстраивание самостоятельной драматургии спектакля, не совпадающей с пьесой. Так, превращение «Дамы с камелиями» в стройную симфоническую {242} партитуру зафиксировано и в переписке с В. Я. Шебалиным, и в свидетельствах Л. В. Варпаховского. Симфонически услышанный Мейерхольдом 3‑й акт «Вишневого сада» в 1904 г. предопределил дальнейшую эволюцию его драматургического метода. Спектакли эти существуют в музыкально сопряженных драматических мотивах, в духе новой драмы. Симфонизм режиссуры генетически связан с новой драмой, и, как убедительно пишет Е. А. Кухта в своей статье, Мейерхольд ставит и «Ревизора» как «новую драму»[[320]](#endnote-309). В заключительный день мейерхольдовской конференции (Париж, ноябрь 2000 г.) ее участникам было предложено исполнение номеров музыки М. Ф. Гнесина из «Ревизора», словно реализовалась реплика из «Вишневого сада» («знаменитый еврейский оркестр»), — и с поразительной рельефностью обнаружилось родство этой музыки с соответствующими «номерами» Михаила Кузмина из «Балаганчика» 1906 г. — структурное и интонационное!

Интересно, что когда-то гастроли «Балаганчика» по югу России сопровождались участием местных еврейских оркестриков (в Гомеле и Минске, в 1908 г.). Мейерхольд колоритно рассказывал об этом именно на репетициях «Ревизора»[[321]](#endnote-310). Но еще существеннее принципиальная связь с опытом «блоковского» спектакля в вершинном опусе музыкального реализма у Мейерхольда.

Потому-то «Ревизор» скорее симфоничен, чем «оперен» (оперу усматривал здесь Э. И. Каплан). И самую «Пиковую даму» Мейерхольд слышит и ставит «симфонически», в первую очередь потому и уничтожая чужую драматургию либретто. Он и ценил в Чайковском более всего симфониста, и не случайно И. И. Соллертинский говорит, что у дирижера С. А. Самосуда острее всего предстает симфоническое начало партитуры[[322]](#endnote-311); чисто музыкальные параметры спектакля совпадают с собственно сценическими.

Большое видится на расстоянии, и есть проблема адекватности восприятия музыкальной драматургии мейерхольдовского театра, его сверхзадачи современниками. Они, представляя огромный конкретный материал, видят по-своему титанические усилия Мастера поддержать свод культурного космоса эпохи, дать ему звучание. Некоторые, как А. Р. Кугель, иронически отмечают «всюду, так сказать, понатыканную музыку…». Историческая дистанция позволяет увидеть более общий рисунок, параболой обрывающийся в агонии исступленного танца Павки на строительстве узкоколейки в спектакле с экзистенциальным названием «Одна жизнь»: неподцензурно трагическая точка мейерхольдовского «музыкального реализма», который, как мы пытались показать, никогда и не исчерпывался собственно «методологией».

Эпохи сменились кардинально. Сегодняшняя режиссура в иных условиях решает все равно те же задачи, отвоевывая у энтропии космос по кусочкам. Этот процесс так же драматически содержателен, собственно театрален. Но как увидеть «общий рисунок» в современном явлении театра? Вот проблема, которая требует внимания. Есть уровень разговора, который, безусловно, никогда не утрачивает своевременности: о соотношении действия со звучащей музыкой, о подготовленности драматической {243} труппы к музыкальным постановкам. В свое время широко обсуждалось внедрение жанра мюзикла на драматическую сцену, причем во главе угла стоял именно вопрос о достаточной оснащенности драматических актеров музыкальными умениями, опереточных артистов — драматическим мастерством.

В театре возник целый пласт сценических явлений, и связанных с волной мюзиклов, и открывающих весьма продуктивный и глубокий путь взаимодействия драматического искусства с музыкой. Адаптированные классические сюжеты мировой культуры становились в мюзикле мифологической канвой, обращенной не к индивидуальному сознанию человека в зрительном зале, а рассчитанной на коллективное освоение общей сюжетной матрицы. Драматургия мюзикла, с типовым соотношением персональных и массовых музыкальных номеров, с внятным и крупным рисунком классического сюжета, нуждалась в музыке по существу, как в катализаторе этого мифологизирующего и объединяющего массу процесса.

Дальнейшая эволюция жанра мюзикла к рок-опере только подтвердила эту функцию музыки. Тут была глубинная тенденция времени, по-разному сказавшаяся в театре последних десятилетий. Эстрада дышит в затылок театру, массовая культура — феномен, который не может игнорировать современный художник. Музыкальная и пластическая фактура современных сценических представлений весьма и весьма восприимчива к этим процессам, и очень интересно, как сопрягается индивидуальный, интеллектуальный подход режиссуры с этой а‑интеллектуальной, до-сознательной функцией музыки в современном театре.

Вероятно, активнее и сознательнее всех пошел навстречу этим тенденциям Марк Захаров: практика возглавляемого им театра «Ленком» в Москве наиболее ярко воплотила волю театра к овладению массовой аудиторией по эстрадному типу; энергетический посыл со сцены, объединяющий зрителей в энтузиастическую массу, был актуальным здесь в 1970‑е гг., после чего выветрился, был вытеснен в собственно чистые жанры рок-культуры. Театр входил в свои берега, обогащенный неизбежным воздействием жанров массовой культуры.

Возникло, может быть, и не очень широкое, но заметное русло в репертуаре, где музыка и разливалась в единой, подчиняющей все остальные стихии — и в то же время наполнялась собственно драматическим содержанием. Таковы были спектакли, в центре которых ставились «аэды» нового времени. Принципиально употребляем именно это древнее слово. Не просто музыкальная профессия персонажа давала повод выстроить действие с большим участием музыки (такой ход, штамп биографических спектаклей о музыкантах, ушел в прошлое, он был популярным во времена, когда для такого участия именно необходим был безусловный повод). Нет, речь идет об особой театральной драматургии — когда музыка определяет тему, сюжет, материал спектакля. Музыкальный элемент представления {244} исторически наслышан, и заложенный в нем драматизм осуществляет действие, развивается в нем.

Возник целый ряд постановок, где театр стремился уловить, запечатлеть неразрывность «жизни и судьбы», возникающей при обращении к творчеству современного аэда. Подав эпохе свой голос. Высоцкий, Галич, Окуджава выразили крупную, общую нашу судьбу. Театр не мог пропустить шанс воплотить эту, используя блоковскую формулу, «песню судьбы».

В этих постановках, посвященных, казалось бы, одному-единственному лицу — Владимиру Высоцкому или Александру Галичу, — решалась задача объективно более крупная, чем известная по предыдущему этапу речь от лица поколения. Если драматургия еще не подошла к этой задаче — дать синтез судьбы эпохи, то здесь она, у аэдов нового времени, как на ладони. В последние десятилетия века режиссура не случайно стала разрабатывать эту «жилу». Ситуация приближающегося конца столетия еще обострила интерес к сопряжению истории и человеческой судьбы на музыкальной основе[[323]](#endnote-312).

Но ведь здесь не что иное, как существенный вариант, исторически закономерное достижение того феномена музыки спектакля, что зародился вместе с веком режиссуры.

Наиболее полно и выразительно эта тенденция была воплощена в знаменитой постановке Юрия Любимова — «Владимир Высоцкий». Ведь именно в этом театре актеры (в наибольшей степени Зинаида Славина и Владимир Высоцкий, но принцип общий для всей труппы) сочетали мощный потенциал личности, очевидный и нескрываемый, с глубокой, столь же явной причастностью хоровому телу спектакля (как это далеко, кстати, от «энергетики» новейшего «человека-массы» в композициях Марка Захарова 1970‑х гг.). В индивидуальном случае спектакля «Владимир Высоцкий» еще и ярко выступил мотив творческого самосознания труппы, артистов Театра на Таганке. Трагическая судьба аэда, воплощавшая свою эпоху, и гамлетовский мотив, подхваченный «хором» артистов и сильно прозвучавший в спектакле, определяли масштаб явления. Понятно, что оно смогло возникнуть именно здесь, где фундаментальное присутствие музыки на всех этажах художественной концепции обеспечено всей творческой эволюцией любимовского театра[[324]](#endnote-313).

Максимализм воплощения, прямота выражения предложенной формулы (синтез истории и человеческой судьбы на музыкальной основе) — явление специфически таганковское, но ведь нельзя не видеть здесь одно из исторических воплощений того содержательного художественного потенциала участия музыки в драме, что осуществлял и творчество великой режиссуры начала века. Достигнув предельного выражения, эта, условно говоря, «сверхзадача», похоже, была и глубочайшим образом, органически усвоена во всех сколь-нибудь творческих дальнейших сценических поисках, — и в то же время словно «снята», в гегелевском смысле, в ходе театрального процесса.

Параллельно интенсивно развивалась иная, по многим параметрам, система отношений драмы и музыки. В Театре на Малой Бронной Анатолий {245} Эфрос разрабатывал контрапункт собственно музыкальной ткани спектакля и диалога, исходя из своего представления о драматизме человеческого существования. Глубокое «второе дно» драмы, ощущение импровизационности, драматичной внутренней свободы неотъемлемо от театра Эфроса. Эти качества связаны с параллельностью, полифонией двух рисунков — музыкального и психологического: создавался эффект объема, стереоскопии на фоне плоскостных, как начинало казаться, решений в других театрах. Персонажи существовали в остросовременном узнаваемом психологическом рисунке, составляя самостоятельную партию в виртуозно и прихотливо ритмически организованном лирическом потоке спектакля. Не сливающийся с сюжетом поток «музыки существования», со спонтанными колкими акцентами, — характерный эфросовский стиль, так он строит действие, непринужденно и прихотливо, цепляясь за малые детали и раскручивая единую внутреннюю пружину.

«Джазовый строй исполнения», столь близкий Эфросу, был подхвачен и самостоятельно развит его преемниками, и прежде всего Анатолием Васильевым. Сегодня, когда эволюция режиссуры Васильева увела его от Эфроса впечатляюще далеко, тем интереснее вспомнить начало. Эфросовский экспрессивный свинг актеров в контрапункте с музыкальной канвой действия в первых Васильевских опусах отзывался еще более явной джазовой проработкой сценической ткани. В самой фактуре действия заключались смысл и цель. Какие бы то ни было векторность, артикулированность драматического сюжета исчезли. Так было и в «Первом варианте “Вассы Железновой”», и во «Взрослой дочери молодого человека», где музыка была жестко очерченным знаком исторической принадлежности человека — и основой пластически изощренного, импровизационного самочувствия актеров, и соответствующего зрительного восприятия.

Драматическая сцепка личности с историческим временем прежде всего волновала в спектакле; выражалось это в самой музыкальной организации сценической ткани. Еще более показательно в этом плане было «Серсо»: здесь была достигнута невероятная ранее пластичность, гармония целого, которое было полифонично; импровизационное, импульсивное соло каждого участника возникало столь же спонтанно и предрешенно, как в хорошем джазе. Монологи сменялись совместным пением столь органично, что это казалось куском реальной жизни. Музыкальной кульминацией действия здесь становилась, на фоне соответствующего лейтмотива, собственно игра в серсо — музыка завораживающей пластики, значимая цитата из эпохи иных отношений с собой, с другими, с миром.

Музыкальная канва и структура спектакля свидетельствовали о «новом неореализме» — не слишком удачном Васильевском определении новых представлений о конфликте и персонажах — размытых, вербально не выразимых, но оттого не менее драматичных. Настоятельность присутствия музыки, что сразу же была очевидна у этого режиссера, и со временем только {246} усиливалась, — связана с широким, противостоящим эмпирическим толкованиям, пониманием сути современных драматических коллизий. Персонажи имеют равное отношение к силовому полю действия, где задействованы сущностные начала бытия.

Тенденция иметь в виду за конкретным драматическим сюжетом целостное состояние мира, сценически выявить этот второй план — удел современного художника, входящего в культуру на исходе века, прошедшего через горнило стольких художественных откровений, включая абстрагированные структуры театра абсурда. В позднейших спектаклях («Плач Иеремии», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери») А. Васильев, прибегая к музыке, как Правило, в живом сценически рельефном, и притом сверх-профессиональном исполнении, фактически делает ее едва ли не основным и персонажем, и субъектом своего спектакля. Театр Васильева, его «Школа драматического искусства» теперь сознательно строится на мистериальных основаниях[[325]](#endnote-314). Руководимые Татьяной Гринденко ансамбли древнерусской духовной музыки «Сирин» и «Opus posth» исполняют в «Моцарте и Сальери» в течение 20 минут сценического времени «Реквием» современного (авангардного) композитора В. Мартынова, — а также и знакомую каждому песенку Окуджавы. В этой экспансии музыкального начала (вполне последовательной: можно вспомнить, что во «Взрослой дочери…» предполагался, репетировался целый джазовый акт, собственно музыкальный, пластический, этап действия — без слов), — можно увидеть и характерную постмодернистскую тенденцию, органичную в театре нового рубежа веков, — а можно и вспомнить мейерхольдовские музыкальные эскапады, и насыщенные, и остраняющие драматическую ткань спектакля, характерные для «Учителя Бубуса» и для «Горя уму»…

Моцартовский миф всплывает в творчестве то одного, то другого художника. Э. Някрошюс, Г. Тростянецкий, А. Васильев заворожены пушкинской «маленькой трагедией», думается, глубоко не случайно. Личностный, художнический посыл, проблема творчества и творца, саморефлексия искусства в «Моцарте и Сальери» пришлись кстати в переходную эпоху рубежа столетий, с которой столь неформально был связан и сам пушкинский юбилей. Театр сегодня способен взять эту высокую планку. В упомянутых постановках, при всех резких индивидуальных различиях режиссуры, музыка не скрыта за спинами пушкинских персонажей. Театр не скрывает того, что она — важнейший субъект действия. Драматические отношения героев при этом не похожи на традиционные, добротные дуэты корифеев отечественной сцены. Теперь Моцарт и Сальери — тандем взаимосвязанных начал, поле борьбы контрастных субстанций, не сводимых к самостоятельным «характерам».

Так возникают здесь извечные театральные маски Пьеро и Арлекина, парадоксально передаваемые, как эстафета, персонажи друг другу (поразительно, как, при всей разности художественных миров Тростянецкого (1999) и Васильева (2000), они перекликаются в этом пункте).

{247} Не новая тяга столь разнозависимого, многажды детерминированного театрального ремесла к высокому искусству музыки, с ее умением выразить абсолютные вещи, — соединяется теперь с реальной готовностью сцены сотрудничать с музыкой на этом уровне.

То, что мы видели на примере Театра на Таганке, синтез индивидуальной и общих судеб, человека и истории на музыкальной основе, — становится общей точкой отсчета для новых сценических концепций в творческой режиссуре. Музыка на меньшее как бы уже и не может претендовать в современной режиссуре. Театр заинтересован в столь влиятельном музыкальном начале, именно оно дает необходимый драматический импульс, получающий отклик в сегодняшней аудитории. Соответственно режиссура и актеры стремятся предъявить со сцены особые качества музыкальности, позволяющие осуществить, обеспечить единое партитурно организованное драматическое поле спектакля.

Пример «Моцарта и Сальери» отчетливо, наглядно выражает тенденцию, актуальную и в иных наиболее интересных обращениях драматической сцены к музыке. Импульсом к музыкальному спектаклю на драматической сцене, по-видимому, должна быть музыка в широком смысле (а не частные, прикладные ее функции). И это та позиция современной режиссуры, что оправдывает предпринятый нами в начале экскурс к глубоким музыкальным основам творчества Блока и Мейерхольда, имеющим, как мы помним, глубокие мировоззренческие основания.

Современные театральные явления трудно поддаются «генерализации» их «общих мотивов», выявлению сверхзадачи участия музыки в них. Ведь нет необходимой исторической дистанции, чтобы увидеть общее, масштаб новых тенденций. Но театр словно сам идет навстречу: музыка сегодня приходит в театр, это очевидно, ради крупных задач. История на исходе тысячелетия «указала человеку его место», но оно и по-своему, по-новому, значительно. Человек не центр производственного или семейного конфликта, а мембрана кризисной исторической эпохи. Связь с эпохой, состоянием мира, рассматриваются в театре как проблема и как процесс: эти связи музыка и призвана «озвучивать» в драматическом театре.

В свое время «музыкальный напор» исторического времени, выразившийся в становлении мощных режиссерских систем с акцентированной ролью музыки в них, сказался и в расцвете музыкально организованного актерского искусства. Сравнения невозможны, но очевидно сегодня, что требования к музыкальности актеров вновь высоки. Постмодернистский акцент последних сезонов обнаружил еще и актуальность цитирования из собственно музыкальных жанров (опера, балет…); профессиональность такого коллажа также входит в сегодняшнюю норму драматической сцены.

Единая музыкальная основа технологии и художественной сути дела, сокровенный стержень великой режиссуры XX века — задача, востребованная современной сценой в ее лучших проявлениях, воспринятая ею. Исторически {248} содержание того и другого (технологии и «сверхзадачи») эволюционирует, требует всякий раз нового творческого решения. При этом само состояние культуры в наши дни взывает к поиску таких решений, — и противится вариантам мелочного, «служебного» использования могущественного «смежного» искусства.

Ответ на эсхатологический, взятый из Гоголя, вопрос, звучащий в названии этой статьи, по-видимому, должен быть таким: пока жив театр, музыка нас не покинет.

1. по преимуществу *(франц.).* [↑](#footnote-ref-2)
2. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. 1891 – 1917. М., 1968. Ч. 1. С. 225. В дальнейшем ссылки на данное издание приводятся в тексте (в скобках указаны страницы). Курсив, там где это не оговаривается особо, принадлежит Мейерхольду. [↑](#footnote-ref-3)
3. Интересно, что в описании декоративного решения одной из картин «Шлюка и Яу» впервые различим у Мейерхольда еще не комментируемый им мотив «двусмысленности» будущего гротеска, возникающей из сгущения стилизаторской интерпретации. «Настроение королевской спальни синтезировано нелепо пышной постелью преувеличенных размеров, с невероятными балдахинами». Эта избыточность служит «для впечатления *королевской пышности* и *комически-чопорного* богатства» (курсив мой. — *А. К*.) (С. 109). [↑](#footnote-ref-4)
4. Предупреждая возможный упрек в предвзятости, следует заметить, что вопрос о мере объективности мейерхольдовских оценок спектаклей МХТ находится за рамками данного исследования. [↑](#footnote-ref-5)
5. МХТ избирается оппонентом не только из «сыновнего» протеста, не только как форпост мейнингенства и натурализма, не из пристрастности и, тем более, не по признаку ортодоксального рутинерства. МХТ — единственный подлинный конкурент Мейерхольда в сценическом освоении новой драмы, достойный противник в плане «культурности» его исполнительства и постановок, ближайший предшественник, театр новый, режиссерский. В пространстве враждебного Мейерхольду (читай — всего остального) театра МХТ оказался важнейшей цитаделью, штурмуемой новым искусством. [↑](#footnote-ref-6)
6. Следуя той же логике, «неопытными» пришлось бы признать и французских режиссеров-символистов Л. По и П. Фора, и некоторых теоретиков российского символизма — всех новаторов, разрабатывавших и приветствовавших аналогичный принцип плоскостного живописного оформления. [↑](#footnote-ref-7)
7. Так, например, «Сестра Беатриса» М. Метерлинка относится им к ряду современных пьес, написанных «в *манере* старых театров» (с. 189). [↑](#footnote-ref-8)
8. Характерно и то. что в приведенном высказывании режиссера декоративная живопись «требует» не рамы, а именно «сцены». Отдавая себе отчет в театральной природе этой живописи. Мейерхольд адресует художника «в специальный Декоративный театр, где бы он мог показывать полотна, требующие сцены, а не картинной выставки» (с. 128). [↑](#footnote-ref-9)
9. Характерно, что Мейерхольд при этом полемизировал не с живописцем, а с актером. «Актер старой школы, узнав, что театр хочет порвать с декоративной точкой зрения, обрадуется этому обстоятельству, подумав, что это не что иное, как возврат к старому театру. Ведь в старом театре, скажет он. и было это пространство трех измерений Значит, долой Условный театр! <…> Условный театр, отвечу я. не только не умрет, а, наоборот, будет идти вперед еще более смелыми шагами» (с. 137). [↑](#footnote-ref-10)
10. В обстоятельствах Театра синтезов возможность эта превращалась в необходимость. [↑](#footnote-ref-11)
11. Данная статья является переработанной и дополненной версией ранее публиковавшейся работы: *Ряпосов А*. Драматургия мейерхольдовского спектакля как театроведческая проблема // Театръ: Russian Theatre Past And Present (Idyllwild, CA. USA: Charles Schlacks. Jr.). 2000. Vol. 1. P. 15 – 36. Особенно существенно была переработана и дополнена последняя часть статьи за счет включения принципиальных для этого текста идей, связанных с проблемой монтажа у В. Э. Мейерхольда и использованием музыкальных принципов при выстраивании драматургии мейерхольдовского спектакля. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Алперс Б. В*. Театр социальной маски // *Алперс Б. В*. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 65, 105. [↑](#endnote-ref-2)
13. *Гладков А. К*. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 154. [↑](#endnote-ref-3)
14. См.: *Юзовский Ю*. Мейерхольд-драматург // Литературный критик. 1933. № 3. С. 69 – 86; *Райх Б*. Драматургическая концепция Мейерхольда // Октябрь. 1934. № 7. С. 242 – 248; *Березарк И*. Мейерхольд-драматург // Литературный Ленинград. 1935. 8 дек. [↑](#endnote-ref-4)
15. Термин Д. И. Золотницкого — см., напр.: *Золотницкий Д*. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978. С. 64; *Золотницкий Д*. В. Э. Мейерхольд. Последний срок // Из опыта русской советской режиссуры 1930‑х годов: Сб. науч. трудов. Л., 1989. С. 28. [↑](#endnote-ref-5)
16. *Березарк И*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-6)
17. См.: *Титова Г. В*. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. [↑](#endnote-ref-7)
18. См.: *Песочинский Н. В*. Актер в театре Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века: Сб. науч. трудов. СПб., 1992. Вып. 1. С. 65 – 152. [↑](#endnote-ref-8)
19. См.: *Титова Г. В*. Мейерхольд и художник // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998. С. 77 – 114. [↑](#endnote-ref-9)
20. См.: *Кухта Е. А*. «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма // Там же. С. 138 – 164. [↑](#endnote-ref-10)
21. См.: *Ряпосов А. Ю*. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. СПб., 2000. [↑](#endnote-ref-11)
22. См., напр.: *Мацкин А. П*. Мейерхольд: Путь к революции // *Мацкин А. П*. Портреты и наблюдения. М., 1973. С. 178 – 340; *Мацкин А. П*. На темы Гоголя. М., 1984; *Мацкин А*. Время ухода. Хроника трагических лет // Театр. 1990. № 1. С. 24 – 51; *Мацкин А*. Мейерхольд. Драма раздвоения // Московский наблюдатель. 1992. № 1. С. 54 – 56. [↑](#endnote-ref-12)
23. См., напр.: *Зингерман Б*. На репетициях Мейерхольда. (1925 – 1938) // Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 402 – 421; *Зингерман Б*. Вокруг Мейерхольда // Театр. 1993. № 1. С. 84 – 97. [↑](#endnote-ref-13)
24. См., напр.: *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969; *Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство. 1898 – 1907. М., 1989. *Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство. 1908 – 1917. М., 1990. [↑](#endnote-ref-14)
25. См., напр.: *Золотницкий Д*. Зори театрального Октября. Л., 1976; *Золотницкий Д*. Будни и праздники театрального Октября; *Золотницкий Д. И*. В. Э. Мейерхольд. Последний срок // Из опыта русской советской режиссуры 1930‑х годов: Сб. науч. трудов. С. 4 – 51; *Золотницкий Д*. Мейерхольд. Роман с советской властью. М., 1999. [↑](#endnote-ref-15)
26. {71} См., напр.: *Титова Г. В*. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. [↑](#endnote-ref-16)
27. *Бородай Ю. М*. Эротика-смерть-табу: трагедия человеческого сознания. М., 1996. С. 273 – 274. [↑](#endnote-ref-17)
28. См.: *Громов П. П*. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // *Громов П. П*. Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 13 – 117. [↑](#endnote-ref-18)
29. См.: *Кухта Е. А*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-19)
30. См.: *Порфирьева А. Л*. Вагнер — Аппиа — Крэг — Мейерхольд // Оперная режиссура: История и современность: Сб. статей и публикаций. СПб., 2000. С. 23 – 51. [↑](#endnote-ref-20)
31. Там же. С. 23. [↑](#endnote-ref-21)
32. Там же. С. 49. [↑](#endnote-ref-22)
33. См. также: *Порфирьева А. Л*. Мейерхольд и Вагнер // Русский театр и драматургия начала XX века: Сб. науч. трудов. Л., 1984. С. 126 – 144. [↑](#endnote-ref-23)
34. *Мейерхольд В. Э*. К истории и технике театра // *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 126. [↑](#endnote-ref-24)
35. Другой пример — процесс реализации намерения поставить «всего Сухово-Кобылина», т. е. всей трилогии «Картины прошедшего» в рамках одного спектакля «Свадьба Кречинского» (1933) — см. *Ряпосов А. Ю*. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. С. 71 – 82. [↑](#endnote-ref-25)
36. *Гладков А. К*. Мейерхольд. Т. 2 С. 137. [↑](#endnote-ref-26)
37. Там же. С. 138. [↑](#endnote-ref-27)
38. *Мейерхольд В. Э*. К истории и технике театра // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 126. [↑](#endnote-ref-28)
39. Выдержку из письма к О. М. Мейерхольд от 18 сент. 1906 г. — см.: *Волков Н. Д*. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 259. [↑](#endnote-ref-29)
40. Цит. по: Там же. С. 209. [↑](#endnote-ref-30)
41. См.: *Шкунаева И. Д*. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки. М., 1973. С 62 – 63. [↑](#endnote-ref-31)
42. Из письма к О М. Мейерхольд от 24 февр. 1906. Цит. по: *Волков Н. Д*. Мейерхольд. Т. 1. С. 228. [↑](#endnote-ref-32)
43. *Песочинский Н. В*. Указ. соч. С. 80. Текст письма К. И. Чуковского к Л. О. Арнштаму, которое цитирует Н. В. Песочинский, см.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 536. [↑](#endnote-ref-33)
44. *Бородай Ю. М*. Эротика-смерть-табу: трагедия человеческого сознания С. 138, 139. [↑](#endnote-ref-34)
45. См., напр.: *Мейерхольд В. Э*. Балаган (1912 г.): <А. Н. Скрябин> (1915 г.) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 207 – 209, 261. [↑](#endnote-ref-35)
46. *Соллертинский И*. В. Э. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм // История советского театра: Очерки развития. Л., 1933. Т. 1. С. 309. [↑](#endnote-ref-36)
47. *Громов П. П*. Указ. соч. С. 54. [↑](#endnote-ref-37)
48. См.: *Волков Н. Д*. Мейерхольд. Т. 1. С. 240 – 244. [↑](#endnote-ref-38)
49. См.: *Соллертинский И*. Указ. соч. С. 311, 314. [↑](#endnote-ref-39)
50. См.: *Громов П. П*. Указ. соч. С. 60 – 64. [↑](#endnote-ref-40)
51. См.: *Порфирьева А. Л*. Мейерхольд и Вагнер // Русский театр и драматургия начала XX века: Сб. науч. трудов. С. 129, 134, 135. [↑](#endnote-ref-41)
52. См., напр.: *Титова Г. В*. Мейерхольд и художник // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. С. 82 – 83. [↑](#endnote-ref-42)
53. *Фукс Г.* Революция театра. СПб., 1911. С. 74. [↑](#endnote-ref-43)
54. {72} Там же. С. 75. [↑](#endnote-ref-44)
55. *Волков Н. Д*. Мейерхольд. Т. 1. С. 305. [↑](#endnote-ref-45)
56. Цит. по: Там же. [↑](#endnote-ref-46)
57. *Бачелис Т*. Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993. № 5. С. 67. [↑](#endnote-ref-47)
58. См.: *Сологуб Ф*. Дар мудрых пчел: Трагедия в 5 д. Пг., 1918. С. 39 – 51. [↑](#endnote-ref-48)
59. Цит. по: *Варламова А. П*. «Гроза» в постановке Вс. Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1916 год) // *А. Н. Островский*. Новые исследования: Сб. статей и сообщений. СПб., 1998. С. 108. [↑](#endnote-ref-49)
60. См., напр.: *Волков Н. Д*. Мейерхольд. Т. 2. С. 290, 312. [↑](#endnote-ref-50)
61. *Фукс Г*. Указ. соч. С. 80. [↑](#endnote-ref-51)
62. *Золотницкий Д*. В. Э. Мейерхольд. Последний срок // Из опыта русской советской режиссуры 1930‑х годов. С. 40 – 41. [↑](#endnote-ref-52)
63. Цит. по: Там же. С. 41. [↑](#endnote-ref-53)
64. *Фукс Г*. Указ. соч. С. 171. [↑](#endnote-ref-54)
65. Там же. С. 185. [↑](#endnote-ref-55)
66. Там же. С. 77. [↑](#endnote-ref-56)
67. Там же. С. 87. [↑](#endnote-ref-57)
68. Там же. С. 45. [↑](#endnote-ref-58)
69. Там же. С. 220. [↑](#endnote-ref-59)
70. См.: *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 228 – 229. [↑](#endnote-ref-60)
71. *Мейерхольд Вс*. Чаплин и чаплинизм. Доклад, прочитанный 13 июня 1936 г. // *Февральский А*. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1970. С. 233. [↑](#endnote-ref-61)
72. См. главу «Кинофикация театра» в кн.: *Февральский А. В*. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. С. 146 – 175. [↑](#endnote-ref-62)
73. *Золотницкий Д*. Будни и праздники театрального Октября. С. 64. [↑](#endnote-ref-63)
74. Подробный анализ статьи С. М. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» с точки зрения новаторства компоновочных принципов построения спектакля — см.: *Ряпосов А. Ю*. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. С. 62 – 66. [↑](#endnote-ref-64)
75. *Мейерхольд В. Э*. <«Сильный человек»> (1916 г.) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 317. [↑](#endnote-ref-65)
76. См.: *Волков Н. Д*. Александр Блок и театр. М., 1926. С. 21 – 35. [↑](#endnote-ref-66)
77. *Мейерхольд В. Э*. Русские драматурги (1911 г.) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 188. [↑](#endnote-ref-67)
78. См.: *Таршис Н. А*. [Комментарии] // *Гвоздев А. А*. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л., 1987. С. 246. [↑](#endnote-ref-68)
79. *Громов П. П*. Указ. соч. С. 41. [↑](#endnote-ref-69)
80. См.: *Ряпосов А. Ю*. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. С. 19 – 24. [↑](#endnote-ref-70)
81. См.: *Мейерхольд В. Э*. Балаган // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 221. [↑](#endnote-ref-71)
82. См.: *Смирина А*. Мольер — Мейерхольд — модерн: Спектакль и стиль // Театр. 1993. № 5. С. 50 – 51. [↑](#endnote-ref-72)
83. См.: *Фукс Г*. Указ. соч. С. 92. [↑](#endnote-ref-73)
84. См.: *Мейерхольд В. Э*. Актер Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом при Театре им Вс. Мейерхольда // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. С. 46 – 47. [↑](#endnote-ref-74)
85. {73} *Гарин Э*. С Мейерхольдом (Воспоминания). М., 1974. С. 36. [↑](#endnote-ref-75)
86. См.: *Гасснер Дж*. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 120 – 125. [↑](#endnote-ref-76)
87. См.: *Мейерхольд В. Э*. К истории и технике театра // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 113 – 121. [↑](#endnote-ref-77)
88. *Мейерхольд В. Э*. Max Reinhardt // Там же. С. 163. [↑](#endnote-ref-78)
89. *Мейерхольд В. Э*. [Из писем о театре.] III. (1908 г.) // Там же. С. 173. [↑](#endnote-ref-79)
90. Там же. С. 172. [↑](#endnote-ref-80)
91. См.: *Иванов В. И*. Две стихии в современном символизме // *Иванов В. И*. Родное и вселенское. М., 1994. С. 151 – 155. [↑](#endnote-ref-81)
92. *Мейерхольд В. Э*. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке. (Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.) // *Мейерхольд В. Э.* Статьи… Ч. 2. С. 87, 67. [↑](#endnote-ref-82)
93. См.: *Порфирьева А. Л.* Вагнер — Аппиа — Крэг — Мейерхольд // Оперная режиссура: История и современность: Сб. статей и публикаций. С. 43 – 49. [↑](#endnote-ref-83)
94. См.: *Мейерхольд В. Э*. Балаган // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 224 – 229. [↑](#endnote-ref-84)
95. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А*. Амплуа актера. М., 1922. С. 14. [↑](#endnote-ref-85)
96. *Эйзенштейн С. М*. За кадром // *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения: В 6‑ти т. М., 1964. Т. 2. С. 285. [↑](#endnote-ref-86)
97. Определение — см.: *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А*. Амплуа актера. С. 14. [↑](#endnote-ref-87)
98. *Мейерхольд В. Э*. Из дневника. V. (1910 г.) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 179 – 180. [↑](#endnote-ref-88)
99. *Мейерхольд В. Э*. «Старинный театр» в С.‑Петербурге (первый период) // Там же. С. 189. [↑](#endnote-ref-89)
100. См.: Режиссерские работы В. Э. Мейерхольда // Там же Ч. 2. С. 600. [↑](#endnote-ref-90)
101. См.: *Шницлер А.* Подвенечная фата Пьеретты: Пантомима в трех картинах / Пер. с нем *Е. Марковой* // Театр. 1993. № 5. С. 115 – 117. [↑](#endnote-ref-91)
102. *Мейерхольд В. Э*. Русские драматурги (1911 г.) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 188. [↑](#endnote-ref-92)
103. Там же. С. 183. [↑](#endnote-ref-93)
104. Там же. С. 188, 184. [↑](#endnote-ref-94)
105. *Мейерхольд В. Э*. Балаган // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 211. [↑](#endnote-ref-95)
106. Там же. С. 212. [↑](#endnote-ref-96)
107. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А*. Амплуа актера. С. 14. [↑](#endnote-ref-97)
108. *Мейерхольд В. Э*. Балаган // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 212. [↑](#endnote-ref-98)
109. См.: *Волков Н. Д*. Мейерхольд. Т. 2. С. 313. [↑](#endnote-ref-99)
110. Подробный анализ — см.: *Ряпосов А. Ю*. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. С. 8 – 10, 12 – 13, 36 – 37. [↑](#endnote-ref-100)
111. *Мейерхольд В. Э*. Моя работа над Чеховым. (Из доклада 11 мая 1935 г.) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 320. [↑](#endnote-ref-101)
112. См.: *Грипич А*. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний. М., 1967. С. 116. [↑](#endnote-ref-102)
113. *Бархин М., Вахтангов С*. Незавершенный замысел // Там же. С. 578. [↑](#endnote-ref-103)
114. *Мейерхольд Вс., Бебутов В., Державин К*. О драматургии и культуре театра (1921 г.) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 28. [↑](#endnote-ref-104)
115. См.: *Соллертинский И*. Указ. соч. С. 322. [↑](#endnote-ref-105)
116. {74} Там же. [↑](#endnote-ref-106)
117. См.: *Мейерхольд В. Э*. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке. (Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 64. [↑](#endnote-ref-107)
118. См.: *Мейерхольд В. Э*. Доклад о «Ревизоре». 24 января 1927 г. // Там же. С. 140. [↑](#endnote-ref-108)
119. См.: *Золотницкий Д*. Будни и праздники театрального Октября. С. 158. 159. [↑](#endnote-ref-109)
120. См.: Там же. С. 158. [↑](#endnote-ref-110)
121. См.: *Волков Н. Д*. Мейерхольд. Т. 1. С. 174 – 175. [↑](#endnote-ref-111)
122. См.: *Гвоздев А. А*. Ревизия «Ревизора» // *Гвоздев А. А*. Театральная критика… С. 72 – 86. [↑](#endnote-ref-112)
123. См.: *Каплан Э. И*. «Партитура» спектакля «Ревизор» // *Каплан Э. И*. Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969. С. 66 – 77. [↑](#endnote-ref-113)
124. См.: Там же. С. 67, 70, 71, 74. [↑](#endnote-ref-114)
125. См.: *Гвоздев А. А*. Указ. соч. С. 80 – 81. [↑](#endnote-ref-115)
126. Там же. С. 80. [↑](#endnote-ref-116)
127. Там же. [↑](#endnote-ref-117)
128. См.: Там же. [↑](#endnote-ref-118)
129. Там же. С. 77 – 78. [↑](#endnote-ref-119)
130. См.: Там же. С. 81 – 82; *Каплан Э. И*. Указ соч. С. 70, 72, 75. [↑](#endnote-ref-120)
131. *Каплан Э. И*. Указ соч. С. 74. [↑](#endnote-ref-121)
132. Самое общее представление о данной музыкальной структуре — см.: *Бобровский В. П.* Сонатная форма // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1981. Т. 1. Стб. 200 – 204. [↑](#endnote-ref-122)
133. См., напр.: *Гвоздев А. А*. Указ. соч. С. 78, 82; *Каплан Э. И*. Указ. соч. С. 71. [↑](#endnote-ref-123)
134. См., напр.: *Акулов Е. А*. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978. С. 33 – 70. [↑](#endnote-ref-124)
135. *Мейерхольд В. Э.* Письмо А. П. Чехову. 8 мая 1904 г. // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 85. [↑](#endnote-ref-125)
136. *Мейерхольд В. Э.* К истории и технике театра // Там же. С. 118. [↑](#endnote-ref-126)
137. См.: *Волков Н. Д*. Мейерхольд. Т. 1. С. 174. [↑](#endnote-ref-127)
138. См.: *Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство. 1908 – 1917. С. 41. [↑](#endnote-ref-128)
139. *Гвоздев А. А*. Указ соч. С. 82. [↑](#endnote-ref-129)
140. См.: Там же. С. 78. [↑](#endnote-ref-130)
141. Система лейтмотивов находится в центре внимания статьи «“Учитель Бубус” и проблема спектакля на музыке» — см.: *Мейерхольд В. Э*. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке. (Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 66 – 67. [↑](#endnote-ref-131)
142. См., напр.: *Акулов Е. А*. Указ. соч. С. 73 – 114. [↑](#endnote-ref-132)
143. См.: *Волков Н. Д*. Мейерхольд. Т. 2. С. 476. [↑](#endnote-ref-133)
144. Подробно разбор мотивно-тематической структуры «Свадьбы Кречинского» 1933 г. см.: *Ряпосов А. Ю*. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. С. 71 – 82. [↑](#endnote-ref-134)
145. Самое общее представление о данной музыкальной структуре — см.: *Крауклис Г. В*. Лейтмотив // Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. Стб. 207 – 211. [↑](#endnote-ref-135)
146. См., напр.: *Варпаховский Л*. О театральности музыки и о музыкальности театра // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда: Сборник. М., 1978. С. 332 – 333. [↑](#endnote-ref-136)
147. {75} *Эйзенштейн С. М*. За кадром // *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения. Т. 2. С. 291. [↑](#endnote-ref-137)
148. Там же. [↑](#endnote-ref-138)
149. *Эйзенштейн С. М*. Четвертое измерение в кино // *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения. Т. 2. С. 45, 46. [↑](#endnote-ref-139)
150. См.: Там же. С. 47, 48. [↑](#endnote-ref-140)
151. См.: *Золотницкий Д*. Будни и праздники театрального Октября. С. 160. [↑](#endnote-ref-141)
152. См.: *Эйзенштейн С. М*. Монтаж 1938 // *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения. Т. 2. С. 158 – 160. [↑](#endnote-ref-142)
153. См.: *Эйзенштейн С. М*. Вертикальный монтаж // *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения. Т. 2. С. 192, 193. [↑](#endnote-ref-143)
154. Там же. С. 196. [↑](#endnote-ref-144)
155. См.: Там же. С. 241, 242. [↑](#endnote-ref-145)
156. Высказывания Мастера по данному вопросу — см.: Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 51, 52; *Мейерхольд В. Э*. Высказывания разных лет // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. С. 65. 68. [↑](#endnote-ref-146)
157. См.: *Шахматова Е. В*. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М., 1997. С. 91 – 109. (Глава IV. Традиции восточного театра в эстетике В. Э. Мейерхольда). [↑](#endnote-ref-147)
158. См., напр., *Эйзенштейн С. М*. За кадром // *Эйзенштейн С. М*. Избранные произведения. Т. 2. С. 283, 286 – 289, 294 – 296. [↑](#endnote-ref-148)
159. См., напр.: *Конрад Н. И*. Избранные труды. Литература и театр. М., 1978. С. 158, 162 – 164, 178, 198. [↑](#endnote-ref-149)
160. {93} *Акимов Н*. «Чертик на пружине». Эксклюзивная публикация Е. Юнгер // Театральная жизнь. 1996. № 4. С. 22. [↑](#endnote-ref-150)
161. *Акимов Н*. Театральное наследие. Ч. 1. Л., 1978. С. 60. [↑](#endnote-ref-151)
162. *Акимов Н*. Не только о театре. М.; Л., 1966. С. 345. [↑](#endnote-ref-152)
163. *Новицкий П*. Новейшие театральные системы. М., 1933. С. 182. [↑](#endnote-ref-153)
164. *Акимов Н*. «Чертик на пружине» // Театральная жизнь. 1996. № 4. С. 23. [↑](#endnote-ref-154)
165. *Киршон В. М*. Избранное. М., 1958. С. 543. [↑](#endnote-ref-155)
166. *Акимов Н*. Театральное наследие. Ч. 1. С. 84. [↑](#endnote-ref-156)
167. Там же. С. 82. [↑](#endnote-ref-157)
168. *Гвоздев А*. На подъеме. «Мое преступление» в Гос. театре комедии // Рабочий и театр. 1935. № 23. С. 19. [↑](#endnote-ref-158)
169. *Акимов Н*. Театральное наследие. Ч. 1. С. 154. [↑](#endnote-ref-159)
170. Там же. С. 140. [↑](#endnote-ref-160)
171. Там же. С. 166. [↑](#endnote-ref-161)
172. *Тенин Б*. Фургон комедианта. М., 1987. С. 221. [↑](#endnote-ref-162)
173. *Акимов Н*. Театральное наследие Ч. 1. С. 163. [↑](#endnote-ref-163)
174. *Шнейдерман И*. В борьбе за комедийный спектакль // Рабочий и театр. 1937. № 6. С. 47. [↑](#endnote-ref-164)
175. *Акимов Н*. Театральное наследие. Ч. 2. С. 77. [↑](#endnote-ref-165)
176. Там же. С. 162. [↑](#endnote-ref-166)
177. Там же. С. 160. [↑](#endnote-ref-167)
178. *Метальников В*. Ирина Зарубина. Л., 1939. С. 22. [↑](#endnote-ref-168)
179. *Янковский М*. «Двенадцатая ночь» в Театре комедии // Искусство и жизнь. 1938. № 8. С. 26, 27. [↑](#endnote-ref-169)
180. *Сухаревич В*. Акимов беседует со своей тенью // Театр. 1940. № 7. С. 102. [↑](#endnote-ref-170)
181. *Паустовский К*. «Валенсианская вдова» в Лен. театре комедии // Правда. 1940. 24 мая. [↑](#endnote-ref-171)
182. *Сухаревич В*. Акимов беседует со своей тенью // Театр. 1940. № 7. С. 102. [↑](#endnote-ref-172)
183. *Акимов Н*. Театральное наследие. Ч. 2. С. 80. [↑](#endnote-ref-173)
184. *Громов П*. О некоторых принципах постановки классики в ленинградских театрах // Звезда. 1939. № 12. С. 183. 9393. [↑](#endnote-ref-174)
185. *Акимов Н*. Театральное наследие. Ч. 2. С. 24. [↑](#endnote-ref-175)
186. Там же. С. 218. [↑](#endnote-ref-176)
187. Цит. по: *Акимов Н*. Театральное наследие. Ч. 1. С. 288. [↑](#endnote-ref-177)
188. *Левидов М*. Драматург и его тень // Литературная газета. 1940. 10 июня. [↑](#endnote-ref-178)
189. *Жданов Н*. О поэтике комического // Театр. 1940. № 7. С. 97. [↑](#endnote-ref-179)
190. *Акимов Н*. Театральное наследие. Ч. 1. С. 169. [↑](#endnote-ref-180)
191. См.: *Аросева О. А., Максимова В. А*. Без грима. М., 1999. С. 180. [↑](#endnote-ref-181)
192. *Залесский В*. «Тень» в Театре комедии // Труд. 1940. 26 мая. [↑](#endnote-ref-182)
193. *Шварц Е*. Живу беспокойно… Из дневников. М.; Л., 1966. С. 637. [↑](#endnote-ref-183)
194. Там же. С. 639. [↑](#endnote-ref-184)
195. *Сухаревич В*. Акимов беседует со своей тенью // Театр. 1940. № 7. С. 102. [↑](#endnote-ref-185)
196. *Салтыков-Щедрин М. Е*. Собрание сочинений. В 20‑ти т. М., 1966. Т. 5. С. 190. [↑](#endnote-ref-186)
197. *Краль А. В*. Приятная неожиданность с пьесой Островского // Театр. 1966. № 7. С. 153. [↑](#endnote-ref-187)
198. *Стуруа Р*. Традиции и новизна // Сов. культура. 1984. № 115. 26 сент. [↑](#endnote-ref-188)
199. {120} *Бабочкин Б*. Традиционная классика и классические традиции // Знамя. 1963. № 3. С. 208. [↑](#endnote-ref-189)
200. *Константинов В., Рацер Б*. Сосед по Комарово // Нева. 1989. № 12. С. 197. [↑](#endnote-ref-190)
201. *Товстоногов Г. А*. Предисловие // *Баранга А*. Образумься, Христофор!.. Пьесы. М., 1976. С. 5. [↑](#endnote-ref-191)
202. *Зорин Л.* Авансцена. Мемуарный роман. М., 1997. С. 183. [↑](#endnote-ref-192)
203. *Гранин Д.* Незаменимость // Театр. 1989. № 12. С. 143. [↑](#endnote-ref-193)
204. *Басилашвили О*. Мужество правды // Труд. 1988. № 223. 28 сент. [↑](#endnote-ref-194)
205. *Искандер Ф*. Человек и его окрестности // Литературная газета. 1992. № 26. 2 сент. [↑](#endnote-ref-195)
206. *Радлов С*. Молодые режиссеры // Правда. 1939. № 188. 9 июля. [↑](#endnote-ref-196)
207. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены. В 2‑х книгах. 2‑е изд. Л., 1984. Кн. 1. С. 191. [↑](#endnote-ref-197)
208. Там же. С. 103. [↑](#endnote-ref-198)
209. Там же. Кн. 2. С. 16 – 17. [↑](#endnote-ref-199)
210. Там же. Кн. 2. С. 31 – 41. [↑](#endnote-ref-200)
211. *Товстоногов Г*. Подвижник // Театр. 1985. № 7. С. 66 – 69. [↑](#endnote-ref-201)
212. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены. Кн. 1. С. 184. [↑](#endnote-ref-202)
213. *Крайнов С*. В жанре оперы-буфф // Известия. 1984. № 10. 10 янв. [↑](#endnote-ref-203)
214. *Рыбаков Ю*. «Игра, идет игра» // Сов. культура. 1984. № 27. 3 марта. [↑](#endnote-ref-204)
215. *Соколинский Е*. Возрождение Тарелкина // Смена. 1984. № 72. 25 марта. [↑](#endnote-ref-205)
216. *Товстоногов Г*. Угадать, что волнует зрителя // Театральная жизнь. 1986. № 14. С. 16. [↑](#endnote-ref-206)
217. *Рабинянц Н*. Воплощения Валерия Ивченко // Проблемы современного актерского искусства. Л., 1990. С. 78 – 79. [↑](#endnote-ref-207)
218. *Москвина Т*. Идем на Островского // Ленинградский рабочий. 1985. № 38. 30 авг. [↑](#endnote-ref-208)
219. *Потемкин В*. Глумов и другие // Театральная жизнь. 1985. № 12. С. 18 – 19. [↑](#endnote-ref-209)
220. *Свободин А*. Глумов и его благодетели // Литературная газета. 1985. № 30. 24 июля. [↑](#endnote-ref-210)
221. *Товстоногов Г*. Заметки о театральной импровизации // Театр. 1985. № 4. С. 134, 141. [↑](#endnote-ref-211)
222. *Золотницкий Д*. Товстоногов // Портреты режиссеров. Вып. 1. М., 1972. С. 113. [↑](#endnote-ref-212)
223. *Захаров М*. Кино и театр — Пути взаимодействия // Искусство кино. 1982. № 6. С. 79. [↑](#endnote-ref-213)
224. *Шатров М*. Избранное. М., 1982. С. 620. [↑](#endnote-ref-214)
225. *Кречетова Р*. Вокруг пьесы // Современная драматургия. 1982. № 3. С. 79. [↑](#endnote-ref-215)
226. *Рудницкий К*. О режиссерском искусстве Г. А. Товстоногова // Товстоногов Г. Зеркало сцены. В 2‑х т. Т. 1. Л., 1981. С. 9. [↑](#endnote-ref-216)
227. *Смелянский А*. Четыре круга // Театр. 1980. № 10. С. 27. [↑](#endnote-ref-217)
228. *Смелянский А*. Там же. [↑](#endnote-ref-218)
229. *Попов Л*. Уроки музыки // Петербургский театральный журнал. 1995. № 8. С. 28. [↑](#endnote-ref-219)
230. *Кичин В*. «В списках не значился» // Театр. 1975. № 11. С. 15. [↑](#endnote-ref-220)
231. *Свободин А*. Там вдали за рекой // Театр. 1981. № 10. С. 55. [↑](#endnote-ref-221)
232. *Головашенко Ю*. «Пассажирка» // Веч. Ленинград. 1968. 29 мая. [↑](#endnote-ref-222)
233. *Валин И.* Этого нельзя забыть // Сов. Латвия. 1969. 29 авг. [↑](#endnote-ref-223)
234. *Валим И*. Там же. [↑](#endnote-ref-224)
235. *Валин И*. Там же. [↑](#endnote-ref-225)
236. *Родионова И*. «Пассажирка» // Волгоградская правда. 1968. 20 июня. [↑](#endnote-ref-226)
237. *Хайченко Г*. Театр наших дней. М., 1975. С. 25. [↑](#endnote-ref-227)
238. *Хайченко Г*. Там же. [↑](#endnote-ref-228)
239. *Кичин В*. «В списках не значился» // Театр. 1975. № 11. С. 15. [↑](#endnote-ref-229)
240. *Завадский Ю*. О театре и о себе // Театр. 1967. № 10. С. 46. [↑](#endnote-ref-230)
241. *Рудницкий К*. Спектакли разных лет. М., 1974. С. 20. [↑](#endnote-ref-231)
242. *Рудницкий К*. Там же. С. 45. [↑](#endnote-ref-232)
243. *Золотницкий Д*. «С любимыми не расставайтесь» // Театр. 1972. № 5. С. 53, 54. [↑](#endnote-ref-233)
244. *Рыжова В.* От пьесы к спектаклю. М., 1974. С. 70. [↑](#endnote-ref-234)
245. *Рыжова В*. Там же. [↑](#endnote-ref-235)
246. *Рыжова В*. Там же. [↑](#endnote-ref-236)
247. *Рудницкий К*. Кентавры // Театр. 1979. № 6. С 51. [↑](#endnote-ref-237)
248. *Кречетова Р*. Вокруг пьесы // Современная драматургия. 1982. № 3. С. 225. [↑](#endnote-ref-238)
249. {144} *Рудницкий К*. Портреты драматургов. М., 1961. С. 302. [↑](#endnote-ref-239)
250. *Рыжова В*. От пьесы к спектаклю. М., 1974. С. 63. [↑](#endnote-ref-240)
251. *Михайлова Е., Михайлов С*. В начале творческой судьбы // Театр. 1982. № 11. С. 14. [↑](#endnote-ref-241)
252. *Михайлова Е., Михайлов С*. Там же. С. 14, 16. [↑](#endnote-ref-242)
253. *Дмитревская М*. По рассказу Тургенева // Театр. 1984. № 9. С. 130, 134. [↑](#endnote-ref-243)
254. *Дмитревская М*. «Ищем мы соль, ищем мы боль этой земли…» // Театр. 1986. № 4. С. 89. [↑](#endnote-ref-244)
255. *Товстоногов Г. А*. Зеркало сцены. В 2‑х т. Л., 1980. Т. 1. С. 225. [↑](#endnote-ref-245)
256. *Барбой Ю*. Теория перевоплощения и система сценического образа // Актер, персонаж, роль, образ. Л., 1986. С. 45. [↑](#endnote-ref-246)
257. *Лапкина Г., Зайцев Н*. Настойчивость поисков // Театр. 1967. № 12. С. 11, 12. [↑](#endnote-ref-247)
258. *Давыдова Е*. «… С первоосновой жизни слито» // Театр. 1983. № 10. С. 37. [↑](#endnote-ref-248)
259. *Давыдова Е*. Там же. [↑](#endnote-ref-249)
260. *Казьмина Н*. «Белым цветом я прощаю» // Театр. 1983. № 7. С. 44. [↑](#endnote-ref-250)
261. {183} *Попов Л*. Операция «Ы» или Крамер против Крамера // Театральная жизнь. 1999. № 4. С. 19. [↑](#endnote-ref-251)
262. *Шитенбург Л*. Безотцовщина // Вечерний Петербург. 1998. 27 марта. [↑](#endnote-ref-252)
263. *Горфункель Е*. От шила к рапире и обратно // Петербургский театральный журнал. 1998. № 15. С. 25. [↑](#endnote-ref-253)
264. *Касумова А*. Ангел из села Степанчикова // Петербургский театральный журнал. 2001. № 25. С. 68. [↑](#endnote-ref-254)
265. *Матвиенко К*. 25‑й кадр // Петербургский театральный журнал. № 25. 2001. С. 67. [↑](#endnote-ref-255)
266. *Дмитревская М*. «Во саду ли, в огороде…» // Петербургский театральный журнал. 2001. № 25. С. 66. [↑](#endnote-ref-256)
267. *Касумова А*. Ангел из села Степанчикова // Петербургский театральный журнал. 2001. № 25. С. 68. [↑](#endnote-ref-257)
268. *Крамер В*. Розовый трамвай по имени «Нежность» // Театральная жизнь. 1995. № 5 – 6. С. 31. [↑](#endnote-ref-258)
269. Там же. [↑](#endnote-ref-259)
270. *Мейерхольд В. Э*. Чаплин и чаплинизм // Февральский А. Пути к синтезу. М., 1978. С. 223. [↑](#endnote-ref-260)
271. *Тропп Е. Э*. «Храни, о юмор, юношей веселых…» // Театр. 1992. № 11. С. 88, 89. [↑](#endnote-ref-261)
272. *Роза Франкенштейн*. Полный Декамерон // Петербургский театральный журнал. 1992. № 0. С. 40. [↑](#endnote-ref-262)
273. *Крамер В*. Розовый трамвай по имени «Нежность» // Театральная жизнь. 1995. № 5 – 6. С. 31. [↑](#endnote-ref-263)
274. *Дмитревская М*. «Во саду ли. в огороде…» // Петербургский театральный журнал. 2001. № 25. С. 66. [↑](#endnote-ref-264)
275. *Касумова А*. Ангел из села Степанчикова // Петербургский театральный журнал. 2001. № 25. С. 68. [↑](#endnote-ref-265)
276. *Матвиенко К*. 25‑й кадр // Петербургский театральный журнал. 2001. № 25. С. 67. [↑](#endnote-ref-266)
277. Виктор Крамер. Я не хочу быть постановщиком // Театр. 1992. № 11. С. 90. [↑](#endnote-ref-267)
278. *Аристотель*. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск. 1998. С. 1072 – 1073. [↑](#endnote-ref-268)
279. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. М., 1976. С. 57. [↑](#endnote-ref-269)
280. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. 1891 – 1917. М., 1968. С. 117. [↑](#endnote-ref-270)
281. См. напр.: *Барт Р*. S/Z. М., 1994. [↑](#endnote-ref-271)
282. *Михаил Чехов*, Литературное наследие. В 2‑х т. М., 1986. Т. 2. С. 194. [↑](#endnote-ref-272)
283. *Пастернак Б*. Избранное. В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 452. [↑](#endnote-ref-273)
284. См.: *Золотухин В*. Музыкальные «паузы» режиссера Васильева // Театральная жизнь. 2003. № 4 – 5. С. 24 – 27. [↑](#endnote-ref-274)
285. См.: *Березкин В*. Пространство пушкинских спектаклей в театре Анатолия Васильева // Сцена. № 25. М., 2003. С. 8 – 10. [↑](#endnote-ref-275)
286. Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 – 1918. М., 1997. С. 46 – 47. [↑](#endnote-ref-276)
287. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. 1891 – 1917. М., 1968. С. 208. [↑](#endnote-ref-277)
288. Театр. Книга о Новом Театре. СПб., 1908. С. 288. [↑](#endnote-ref-278)
289. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. 1891 – 1917. С. 209. [↑](#endnote-ref-279)
290. См.: *Мень А*. Мировая духовная культура Христианство. Церковь. Лекции и беседы Сост. А. Бёлавин. Н.‑Новгород, 1995. [↑](#endnote-ref-280)
291. *Титова Г. В*. Эстетические концепции русской революционной сцены и театральный процесс (1917 – 1923). Дисс. … доктора искусствоведения (рукопись). Л., 1989. С. 348 – 349. [↑](#endnote-ref-281)
292. См.: *Васильев А*. Новая драма, новый герой. (Интервью ведет Ю. Ратников) // Лит. обозрение. 1981. № 1. С. 86 – 89. [↑](#endnote-ref-282)
293. См.: *Васильев А., Богданова П*. Разомкнутое пространство действительности // Искусство кино. 1981. № 4. С. 147. [↑](#endnote-ref-283)
294. См.: *Васильев А*. Новая драма, новый герой // Лит. обозрение. 1981. № 1. С. 87 – 88. [↑](#endnote-ref-284)
295. См.: Там же: *Васильев А., Богданова П*. Разомкнутое пространство действительности // Искусство кино. 1981. № 4. С. 141 – 148. [↑](#endnote-ref-285)
296. См.: *Васильев А*. Давно хотелось перемешать, уничтожить и забыть все. что умею // Театр. 1987. № 4. С. 109. [↑](#endnote-ref-286)
297. См.: *Васильев А., Богданова П*. Разомкнутое пространство действительности. С. 137. [↑](#endnote-ref-287)
298. См.: *Васильев А.* Пейзаж на асфальте: Послесловие // Лит. обозрение. 1987. № 3. С. 86. [↑](#endnote-ref-288)
299. Там же. [↑](#endnote-ref-289)
300. *Славкин В*. Выпавший акт // Театр. жизнь. 1988. № 12. С. 6. [↑](#endnote-ref-290)
301. *Гомер*. Илиада. Песнь 23‑я. Строки 99 – 101. [↑](#endnote-ref-291)
302. *Гомер*. Илиада. Песнь 23‑я. Строки 103 – 107. [↑](#endnote-ref-292)
303. *Титова Г. В*. Эстетические концепции русской революционной сцены и театральный процесс (1917 – 1923). Дисс. … доктора искусствоведения (рукопись). Л., 1989. С. 348 – 349. [↑](#endnote-ref-293)
304. См.: Театр Анатолия Васильева: Коллаж-портрет // Театр. жизнь. 1988. № 12. С. 15. [↑](#endnote-ref-294)
305. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 85. [↑](#endnote-ref-295)
306. В 2003 г. А. Галибин стал главным режиссером Александринского театра. Здесь он поставил второй вариант «Женитьбы» Н. Гоголя. «Ангажемент» А. Чехова и Ю. Князева. «Нору» Г. Ибсена. Его творческая свобода оказалась ограничена политикой художественного руководителя театра В. Фокина и традициями труппы старейшего государственного театра. Возможности реализации своей собственной режиссерской программы были еще меньше, чем раньше, когда его приглашали на разовые постановки. И спустя два сезона контракт с ним был расторгнут. [↑](#footnote-ref-13)
307. Цит. по: *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 85. [↑](#endnote-ref-296)
308. См.: *Рудницкий К*. Русское режиссерское искусство. 1898 – 1907. М., 1989. С. 322. [↑](#endnote-ref-297)
309. *Марков П. А*. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 369 – 370. [↑](#endnote-ref-298)
310. См.: *Таршис Н*. Музыка спектакля. Л., 1978. С. 9 – 14. [↑](#endnote-ref-299)
311. См.: *Кумукова Дж*. Музыкально-синтетическая концепция театра конца XIX – начала XX веков и театр Марины Цветаевой: Дисс. канд. искусствоведения. СПб., 2001. [↑](#endnote-ref-300)
312. *Уварова И. П*. Мейерхольд и Дионис // Мейерхольд: Режиссура в перспективе века: Материалы Симпозиума критиков и историков театра. Париж. 6 – 12 ноября 2000 г. Вып. 1. М., 2001. С. 232 – 234. [↑](#endnote-ref-301)
313. *Слонимский Ал*. Сценическая поэма о Чацком-декабристе // Жизнь искусства. 1928. № 5: Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. Т. 2: 1920 – 1938. М., 2000. С. 277. [↑](#endnote-ref-302)
314. *Громов П*. Ранняя режиссура Мейерхольда // *Громов П*. Написанное и ненаписанное. М., 1994. [↑](#endnote-ref-303)
315. *Тарабукин Н. М*. О Мейерхольде. М., 1998. С. 61. [↑](#endnote-ref-304)
316. См.: *Громов П*. Написанное и ненаписанное. С. 217. [↑](#endnote-ref-305)
317. *Тарабукин Н*. О Мейерхольде. С. 87. [↑](#endnote-ref-306)
318. Мейерхольд репетирует. Т. 1: Спектакли 1920‑х гг. М., 1993. С. 173. [↑](#endnote-ref-307)
319. *Гвоздев А. А*. Агиткомедия на музыке // Красная газ. 1925. 3 февр.; Цит. по: Мейерхольд в русской критике. Т. 2. С. 158. [↑](#endnote-ref-308)
320. *Кухта Е. А*. «Ревизор» у Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 156. [↑](#endnote-ref-309)
321. См.: Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 70. [↑](#endnote-ref-310)
322. *Соллертинский И*. Письма из Ленинграда: «Пиковая дама» // Советский театр. 1935. № 1; Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. Т. 2. С. 451. [↑](#endnote-ref-311)
323. Подробнее см.: *Таршис Н. А*. Аэды XX века и театр // Взаимосвязи: театр в контексте культуры. Л., 1991. С. 141 – 154. [↑](#endnote-ref-312)
324. См.: *Таршис Н*. Музыка спектакля; *Мальцева О*. Поэтический театр Юрия Любимова. СПб., 1999. [↑](#endnote-ref-313)
325. См.: *Гаевский В*. Яд Изоры // Театр. 2000. № 2. С. 74 – 77; *Карась А*. Игра о Моцарте и Сальери // Петербургский театральный журнал. 2000. № 22. С. 20 – 22; *Боймер Б*. Зеркальные параллели // Там же. С. 22 – 25. [↑](#endnote-ref-314)